

Economía y empleo en la cultura

Coordinador
Enrique Hernández Pavón



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Economía y empleo en la cultura

Coordinador
Enrique Hernández Pavón



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Edita:

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación de los contenidos:

Enrique Hernández Pavón

Coordinación de la edición:

Unión de Profesionales y Trabajadores Autónomos de Andalucía
Instituto Andaluz de las Artes y las Letras

Diseño:

Enrique Cameno

Maquetación:

Xul Comunicación Social • www.xul.es

Imprime:

Tecnographic S.L. Artes Gráficas

Depósito legal: SE-8634/2010

Copyright de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Copyright de los textos: los autores

Quedan rigurosamente prohibidos, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidas la reprografía y la informática.

Economía y empleo en la cultura

Enrique Hernández Pavón
Coordinador

Autores

Ariño Villarroya, Antonio
Carmona Román, Carlos
Carrasco Gimena, María Teresa
Carrillo Benito, Emilio
Checa Godoy, Antonio
Gabaldón Quiñones, Patricia
García Novoa, César
González López, María José
González Limón, Myriam
Grefe, Xavier
Gregori Berenguer, Joan
Hernández Pavón, Enrique
Iglesias Fernández, Carlos
López Gil, Elena
Mañas Alcón, Elena
Marco-Serrano, Francisco
Monclús Garriga, Carles
Morales Lomas, Francisco
Núñez de la Fuente, José Manuel
Rausell Köster, Pau
Ruíz Navarro, José
Sanahuja Maymó, Montserrat
Valdés Alonso, Alberto
Virgili Belda, Concepción

Coordinación general de la edición

José Lorenzo Morilla
Fátima Herrero Jiménez

Índice

Presentación

- Paulino Plata
Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía 10
- Isidoro Romero de la Osa.
Secretario General de UPTA-A 12

Introducción

1. *La perspectiva económica en la cultura* 15
Enrique Hernández Pavón
Universidad de Sevilla

Aspectos transversales

2. *El artista en la era digital* 31
Xavier Greffe
Universidad Paris I – Sorbonne
-
3. *Nuevas posibilidades de empleo en el sector de la cultura* 47
Emilio Carrillo Benito
Unión Iberoamericana de Municipalistas
-
4. *El empleo en los servicios sociales, culturales y comunitarios:
tendencias y comportamiento ante la crisis económica* 61
Elena Mañas, Carlos Iglesias y Patricia Gabaldón
Universidad de Alcalá de Henares
-
5. *El sector de la cultura como sector estratégico en el cambio
del modelo productivo. Análisis de la productividad* 83
Pau Rausell-Köster y Francisco Marco-Serrano
Universidad de Valencia
-

- | | | |
|-------|--|-----|
| 6. | <i>La gestión del conocimiento y la cultura en el espacio europeo de educación superior</i> | 111 |
| | Antonio Ariño Villarroya
Universidad de Valencia | |
| <hr/> | | |
| 7. | <i>Actividad y empleo en el sector cultural de Andalucía</i> | 143 |
| | Enrique Hernández Pavón y Miryam González Limón
Universidad de Sevilla | |
| <hr/> | | |
| 8. | <i>La creación de empresas en el ámbito de la cultura</i> | 183 |
| | José Ruíz Navarro
Universidad de Cádiz | |
| <hr/> | | |
| 9. | <i>La colaboración entre instituciones, organizaciones y empresas culturales</i> | 203 |
| | José Manuel Núñez de la Fuente
Fundación Reales Atarazanas | |
| <hr/> | | |
| 10. | <i>La contratación de artistas en el ordenamiento jurídico español</i> | 215 |
| | Alberto Valdés Alonso
Universidad Complutense | |
| <hr/> | | |
| 11. | <i>Situación de la fiscalidad de los artistas en el ordenamiento tributario español</i> | 231 |
| | César García Novoa
Universidad de Santiago de Compostela | |
| <hr/> | | |
| 12. | <i>La titulación de técnico superior en animación sociocultural. Formación, ámbito laboral, inserción y futuro</i> | 259 |
| | Carles Monclús Garriga
IES San Jordi de Valencia. | |

Aspectos sectoriales

- | | | |
|-------|---|-----|
| 13. | <i>El sector audiovisual español como fuente de empleo. Realidades y expectativas</i> | 271 |
| | Antonio Checa Godoy
Universidad de Sevilla. | |
| <hr/> | | |
| 14. | <i>La actividad del escritor</i> | 299 |
| | Francisco Morales Lomas
Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios | |

15.	<i>La actividad laboral de los artistas plásticos</i>	325
	María Teresa Carrasco Gimena Universidad de Sevilla	
16.	<i>Reflexiones en torno al mundo de la danza</i>	339
	Concha Virgili Belda Universidad de Barcelona	
17.	<i>Aspectos físicos y psicológicos en el profesional de la danza</i>	367
	Montserrat Sanahuja Maymó Universidad Ramón Llull	
18.	<i>Prevención de riesgos laborales en proyectos arqueológicos</i>	399
	Carlos Carmona Román Maestranza Consultores	
19.	<i>Empleos en la difusión del patrimonio: especial referencia al ámbito de la museología</i>	413
	Joan J. Gregori Berenguer Museo Valenciano de Etnología de la Diputación de Valencia	
20.	<i>El museo en la sociedad contemporánea. Museólogos y museógrafos: formación y profesión</i>	443
	Elena López Gil Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía	
21.	<i>El empleo en la restauración de los bienes culturales</i>	467
	María José González López Universidad de Sevilla	
	Reseña biográfica de los autores	503

Paulino Plata
Consejero de Cultura de la
Junta de Andalucía

La cultura es un elemento muy valioso para el desarrollo económico de un territorio, actúa como fuente de riqueza y de empleo, a la vez que funciona como un indicador crucial de la madurez y dinamismo de una comunidad.

Puede parecer que la cultura es esencialmente intangible, pero la cultura también es economía, como lo es el cine, el diseño, los libros, las artes escénicas, la industria de contenidos, el turismo cultural y otras muchas actividades que tienen su fundamento en la creación artística, en nuestro patrimonio monumental, en nuestros paisajes.

Su rentabilidad socioeconómica es en muchas ocasiones invisible o poco reconocida, pero lo cierto es que se trata de un sector con un enorme potencial. La contribución de la cultura a la riqueza nacional, en términos de porcentaje del Producto Interior Bruto español, puede situarse en torno al 4 %.

La Economía de la Cultura utiliza los planteamientos y conocimientos que proporciona la teoría económica para aplicarlos al ámbito de la actividad cultural. El análisis de la economía sobre la cultura se realiza desde una doble perspectiva: la microeconómica, es decir, el producto artístico, su oferta y demanda; y la macroeconómica, esto es, la participación de la cultura como sector productivo en las economías nacionales.

El análisis económico en la cultura nos permite aproximarnos a los procesos de formación de los gustos y preferencias, al mismo tiempo que nos induce a afrontar el ejercicio de valorar con mayor detenimiento y rigor los intangibles que influyen en el funcionamiento de cualquier mercado.

Entre otros temas, la Economía de la Cultura se ocupa de estudiar el sistema de flujos económicos que genera el sector cultural y las posibilidades de intervención pública que se dan en esta materia. Cuando nos referimos a la Cultura desde la mirada económica, estamos hablando, en una parte importante, de decisiones de las administraciones que asignan recursos públicos en un escenario de medios escasos.

Desde Andalucía, hemos apostado en los últimos años por el fomento del **tejido industrial de la cultura** y de su progresiva **internacionalización**, con el objetivo de conformar un sector fuerte, articulado y competitivo. De hecho, el **Plan Estratégico de Internacionalización de la Economía Andaluza 2010-2013** contempla medidas para impulsar acciones de promoción de las industrias culturales.

La implicación social y empresarial, la profesionalización del sector, la incorporación de las nuevas tecnologías y el fortalecimiento del asociacionismo son algunas de las claves que, para el Gobierno andaluz, han de marcar el constante crecimiento del sector cultural en nuestra economía regional.


Esta obra aborda la actividad laboral desde distintas miradas –económica, jurídica, sociológica, psicológica...-. Los autores transitan por un escenario económico para estudiar y reflejar la actividad de los profesionales y las empresas del sector. Ahora, más que nunca, es conveniente hablar y trabajar en la economía de la cultura. Debemos destacar las aportaciones que hace a nuestro bienestar y ser capaces de aprovechar todas las posibilidades que nos ofrece.

Isidoro Romero de la Osa
Secretario General de la Unión de Profesionales y
Trabajadores Autónomos de Andalucía

En Andalucía, al igual que en el resto del territorio nacional, el sector cultural es fuente de desarrollo socioeconómico. La situación de crisis actual afecta doblemente al sector: por un lado de la misma manera que nos afecta a todos, y por otro, acusa el factor añadido de la percepción de la cultura como una prioridad secundaria ante otras necesidades más urgentes. Ante esto debemos ser conscientes, hoy más que nunca, de la importante contribución que realiza el sector cultural a la economía, tanto en empleo como en rentas, así como al fomento del turismo, tan importante en la Comunidad andaluza.

Los distintos estudios y análisis que se han realizado sobre el sector cultural en Andalucía destacan la importancia del número de trabajadores por cuenta propia y micro empresas que desarrollan su actividad profesional en el ámbito de la cultura superando el noventa por ciento en las estadísticas del sector. Por tanto debemos resaltar que la mencionada crisis económica no solo afecta a empresas sino que concierne directamente a las personas, a los profesionales autónomos del sector cultural.

En esta obra se pretende reunir distintos puntos de vista sobre la actividad de los subsectores que conforman la esfera cultural, así como de las diferentes circunstancias que rodean a las profesiones relacionadas con la Cultura. Es nuestro objetivo seguir profundizando en las problemáticas que interesan a los profesionales y autónomos del Sector Cultural Andaluz, porque conocer la realidad nos ayudará a todos a proponer medidas que mejoren su situación profesional y social.



**Economía y empleo
en la cultura**

Introducción

La perspectiva económica en la cultura

Enrique Hernández Pavón

Universidad de Sevilla

Desde el último cuarto del siglo XX, el sector de la cultura ha sido el centro de una creciente atención por parte de los estudiosos de la economía y la política. La crisis del Estado del Bienestar y los recortes de las finanzas públicas sólo explican en parte el renovado interés sobre las razones y las justificaciones a la legitimidad de la intervención pública en un sector que, al menos en Europa, es principalmente dependiente de los subsidios estatales.

A partir de la década de 1960, la economía normativa experimenta un considerable desarrollo, como consecuencia de que los economistas están cada vez más interesados en el problema de la asignación de los recursos escasos para obtener los mejores resultados en términos de utilidad social. En este enfoque, a la luz del paradigma económico neoclásico, también encuentra su sitio el interés científico por el sector de la cultura. Se plantea como fecha de nacimiento de ese interés de los investigadores por este campo de aplicación la de 1964. En ese año Baumol y Bowen presentan, en una reunión de la Asociación de Economistas Americanos, un trabajo sobre las especificidades de la industria cultural, insertando, por primera vez, las empresas que intervienen en este sector entre las organizaciones *non-profit* [sin fines de lucro] (Baumol, Bowen, 1966). Estos autores expusieron como la producción de obras teatrales y espectáculos no pueden aprovecharse del progreso técnico para aumentar la productividad y reducir los costes. A partir de aquí se desarrollará posteriormente una parcela del pensamiento económico que se construye sobre la financiación pública en el campo de las artes y la cultura.

El punto de encuentro entre el debate conceptual y los aspectos financieros de la producción artística lo estableció posiblemente Throsby y Withers (1979). Estos autores señalan como en una situación sin subsidios públicos, dos empresas

diferentes *profit* y *non-profit*, la segunda obtiene una producción mayor que la primera a un precio inferior. Todo ello lleva a la conclusión de que no está justificada la financiación pública con el objetivo principal de reducir el gasto, solamente en las organizaciones que no tienen fines de lucro.

Esas consideraciones parten del presupuesto de que las funciones de producción de las empresas que operan en estos sectores si pueden definirse con precisión, y que los mismos conceptos-claves del análisis económico –mercados, relación demanda-oferta, coste-precio marginal, etc.–, son aplicables *tout court* [al pie de la letra]. El esfuerzo de precisión teórica hecho por los economistas de la cultura va efectivamente en la dirección de averiguar si el tradicional entramado teórico de la economía neoclásica es aplicable al sector de las artes.

Los aspectos más innovadores del debate sobre los bienes y las actividades culturales, y sobre su financiación, deben ser investigados sobre todo desde el reconocimiento de la pluralidad de funciones que la cultura está llamada a desarrollar, donde la dimensión cualitativa del desarrollo de las capacidades creativas e innovadoras, la calidad de la investigación, la formación del capital humano y el medioambiente, representan un papel estratégico, no sólo en los países avanzados, también, y de manera general, en el ámbito de un desarrollo económico globalmente sostenible.

Esta última referencia es ciertamente el aspecto de mayor novedad con respecto a los planteamientos clásicos de las políticas de bienestar en relación con la cultura. Se ha utilizado reiteradamente como uno de los argumentos recurrentes a favor de la intervención pública en la financiación del sector, en el ámbito de la teoría de los *merit goods* [bienes preferentes]¹, que causa una tendencia de los consumidores de la generación actual a subestimar el futuro, en términos de beneficios de las generaciones venideras con respecto a los beneficios actuales, introduciéndose la figura del sujeto público - el Estado- con funciones de tutela de un interés intergeneracional.

Lo que le confiere a la cultura su carácter estratégico en las relaciones sociales es, sin lugar a duda, su papel como instrumento de cohesión social, de desa-

1 En la actualidad una parte importante de la actividad pública tiene como objetivo garantizar a los ciudadanos un nivel de vida suficiente dentro de lo que se llama Estado de Bienestar. En esa actividad se incluyen medidas para facilitar a todos los individuos el consumo de ciertos bienes y servicios necesarios para llevar a cabo una vida satisfactoria -sanidad, educación obligatoria-, donde el Sector Público provee gratuitamente los bienes, mientras que en otros como la vivienda, educación superior o cultura, el Sector Público disminuye el precio de mercado de esos bienes. A estos bienes se les denominan bienes preferentes o sociales (*merit goods*). Estos se pueden considerar como transferencias en especie -asignadas a usos específicos- que el Sector Público da a los individuos de forma directa o bien de modo indirecto vía precios. Son muy importantes y ocupan en torno a una cuarta parte del gasto público total.

rollo humano y de comunicación creativa. También el interés por transmitir ese capital a las generaciones futuras, independientemente de las preferencias de los consumidores actuales. Esa importancia de las actividades culturales constituye hoy el núcleo fuerte, cualitativo y legitimador, al menos en Europa, de las políticas de gasto público en el sector cultural, y explica, al mismo tiempo, la importancia de los subsidios sobre el total de la financiación de las actividades culturales, y su administración por sistemas de decisión muy vinculados a las intervenciones públicas.

Durante la década de 1990 se ha revitalizado el debate económico en el ámbito cultural, y se ha introducido como aspecto innovador la relación cada vez más estrecha entre conservación y puesta en valor de los recursos culturales. Ha crecido el interés por estos recursos para otras generaciones. Así mismo, se presta atención al conjunto de valores incorporados poco a poco por la generación presente con relación a la pluralidad de funciones que se refieren a una demanda más amplia y diversa, que todavía es insuficientemente conocida.

La individualización de esas funciones representa un asunto principal para la administración del sector y para la justificación de las decisiones de inversión, con el fin de enriquecer y diversificar una oferta cultural que pueda atender la demanda, y también la eventualidad de un posible conflicto entre la incorporación de valores y el objetivo estratégico de conservación de los recursos.

La economía del bienestar, y posteriormente la economía ambiental, van a aportar el armazón teórico capaz de representar la demanda de bienes y servicios públicos en su más amplia articulación y segmentación, resumida en los términos de valor económico total, expresado bajo la forma monetaria de disponibilidad a pagar, o a aceptar, por una gama de valores atribuida no sólo al disfrute directo, sino también a los empleos potenciales y futuros, y al uso de recursos.

Además, la creciente importancia atribuida a los bienes culturales en los procesos de ordenación del territorio y el papel estratégico que en esos procesos asumen los componentes locales de la oferta y la demanda de cultura, siguen poniendo de manifiesto como clave el tema de la descentralización, no sólo de las funciones más directamente ligadas a la puesta en valor y a la gestión de los recursos culturales, sino también al sistema de captación de los recursos financieros dirigidos al sector (*fund raising*).

En este proceso de identificación de las demandas y los intereses ligados a la cultura que están presentes en el territorio, la valoración económica puede desempeñar un papel destacado si se presta más atención a estos temas, en el contexto de un mercado segmentado y complejo, dimensionando los beneficios esperados por los agentes más implicados en los proyectos, en relación

con las variaciones de bienestar a diferentes combinaciones de oferta cultural, o a muchas modalidades de participación y a la financiación de los proyectos.

El papel de los bienes culturales y ambientales en los procesos de desarrollo

La economía ambiental ha buscado, a través de una nueva definición de valor, subrayar el papel estratégico de los recursos con un nuevo modelo de desarrollo sostenible, determinado por una categoría de bienes considerados como libres e ilimitados hasta cierto momento, cuyo futuro se presenta hoy particularmente incierto.

Lo que aúna las categorías de bienes culturales y ambientales es la necesidad de considerarlos como recursos para un desarrollo posible, o sostenible. Las nociones de diversidad, resistencia, conservación del stock, equidad intergeneracional, nacidas en el campo ecológico, pueden ser aplicadas al sector de la cultura. La irreversibilidad como pérdida del testimonio de la memoria, a la par de la pérdida de la biodiversidad, de microclimas, etc., es una categoría interpretativa perfectamente extensible a este ámbito.

Situándonos en los recursos que constituyen el patrimonio histórico, se trata en todo caso de una riqueza económica de cierto alcance en muchos territorios. Su tratamiento tradicional lo asociaríamos, sobre todo, a una economía de tipo turístico, de aquí la noción de *yacimiento* como recurso a explotar para maximizar la renta. El problema se sitúa en el ámbito de la oferta pública. Se trata de crearla *ex novo* con inversiones dirigidas a aumentar sus valores, superando el objetivo único de garantizar la conservación de los recursos. Este planteamiento constituye no sólo una hipótesis de trabajo, es también una estrategia de gestión.

La naturaleza de los bienes culturales

De la definición de bien o servicio cultural se derivan importantes consecuencias teóricas y operativas. Para avanzar en el análisis económico de los bienes culturales tendremos que insertar éstos en la categoría predominante de los bienes colectivos o públicos, caracterizados por los principios de *no competencia* y *no exclusividad* en el consumo, y de distinguirlos de la categoría de los bienes privados. En relación con los bienes culturales privados bajo la tutela del Estado, capaces de producir flujos de beneficios a la colectividad, cuya conservación está supeditada al voluntarismo individual, queremos destacar que estamos ante unos recursos que, al margen de la naturaleza jurídica y del tipo de satisfacción, no formarán nunca completamente parte del mercado, ya que

deben ser protegidos para ser redistribuidos, en todo o en parte, para todo el conjunto de la sociedad, incluyendo las generaciones futuras.

Los economistas están obligados a recurrir al mercado y a sus paradigmas, para poder identificar, junto a una demanda colectiva, un sistema de preferencias colectivo. El Estado no estará nunca seguro si está ofreciendo bienes públicos o bienes de mercado. Se remite a los funcionarios la tarea de vigilar y verificar la naturaleza colectiva de los bienes. Pero también la burocracia es un producto de la historia y la cultura. Es conocida, a este propósito, la definición de bienes de mérito propuesta por Musgrave (1996). El Estado, a través de su burocracia, identifica los objetivos de la política cultural, recurriendo al carácter meritatorio de una cierta categoría de bienes; en otras palabras, hay una carencia en el sistema de preferencias de los individuos y alguien tiene que ocuparse de ello, asumiendo una actitud paternalista-pedagógica del *verdadero* bienestar social. Se puede actuar a este efecto incentivando la demanda que se manifiesta en el mercado, o mediante la disposición de una oferta pública gratuita de tales servicios. Un aspecto aparece particularmente relevante, el determinado por la información entre los agentes del sector y su carácter inmanente en cada fase del ciclo de producción cultural de bienes o servicios, incluido el consumo final. El sector de la cultura en general, como el de la investigación y la educación, produce e intercambia bienes con elevado contenido informativo, identificando cuáles serán las categorías merecedoras de *pasar a la historia*.

Admitiendo la existencia de una categoría exógena como la de los bienes meritorios, y admitiendo que se asuma genéricamente el objetivo de maximización del bienestar social para las políticas de subsidio a favor de las actividades culturales, es evidente la necesidad de reservar un espacio al *margin del mercado* a esta categoría de bienes y servicios. Sin embargo, no debe olvidarse que existe una corriente del pensamiento que no encuentra particulares justificaciones a la intervención pública en la economía. Según esa corriente las *externalidades* no son la verdadera causa de los mecanismos de distorsión del mercado. Sería suficiente a este propósito actuar sobre el sistema jurídico, eliminando los costes de transacción entre los individuos para conseguir una asignación más eficiente que la programada por el Estado.

Hay que intentar definir los posibles mecanismos de producción, distribución y consumo de cultura. La economía en este ámbito ha tratado de rodear esta *dicotomía* imitando elementos propios de otros planteamientos (Throsby, 1994). Otros autores mantienen que lo que cuenta es el *principio de la soberanía del consumidor*, que no pone en discusión el papel de las políticas culturales de tipo público, pero que no limita en cierto sentido su alcance.

Desde el punto de vista de las características del producto o del servicio, se trata indudablemente de bienes heterogéneos; cada unidad de *output* resulta en efecto diferente de las otras.

Es necesario reflexionar sobre la dificultad para estandarizar un servicio que es consecuencia de la experiencia que cada individuo obtiene del disfrute de una obra de arte, entrando en un museo, mirando un espectáculo, decidiendo adquirir una pintura. No debe olvidarse, en efecto, que los mercados de obras de arte pueden presentarse como una inversión y, en tal sentido, ser asimilados a los mercados financieros y a los *bienes refugio* contra la inflación. Existe a este propósito una literatura específica (Frey, Pommerehne, 1989). Nuestro razonamiento se concentra en cambio en los servicios públicos de tipo cultural como parte integrante del proceso de puesta en valor de los recursos patrimoniales y ambientales.

La economía de la cultura nos ayuda en todo caso a definir un bien o servicio de tipo cultural recordándonos que el output es conseguido por una particular combinación de capital y trabajo dado un cierto sistema tecnológico. El objetivo de un servicio, como una *performance* cultural, es producir una experiencia cultural con relación a un determinado público de usuarios. Cualquiera que sea el modo de medirlo -como el número de visitantes con entradas pagadas, o como número de *performance* en un determinado período de tiempo-, el output puede ser considerado como un bien público parcialmente excluible. En general, puede ser considerado como un bien mixto, resultado de la producción de componentes privados y públicos (Throsby, 1994). En todo caso, en este ámbito específico, resultará de difícil aplicación y medición conceptos económicos como producto-coste marginal, función de coste o producción a largo plazo. Es fácil encontrar algunas paradojas económicas, como por ejemplo el hecho de que, en el corto plazo, el coste marginal es igual a cero, ya que todos los costes son estimados hipotéticamente sobre la primera unidad de *output*. En otras palabras, esta circunstancia puede ser definida como una estructura de producción con altos costes fijos y costes variables relativamente bajos. Sin embargo, puede ser que esto no se verifique siempre, por ejemplo cuando el gasto destinado a los costes de funcionamiento del servicio y, en particular al concepto de salarios y sueldos, aparece sobredimensionado.

Con relación a los precios marginales, queremos destacar que el sistema tarifario en situaciones de precios administrados ha focalizado la atención de los estudiosos de la economía de la cultura por bastante tiempo. Se parte del postulado de una presunta inelasticidad de la demanda de servicios culturales con respecto al precio (Throsby, 1984; Felton, 1992). Serían las mismas características cualitativas del bien-servicio lo que influiría en la demanda más que el pago de un billete. En todo caso, se verifica una parcial discriminación en correspondencia con el margen inferior de la tarifa. También ha sido detectada la composición socialmente elevada de los visitantes de museos, pero lo mismo vale para los asistentes a conciertos, obras teatrales, etc.; esto parece coherente con las afirmaciones hechas anteriormente a propósito del carácter incremental del consumo de cultura. Quien posee un elevado acervo cultural tiene una alta

probabilidad de poseer una renta alta, e igualmente la probabilidad de manifestar interés por los acontecimientos que conciernen al sector de la cultura. Se podrían citar, a este propósito, numerosas investigaciones y estudios como soporte de esta argumentación.

Otro interesante aspecto que ha investigado la economía de la cultura concierne a las especificidades de la estructura de la oferta en este sector. El tema sobre el estudio del comportamiento de las organizaciones *not-for-profit* resulta interesante porque permite hacer emerger algunas cuestiones de fondo unidas al problema de la producción-consumo de servicios culturales. Si no está presente el objetivo de apropiación de un margen de aprovechamiento, qué es lo que genera la función utilidad del productor. Muchos autores han intentado dar una respuesta a esta pregunta, particularmente con referencia a las decisiones relativas al sistema de tarifas en una situación en que hace falta maximizar, no sólo la suma de las rentas obtenidas por el cobro de las entradas, sino también la suma de las donaciones voluntarias.

Todo esto conduce a afrontar de nuevo el problema distributivo y las políticas dirigidas al sector de la cultura y el arte. El problema de la asignación óptima de recursos públicos y privados en el interior del *framework* de la economía del bienestar lleva inevitablemente a preguntarse si existe una elección racional, en términos normativos, que oriente el destino de una parte del presupuesto del Estado hacia posteriores incrementos del gasto. En otras palabras, significa preguntarse si existe o no alguna justificación racional para ulteriores asignaciones en un contexto que hoy aparece, por razones obvias, influenciado de objetivos opuestos, de contención del gasto, de reorganización de las políticas del bienestar, y de una descentralización.

La administración de los bienes culturales

El reconocimiento de la economía de la cultura concierne principalmente a los economistas y su *framework*, con relación a las políticas y la gestión pública, en los términos definidos en el análisis económico aplicado al entorno de los bienes culturales.

La conservación del patrimonio histórico tiene arraigada una sólida tradición en el ámbito de los recursos culturales, donde a menudo existen prácticas que denotan deficiencias en una gestión eficaz y eficiente de los bienes y los servicios.

Las administraciones responsables de la prestación del servicio colectivo, incluso estando sustentada por las contribuciones estatales –coactivas–, pueden decidir la utilización de otras fuentes financieras derivadas de la imposición de tarifas o de contribuciones no coactivas.

Los servicios culturales que únicamente están financiados con transferencias estatales son generalmente aquellos que no tienen asignados precios de acceso para el público con rentas más baja. En este caso son impracticables políticas de nuevas inversiones y mejora del estándar cualitativo del servicio, no considerándose necesario aumentar el aforo de público para la autofinanciación. No se denota tampoco un esfuerzo en ello por parte del ente gestor en la intención de una mayor eficiencia económica. Efectivamente, en los países en los que la gestión de los servicios culturales está confiada completamente a la administración pública los destinatarios acaban siendo perjudicados como consecuencia de unas políticas inadecuadas e ineficientes; de aquí la intervención de las organizaciones sin ánimo de lucro. Estas instituciones persiguen objetivos de naturaleza colectiva y social, autososteniéndose con contribuciones voluntarias de sus socios adheridos y de recursos de financiación pública, en otras palabras, con el *fund raising*, la sponsorización y el *membership*. Estas fórmulas han sido experimentadas con gran éxito en muchos países, y podemos afirmar con alguna reserva, que también podrían extenderse e, indudablemente, pueden contribuir a cambiar el cuadro de la gestión de los bienes culturales.

Un bien cultural únicamente produce el servicio que un público puede adquirir pagando un billete de acceso: no es un objeto sino una prestación. Ese servicio, caracterizado por su *intangibilidad* –naturaleza inmaterial del bien–, *heterogeneidad* –dificultad para establecer una oferta estándar–, e *inseparabilidad* –coincidencia entre producción y consumo–, puede ser desagregado en las prestaciones individuales que han sido necesarias para producirlo, teniendo en cuenta el *valor de stock* representado por el conjunto de los bienes en cuanto objetos, más los costes necesarios para su mantenimiento en el mejor estado posible de conservación.

Los gestores públicos tienen hoy la posibilidad de dotarse de instrumentos de valoración de las prestaciones, en cuanto oferta de fruición a la colectividad, que hasta hace algunos años resultaban extraídas de una mentalidad únicamente relacionada con la gestión burocrática del servicio. A pesar de que en la mayor parte de los casos la gestión de la actividad no pueda configurarse como autónoma, una nueva generación de administradores tiene hoy en cuenta los objetivos de eficiencia en el presupuesto de recursos financieros públicos cada vez más escasos. La implicación de agentes privados en el campo de la gestión de los bienes públicos ha aportado, y puede aportar, nuevas visiones en esa óptica. La comunidad científica, desde su punto de vista, puede ofrecer instrumentos y técnicas de valoración debidamente probadas en campo empresarial, que son adaptables al caso de los bienes de naturaleza colectiva.

El instrumento de la mercadotecnia pública, originario del campo empresarial, puede, con relación a este asunto, integrar valoración y gestión tanto desde el

punto de vista del administrador como del usuario. Puede ser entendido como un proceso destinado al logro de la finalidad de que el bien-servicio público se pone en una perspectiva no casual. Se trata de acercar la oferta a las necesidades que los diferentes segmentos-objetivos de la colectividad expresan independientemente de sus capacidades de renta.

La literatura americana ha puesto a punto desde hace tiempo nuevas sistematizaciones de este aspecto (Kotler, 2001). En el campo de la gestión de los museos, y también en las intervenciones de puesta en valor de los bienes materiales de relevancia histórica, sobre las que han recaído las más importantes verificaciones y experimentaciones.

El análisis de la demanda de servicios públicos de tipo cultural, por el estudio de casos concretos, puede facilitar el trabajo a los agentes del sector (administradores y evaluadores), para plantear nuevas soluciones para el futuro, ayudando a los técnicos a definir funciones y a redactar un proyecto factible y sostenible.

Cuando la demanda es por su naturaleza única, no existe una separación nítida entre lo público y lo privado. En estos casos, la puesta en valor de un bien cultural-ambiental pasa por separar las funciones principales y las de un paquete de servicios integrados en ellas, con capacidad para engendrar actividades económicas inducidas. Cada uno de los potenciales usuarios es consumidor y ciudadano, individuo y miembro de la colectividad, comprador y visitante, capaz de expresar con las mismas preferencias un juicio de calidad sobre el conjunto de bienes y servicios. Y si los gestores tienen la tarea de dirigir la oferta y de administrar sin derroches los recursos, a los evaluadores, a los técnicos, queda la responsabilidad de identificar no sólo el instrumento, sino una serie de técnicas flexibles y en continua evolución, capaces de contestar a las preguntas actuales de carácter estratégico para la gestión.

Algunas características económicas del proceso de puesta en valor

En los epígrafes anteriores hemos destacado las connotaciones económicas que tiene la producción cultural y los bienes que alcanzan este calificativo. En lo que sigue nos referiremos a las intervenciones sobre los recursos culturales que tienen como objetivo final aumentar el valor de esos recursos. Y aquí nos referimos a cualquiera de los posibles valores que determinan la riqueza intrínseca de un recurso cultural de carácter patrimonial – historia, arte, símbolo, etc.–. Con esas intervenciones lo que se está generando es un proceso de capitalización de los recursos culturales, que van a tener una incidencia económica tanto en el momento en que se realizan las intervenciones como en un futuro.

Cuando se actúa sobre un recurso cultural realizando determinadas operaciones se emplean una pluralidad de medios de producción tales como trabajo, materiales y servicios, que dan origen a flujos en los circuitos de actividad económica, teniendo su reflejo final en la ocupación y la renta. Una vez concluida la intervención, los nuevos valores incorporados al recurso cultural permiten satisfacer nuevas demandas sociales que pueden perdurar en el tiempo. La atención a esas demandas se traduce en nuevos servicios o en un aumento de los existentes antes de la intervención, que a su vez generan empleos y rentas como ocurre durante la realización de las intervenciones.

Estos procesos de puesta en valor de los recursos culturales presentan, desde la perspectiva económica, algunas peculiaridades que creemos interesante destacar.

Las intervenciones sobre los recursos patrimoniales en general se tratan de procesos de “producción conjunta”. Es decir, utilizan para su realización una pluralidad de recursos patrimoniales para generar varios productos que a su vez satisfacen demandas diferentes². Entender esta característica es esencial para diseñar y gestionar las intervenciones y los recursos, de su acierto depende el éxito económico y social de las mismas. Por ello, es necesario, desde el lado de la oferta, la construcción de redes de recursos patrimoniales cuya valorización tiene elementos comunes, cuando no indisociables para los objetivos que se pretenden lograr, y centros de aprovisionamiento también comunes. Como ejemplo de este asunto, recurrimos a al caso de la Ruta de la Bética en Andalucía, concebida como una red de recursos, y el papel desempeñado en el sistema patrimonial regional por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, que atiende en sus funciones a una pluralidad de recursos e intervenciones de naturaleza y objetivos muy diferentes. Desde la perspectiva de la demanda, los procesos de intervención atienden a varias demandas específicas que constituyen una pluralidad de productos patrimoniales. Entendemos que el éxito de

2 Entendemos como *producto patrimonial* el resultado de la elaboración de un sistema diverso e integrado que mediante estrategias de interpretación, presentación, exhibición, conservación y promoción tenga como objetivo producir un complejo de mensajes, actividades y equipamientos que brinde al destinatario una serie de pautas cognitivas, informativas y lúdicas para que éste satisfaga eficientemente su demanda de ocio cultural.

El producto se *diseña* en función de pautas para una mejor comprensión y actualización de lo que entendemos por *autenticidad*, de la selección de *material culturalmente representativo* y de la producción de escenas y manifestaciones que ayuden a proporcionar una *verosimilitud histórica*. Con ello, se abandona la cultura del objeto para adentrarse en la *cultura de la comprensión*, donde la calidad de la experiencia del destinatario está dada no por una actitud pasiva de fruición sino por un *protagonismo activo de conocimiento y relación de hechos, vidas y artefactos*.

El producto patrimonial es básicamente una experiencia que permite al destinatario la oportunidad de *compartir y beneficiarse de vivencias* que implican emociones y sentimientos producto de su fruición, y sobre todo poder *apropiarse de las utilidades simbólicas del recurso* como un valor añadido.

estas operaciones de valorización de los recursos patrimoniales, desde la óptica económica reside en comprender y aplicar esta característica del proceso.

La segunda característica que estimamos oportuno destacar de los procesos de valorización cultural es la irreproducibilidad de los recursos sobre los que se interviene. Esta circunstancia sitúa a la oferta en condiciones de monopolio en los mercados. Existe por tanto una ventaja comparativa que genera un diferencial de valor en términos de renta, que obviamente será apropiada por quienes detentan la titularidad de los recursos, o por determinados grupos sociales que ejercen una influencia sobre la administración de los mismos. Considerando que el bien es irreproducible como elemento "auténtico" podemos hablar de un capital "natural" de base o de "materia cultural", cuyo stock de valores aumenta con las sucesivas intervenciones de distinta naturaleza, determinando en cada momento histórico un capital cultural, que puesto en el mercado a través de los distintos productos patrimoniales define su potencial económico.

Señalamos como tercera característica a destacar que los procesos de valorización patrimonial generalmente articulan varios recursos en sus objetivos. Esta característica ha sido referida anteriormente cuando aludíamos a su naturaleza de producción conjunta. Queremos añadir ahora que tiene poco sentido, y un éxito improbable, descontextualizar un recurso patrimonial de otros, e incluso de los referentes de su entorno, aún cuando esos referentes no sean de naturaleza cultural. En esta necesidad de articulación en las intervenciones radica su esencia misma y por supuesto las posibilidades de éxito desde la perspectiva económica. Esa articulación de recursos patrimoniales es lo que no solamente da significado a los recursos, sino que también es lo que permite crear un catálogo interesante de productos patrimoniales que permitan satisfacer una pluralidad de demandas, y también la generación de otras nuevas.

Finalmente, si analizamos el proceso de circulación y cambio debido al proceso de puesta en valor, se puede observar que este último tiene su inicio con la "adquisición" y el desembolso de los recursos financieros necesarios para adquirir tanto el capital humano como el físico, o los servicios de los recursos territoriales –costes de tutela y conservación–. Estos últimos costes son generalmente sustentados por la "colectividad", por lo que pueden ser incluidos entre las partidas del pasivo del balance si se considera globalmente el proceso de puesta en valor. A nivel de los procesos individuales este coste a menudo es igual a cero.

El proceso de circulación y cambio termina con una "venta", representada por la enajenación de aquellos resultados (*outputs*) de la operación de puesta en valor que tiene un "mercado". Desde la perspectiva de ese proceso, las intervenciones de valorización son diferentes de los demás procesos económicos, ya que, en general, los ingresos son inferiores a los gastos. Dicho proceso, considerado aisladamente, en la mayoría de los casos produce pérdidas y no utilidades. Ésta

es una de las razones por las que el proceso no sería nunca oportuno para el interés privado, rechazando la estrategia de producir para obtener un beneficio.

Franco Modigliani y Fiorella Kostoris (1998) posiblemente fueron los primeros en utilizar el valor del patrimonio cultural en el balance del Estado, como una partida activa de la cuenta patrimonial, y potencial fuente de cobertura de la deuda pública. El valor de este patrimonio fue determinado extendiendo a todo el patrimonio público la capacidad de generar rentas, que fue estimada con referencia, y como "*potencialidad*", a algunos edificios históricos localizados en las grandes ciudades de Italia. Más allá de la sobrevaloración que puede derivarse de esa generalización, esta atribución de valor no tiene en cuenta el hecho de que museos, parques arqueológicos, monumentos, etc. no produzcan rentas sino pérdidas. Por ejemplo: los beneficios de las entradas por ventas de servicios culturales y otros, cubren a lo sumo poco más del treinta por ciento de los costes de un museo. En otros términos, si los bienes quedan vinculados y los usos permitidos son sólo aquellos que son compatibles con la tutela y la conservación del recurso, la renta generada por una parte importante de este patrimonio sería negativa y, por lo tanto, ningún interés privado estaría dispuesto a pagar un precio para detentar su disponibilidad. Éste es el caso de las obras de arte -sobre todo muebles-, que tienen un mercado.

En fin, un enfoque de "*valoración financiera*" de tipo "*hacendístico*" al sector del patrimonio cultural está destinado, por la propia naturaleza de gran parte de los recursos, a producir escasos resultados. Una motivación para mantener un enfoque de "*valoración económica*", o bien la aplicación de estrategias interesadas en tener en cuenta las externalidades del proceso de puesta en valor, puede ser que con ese planteamiento se favorezca los eventuales beneficios consiguientes de su activación.

Epílogo

La historia del pensamiento científico no avanza linealmente. Cualquier sistematización de los conocimientos siempre es una operación lógica que se cumple posteriormente, y que se puede seguir identificando nuevos caminos, contribuciones diferentes, nuevos enfoques disciplinares. Esta obra, para la que efectuamos la presente introducción, no va dirigida exclusivamente al público cualificado de los investigadores y de los académicos en general, que suele acudir directamente a la información de las revistas especializadas, donde siguen los debates y actualizaciones de los temas que se tratan aquí. Sin embargo, pensamos que la obra puede representar modestamente una tentativa para recoger algunos de los aspectos económicos y laborales del sector de la cultura, aparentemente restringido, pero como veremos decididamente estratégico para nuestro futuro.

Bibliografía

- Baumol, W. y Bowen, W.** (1966): *Performing Arts-The Economic Dilemma*. Ed. Twenty Century Fund, New Cork.
- Felton, M.V.** (1994): *Evidence of the Existence of the Cost Disease in the Performing Arts*. *Journal of Cultural Economics*, 18, pp. 301-312.
- Frey B. y Pommerehne W.** (1989): *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*. Blackwell, Oxford.
- Gapinski, J.** (1980): *The Production of Culture*. *Review of Economics and Statistics*, 62, pp. 578-586.
- Greffe X.** (1990): *La valeur économique du patrimoine: la demande et l'offre de monuments*. Antropos. Paris.
- Kotler N. y Kotler P.** (2001): *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona. Ariel.
- Modigliani F. y Kostoris F.** (1998): *Sostenibilità e solvibilità del debito pubblico in Italia*, (with Modigliani F.), Bologna, Il Mulino, 1998; "Il patrimonio della Pubblica Amministrazione", (with Modigliani F.), ibidem, pp. 61-112; "I bilanci consolidati dei flussi e degli stocks della Pubblica Amministrazione a livello regionale", ibidem, pp. 113-215.
- Musgrave, R.A.** (1996): *The role of the state in fiscal theory*. *International Tax and Public Finance* 3: 247-258. *revenues*. *Journal of Public Economics*, Vol. 9.
- Throsby and Withers G.A.** (1979): *The economics of the performing arts*. Throsby, C. D. (1984): *The Measurement of Willingness-to-Pay for Mixed Goods*. *Oxford Bulletin of Economics and Statistics*, vol. 46, n° 4, pp. 279-289.
- Throsby, D.** (1994): *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural*. Melbourne. Edward Arnold (Australia).
- Valentino Pietro A.:** *Le trame del territorio. Politiche di sviluppo dei sistemi territoriali e distretti culturali*. Sperling & Kupfer Editori, 2003.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

The image features a dark grey background with several overlapping white-outlined circles. A horizontal line divides the image into two sections: a dark grey upper section and a lighter grey lower section. The text 'Economía y empleo en la cultura' is positioned in the upper right, and 'Aspectos transversales' is centered in the upper section. The circles are partially cut off by the edges of the frame and the horizontal line.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

El artista en la era digital¹

Xavier Greffe

Universidad de Paris I - Sorbonne

Contenido, intangibilidad, creatividad y novedad se han convertido en palabras claves, o incluso en los elementos de referencia de una economía que se auto-denomina nueva economía, economía del conocimiento, economía inmaterial, economía virtual. Estos nuevos entornos reclaman protagonismo, pero el más importante es sin duda el digital. La digitalización, o la codificación numérica de la información, están siempre presentes en las actividades económicas y sociales.

En el ámbito artístico, está presente de tres formas distintas. De una parte se manifiesta a través de la conversión de las obras artísticas en verdaderos algoritmos o softwares, que se pueden movilizar, modificar y transportar con extraordinaria facilidad. Por otro lado, ha proporcionado a los artistas muchos nuevos instrumentos de análisis, de concepción y de simulación de sus obras, las cuales desempeñan un papel totalmente nuevo en el proceso creativo, aunque no siempre aparezcan en la forma final del producto artístico. El resultado final ha sido la producción de "obras" llamadas digitales, que combinan diversas formas y soportes. Una síntesis de esos dos movimientos se realiza en internet, donde se pueden encontrar en circulación *bienes-web* de contenidos artísticos. Por lo tanto, cada día la contribución digital genera un nuevo ámbito creativo; su función es reducir los costes de producción, y su contribución a las nuevas formas de marketing no ha sido suficientemente destacada. También cada día son denunciados los fenómenos de piratería, de ataque a la propiedad intelectual, o el atentado contra la veracidad de los mensajes.

1 Traducción de E. HERNANDEZ. Universidad de Sevilla.

Durante mucho tiempo la digitalización ha sido considerada por los artistas como un medio para facilitar la venta a distancia de las obras de arte: “Amazon” como librería no hace más que preceder a internet como sala de concierto, se ha convertido actualmente en un medio determinante del contenido de la actividad del artista, así como de la valorización social y económica de su obra. No es exagerado pretender que estamos en presencia de una verdadera revolución, comparable con la que Walter Benjamin analizó cuando situaba a la cultura en la era de la reproducción mecánica. Esta aportación se propuso demostrar en qué medida la actividad de los artistas puede cambiar en este nuevo contexto, y lo que esto conlleva con relación a la organización de la producción artística, y cómo se puede valorizar en los mercados existentes de estas obras o las declinaciones de las mismas.

Para exponerlo, comenzaremos por analizar la originalidad de la actividad del artista ante la producción de una obra digital(1); veremos cómo esta originalidad implica una nueva organización de la producción de las obras de arte, y las diferencias que pueden existir entre el taller clásico de los artistas y la “colmena digital”(2); deduciremos de ello algunas consecuencias en cuanto a la formación del precio de las obras digitales y la generación de posibles rentas para los artistas(3); como cuestión final, y para mostrar las nuevas características de los retos de la producción de las obras de arte en la era digital, consideraremos el caso de las instalaciones, que parecen introducir condiciones radicalmente nuevas para el desarrollo de estas actividades artísticas(4).

Del concepto de obra de arte digital al trabajo del artista

En un plano puramente técnico, las imágenes digitales “están compuestas por pequeños fragmentos *discretos* [discontinuos] o puntos elementales, a cada uno de los cuales se le atribuyen valores numéricos que sitúan estos puntos en el espacio y le confieren un color”. Estos valores hacen de cada fragmento un elemento totalmente diferenciado y distinto de los otros elementos, rigurosamente cuantificados. El ordenador sólo contiene en su memoria un cuadro de números de donde se obtiene su traducción visual en la forma de una imagen de vídeo o impresa. La reducción de una imagen a un cuadro de números es suficiente para cambiar esa imagen, basta con efectuar ciertas operaciones sobre estos números, y para transmitirla o conservarla es suficiente con transmitir o conservar los números”². La especificidad de estas obras radica en la utilización de una tecnología que surge de la ruptura de la continuidad, ruptura que fue sugerida ya particularmente por los artistas puntillistas (Seurat). Se trata tan sólo de un medio puesto a disposición del artista.

2 Couchot (E): “Images et électricité”, Electra, catalogue d’exposition, Paris, Les Amis du musée d’art moderne de la ville de Paris, p.230, cité dans Bertrand D’Orléac (L), op.cit.

¿En este proceso la innovación se limita a utilizar un nuevo medio tecnológico, o éste se convierte en un fin en sí mismo? Si se trata por ejemplo de la fotografía digital, no hay ninguna diferencia en términos de nuevos valores económicos con relación a la fotografía argéntica [analógica], si no es la utilización de un nuevo instrumento. Si se trata de una obra interactiva, el problema es más complejo, y nos lleva a la cuestión de la obra efímera y de su utilidad [*performance*], que recurre o no a la tecnología digital. ¿La obra tiene vida por sí misma, o debe conservar exclusivamente la concepción del artista? ¿Cuál es la evolución de la obra? Estas potencialidades [*performances*] cuestionan la idea consolidada de intemporalidad y de eternidad de la obra. Desde entonces, la cuestión de la valoración económica se pone en duda: ¿qué es una obra efímera, en qué consiste un modo de trabajo que permitirá crear la obra "in situ", en su taller o en el lugar de exposición previsto? Las obras digitales nos conducen a una estética de lo efímero, pero en un sentido en el que la obra existe en tiempo real y se proyecta al infinito. No existe una destrucción que conduzca a la nada sino una regeneración instantánea: *"estamos en un sistema generador que produce hasta el infinito procesos de creación, crecimientos, de vidas y de muerte, y también de continuación. En consecuencia, jamás volvemos al punto de partida, estamos siempre en un desarrollo dinámico"*.³

Además, el dominio de la tecnología digital amplía las posibilidades de los ámbitos de reflexión de los artistas, lo que fue entendido ya por los artistas impresionistas y puntillistas ha sido posible, y con unas perspectivas que se presentan ilimitadas. Hay una continuidad en la historia de la creación artística, pero las barreras caen y los límites de lo posible se alejan debido al dominio que ejercen estas nuevas tecnologías.

Su investigación deberá tener en cuenta tres dimensiones que asuman las reacciones y los comportamientos del futuro destinatario, pero con una distinción entre ellas a causa de las interacciones crecientes entre ese destinatario y otros destinatarios posibles. Estas tres dimensiones corresponden a tres interpretaciones posibles del bienestar.

Un bienestar biológico que procede de la emoción debida a la reacción a necesidades esencialmente fisiológicas, interiorizadas por los seres humanos en el curso de su evolución –necesidad de luz, reacción al ruido, sensación espacial, etc.–. La dimensión estética se reduce en este aspecto para el artista, insertado o no en un entorno utilitario –que pasa de artista visual a diseñador creativo–, a asumir una dimensión "*saludable*" de individuo-destinatario. La construcción de representaciones simbólicas es mínima en este asunto.

3 Cf Miguel Chevalier, "Seconde nature 2007", catalogue de l'exposition aux Anciennes Ecuries de Trélazé, juin-septembre 2007, interview de Henri-François Debailleux.

Un bienestar hedonista que lo relaciona en este asunto con el placer que siente el individuo-destinatario a causa de los objetos o instalaciones que le son propuestos. En ello, la dimensión de ser vivo individual y subjetivo engloba, sobrepasándola, la simple percepción sensorial, y si hay representaciones simbólicas es con relación a la historia o con relación a las experiencias pasadas de ese individuo.

Un bienestar cultural que se refiere no sólo a una vivencia individual, también a unas referencias socialmente compartidas y a unos intercambios colectivos que superan al individuo. Estamos en presencia de una elaboración maximalista de las representaciones del bienestar, en una escala espacial que aumenta no sólo un sentimiento físico también una subjetividad individual. Es, sin duda, en este último nivel del análisis de la emoción estética -correspondiendo a los sentimientos del Arte particularmente- donde adquiere todo su sentido, y en el que el diseñador, o el artista artesano, deberá identificar los fenómenos de conformismo y de apropiación de la novedad.

En este contexto, Internet va a poner a disposición de los artistas instrumentos muy potentes, como los softwares de representaciones y de simulaciones que permiten captar en "tamaño natural y en tiempo real" las situaciones que dan acceso a aprehender estas tres dimensiones:

- Permite, en efecto, simular toda una serie de características de las creaciones futuras;
- Permite, trabajando sobre secuencias de objetos aparecidos en diversos momentos, ayudar al artista a recrear la historia de un destinatario;
- Permite, suscitando intercambios en el seno de comunidades mediáticas, ver cómo podría hacer frente a representaciones en la frontera entre un conformismo y una aceptación de la novedad artística. Por supuesto, podemos hablar aquí de experiencias, y de decir que lo que Internet aporta es la catalización de las experiencias posibles en niveles difícilmente conocidos, y, sobre todo, menos costoso que antes. Pero probablemente hay algo más en estas reacciones de las comunidades mediáticas generadas por representaciones virtuales que en experiencias más clásicas, donde la intensidad de las interacciones necesariamente era más débil.

Del trabajo del artista digital a la organización económica de su producción

El artista que utiliza los medios digitales considera en general que simplemente utiliza los medios de su tiempo, como otros antes que él habían utilizado el

pinzel, o utensilios que permitían esculpir la piedra, la madera, etc., o la cámara fotográfica. La fotografía necesitaba ya una mediación tecnológica entre la concepción de la obra y el resultado final, esta mediación se multiplicó luego con el vídeo o con las instalaciones animadas debido a un instrumento mecánico o eléctrico como ocurre particularmente en las imágenes de Tinguely. Según éste, el enfoque de la realidad debía pasar por la máquina, por el motor eléctrico: *"resistid a la debilidad amedrentada de parar el movimiento, de petrificar los instantes y de matar lo vivo... Vivid el presente, vivid en y sobre el tiempo, para una realidad bella y total."*⁴

Una diferencia importante con el artista tradicional pintor radica en que en este contexto el artista realiza instalaciones, y aún más, el "artista digital" no puede trabajar nunca más sólo en su taller. Su obra es el resultado final de un trabajo en equipo, aunque la concepción sea individual. Pasamos de la creación y la producción solitaria del artista que trabaja en su taller a la producción colectiva de una idea individual. En efecto, producir una obra digital requiere competencias más profundas en informática, particularmente en programación, y el ajuste operativo del software requiere el trabajo de informáticos, de ingenieros que van a permitir la realización efectiva de la obra concebida por el espíritu del artista. La obra no es únicamente "firmada" por el artista, sino que viene acompañada por un tipo de "certificado de origen", indicando el nombre de uno o varios informáticos que han trabajado en la realización del software, el nombre del software, incluso la lista del material necesario para poder captar la obra. La realización de una obra digital se convierte en un trabajo de larga duración, y necesita una verdadera inversión en el sentido económico del término, inversión que es tanto más arriesgada en cuanto que no responde a una demanda potencial en el mercado, como es el caso de un producto manufacturado. Así, la realización de "RGB Land 2006" necesitó 4 años para realizar el programa y 6 meses para generar la imagen⁵. Según la galería Magda Danisz, un software puede costar aproximadamente unos 50.000 euros, lo que no siempre es accesible para un artista, que debe encontrar una ayuda para realizar su producción. Por eso, la estructura "Le Cube", por ejemplo, ofrece a los artistas la posibilidad de ser atendido en una residencia.

Instalado en Issy Les Moulineaux desde 2001, e integrado en la conurbación Arc de Seine en 2006, Le Cube es un centro de creación exclusivamente dedicado al arte digital. Está gestionado y animado por la asociación "ARTE 3000", que desde 1993, gracias al apoyo de SUN Microsystems, tiene como objetivo "constituir un entorno propicio para la generación de proyectos artísticos innovadores, mediante la utilización de medios digitales y la colaboración técnica y logística en la producción. Estos proyectos desarrollan tecnologías vinculadas

4 Cf Jean Tinguely, cité dans Le Thorel-Daviot (P) : Petit dictionnaire des artistes contemporains, Larousse 2000.

5 Cf notre entretien avec Miguel Chevalier.

con la interacción y con los sistemas en “tiempos reales”, y encuentran su difusión en Internet, en CD-ROM o bajo formas de instalaciones interactivas”⁶. Además de una acción de sensibilización del “gran público”, particularmente del público joven⁷ a las técnicas digitales, Le Cube acoge cada año a una veintena de artistas profesionales en una residencia. Estos últimos pueden disfrutar de una plataforma de producción equipada de material de alto nivel (3D tiempo real, *motion capture*...), así como de material a disposición del público: 80 ordenadores multimedia conectados a Internet a Haut Débit [Alta Velocidad], espacio Wi-Fi, medios de creación (videocámaras y cámaras de fotos digitales, paletas gráficas, etc.), 500 licencias de software para creación de multimedia⁸.

De esta forma, el estatuto económico del artista evoluciona. Deja de ser un artista independiente, para convertirse en un verdadero empresario, o por lo menos un coordinador de equipo que tiene de hecho una responsabilidad económica. Esta necesidad de trabajo en equipo, inducida por la utilización de tecnologías digitales, recuerda, sin embargo, particularmente la práctica artística dominante en el Renacimiento. En efecto, los artistas reconocidos de esa época no eran unos artistas que trabajaban solos sino que lo hacían en equipo, se hablaba de escuelas, y con mucha frecuencia las obras firmadas por Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Rafael o Rubens fueron parcialmente realizadas por los alumnos de estos artistas, según las instrucciones dadas por sus maestros, cuando no recurrían a pintores expertos para ejecutar algún detalle específico del cuadro por ejemplo. La diferencia radica en que la creación digital implica una coordinación de competencias muy diferentes, que en principio no tienen ningún aspecto en común, y no se trata sólo de conjuntar el trabajo de individuos que tienen la misma formación. ¿Cuáles son *a priori* los puntos de convergencia entre un informático, un ingeniero y un artista? La creación digital implica una aproximación entre el mundo artístico, científico y económico. El artista está integrado en la esfera real, vive con su tiempo, y abre nuevos campos de exploración.

Podemos ir más lejos y definir una lógica económica del valor específica. Existen fundamentalmente dos lógicas de valor en las empresas contemporáneas: la lógica de cadena y la lógica de taller.

En la lógica de cadena, el valor del proceso global depende de ventajas específicas ganadas en cada etapa del proceso. Esas ventajas específicas se refieren principalmente a ganancias de producción y a la reducción de costes de transacción. Las fábricas tradicionales suelen encontrarse en esta categoría, porque su proceso de producción es generalmente lineal. Este proceso global tiene un comienzo y un fin claro, y puede ser organizado de manera secuencial. Transforman las compras [*inputs*] del exterior, más o menos genéricas, en productos de

6 Cf site internet du Cube.

7 Le Cube anime notamment différents ateliers (par tranches d'âge) pour les enfants de 3 à 12 ans.

8 Cf brochure Le Cube, activités 2007-2008.

cierta especificidad. Su valor depende de la reducción de coste que el producto puede ofrecer al cliente, o de las mejoras de rendimiento [*performance*] que el cliente puede obtener utilizando el producto o recibiendo el servicio. Todas las unidades de esta organización deben contribuir para optimizar la eficacia global.

En la lógica de taller, el objeto principal es resolver un problema, antes desconocido o no resuelto. A la inversa a lo que ocurre en la cadena secuencial anterior, el valor reside no sólo en la solución misma, también en la manera de alcanzarla. El proceso global no tiene necesariamente un comienzo y un fin claros. Este tipo de generación de valor se sustenta en la capacidad para identificar una nueva necesidad y aportar una solución específica adaptada. La novedad y la destreza son las palancas fundamentales de la creación de valor, lo que pone en primer plano la especificidad de los recursos humanos. También la captura de este valor puede, o incluso debe, ser compartida con estos talentos, lo que causa problemas de propiedad intelectual. La sinceridad, el diálogo y la discusión son fundamentales tanto por parte del trabajador como del destinatario potencial. El valor estratégico proporcionado a los destinatarios puede incluir cuatro dimensiones: costes más bajos, alta funcionalidad, marca específica (prestigio e imagen) y una proximidad mental (destruyendo las barreras a la confianza y la cooperación).

En la creatividad artística tradicional, la lógica del taller es evidente. En la creatividad artística de la era digital, la lógica del taller sigue superando con creces la de la cadena secuencial, pero esta última está, sin embargo, mucho más presente ahora que antes. Por ello, la diferencia entre el taller artístico tradicional y el taller artístico digital radica en la hibridación creciente de las competencias que son movilizadas. En efecto, tres habilidades son necesarias para materializar dicha creatividad:

- Una capacidad profesional en un campo específico.
- Una destreza o virtuosismo, ya que es necesario no sólo producir sino proporcionar el máximo valor añadido a las características de la obra. La aportación de este segundo criterio es muy importante, ya que acentúa la dimensión específica o subjetiva de estos "trabajadores" de la cultura.
- Una creatividad. Los miembros del equipo no sólo deben ser excelentes sino también creativos en la concepción y realización de un objeto.

Pero esas habilidades, a menudo dispersas entre varias personas, tienen que entrar en concierto. Por lo tanto, un artista se define principalmente por su capacidad para ser creativo, mientras que un trabajador intelectual es definido sobre todo en términos de virtuosismo en su propio campo profesional. En el

primer caso, el virtuosismo es, en la situación más favorable, una extensión de la creatividad, mientras que en el segundo caso es la creatividad la que resulta de una extensión del virtuosismo. Esta separación, costosa, debe ser superada. Consideremos como una analogía el caso de las artes aplicadas, que de alguna manera ya habían planteado el problema que nos desafía ahora. Muchos artistas tienen que vivir exclusivamente en el ámbito creativo, sin la plasmación de su genio en las producciones, que pueden tener un claro valor funcional. De otra parte, los "artesanos del arte", arrastrados a un mundo "funcional" más que estético, no podrían vivir más que de copias, imitaciones y referencias externas, estando también marginados. Nadie ha ganado, y cada uno ha ocultado su propia filosofía estética, al considerar ambos las necesidades creativas de la sociedad en su conjunto. Dejando aparte los movimientos que rápidamente encontraron sus límites (la Escuela de Nancy o la Bauhaus), la sanción de esta dicotomía ha supuesto una gran pérdida de calidad para muchos productos.

De la lógica de la organización productiva a la valorización económica

Dos aspectos van a cambiar en este contexto los patrones tradicionales de la valorización económica de las obras artísticas.

El precio de la obra

En general podemos afirmar sobre la valorización económica de las obras de arte que se basa en dos pilares: el prestigio de los artistas y los costes de producción de la obra. Para un artista novel, desconocido por el público, el precio se determinará fundamentalmente en base a la técnica utilizada (lápiz, acuarela, acrílico...) y del tamaño de la obra si se trata de un cuadro. Después, en la formación del precio entrará en juego la valorización de todo el proceso de formación del prestigio del artista, situándolo en su lugar en relación con la historia del arte y la labor de los intermediarios responsables de ese prestigio, si se trata de galerías, coleccionistas, críticos, conservadores o comisarios de exposiciones... Por lo tanto, podemos interpretar que poco a poco el artista se convierte en una marca, y como la construcción de su marchamo por un pequeño grupo de iniciados que constituye la instancia de legitimación va a tener un impacto que va más allá de la esfera única del sector artístico y que influirá en su nivel de reconocimiento, que luego será objeto de una amplia cobertura mediática⁹. El reto para el artista será consolidar ese prestigio mediático con el paso del tiempo y asociarlo a una verdadera notoriedad artística.

9 Cf ouvrages sur le fonctionnement du marché de l'art, dont Sagot-Duvauroux (D)-Rouget (B)-Pflieger (S) : le marché de l'art contemporain en France, La Documentation française 1991, Moureau (N) : Analyse économique de la valeur des biens d'art, Economica 2000, Moureau (N) – Sagot-Duvauroux (D) : Le marché de l'art contemporain, La Découverte, 2006.

En el caso de la obra digital, la referencia a los costes de producción pierde su significado..., porque rápidamente alcanza dimensiones jastronómicas! La formación de los precios está sesgada, y a menudo es necesario "apañárselas"¹⁰. Una de las prácticas consiste en comenzar con un retorno sobre la inversión deseada y distribuir la carga entre el número de ediciones deseado, lo que tiende a aproximar la valorización de la obra de arte digital a la de las industrias culturales.

Por otra parte, cuando la obra requiere un equipo específico para visualizarse, ¿se debe considerar que el precio de venta es sólo el del programa o el del conjunto constituido por el equipo y el programa? En principio, el artista sólo vende el programa, pero la pregunta sigue sin respuesta si nos situamos del lado del comprador que calculará una especie de "precio de retorno" de la obra. Si éste último debe utilizar ordenador, vídeo, pantalla... para ver la obra, el precio aumenta automáticamente. En cambio, si el artista se beneficia por ejemplo de la utilización gratuita del software, proporcionado por las entidades públicas o por amigos que trabajan en el sector audiovisual, no puede basarse en el coste real y potencial de producción. Una vez más, el precio será parcial, y no será el reflejo de un coste real de producción. Se podría incluso ir más allá y hablar de dumping, ya que se trata de vender una obra a un precio inferior a su coste real.¹¹

Además, la cuestión del reconocimiento del prestigio del artista es fundamental. Encontramos desarrollos teóricos "clásicos" en términos de asimetría de la información, papel de las redes, teoría de las señales^{12,13}, con frecuencia mencionados con relación al funcionamiento del mercado del arte. Sin embargo, queda aún una laguna jurídica por cubrir en todos los asuntos relacionados con el software y su utilización como creación artística. Este asunto sobre la valorización de las obras digitales nos lleva necesariamente a examinar el papel de los agentes de difusión, sobre todo de las galerías. La forma habitual de funcionar el mercado del arte es que el artista llega a su público a través de la mediación de una galería. En el caso de las obras digitales, la relación galería-artista es más complicada, y el hecho de ser comparada con una cosa poco conocida y sin dominar como las nuevas tecnologías plantea muchas preguntas. La actividad

10 Cf notre entretien avec Magda Danysz.

11 Cf. notre entretien avec Magda Danysz.

12 Nota del traductor. La teoría de las señales se fundamenta en el hecho de que existe un acceso desigual a la información, es decir, ésta es asimétrica. Los dirigentes de una empresa disponen evidentemente de una información superior a la que disponen los analistas de fondos. Spence (1973) demuestra como los agentes en un mercado pueden usar la señalización para contrarrestar la selección adversa. Dentro de este contexto, la señalización se refiere a las acciones observables tomadas por los agentes económicos para convencer a la parte opuesta del valor o calidad de sus productos.

13 Cf. littérature économique sur ces sujets, dont Akerlof G.: "The "market for lemons: quality uncertainty and the market mechanism", Quarterly Journal of Economics, 1970, vol.84, p.488-500

del galerista evoluciona. La inversión del galerista que patrocina a un artista "digital" es más elevada tanto hacia arriba como hacia abajo en la difusión y comunicación de la obra¹⁴, lo que puede explicar el temor de algunos galeristas respecto a esta tecnología.

Hacia arriba, considerando la importancia del coste de producción de una obra digital, el artista necesitará el apoyo financiero de la galería para crear la obra. El galerista se convierte progresivamente en coproductor de la obra. Esta coproducción puede ser sólo financiera o también puede consistir en el suministro del equipo para realizar la obra. Asimismo, la galería también debe disponer del equipo necesario para visualizar el trabajo o hacerlo legible y adquirir medios de comunicación, pantallas, ordenadores, videoproyectores. Cuando la galería recibe la obra del artista en depósito para venderla, después de (o no, dependiendo del tipo de la galería) un trabajo de promoción y exposición, el reparto se realiza según la práctica habitual 50%-50%, después de deducir los costes de producción. Queda, sin embargo, por determinar lo que vende la galería: el programa únicamente o con el material de lectura, lo que, en este último caso, asumiría el riesgo de integrarla en la cadena de industrias culturales como comercio al por menor.

Hacia abajo, la principal dificultad radica en crear un mercado, lo que implica un importante trabajo de comunicación y formación. Es necesario convencer no sólo a los coleccionistas, sino también a las instituciones públicas, y finalmente acceder al mercado mundial. Por último, en la interfaz entre el trabajo de difusión de la galería, y la inserción en el mercado mundial, no debemos subestimar el hecho de que el acceso a las obras digitales también se puede hacer directamente a través de la red de Internet. Ya no hay necesidad de intermediarios, *"las creaciones se almacenan en un espacio virtual, y están visibles en cualquier lugar del mundo desde el momento en que tenemos acceso a la Web¹⁵"*. Los internautas pueden también conectarse a cierto número de obras, o incluso descargar algunas de ellas, y solicitar un certificado de autenticidad por *e-mail*. Con ello, el grado de desmaterialización se eleva a su nivel máximo, y cuestiona el papel de la galería en la cadena de valorización. En efecto, ¿cuál es el futuro de su papel hacia arriba como agente participante en la financiación, si su función de relacionar la obra y el público dejará de existir hacia abajo? ¿Acaso nos arriesgamos a situarnos completamente como una industria cultural con los peligros de las descargas que afectan a los sectores del disco y el cine? La naturaleza propia del mercado del arte corre el riesgo de evolucionar de un mercado pequeño, que moviliza a actores que se conocen entre ellos y que conocen las reglas del juego establecidas, a un mercado ilimitado en el que la demanda potencial escapa totalmente de los actores tradicionales. El grado de

14 Cf. notre entretien avec Magda Denysz.

15 Cf entretiens de Patrick Imbard, dans "Miguel Chevalier", Flammarion 2000.

incertidumbre es en sí mismo muy alto y las referencias en términos de valorización de las obras se convierten en inoperantes.

Las rentas de los artistas

La segunda debilidad importante tiene que ver con la realización de copias [pirateo], y nos referimos al conjunto de obras digitales o que utilizan un soporte digital, como la música y las películas (e incluso los libros). Interesa saber no sólo cómo valorizar un original, como se ha sido señalado, sino cómo incorporar nuevas fuentes de valores en ese original. Para entender el reto, es necesario recordar también que muchas obras digitales se consumen en lugares distintos de los tradicionales, comenzando por el uso creciente de los espacios privados. Durante mucho tiempo restringido únicamente a la práctica de la lectura, el espacio privado se ha beneficiado del proceso de equipamiento del hogar por materiales audiovisuales. A diferencia de los medios de comunicación tradicionales utilizados vinculados a los ritmos habituales de la vida familiar, los nuevos "media" introducen nuevos tiempos que rompen con esos ritmos tradicionales. El ejemplo de la música es el más revelador con la generalización reproductores portátiles (tanto en el espacio doméstico como fuera del mismo), y esto se refleja en el hecho de que en un país como Japón, el consumo de música en los aparatos de reproducción se considera más importante que todas las demás modalidades de consumo de música en su conjunto. A esta tendencia privatizadora, que podría ser considerada como generadora de una nuclearización del consumo, corresponde (más que se opone) una tendencia de creación de redes de usos. Los equipos utilizados como propios parecen ser las bases para el inicio de una nueva socialización, construida de manera tan flexible como a menudo espontánea. Sin duda, lo más importante es consecuencia del desarrollo de Internet y de la creación de redes de socialización a distancia. Que haya necesidad de información, de economizar experiencias, o de difundir y compartir alguna cosa que se desea. La comunicación a través de Internet anuncia al mismo tiempo que realiza consumos de contenido, como P2P, chats e incluso foros....

En este nuevo contexto, ¿cómo aumentar el valor económico de las obras digitales?

El primer mecanismo sería la distribución de un determinado contenido en diferentes soportes posibles; por ejemplo, la película mediante su proyección en sala, la venta de DVDs, *Video on Demand* [alquiler en videoclub], el visionado en televisiones de pago y, por último, el visionado en televisiones comerciales o "gratuitas". La dificultad reside en que se dirige potencialmente al mismo consumidor, de manera que la aparición de una nueva ventana puede ocasionar efectos de expulsión. También la programación temporal de las salidas en los distintos soportes o medios es un aspecto esencial, esta circunstancia y las diferencias normativas entre países van a crear dificultades adicionales respecto a estos productos globalizados.

El segundo mecanismo se refiere al *versioning*. Aquí no se cambia el contenido, pero sí se le aparece con formas diferentes. Inicialmente se edita un libro en *hardback*, después, pasado algún tiempo también se edita en *paperback*, incluso en versión electrónica. Al cambiar la forma y el precio se puede llegar a consumidores que no estaban interesados en el producto de base o que no se decidirían nunca como compradores del producto de base. La heterogeneidad de la demanda es, por lo tanto, una condición necesaria del *versioning*. Un segundo mercado se abre después del primero, que se beneficiará del éxito adquirido en éste, creando un efecto externo de carácter positivo. Si en el caso anterior de los libros el *versioning* se denomina vertical, también puede ser horizontal -el mismo contenido introduciendo diferencias en el producto en función de las características de cada consumidor-, esta modalidad se denomina también *customization* -que es el caso de algunos softwares-. Tanto en un caso como en el otro lo que se pretende es aumentar al mismo tiempo la dimensión del mercado y obtener el máximo valor posible.

El tercer mecanismo se refiere a los *mercados y productos derivados*. Son varias las formas posibles al respecto: la venta de la música de una película en formato de CD; la utilización de una novela como base para el escenario de una película; o a la inversa, el uso de un producto audiovisual como base de un texto literario; o, finalmente, y esta es la más conocida, la creación de productos con la imagen de los personajes de una película. De *Walt Disney* a *Pokemon* - o *Pocket Monster* -, las ilustraciones no han dejado de crecer y de diversificarse. En este contexto la competencia entre grupos de consumidores es aún más débil que en los casos anteriores, incluso si todos aquellos que compran estos productos derivados hubieran tenido en cuenta la existencia de la referencia inicial, junto con los efectos de moda o de imitación que la siguen. La competencia entre empresas puede perdurar si la empresa desde el primer momento tiene intención de asumir nuevas actividades, pero nada indica que esta sea su voluntad o interés. Persiste un problema respecto a la negociación de los derechos de propiedad intelectual, que serán cada vez más difíciles hacerlos valer cuando nos alejamos del producto original.

Otro tipo de modelos de negocio nos lleva de inmediato a los bienes indivisibles, en los que el consumo, una vez aparecido, difícilmente puede disminuir o ser controlado. No se trata de una situación necesariamente nueva, como lo demuestran las regulaciones que a mediados del siglo XX regían las emisoras de radio, estipulando que una música difundida por una emisora de radio podría serlo en cualquier otra desde el momento en que los derechos afectados fueron adquiridos. Se trata de un sistema conocido progresivamente con el nombre de licencia global, que actualmente es considerado por algunos como susceptible de conciliar el libre comercio y la valorización económica. La expresión *licencia global* viene a designar el mecanismo que conduce a realizar el pago a tanto alzado [tarifa plana] por los actos de copia privada realizada por medio de descargas.

De hecho, el sistema es presentado como conflictivo por los propios productores y algunos artistas privilegiados, que denuncian inmediatamente que esta circunstancia genera un desorden, acaba con la creatividad, y destruye los sitios de ventas online. Sin embargo, ya existen todos los instrumentos necesarios para corregir esos excesos, desde el momento en que se pueden exigir pagos por las suscripciones a Internet. Pero es cierto que hay una gran diferencia entre las ventas online y la licencia obligatoria, es decir, el cambio de jerarquía de los actores de las cadenas de producción. Los agentes que controlan todas las concesiones para redistribuirlas de acuerdo con sus normas, permitirá a los Proveedores de Acceso a Internet no sólo controlar el uso de las concesiones, sino que también se convertirán en los centros neurálgicos del sistema. El debate está abierto.

La radicalidad económica de la obra de arte en la era digital: las instalaciones.

Este arte "*refractario*", que obliga a estar en un estado de alerta permanente resulta difícil, incluso sin significado lo acepta y lo sigue el mercado. El trabajo de los artistas ha evolucionado con de la utilización de los nuevos medios. El artista deja de ser un pintor, un realizador de vídeos o un intérprete, es todo eso a la vez. Los artistas digitales son arquitectos, escultores de un nuevo espacio... Son verdaderos empresarios y realizadores de sus obras. Igual que ocurre cuando una película necesita financiación para su realización, algunos artistas crean obras de arte porque han podido beneficiarse de medios financieros y técnicos para producirlas.

Son, sin duda, los artistas del *Land Art* los primeros que transformaron la economía de la obra de arte. Así, Michael Heizer, para producir *Double négatif* (1969-1970), necesitó utilizar un bulldozer y dinamita para excavar en la piedra y en la arena hendiduras "tan altas como un edificio". Desde entonces, la producción de obras de arte no cesa de generar costes importantes. Algunos artistas adoptan actualmente una práctica cinematográfica para realizar sus obras fotográficas o filmadas. Pero lo más notable es sin duda la proliferación de las obras *in situ*, realizadas sobre y en función del lugar de exposición o de realización, tales como las obras de Daniel Buren, Liam Gillick, Claude Lévêque. Sin embargo, las dimensiones y materiales de las obras no asustan a algunos coleccionistas, que a veces crean espacios con el propósito de acoger obras de arte monumentales, debido sólo a que encuentran en el campo digital todos los instrumentos necesarios para esta preparación, con el riesgo de que la presentación final de la obra deje una pequeña parte digitalizada. Las obras tienden a ser producidas en función de una demanda para convertirse en propiedad de quien hace esa demanda. Después de producir una obra, y haberla expuesto,

la Fondation Cartier se convierte en la mayoría de los casos en propietaria de la obra (cf. *Cremaster 4*, de Matthiew Barney, et *Kelvin 40*, de Marc Newson).

Lo más importante ahora es lo que está teniendo lugar tanto en los encargos privados como públicos. Durante siglos, el privilegio de encargar una obra de arte privada estaba reservado al clero y la nobleza. El programa de los nuevos demandantes rompe definitivamente con esta tradición elitista y aporta una concepción contemporánea de la encomienda. El procedimiento empleado por los *Nouveaux commanditaires de la Fondation de France* tiene como objetivo la creación de obras de arte y su contexto. El método se basa en el trabajo conjunto de tres actores: uno o varios demandantes que efectúan el encargo, un intermediario y un artista. El demandante, con la participación del intermediario y utilizando la forma de un documento de encargo, manifiesta una demanda. El intermediario elige al artista susceptible de darle una respuesta. Con ello, comienza un intercambio entre el artista y los que efectúan el encargo.

Desde hace una decena de años, asistimos incluso a la creación de organizaciones privadas que tienen por objeto crear proyectos que nacen de la voluntad de actores públicos o privados. A partir de este deseo, encuentran al artista más capacitado para satisfacer las condiciones de los demandantes, después organizan la financiación como productores ejecutivos. Con el apoyo de donantes privados, estas organizaciones pueden también producir obras que responden al proyecto personal de un artista.

Las organizaciones realizan una función similar en Inglaterra: *Art angel*¹⁶, o en los Estados Unidos: *Artists Space* de Nueva York. También existen formas asociativas, como la utilizada en la *Nuit Blanche* de París. Cada vez más las exposiciones temporales o los eventos invitan a los artistas a exponer en sus instalaciones. En estos casos, el artista concibe una obra *in situ*. Para realizar este tipo de exposiciones, los museos recurren a la generosidad de las empresas mecenas, como la ayuda proporcionada por *Pernod-Ricard* a la obra *in situ* de *Daniel Buren* en el contexto de su exposición en el museo *Guggenheim* de Nueva York en 2005 —esta ayuda se enmarca en la política de mecenazgo del grupo—, o la ayuda de LVMH a *Casino*, la obra de *Annette Messager*, producida para el pabellón francés de la Bienal de Venecia de 2005.

Algunos coleccionistas producen o encargan obras de arte, y no sólo se contentan con comprarlas una vez expuestas, sobre todo porque la obra debe ser prefinanciada. En este caso, el coleccionista remunera al artista por una determinada cantidad, teniendo en cuenta su cotización en el mercado del arte. Algunas empresas, especialmente las de artículos de lujo, deciden colaborar con los artistas, con la finalidad de que creen instalaciones en sus tiendas. La marca

16 www.artangel.org.uk

ofrece así a los clientes un entorno excepcional. Sin duda podemos afirmar que estas tendencias son necesarias para hacer evolucionar la obra de arte y el papel del artista en la sociedad. De hecho, los artistas se han convertido en un nuevo tipo de actor o de interlocutor: las empresas con empleados especializados en materia de ingeniería cultural, las empresas que se crean para poner a disposición de sus clientes su conocimiento y mediar en su ayuda financiera. Como en toda evolución de este tipo, los artistas se encuentran enfrentados a los distribuidores que son ahora los que dan las órdenes. De la misma manera que muchos artesanos se vieron obligados a aceptar el cambio en la naturaleza de su actividad, ya que tuvieron que hacer frente a los que efectuaban las órdenes y no a los usuarios, así mismo los artistas contemporáneos tienen que hacer frente a estos ingenieros de la industria cultural que sólo pueden aportar el dar órdenes. Los beneficios que se esperan del mercado se obtienen cada vez más en este aspecto de la ficción.

Bibliografía

- Anderson C.** [2006], *The Long Tail*, Random House, London.
- Bounie D., Bourreau M. et P. Waelbroeck** [2006], "Pirates or Explorers: Analysis of Music Consumption in French Graduate Schools", *mimeo*, ENST.
- Bourreau M. et M. Gensollen** [2006], " L'impact d'Internet et des Technologies de l'Information et de la Communication sur l'industrie de la musique enregistrée ", *Revue d'Economie Industrielle*, 116, p. 31-70.
- Gabszewicz J. et N. Sonnac** [2006], *L'industrie des médias*, Collection Repères, La découverte, Paris.
- Greffe X.** [2008]¹⁷, *Managing creative enterprises*, Genève: WIPO, WTO.
- Greffe X.** [2007]¹⁸, *Artistes et marchés*, Paris : La documentation française.
- Greffe X & N. Sonnac** (2008), ed.: *CultureWeb: creation, contenus et économie numérique*, Paris: Dalloz.

17 Greffe X. [2008], *Managing creative enterprises*, WIPO, WTO.

18 Greffe X. [2007], *Ouvrage cité*, Chapitre 3



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

Nuevas posibilidades de empleo en el sector de la cultura

Emilio Carrillo Benito

Unión Iberoamericana de Municipalistas

Planteamiento

El presente artículo tiene como objetivo mostrar las nuevas posibilidades de empleo existentes hoy día en el sector de la cultura y, especialmente, en aquellas actividades ligadas al trabajo autónomo.

Hace no demasiados años hubiera parecido innecesaria, cuando no algo peor, una investigación con semejante finalidad. Eran tiempos aquellos en los que en la gestión pública y las estrategias de desarrollo prevalecía la visión de la cultura como sector generador de gasto público con escasas repercusiones tangibles en el territorio. Pero tal manera de entender las cosas ha pasado a la historia. Actualmente, desde la óptica presupuestaria pública se ha extendido la idea de que la cultura es realmente un componente inversor. Y desde la perspectiva de la Economía Política y la Teoría del Desarrollo, el sector de la cultura es considerado como un potente motor de avance socioeconómico, capaz de generar un volumen significativo de renta y empleo, además de incentivar factores cualitativos, como la autoestima de la colectividad, muy notables para el desarrollo de territorios y comunidades.

En este novedoso contexto y un escenario socioeconómico singular (globalización, cambio climático, revolución tecnológica, sociedad de la información y del conocimiento, novedosos estilos de vida y demandas sociales, flujos migratorios, escasez de recursos naturales, crisis financiera y económica de enorme envergadura,...), la indagación sobre las posibilidades de empleo en la esfera cultural ha de arrancar del examen, por sintético que sea, tanto de los denominados empleos de futuro como de las llamadas estrategias de desarrollo local. No en balde, los primeros son los que más adecuadamente encuadran y deli-

mitan las oportunidades y opciones de generación de puestos de trabajo en actividades nuevas y tradicionales, que de ambas hay en el sector de la cultura. En cuanto al desarrollo local, a lo largo de los últimos lustros ha evidenciado su capacidad de transformación de la realidad socioeconómica del territorio y de la colectividad que lo habita -lo que se ve revalorizado por la crisis que caracteriza el momento económico-, siendo el ámbito donde los impactos socioeconómicos de las actividades culturales mejor se manifiestan, encajan y pueden rentabilizarse para el mercado laboral.

Completado lo anterior, se estará en condiciones de dar un paso más en la investigación. Para ello se evaluará el papel de la cultura en las estrategias de desarrollo local; y se efectuará un análisis de la interrelación entre el trabajo autónomo y los empleos de futuro. Ambas tareas coadyugarán a definir el marco exacto en el que surge y se desenvuelve el potencial de creación de puestos de trabajo en el campo cultural.

Finalmente, con el bagaje de todo lo precedente, se concluirá el artículo con una catalogación de subsectores y actividades concretas donde con más fuerza se plasman las nuevas posibilidades de empleo en el sector cultural, en general y dentro del trabajo autónomo, en particular.

Los empleos de futuro

Hay una amplia consciencia acerca del calado de las transformaciones tecnológicas, culturales, demográficas y medioambientales que fijan el perfil del cierre de esta primera década del siglo XXI; y de sus impactos directos sobre el tejido socioeconómico y productivo. A lo que se ha sumado la aguda crisis financiera y económica que estamos sufriendo en un contexto global.

Tales transformaciones y la situación de crisis obligan, entre otras cosas, a abordar de un modo distinto las políticas públicas dirigidas al mercado laboral, así como la propia interpretación del mismo. Porque es el concepto de trabajo -sus contenidos, esquemas y pautas de comportamiento y organización- lo que se está transfigurando hondamente. Circunstancia de enorme trascendencia desde muchos puntos de vista, también desde la óptica del trabajo autónomo, y de la que se derivan requerimientos teóricos y prácticos de nuevo cuño. Entre ellos figura, sin duda, la necesidad de ir más allá del concepto generalista de empleo, diferenciando más que nunca entre empleos sin futuro, empleos con futuro y empleos de futuro.

Como he tenido ocasión de exponer al respecto, fundamentalmente en la *Guía básica de empleos de futuro en Andalucía*, los empleos sin futuro son puestos de trabajo tradicionales que aún estando presentes en el mercado laboral y en la estructura productiva y de servicios, carecen de viabilidad a medio y largo

plazo, siendo previsible, por tanto, su disminución en número y significación en un horizonte temporal razonable; es el caso, por ejemplo, de determinados empleos en segmentos específicos de la agricultura o la industria pesada.

Junto a ellos conviven los empleos con futuro, esto es, puestos de trabajo igualmente tradicionales, pero que probablemente se mantendrán a medio y largo plazo con un volumen e importancia similar al actual (verbigracia, están en este caso bastantes empleos localizados en ramas terciarias de la economía).

Por fin, los empleos de futuro son nuevos empleos, ocupaciones y actividades profesionales y empresariales, fruto de las grandes transformaciones a las que antes se hacía referencia, cuya cantidad y peso específico aumentarán en el futuro a pesar de la crisis vigente. Se trata de nuevos empleos que surgirán tanto en actividades nuevas como tradicionales, en cuanto a que, por un lado, responden a nuevas necesidades y demandas sociales (nuevos yacimientos de empleo) y, por otro, a la nueva forma de organización de la producción que surge como consecuencia de la adaptación competitiva de subsectores y ramas de actividad tradicionales al nuevo escenario socioeconómico, global y tecnológico.

De esta triada de categorías, son los empleos de futuro los que deben centrar obviamente el principal interés de los responsables del diseño y ejecución de las políticas públicas de empleo y desarrollo. Y también de los que buscan nuevas oportunidades empresariales y de trabajo autónomo. Ahora bien, ¿cuáles son exactamente esos empleos de futuro?

Las investigaciones realizadas con objeto de responder esta pregunta, incluida la que se acomete en la *Guía* recién mencionada, constatan empíricamente la estrecha interrelación que existe entre empleos de futuro y recursos endógenos y como el proceso de globalización incrementa, aunque pueda parecer paradójico, la importancia conceptual, estratégica y operativa del territorio en lo que se refiere a la creación de los empleos de futuro. En Andalucía, por ejemplo, el número de empleos de futuro potenciales es relativamente elevado, y aparecen distribuidos en muy diversos segmentos de la actividad económica que se integran, además, en todos y cada uno la totalidad de los grandes sectores socioeconómicos: primario (absorbe cerca del 10% de los empleos de futuro detectados), secundario (en torno al 24%), terciario (algo más del 28%), cuaternario (ronda el 23%) y esfera medioambiental (supera el 15%).

A partir de lo cual, la plasmación efectiva de los empleos de futuro en el territorio y en la realidad laboral conlleva elevar la significación de lo microeconómico mediante la interconexión de la economía con otros parámetros como el medio ambiente, la tecnología y la cultura. Igualmente, se deben incorporar las tendencias crecientes hacia la descentralización del sistema productivo y la toma de decisiones tanto en el diseño de políticas como en el análisis de opor-

tunidades empresariales y de trabajo autónomo. Y fomentar las nuevas formas de promoción económica pública, introduciendo no sólo criterios de desarrollo económico, eficiencia y competitividad, sino también de sostenibilidad ambiental y social, en la convicción de que no hay eficacia económica sin eficacia social, y sin instrumentos y mecanismos efectivos de descentralización, participación y concertación entre los entes públicos y la sociedad civil.

La práctica acumulada ha demostrado la conveniencia de promover en los territorios un programa específico a favor de los empleos de futuro que, materializando las reflexiones previas, aborde sistemática y coherentemente cuatro grandes líneas de acción: diagnóstico de los empleos de futuro concretos que aparecen el territorio; motivación, sensibilización e información en la población, el sistema educativo y el tejido empresarial acerca de los mismos; formación del capital humano en las técnicas, perfiles e itinerarios profesionales que los empleos de futuro exigen; y apoyo financiero a mypes y autónomos para la puesta en marcha de iniciativas emprendedoras ligadas a los nuevos empleos.

Las estrategias de desarrollo local

El desarrollo local cumple 27 años en verano de 2009. Y ello porque, si bien no es sencillo situar en el calendario el surgimiento de un fenómeno de su calado y repercusiones, puede estimarse que el lanzamiento del programa Iniciativas Locales de Empleo (ILE) por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), entre junio y julio de 1982, marcó su nacimiento formal. Por tanto, se ha superado un cuarto de siglo de experiencia acumulada de las estrategias de desarrollo local, que por derecho propio han encontrado su lugar en el escenario socioeconómico internacional y están en la base de numerosas prácticas que, de una punta a otra del planeta, demuestran lo adecuado de sus objetivos y programas para responder a los nuevos requerimientos y a las nuevas circunstancias sociales, económicas y tecnológicas, incluida la vigente situación de crisis.

En este sentido, hay que constatar que los años transcurridos desde su nacimiento ha sido tiempo suficiente para asumir que, por su propia idiosincrasia, constituye un grave error acercarse al desarrollo local desde la perspectiva de un *modelo*. Porque si algo lo define intrínsecamente es su ajuste a las características y singularidades de cada territorio y colectividad. Son ellas las que deben determinar la estrategia específica a aplicar y, en consecuencia, las pertinentes políticas, programas y acciones a ejecutar y la operativa a seguir. Por tanto, no existe un *modelo* de desarrollo local. Y, por lo mismo, tampoco es admisible trasplantar tal cual de un territorio a otro lo acometido al respecto en alguno de ellos, por cercanos que sean entre sí y similares, en apariencia, sus rasgos socioeconómicos. No obstante, que esto sea así no significa que en el amplio,

complejo y rico campo del desarrollo local no haya tendencias y orientaciones comunes. Ahora bien, éstas han surgido no de la imposición de una única manera de ver y hacer las cosas, sino del aprendizaje derivado de experiencias concretas; de las buenas prácticas, también de las malas, llevadas a cabo en diversos escenarios y lugares. De esas experiencias particulares sí que se pueden extraer conclusiones generales, en el sentido de lecciones válidas para que en otros territorios y en diferentes situaciones se medite sobre sus contenidos y, en su caso y previo al imprescindible ajuste a la realidad inmediata, se incorporen a la estrategia peculiar de desarrollo.

Por otra parte, desde 1982, los municipios y ciudades se han ido convirtiendo en actores cada vez más necesarios para dar respuesta a los retos de la globalización, a través de un “pensar global, actuar local” que estimula el aumento de la diversidad cultural, productiva y urbana. Naciones Unidas lo ha sintetizado acertadamente con la expresión “globaloca” que define e identifica los nuevos tiempos. Como botón de muestra, el cambio climático, con todo lo que conlleva, materializa muy bien lo que esto significa: un fenómeno de causas claramente globales, pero cuyos efectos son eminentemente locales (verbigracia, la posible subida del nivel del mar no afecta igual a las poblaciones costeras que a las que están alejadas de las orillas marinas); y las medidas para hacerle frente han de ser no sólo globales, sino, igualmente, para paliar los impactos concretos, locales. Los flujos migratorios, la propia crisis económica actual, con nocivos impactos en el empleo y el tejido empresarial, y un amplio rosario de asuntos y temas responden a la misma lógica donde lo global y lo local no sólo no se enfrentan, sino que se dan la mano.

Todo lo cual hace preciso que las estrategias de desarrollo local diseñen con rigurosidad el modelo de territorio al que en cada caso y lugar específico se quiera progresar. La gobernanza local reclama que las urbes cuenten con un modelo de ciudad hacia el que avanzar y sobre el que sustentar y ejecutar su desarrollo urbano, social, económico, cultural y territorial, tanto en el corto como en el medio y largo plazo. Para ello, la planificación estratégica juega un papel fundamental y, de hecho, el recurso a la elaboración y ejecución de un plan estratégico se ha convertido en común en la vida de muchas urbes. La planificación estratégica es una manera de gobernar la ciudad en un clima de consenso y de participación colectiva y de los agentes económicos y sociales que permite superar la imprevisión, concebir el futuro deseable y definir los medios reales para alcanzarlo.

En este orden, es importante destacar que en la planificación estratégica, siendo, sin duda, un todo, pueden y deben diferenciarse dos ámbitos, interrelacionados, pero de distinta naturaleza conceptual y operativa: la planificación estratégica socioeconómica (productiva, tecnológica, empresarial,...); y la planificación estratégica físico-territorial (espacial, urbanística, de organización del

territorio,...). Por tanto, la que de forma tan común como impropia solemos denominar planificación estratégica (la socioeconómica) y la que de manera insuficiente llamamos normalmente planificación urbanística (que debe ser entendida y ejecutada cual planificación estratégica físico-territorial) son las dos caras de una misma moneda. La creación de espacios para la convivencia y la cohesión social, la dotación de equipamientos e infraestructuras para el logro de una comunidad más articulada, equilibrada y solidaria, la sostenibilidad y el medio ambiente como puntos centrales de la calidad de vida, la apuesta por la cultura y el patrimonio histórico-artístico o el impulso del empleo, la promoción socioeconómica y empresarial y la innovación deben ser plasmados en la realidad de cada territorio.

En este marco y en el conocimiento de causa emanado del estudio en profundidad de buenas prácticas concretas en territorios ubicados en muy diversas zonas del planeta, es posible aseverar que las mejores experiencias de desarrollo local están constituidas hoy por estrategias que, desde la comprensión de que el desarrollo es mucho más que *desarrollo económico*, están sabiendo jugar en diferentes frentes y áreas temáticas. Estrategias, por enunciarlo metafóricamente, que tocan de forma armoniosa las múltiples teclas que componen el instrumento del desarrollo y no sólo alguna o varias de ellas, superando, así, la antigua visión que se ceñía al limitado campo de la economía.

¿Cuáles son estas teclas, es decir, los ámbitos en los que las estrategias de desarrollo local deben aspirar a trabajar al unísono y coordinadamente? Las experiencias y prácticas indican que, esencialmente, ocho: medio ambiente, territorio, tecnología, eficacia social, intangibles, la propia economía, la esfera estrictamente operativa y, por supuesto, tal como se detalla en el epígrafe inmediato, la cultura local.

Cultura y desarrollo local

En el entendimiento del desarrollo vigente hasta finales de los años 70, hubiera sorprendido enormemente la inclusión de la cultura y la identidad local entre los parámetros que pueden promover el propio desarrollo. Y eso a pesar de que hace tiempo que existen numerosos territorios que han hallado en el mantenimiento y potenciación de su idiosincrasia y tradiciones un foco de generación de riqueza y empleo. Circunstancia que no ha pasado desapercibida para un desarrollo local que no ha dudado en situar la cultura entre sus ámbitos preferentes de trabajo. A este respecto, hay que reseñar que las estrategias de desarrollo subrayan el requerimiento de abordar la cultura tanto desde una actitud pasiva –defensa y conservación– como activa –cual palanca para el desarrollo–.

Desde la primera perspectiva, las colectividades locales han de mantener y preservar sus valores culturales y sus pautas de identidad. Es un derecho y también una obligación. Máxime en estos tiempos de globalización, donde la amenaza de la homogeneización pesa sobre el conjunto del planeta, pudiéndose perder, o quedar reducida a meras anécdotas, ese gran patrimonio de la humanidad que es la diversidad cultural. Y ello, por supuesto, planteado de forma generosa y abierta, sin ningún atisbo de fundamentalismo excluyente, y utilizando la valoración de lo propio como forma para respetar y valorar, igualmente, lo de los demás.

Más tal actitud pasiva no es en absoluto suficiente bajo el prisma del desarrollo local. La misma tiene que ir inexorablemente ligada a una actitud activa que procure insertar los distintos fenómenos y actividades que abarca la cultura local -costumbres, tradiciones, folclore, ferias y fiestas, gastronomía, patrimonio histórico-artístico, yacimientos arqueológicos, artesanía y eventos, ciclos y actividades culturales asociadas a las distintas áreas artísticas (plásticas, escénicas,...)- en una estrategia de rentabilización socioeconómica capaz de configurarlos como fuente de autoestima ciudadana y de iniciativas emprendedoras generadoras de tejido empresarial y renta e impulsoras de nuevos puestos de trabajo.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que las actividades culturales y de ocio constituyen una porción importante de la actividad económica de los territorios. Es verdad que, tradicionalmente, no se ha prestado a este hecho la atención que merece. Afortunadamente, estudios recientes llevados a cabo en diferentes lugares (valga el ejemplo del proyecto Sevilla Factoría Cultural elaborado en el seno del Plan Estratégico Sevilla 2010) están poniendo de manifiesto la dimensión exacta del mismo, ayudando a una ponderación que, no obstante, no sólo debe ser cuantitativa, sino, en consonancia con lo expuesto, también cualitativa.

Y es en este contexto donde aparecen empleos de futuro ligados a la cultura en sus diversas manifestaciones, cuya promoción enlaza en muchos casos con la tendencia creciente al disfrute del tiempo libre y la extensión de hábitos educativos-culturales entre la población.

Trabajo autónomo y empleos de futuro

Conforme al esquema inicialmente planteado y retomando la noción de empleos de futuro, es momento de analizar la interrelación del trabajo autónomo con ellos. Lo que lleva a examinar tres aspectos principales: el avance en la nueva gobernanza local; la delimitación de los sectores prioritarios, con la innovación y la diversificación como factores de referencia; y el modo de operar, que ha de estar basado en el impulso de la cultura emprendedora.

En lo relativo al avance en la nueva forma de gobierno local, con el telón de fondo de la citada interconexión entre trabajo autónomo y empleo de futuro, hay que resaltar las siguientes acciones:

- Delimitación de un modelo de territorio: conocer cómo somos, definir cómo queremos ser, y acordar cómo gestionamos el cambio.
- Consenso institucional y estratégico, más allá de localismo: importancia del trabajo en Mancomunidades y redes de municipios.
- Concertación social: no sólo con los agentes económicos y sociales, sino también con otros agentes públicos, como las universidades, y las empresas privadas.
- Descentralización de la gestión.
- Eficacia de la Administración: agilidad y simplificación administrativa, apoyo en la tramitación, coordinación entre Administraciones e interdepartamental en el seno de una misma Administración, etcétera.
- Mejora de las infraestructuras de comunicaciones y para el desarrollo.

Pasando a la delimitación de sectores prioritarios y con la innovación y la diversificación como factores de referencia, se deben subrayar los que se resumen a continuación:

- Transformación agroalimentaria, destacando el papel de la agricultura ecológica.
- Nuevas tecnologías: como tal y también ligadas a otros campos de actividad como las energías alternativas (solar, eólica,...)
- Esfera medioambiental: desde las energías alternativas que se acaban de citar a los centros de interpretación medioambiental.
- Servicios diversos:
 - A domicilio: geriátricos, reparto de comida,...
 - Transporte.
 - Limpieza.
 - Prevención riesgos laborales.
 - Sistemas de calidad empresarial.
 - Turismo: de la hostelería a las agencias de viaje y desde los sectores más tradicionales (turismo cultural, medioambiental,...) a otros más novedosos (como el turismo científico), remarcando en todos los casos la necesidad de la cualificación de la mano de obra para alcanzar una oferta de calidad.
- Comercio: muy especialmente, el de proximidad
- Nuevas tendencias y demandas sociales: de la decoración interior a los masajes.
- Y, desde luego, la cultura: apuesta por la cultura local como factor de autoestima y desarrollo y buscando interrelaciones con otros sectores, como el tecnológico o cuaternario y el turismo.

Por fin, en cuanto al modo de operar, para acometer todo lo precedente se precisa una intervención y una gestión que tengan su base en el impulso de la cultura emprendedora, en general, y del autoempleo y el trabajo autónomo, en particular, con los siguientes criterios:

- Prioridad por mujeres y jóvenes, aunque no sólo.
- Importancia de la creación de tejido empresarial y significación del cooperativismo.
- Atención a los impactos negativos de la economía informal o sumergida.
- Utilización de instrumentos operativos como los viveros de empresas o los microcréditos.
- Fomento de la formación y necesidad de su homologación, para hacerla realmente atractiva como llave para la incorporación al mercado laboral.
- Estrategia de rentabilización de las actividades estacionales que se dan en el medio rural, entendiendo el juego no de una la especialización productiva, sino de la economía de suma.
- Trabajo constante para hacer visible el papel de los nuevos autónomos y los resultados alcanzados por su labor.

Empleos de futuro en el sector de la cultura

Como se ha apuntado en los epígrafes anteriores, aparecen en la actualidad empleos de futuro ligados a la cultura que enlazan con la plasmación de la actitud pasiva y de la actitud activa ante ella del desarrollo local, así como con la tendencia creciente al disfrute del tiempo libre y la extensión de hábitos educativos-culturales entre la población.

Sobre estos pilares y como conclusión, a su vez, de todo lo expuesto, se puede ofrecer el siguiente catálogo básico de subsectores y actividades con capacidad para generar nuevos empleos en el sector de la cultura, especialmente en aquellos con incidencia el trabajo autónomo e independiente:

1. *Cultura local, en sentido estricto*

- Costumbres y tradiciones del territorio: identificación, sensibilización, información, divulgación, instrumentos formativos y de recuperación cultural, casas-taller y actividades museísticas.
- Folclore: con una metodología de trabajo similar al punto anterior.
- Ferias y fiestas: desde la promoción a la dotación de equipamientos culturales básicos que permitan su mejor celebración y apuntalen su continuidad.
- Gastronomía: muestras y exposiciones, rutas gastronómicas, "día de la tapa" en torno a platos arraigados culturalmente en el territorio, concursos de cocina,...

- Animación sociocultural aplicada a los puntos anteriores.

2. Patrimonio histórico-artístico y yacimientos arqueológicos

Las nuevas actitudes son más proclives hacia la valorización y disfrute de del patrimonio cultural. Estas tendencias se ven impulsadas también por la evolución de las técnicas pedagógicas y por las nuevas tecnologías, que ofrecen oportunidades importantes que van desde los nuevos soportes y accesos a bases de datos a distancia y de almacenamiento de la documentación a la renovación de edificios con láser y la utilización de nuevos materiales, en relación directa con actividades de futuro en el sector secundario:

- Rehabilitación y puesta en valor de elementos patrimoniales y yacimientos arqueológicos.
- Conexión de la rehabilitación con el fomento cualitativo del sector de la construcción: nuevos materiales, innovación en técnicas y "saber hacer",...
- Divulgación del patrimonio local: guías y publicaciones, rutas y visitas guiadas, nuevas técnicas pedagógicas y de comunicación, uso de nuevas tecnologías y acceso a distancia, musealización,...
- Actividades culturales y feriales asociadas a la valoración patrimonial y arqueológica.
- Talleres y cursos de formación en rehabilitación y recuperación patrimonial y arqueológica, así como en prevención de riesgos laborales en el ejercicio de tales tareas.
- Animación sociocultural aplicada a los puntos anteriores.

3. Artesanía

La artesanía, en sus múltiples manifestaciones, ocupa una posición destacada en la recuperación y ponderación de la cultura local.

Especial interés ostenta la artesanía que va asociada a otros componentes culturales, pues suelen generar una interacción positiva. Es el supuesto, por ejemplo, de la orfebrería o el bordado cuando se ligan a fiestas y celebraciones (verbigracia, la Semana Santa), lo que les garantiza un mercado estable y les proporciona unas ventajas comparativas y competitivas frente a esa misma artesanía en otros lugares carentes de tales eventos o donde los mismos tienen menor fuelle.

En cualquier caso, los territorios pueden sacar jugo a la artesanía en términos de renta y empleo rentabilizando el valor añadido de la calidad a través la recuperación de espacios etnológicos y de procesos artesanos y naturales. Esferas en la que el autoempleo y el asociacionismo laboral (talleres de artesanos, organización de mercadillos y exposiciones,...) tienen notables posibilidades.

4. Equipamientos, eventos, ciclos y actividades culturales asociados a las distintas áreas artísticas (plásticas, escénicas,...)

Como se señaló al inicio de estas páginas, la cultura ha dejado de ser considerada como factor de gasto público para poner en valor su componente inversor. No en balde, cada euro destinado al sector cultural genera una dinámica que multiplica sus efectos en el territorio en términos de empleo y renta.

En este orden y de manera muy especial, la construcción de equipamientos culturales y el impulso y programación de eventos y ciclos y actividades ligadas a las distintas áreas artísticas representan un significativo motor de nuevos empleos en el sector cuaternario. Se trata de empleos culturales especializados en las nuevas tecnologías y formatos digitales, contribuyendo a la alfabetización tecnológica de la población como mecanismo de introducción en la sociedad de la información y el conocimiento.

Una esfera en la que hay que ponderar, igualmente, las oportunidades para nuevos puestos de trabajo que surgen de la llamada gestión del conocimiento de la mano de lo que aquí ocupa y, por supuesto, en el ámbito audiovisual, en todas y cada una de sus plasmaciones y modalidades. Algunas experiencias de cafés ciber-culturales y talleres y “factorías” audiovisuales promovidos a través de programas europeos como el Urbal son una muestra del jugo que se puede obtener al respecto en capacidad de emprendimiento y empleo.

Por otra parte y como en el caso de la artesanía, el autoempleo y el asociacionismo ofrecen posibilidades para el fomento de las artes plásticas y escénicas. Campos en los que las nuevas demandas y opciones conducen a pensar en clave de proximidad y elaboración y realización de talleres y acciones ocio-formativas, como las que, por ejemplo, se han puesto en marcha en diferentes ciudades por medio de programaciones en distritos municipales y asimilados. Y esto en el convencimiento de que el acceso a la cultura se inserta entre los llamados “derechos republicanos” o nueva gama de derechos del Estado del Bienestar (servicios sociales y geriátricos, práctica del deporte, servicios de igualdad de género,...), cuya cobertura efectiva se sostiene no en declaraciones retóricas o en el voluntarismo, sino en el concepto y en la práctica de cercanía y proximidad al ciudadano (equipamientos culturales en pueblos y barrios, bibliotecas públicas, actividades y talleres culturales,...).

5. Turismo: turismo cultural y turismo rural

Es obvia la interrelación entre la cultura y el turismo. De hecho, el turismo cultural se ha convertido en uno de los subsectores más dinámicos y atractivos del sector turístico. De la misma forma que se ha configurado como un importante

componente en la definición de la oferta de otro subsector puntero: el turismo rural.

En este sentido y con relación al turismo cultural, hay que insistir en que la evolución de los estilos de vida y de las preferencias individuales y colectivas para el goce del tiempo libre viene favoreciendo el interés, cada vez más acusado, por un nuevo tipo de turismo ligado a los recursos y valores culturales e histórico-patrimoniales. Amplio campo que está contribuyendo decisivamente, entre otros impactos, al desarrollo del turismo rural.

Es éste un subsector en alza y un mercado con fuertes expectativas que ya ha tomado cuerpo como fuente de renta y nuevos puestos de trabajo, muchos de carácter estable y de cierta cualificación, en áreas que no disponen de otras alternativas significativas en el ámbito laboral, lo que les otorga un indudable valor añadido, tanto económico como social. Con todo lo cual, se contribuye a fijar la población autóctona y se propicia un desarrollo socioeconómico sostenible, evitando el despoblamiento y la pérdida de valores culturales y tradicionales arraigados en la comunidad local. Igualmente, hay que sopesar el hecho de que las actividades asociadas a la cultura popular -música folclórica y danzas, teatro, fiestas y ferias,...- requieren de pocas infraestructuras y, por tanto, bajas inversiones para su rentabilización turística.

En este marco general, surgen nuevas posibilidades de empleo –con un buen porcentaje de contratación de titulados medios y superiores- en la utilización de técnicas de comunicación con el público, así como las nuevas tecnologías de la información; la gestión de los flujos turísticos (guías turísticos, entre ellos); comercialización de productos paraculturales; y las actividades de atención y acompañamiento para el acceso a servicios culturales de colectivos poblacionales específicos (minusválidos, mayores, infancia,...).

Bibliografía

- Carrillo, E.** (1999) *Gestion publique et développement local*. Sevilla: Ediciones del Instituto Andaluz de Administración Pública, 1999.
- Carrillo, E.** (1999) *Guía básica de empleos de futuro en Andalucía*. Sevilla: Ediciones MAD, 1999.
- Carrillo, E.; Pérez B.** (2000) *Desarrollo local: manual de uso*. Madrid: Editorial ESIC, 2000.
- Carrillo E. y otros** (2000) *Desarrollo local y empleo en tiempos de globalización*. Granada: APFE, 2000.
- Carrillo, E.** (2002) *Desarrollo local: nuevas perspectivas*. Sevilla: Consejería de Gobernación de la Junta de Andalucía, 2002.
- Carrillo, E.** (2003) *El patrimonio histórico como yacimiento de empleo*. En *Cuadernos de Economía y Cultura*, núm. 1. Sevilla: Sevilla Global S.A. y Universidad de Sevilla, 2003.

- Carrillo, E.; Cuerda, J.C.** (2005) *La modernización del gobierno local*. Sevilla: Ediciones del Instituto Andaluz de Administración Pública, 2005.
- Carrillo, E. y otros.** (2007) *The city of the future*. Madrid: British Council, 2007.
- Carrillo, E.; Cuerda, J.C.** (2008) *Ciudad, cambio climático y sostenibilidad*. Sevilla: Consejería de Gobernación de la Junta de Andalucía, 2008.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

El empleo en los servicios sociales, culturales y comunitarios: tendencias y comportamiento ante la crisis económica

Elena Mañas Alcón
Carlos Iglesias Fernández
Patricia Gabaldón Quiñones
Universidad de Alcalá de Henares

Introducción. Los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios: un sector de actividad en auge

Como es conocido, las economías occidentales están experimentando importantes cambios estructurales, de los que también participa la economía española. Estos cambios revisten en el caso del empleo una destacable intensidad y una de las consecuencias más destacadas de ello se concreta en la creciente importancia, tanto cualitativa como cuantitativa, que revisten los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios.

Este hecho se inserta en el marco de una profunda transformación en la naturaleza del trabajo, sus características y forma de organización (Toharia, 1998). El incremento de la competencia, los procesos de reestructuración sectorial a favor de los servicios y la rápida difusión de las tecnologías informáticas son quizás los factores de mayor importancia en la explicación de estas transformaciones. Más allá de los procesos de destrucción de empleo industrial y de simultánea creación de puestos de trabajo terciario, lo que se observa son modificaciones más profundas, afectando a la demanda de cualificaciones, a la forma en que se estructuran los mercados de trabajo (Cuadrado, Iglesias et al, 2000, 2001). En definitiva, se asiste a la emergencia de nuevos modelos de trabajo, sustituyendo progresivamente a los hasta ahora vigentes (Noyelle, 1990). Participando de estos cambios en España también se observan importantes procesos de feminización de la ocupación (Castaño et al, 1999), un importante incremento en el nivel de estudios poseído por la población ocupada, una intensificación de las ocupaciones laborales no manuales y de elevada cualificación (Garrido y Toharia, 1991) y de la flexibilidad laboral (García-Serrano y Jimeno, 1998).

Los Servicios socioculturales muestran pautas de transformación ocupacional parecidas a las del conjunto del sistema productivo. Para estas actividades son particularmente relevantes las siguientes cuestiones. En primer lugar, su evolución hacia las tareas no manuales, cuestión en la que estos servicios muestran un sesgo más acentuado. Segundo, el incremento en las credenciales educativas. Tercero, en referencia a la feminización del empleo, la contribución de este tipo de servicios es particularmente intensa. Cuarto, el aumento de la temporalidad en los contratos y el recurso a la jornada a tiempo parcial superior a la media; y quinto, el fuerte grado de asalarización (Gabaldón, Iglesias y Mañas, 2001 y 2002).

Paralelamente, el incremento de la importancia de las actividades relacionadas con la prestación de servicios sociales, culturales y comunitarios se vincula con los cambios en la demanda ejercida por los individuos y la progresiva terciarización de nuestra economía, consecuencia de los intensos cambios económicos, sociales y culturales que hemos experimentado en las últimas décadas en nuestro país.

Los Servicios socioculturales son cada vez más importantes para las familias españolas, y la existencia de una demanda creciente de estos servicios favorece la generación de empleos en estas ramas (Gabaldón, Iglesias y Mañas, 2001). Dicho avance de la demanda de servicios socioculturales se produce también en el marco del avance experimentado por el gasto familiar en servicios en las últimas décadas, lo que resulta una tendencia compartida con las economías más desarrolladas y suele interpretarse como un síntoma de bienestar y desarrollo económico. El porcentaje que representan los servicios sobre el gasto total medio familiar supera ya el 30 por ciento (véase Mañas, Gabaldón y Cuadrado, 2002) y las causas que explican este dinámico comportamiento de los servicios son variadas, como reflejo del heterogéneo conjunto de productos que engloba. Suele señalarse el aumento de los niveles de renta por habitante como el principal elemento responsable (no cabe duda de que la disponibilidad de los recursos monetarios es una condición necesaria), aunque también se añaden otras de carácter social, cultural y demográfico.

Cabe destacar, en el caso de nuestro país, el intenso proceso de incorporación femenina al mercado laboral, desencadenante de cambios profundos en la organización de la familia y la sociedad españolas. Desde el punto de vista del gasto de las familias ello supone considerar las nuevas necesidades que surgen para los hogares de mujeres trabajadoras, en la medida en que el tiempo que dedican al trabajo no puede ser dedicado a las tareas domésticas y de atención a los miembros de su familia, como venía siendo tradicional. Los servicios suponen en estos casos una clara alternativa o a veces la única posibilidad para combinar la vida laboral y familiar: servicios para el cuidado de los hijos en el hogar o en centros especializados (guarderías, escuelas de educación infantil...), servicios de atención a enfermos y personas mayores, en casa con personal más

o menos especializado (enfermeras, ATS o personas sin cualificación específica) o fuera de casa, en balnearios, clínicas, residencias de ancianos y similares, servicios de preparación de comidas y de limpieza (personal doméstico, restaurantes de comida rápida, comidas preparadas para llevar...), por mencionar sólo algunos. Como se ha podido comprobar, buena parte de estas demandas pueden ser atendidas por los Servicios socioculturales, más en concreto por los servicios sociales y asistenciales.

La otra cara de la moneda es que la disponibilidad de un mayor poder adquisitivo en los hogares junto con el aumento de los niveles educativos de la población, entre otros factores, han hecho posible una creciente valoración de la calidad de vida y con ello de la salud, la apariencia personal y la utilización y el disfrute del tiempo de ocio. Como consecuencia pueden verse positivamente afectados los gastos en servicios sanitarios, que empiezan a abarcar incluso la faceta de la belleza y la apariencia personal, los servicios para el cuidado personal de peluquerías, centros de belleza o similares (que parece dejan de ser parcelas propias de la población femenina) y los más variados servicios para el esparcimiento, el ocio y la cultura. De nuevo hablamos, pues, de Servicios socioculturales.

Durante los 90, la demanda de Servicios socioculturales de mercado ha experimentado una evolución más dinámica que el resto de los gastos de consumo en su conjunto. Ello ha supuesto un aumento de su importancia relativa. Tanto los Servicios de atención a las personas y a las familias como los Servicios de ocio, participan de esta evolución creciente y de la ganancia de peso en el total gastos, aunque se produce una cierta reestructuración interna del esfuerzo realizado en servicios socioculturales: ganan 3,6 puntos los Servicios de ocio, 3 puntos los Servicios médicos y casi 2 puntos Guarderías y similares, en tanto que pierden cerca de 6 puntos los servicios domésticos y 2,7 puntos los servicios de cuidado personal (Gabaldón, Iglesias y Mañas, 2001).

Los gastos en Servicios sanitarios se concentran principalmente en las rúbricas de Seguros médicos, Servicios de dentistas y Servicios médicos. En los Servicios para el cuidado personal se comprueba un claro predominio de los que corresponden a mujeres, aunque el dirigido a hombres tampoco es despreciable. Los gastos más relevantes dentro del grupo de Servicios sociales son los relativos al cuidado de niños en edad preescolar. Por último, los gastos en Servicios de ocio y cultura se dirigen principalmente hacia los Juegos de azar, Servicios recreativos y deportivos y Cines.

El perfil medio es muy interesante, ya que los gastos más elevados en Servicios socioculturales lo presentan las familias en las que el sustentador principal tiene entre 35 y 54 años, en las que el cónyuge trabaja fuera del hogar y las familias ubicadas en capitales de provincia y municipios de mayor tamaño.

En definitiva, esta evolución en las demandas familiares es una de la bases del importante dinamismo que ha experimentado el empleo en las ramas de servicios socioculturales, cuya producción se dirige en su mayoría al consumo final.

Dentro del anterior contexto, el objetivo que persigue esta contribución es triple. Por una parte, aportar información sobre la intensidad de expansión de su empleo en España hasta la crisis; en segundo lugar, analizar cómo se han visto afectadas por la actual crisis las demandas laborales en estas ramas; y tercero, conocer las características laborales asociadas en la actualidad a los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios en España.

Para cubrir dichos objetivos recurrimos a las cifras de empleo por ramas de actividad proporcionadas por la Encuesta de Población Activa (EPA) que se basan en los criterios de la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE). En la medida en que dicha clasificación ha experimentado cambios a lo largo del tiempo, el último muy recientemente, resulta necesario realizar algunas precisiones. En el segundo epígrafe, para el análisis de la evolución del empleo en los servicios socioculturales hasta la crisis, se tomarán datos comprendidos entre 1994 y 2007, siendo la CNAE-93 la clasificación en vigor. En los epígrafes tercero y cuarto tomaremos los datos más recientes correspondientes al segundo trimestre de 2008 y primero de 2009, en la idea de aplicar la metodología de la última CNAE-2009, introducida a partir de 2008.

Los cambios introducidos son lo suficientemente profundos como para hacer difícilmente comparable la información procedente de las distintas clasificaciones, salvo para un grado de agregación incompatible con los objetivos de estas páginas. Por ello, hemos considerado más oportuno realizar el análisis de tendencia parando en el año 2007, último para el que se disponía de la antigua clasificación de actividades económicas (CNAE-93). Uno de los cambios de clasificación más relevante tiene que ver con la clasificación dada a las ramas de Actividades sanitarias, que ya no forman parte de los Servicios socioculturales en la actual CNAE-2009, al contrario de lo que sucedía en la CNAE-93.

Grandes tendencias del empleo en los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios hasta la crisis económica

El propósito de este epígrafe es analizar cuál ha sido la tendencia del empleo en las ramas de servicios socioculturales en los últimos años y antes de la crisis, en la idea de confirmar si los fuertes procesos de creación de empleo que ya se constataron en la última década del siglo XX (Gabaldón, Iglesias y Mañas, 2001 y 2002) han continuado produciéndose desde entonces. En concreto, se tendrán en cuenta las cifras de ocupación en estas ramas entre 1993 y 2007.

De acuerdo la Clasificación Nacional de Actividades Económicas 1993, que utilizaremos en este punto, se entenderá por servicios Sociales, Culturales y Comunitarios al sector integrado por los las ramas Actividades sanitarias y veterinarias, servicios sociales (de código 85), Actividades asociativas (91), Actividades recreativas, culturales y deportivas (92), Actividades diversas de servicios personales (93) y Hogares que emplean personal doméstico (95).

El código 85 se configura por la adición de tres grupos básicos. En primer lugar, servicios sanitarios, excluida la Seguridad Social. En segundo lugar, los servicios veterinarios. Por último, actividades de servicios sociales. Dentro de este último grupo figuran actividades de prestación de servicios sociales de alojamiento (ancianos, personas con minusvalías, menores y mujeres) y servicios sociales sin alojamiento (personas con minusvalías, guarderías, servicios sociales a domicilio y promoción de la convivencia).

El código número 91 (actividades asociativas) incluye actividades de organizaciones empresariales, profesionales y patronales; actividades sindicales; y actividades asociativas diversas (religiosas, políticas y juveniles).

El código 92 es uno de los que más nos interesan. En este grupo se incluyen actividades cinematográficas y de vídeo, actividades de radio y televisión, otras actividades artísticas y de espectáculos (producción de espectáculos, actividades de feria y parques de atracciones, entre otras), actividades de agencias de noticias, actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales, actividades deportivas, y actividades recreativas diversas.

Dentro del código 93 se incluyen actividades diversas de servicios personales (lavado, limpieza y teñido de prendas textiles y de piel, peluquería, mantenimiento físico), en tanto que el número 95 no se desagrega en ramas, correspondiéndose con hogares que emplean personal doméstico.

La Tabla número 1 y el Gráfico número 1 presentan los datos de ocupación de los Servicios Socioculturales, tanto de forma agregada como diferenciando entre las cinco ramas de actividad que la componen.

Las actividades de Servicios socioculturales han aumentado el número empleos de manera clara a lo largo de los años considerados. En 1993, la cifra era inferior a 1,3 millones de personas, mientras que en 2007 se sitúa por encima de los 2,7 millones, lo que supone que en estos catorce años se ha más de duplicado el número de efectivos. Este comportamiento demuestra el intenso dinamismo de la ocupación en estos servicios, puesto que dentro de un contexto de fuerte incremento general de empleo en España, los servicios socioculturales incluso han elevado su peso relativo, que ha pasado desde el 10,7 por ciento en 1993 al 14 por ciento en 2007. Además, ha sido en la última etapa cuando observamos

el crecimiento más intenso del empleo en el sector, puesto que hasta 2000 el incremento acumulado se cifró en el 32 por ciento, en tanto que entre 2000 y 2007 dicho incremento se elevó hasta el 64 por ciento. En líneas generales, todas las ramas incluidas en los Servicios socioculturales según la CNAE-93 muestran una evolución creciente de su empleo.

Las ramas de sanidad, asistencia, atención personal y tiempo libre se han más que duplicado desde el año 1993 al 2007, siendo el incremento medio de crecimiento en este periodo del 117%, y de nuevo especialmente fuerte en el s. XXI.

Las actividades sanitarias, veterinarias y sociales son las que ocupan a un mayor número de personas, más de 1,212 millones en 2007, y aunque este grupo ha experimentado un constante crecimiento desde 1993, más que duplicándose en este periodo, siempre ha representado en torno al 45-48 por ciento del total de trabajadores de estas cinco ramas. Esto implica que, al aplicar la nueva clasificación de la CNAE-2009, las cifras del sector se ajustarán notablemente a la baja, ya que estas actividades no están incluidas en los servicios socioculturales.

Las actividades de tipo asociativo también muestran un fuerte crecimiento desde 1993, aunque el grueso de este desarrollo se ha dado desde el año 2000, creciendo en estos siete años más de un 63 por ciento. Sin embargo este es el menor de los grupos considerados, y mientras que en 1993 ocupaba a 39.864 personas, en el 2007, esta cifra era de 91.042 de ocupados.

El empleo en las ramas de las actividades recreativas, culturales y deportivas es el que se ha comportado de forma más dinámica: ha crecido un 136 por ciento de 1993 a 2007. En este caso, la velocidad de avance más intensa se observa en el periodo comprendido entre 1993 y 2000: un 63 por ciento. De este modo, con más de 390.000 trabajadores, pasan a constituir en 2007 el 16 por ciento de los trabajadores de este sector.

Los servicios de tipo personal han crecido un 118 por ciento en los catorce años analizados, coincidiendo aproximadamente con la media del sector. Así, pasan de dar empleo a 132.660 trabajadores en 1993 a 289.470 en 2007. De nuevo, este crecimiento se ha dado principalmente desde el año 2000.

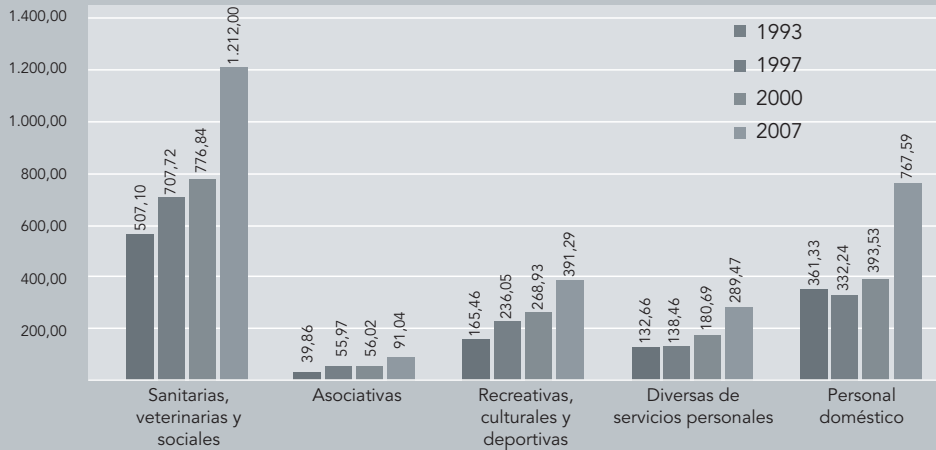
Los servicios de personal doméstico son, tras los sanitarios, los que aglutinan un mayor número de empleos que, además, también se han multiplicado por algo más de dos en estos años. Aunque su crecimiento global es inferior a la media de los servicios socioculturales, 112 por ciento, llama la atención el diferente comportamiento hasta 2000 y a partir de 2000: el crecimiento se concentra casi totalmente en el segundo periodo, de 2000 a 2007, con crecimiento del 95 por ciento en estos siete años, frente a prácticamente un estancamiento en la primer parte.

Tabla 1. Ocupados en las ramas de Servicios socioculturales. 1993-2007. Datos en miles de personas y porcentajes acumulados de variación.

	1993	1997	2000	2007	Incremento 1993-2000	Incremento 2000-2007	Incremento 1993-2007
Sanitarias, veterinarias y sociales	570,10	707,72	776,84	1.212,00	36%	56%	113%
Asociativas	39,86	55,97	56,02	91,04	41%	63%	128%
Recreativas, culturales y deportivas	165,46	236,05	268,93	391,29	63%	45%	136%
Diversas de servicios personales	132,66	138,46	180,69	289,47	36%	60%	118%
Personal doméstico	361,33	332,24	393,53	767,59	9%	95%	112%
Total Servicios Socioculturales	1.269,42	1.470,44	1.676,01	2.751,39	32%	64%	117%

Fuente: Encuestas de Población Activa, INE.

Gráfico 1. Ocupados en las ramas de Servicios socioculturales. 1993-2007. Datos en miles de personas



Los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios en el contexto de la crisis actual

Una cuestión relevante para el estudio y caracterización de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios (SSCC) hace referencia a la forma en que este tipo de actividades se están relacionando con la crisis económica y de empleo en la que nos hallamos actualmente inmersos. En este sentido, nuestro interés será determinar si los procesos de destrucción de empleo presentan una mayor o menor intensidad para un tipo tan específico de actividad de servicios en comparación con lo observado en términos generales. ¿Hasta qué punto estas actividades están padeciendo con mayor gravedad las implicaciones que de la actual crisis económica se están derivando en términos de destrucción de empleo? ¿Se constituyen, por el contrario los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios, en un refugio al abrigo de las actuales turbulencias?

Para responder a estas preguntas vamos a utilizar los datos aportados por la Encuesta de Población Activa (EPA) para el periodo comprendido entre el segundo trimestre de 2008, donde el desempleo agregado se situaba ya por encima de los dos millones de personas, momento en el que la crisis ya reviste una clara intensidad en términos de empleo, y el primer trimestre de 2009, último disponible en el momento de redactar estas páginas.

Si bien es cierto que la estacionalidad de las series trimestrales puede interferir en cierta manera en el diagnóstico de los problemas de empleo, cabe señalar que el claro predominio de los componentes cíclico-tendenciales frente a los estacionales en el contexto de la gravedad de la crisis económica, minimiza en gran parte dicho inconveniente.

Para este nuevo periodo, los datos de la Encuesta de Población Activa se clasifican, en cuanto al sector de actividad en el que se ubica el empleo, de acuerdo a la novedosa CNAE-2009, utilizada en los microdatos de la encuesta desde 2008. Dada la profundidad de los cambios introducidos, no es posible el establecimiento de equivalencias sino con un grado de agregación muy elevado, que en todo caso impide comparar el empleo de este tipo de actividades para la totalidad del periodo considerado (1993-2009).

De acuerdo con la nueva clasificación entendemos por Servicios Socioculturales a la suma del empleo clasificado en las siguientes ramas: 87 y 88 (Sociales), 90 y 91 (Culturales), 93 (Recreativos), 94 (Asociativos) y 97 (Hogares que emplean personal doméstico). Conviene recordar que en esta nueva clasificación no se incluyen los servicios sanitarios entre los servicios socioculturales. En la nueva clasificación, los servicios sociales se separan de los sanitarios y veterinarios, lo que a nuestro juicio mejora las posibilidades de análisis de las actividades que nos ocupan, al mejorar las posibilidades de identificar el empleo de este tipo de servicios.

El todavía reducido tamaño que presenta el empleo de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios (SSCC en adelante) en la estructura de empleo del mercado de trabajo de nuestro país, y las implicaciones de este hecho en términos de su presencia en la muestra sobre la que se basa la Encuesta de Población Activa, limita las posibilidades de análisis que pueden llevarse a cabo. En este sentido nos habría interesado construir datos de flujos laborales brutos para el sector SSCC (entradas y salidas al empleo, el paro y la inactividad) como forma más apropiada de estudiar la dinámica laboral asociada a este tipo de empleo. Sin embargo, los problemas de significatividad estadística nos obligan a aproximar la evolución laboral del sector mediante la comparación de los stocks de empleo y desempleo existentes en distintos momentos del tiempo.

Tres van a ser los análisis que vamos a llevar a cabo. En primer lugar, veremos cómo ha evolucionado el volumen de empleo de estas actividades de servicios, en comparación con el comportamiento observado por el resto del empleo. En segundo lugar, vamos a ver el comportamiento de estas actividades en relación con el desempleo con experiencia laboral previa, como aproximación a su contribución al crecimiento del desempleo. Por último, analizaremos la estructura del desempleo con experiencia laboral en estas actividades en función del tiempo transcurrido desde que finalizó su última relación laboral, esto es, el tiempo durante el cual persiste su actual episodio de desempleo.

Evolución del empleo de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios

La Tabla número 2 recoge la evolución del empleo ubicado en los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios, tanto en términos agregados como distinguiendo entre sus distintos componentes, y la compara con la registrada tanto por el resto del empleo como por el empleo total. En el segundo trimestre de 2008 trabajaban en España un total de 1,4 millones de personas llevando a cabo este tipo de actividades terciarias. Tres trimestres más tarde, el desarrollo de la crisis ha implicado la pérdida de algo más de treinta mil empleos en el sector, lo que ha supuesto una reducción de casi el 6 por ciento en el tamaño de su empleo. Esta reducción ha sido ligeramente menor a la registrada tanto por el conjunto del empleo, que ha retrocedido un 6,5 por ciento, como por el resto del empleo, donde la pérdida ha sido algo mayor (casi un 7 por ciento). Se concluye, por tanto, una destrucción de empleo relativamente menos intensa en este tipo de actividades, de manera que la crisis de empleo atempera la intensidad de sus efectos.

Tabla número 2. Comparación de la evolución registrada por el empleo de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios y del conjunto del empleo. Miles de personas y tantos por ciento.

Actividades económicas	IIT08	IT09	Var. Relativa	Var. Absoluta
Servicios Sociales	362,8	392,7	8,2	29,9
Servicios Culturales	97,6	90,4	-7,5	-7,3
Servicios Recreativos	148,5	142,5	-4,1	-6,1
Servicios Asociativos	88,7	86,4	-2,5	-2,2
Personal doméstico	756,2	711,6	-5,9	-44,6
Conjunto SSCC	1.453,8	1.423,6	-2,1	-30,2
Resto del empleo	18.971,3	17.667,2	-6,9	-1.304,1
Empleo Total	20.425,1	19.090,8	-6,5	-1.334,4

Fuente: Encuesta de Población Activa, INE.

Dentro de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios también se observan comportamientos marcadamente distintos. Así, mientras que los Servicios Sociales han conseguido aumentar su empleo en casi treinta mil personas (8,2 por ciento de crecimiento), los Servicios Culturales han perdido empleo a ritmos mayores a los del empleo total (7,5 por ciento menos de empleo). Entre ambas situaciones, el resto de actividades pierden empleo pero con intensidades menores a las del agregado. En orden inverso a su intensidad, se encontrarían los Servicios Asociativos (2,5 por ciento de pérdida), los Servicios Recreativos (4,1 por ciento menos) y los Hogares que emplean personal doméstico (5,9 por ciento de retroceso en su empleo).

Dado su tamaño (el mayor de los SSCC) y comportamiento (el más expansivo de todos) los Servicios Sociales se constituyen en la actividad económica que en mayor medida contribuye al buen resultado observado para el conjunto de estas actividades en términos de empleo, limitando a la mitad la pérdida registrada de empleo. Conviene recordar que dentro de estos servicios sociales figuran servicios como la atención a los ancianos, a las personas con minusvalía, a menores y mujeres, guarderías o servicios sociales a domicilio.

En definitiva, dentro de los SSCC coexisten actividades económicas que presentan relaciones muy distintas con la crisis económica en términos de la destrucción de empleo, lo que no hace sino subrayar la elevada heterogeneidad que caracteriza a este tipo de actividades.

El desempleo con experiencia laboral anterior de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios

Para profundizar en la cuestión que nos ocupa, ahora vamos a analizar los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios desde la perspectiva de la composición del desempleo en cuanto al sector de actividad de origen de los desempleados, es decir, donde trabajaban con anterioridad a su inscripción como desempleados y de donde fueron expulsados¹.

Tabla número 3. Comparación del desempleo con experiencia laboral previa en relación con los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios y el resto del empleo. Miles de personas y tantos por ciento.

Sectores de actividad	IIT08			Var. Relat. Núm. parados
	Miles	Peso s/ total	Tasa de paro	
Servicios Sociales	36,0	2,2	9,0	
Servicios Culturales	7,0	0,4	6,7	
Servicios Recreativos	22,0	1,3	12,9	
Servicios Asociativos	9,0	0,5	9,2	
Personal Domestico	64,0	3,9	7,8	
Conjunto SSCC	138,0	8,3	8,7	
Resto del empleo	1.516,0	91,7	7,4	
Empleo Total	1.654,0	100,0	7,5	

Sectores de actividad	IT09			Var. Relat. Núm. parados
	Miles	Peso s/ total	Tasa de paro	
Servicios Sociales	43,0	1,5	9,9	19,4
Servicios Culturales	17,0	0,6	15,8	142,9
Servicios Recreativos	30,0	1,1	17,4	36,4
Servicios Asociativos	8,0	0,3	8,5	-11,1
Personal Domestico	102,0	3,6	12,5	59,4
Conjunto SSCC	200,0	7,0	12,3	44,9
Resto del empleo	2.656,0	93,0	13,1	75,2
Empleo Total	2.856,0	100,0	13,0	72,7

Fuente: Encuesta de Población Activa, INE.

La Tabla número 3 recoge distinta información con la que analizar esta cuestión para los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios, sus componentes y el res-

¹ Para calcular la tasa sectorial de paro con experiencia laboral previa dividimos el número de personas actualmente en desempleo y que manifiestan haber trabajado anteriormente en un determinado sector de actividad (por ejemplo los SSCC) entre la suma de éstos más los individuos que están actualmente ocupados en esta actividad económica.

to del empleo: número de desempleados con experiencia laboral previa, peso porcentual sobre el total del desempleo con experiencia laboral, tasas de paro con experiencia y tasa de variación del número de desempleados con experiencia laboral previa. Los datos proceden de la Encuesta de Población Activa (EPA) del primer trimestre de 2009.

De acuerdo con estos datos, se observa, en primer lugar, como el número de desempleados cuyo sector de actividad previo se correspondía con los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios se sitúa en el primer trimestre del presente año en las 200 mil personas, lo que conducía a una tasa de desempleo del 12,3 por ciento. A este nivel se llega al experimentarse una tasa de crecimiento respecto al segundo trimestre de 2008 de nada menos que del 44,9 por ciento.

Por otra parte, el número de desempleados con experiencia en el primer trimestre de 2009 para el resto del empleo era de algo más de 2,6 millones de personas. De esta forma, se observa una tasa de desempleo con experiencia del 13,1 por ciento y un ritmo de crecimiento del número de este tipo de desempleados del 75,2 por ciento.

Por tanto, la tasa de desempleo con experiencia laboral es ligeramente inferior en los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios (0,8 y 0,7 puntos porcentuales) en comparación con el resto del empleo y el empleo total. Además, el número de desempleados ha aumentado con notable menor intensidad entre los SSCC que en los dos ámbitos que nos sirven de referencia para la comparación. Esto ha servido para que los diferenciales de tasa desempleo existentes en el segundo trimestre de 2008 para los SSCC hayan cambiado su signo, de manera que se habría pasado de mayores tasas para los SSCC a las menores tasas presentes actualmente.

Cabría, por tanto, afirmar que las actividades de Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios – SSCC- se asocian con menores tasas de desempleo, a la vez que parece que el impacto de la crisis económica está resultando menor, al menos para el conjunto de este tipo de servicios. De hecho, el desempleo asociado a los SSCC suponía 8,3 por ciento del desempleo total en el segundo trimestre de 2008 y actualmente (primer trimestre 2009) reduce su ponderación hasta el 7 por ciento sobre el total.

Cuando consideramos las distintas actividades que componen los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios de nuevo observamos, ahora desde la perspectiva del desempleo, la existencia de comportamientos marcadamente diferenciados. En este sentido, y a manera de resumen, podemos destacar como:

La mayor parte de los desempleados que manifiestan poseer experiencia laboral previa en los SSCC trabajaron en la actividad de Hogares que emplean personal doméstico. En los dos momentos temporales considerados, esta actividad aportaba en torno a la mitad del total de parados relacionados con los SSCC.

De forma que el Personal Doméstico es la actividad con un mayor peso sobre el total del desempleo con experiencia (3,6 por ciento en 2009). Por el contrario, los Servicios Asociativos (0,3 por ciento) y los Servicios Culturales (0,6 por ciento) tienen claramente las presencias más reducidas.

Los Servicios Recreativos (17,4 por ciento) y los Servicios Culturales (15,8 por ciento) presentan en el primer trimestre de 2009 tasas de desempleo con experiencia laboral previa superiores a la tasa de paro total (13 por ciento).

Mientras que los Servicios Asociativos (8,5 por ciento) y los Servicios Sociales (9,9 por ciento) son las actividades con menores niveles de paro con experiencia.

Desde el punto de vista de la evolución del número de desempleados que trabajaron anteriormente, los Servicios Asociativos han conseguido reducir el número de parados (11 por ciento) incluso en los actuales tiempos de crisis, en tanto que el mayor crecimiento se observa para las actividades de Servicios Culturales, con una tasa de crecimiento que dobla la del agregado (143 por ciento). El resto de componentes de los SSCC ve aumentar el número de sus desempleados pero a ritmos inferiores a los correspondientes al empleo total.

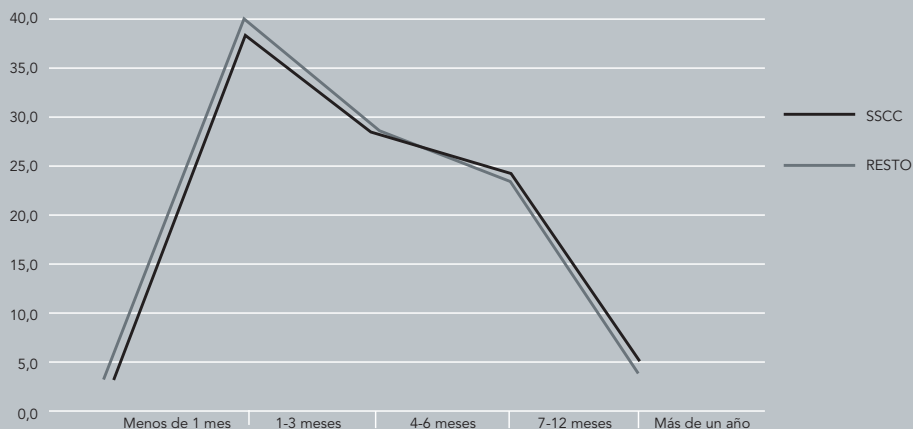
De nuevo, la heterogeneidad de comportamientos es la conclusión que debe destacarse, junto a un comportamiento para el conjunto de estas específicas actividades de servicios relativamente mejor al observado para el conjunto de la estructura productiva de nuestro país.

Entrada y duración del desempleo con experiencia para los Servicios Sociales, Culturales y comunitarios

Para finalizar esta parte del análisis, vamos a ver la forma en que se distribuye el desempleo con experiencia en el primer trimestre de 2009 de acuerdo con el tiempo que ha transcurrido desde su última relación laboral. De esta forma, tenemos información acerca de cuándo se produjo la entrada al desempleo y cuanto dura la permanencia en este tipo de situación laboral.

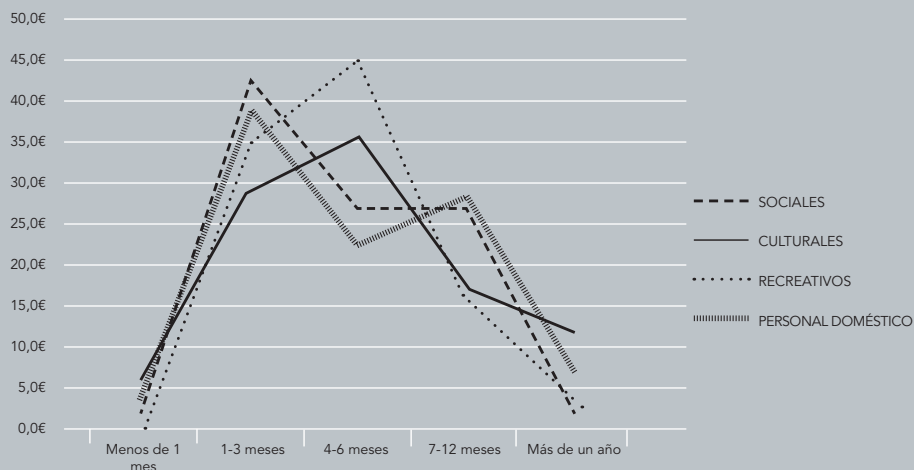
De acuerdo con el Gráfico número 2, el comportamiento temporal del desempleo cuya experiencia laboral anterior tuvo lugar en los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios no muestra demasiadas diferencias en comparación con el resto del empleo. Más del 90 por ciento de los desempleados lo son desde hace menos de un año, por lo que habrían entrado al desempleo a lo largo de 2008. En ambos casos, la entrada se concentra especialmente en el último trimestre de 2008, aunque en este caso se observa como la entrada resulta ligeramente más intensa en el caso del Resto del Empleo.

Gráfico número 2. Distribución del desempleo con experiencia laboral previa en función del tiempo transcurrido desde su última relación laboral. Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios y resto del empleo. Tantos por ciento.



El Gráfico número 3 desgrega la información para cada una de las actividades que componen el agregado de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios. Los Servicios Asociativos han sido suprimidos del análisis. El reducido número de casos incluidos al respecto por la muestra de la Encuesta de Población Activa para un cruce tan complejo (desempleados con experiencia laboral previa en este tipo de servicios en función de su permanencia en el desempleo) introduce problemas de significatividad estadística que impiden utilizar estos datos.

Gráfico número 3. Distribución del desempleo con experiencia laboral previa en función del tiempo transcurrido desde su última relación laboral. Componentes de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios. Tantos por ciento.



Fuente: Encuesta de Población Activa, INE

Los Servicios Culturales son en los que en mayor medida se observan desempleados con más de un año de permanencia en esta situación (11,8 por ciento). En el lado opuesto, se encuentran los Servicios Sociales, que presentan el porcentaje más reducido de desempleados de larga duración (2,2 por ciento).

Los distintos componentes de los Servicios Sociales, Culturales y Comunitarios también se diferencian en el momento en que reflejan con mayor intensidad la entrada de trabajadores al desempleo. Si analizamos los máximos de las curvas observamos como éste se produce en los 4-6 meses para los Servicios Recreativos y Culturales. Por su parte, los Servicios Sociales y Personal Doméstico sitúan su máximo sobre la categoría de 1-3 meses, lo que puede indicar que la destrucción de empleo comenzó algo más tarde en el caso concreto de estas actividades.

Aunque con escasas diferencias, actualmente las entradas al desempleo más intensas se estarían produciendo para los servicios Culturales, que presenta el mayor porcentaje de desempleados que lo son desde hace menos de un mes.

El perfil de los empleados actualmente en las ramas de Servicios Culturales, Sociales y Comunitarios

El siguiente paso en el estudio es el análisis de las características de los empleados en los Servicios Culturales, Sociales y Comunitarios. Esta descripción la haremos con los datos disponibles en la Encuesta de Población Activa para el segundo trimestre de 2009 y, por tanto, se basan en la CNAE-2009, que excluyen, como ya sabemos, a los servicios sanitarios.

Entre las características que muestra la ocupación en los servicios socioculturales destaca con mucha claridad el elevado grado de feminización que existe en estas actividades. Así, prácticamente 80 de cada cien personas que se ocupan en ellas son mujeres, lo que contrasta con la cifra de 43 mujeres por cada 57 hombres que se observa en el empleo total. Bien es cierto que este dato medio difiere mucho entre las cinco ramas que componen el grupo analizado. De hecho, hay dos en las que el empleo femenino supera el 85 por ciento del total; son los casos de los Servicios sociales y de los servicios de personal doméstico. Otra rama se aproxima bastante más a la media nacional: los servicios asociativos, con un 57 por ciento de mujeres; y otras dos ramas quedan claramente por debajo: los servicios recreativos y culturales, con un 41 por ciento y un 39 por ciento respectivamente.

La situación profesional también aporta alguna nota distintiva en los SSCC frente al conjunto de empleo español. Así, el trabajo asalariado es prácticamente la

Tabla número 4. Personas ocupadas en ramas de Servicios Socioculturales en II Trimestre 2009. Distribución porcentual por características.

	Servicios Sociales	Servicios Culturales	Servicios Recreativos	Servicios Asociativos	Servicios de Personal Doméstico	Total SSCC	Total empleo
hombres	15,01	61,11	59,15	43,02	8,15	20,66	56,73
mujeres	84,99	38,89	40,85	56,98	91,85	79,83	43,27
16-19	0,25	-	6,29	1,16	1,26	1,41	1,12
20-24	5,60	5,62	16,08	4,65	6,88	7,24	6,52
25-54	83,72	84,27	69,23	82,56	76,83	78,78	80,06
55-64	9,67	8,99	8,39	9,30	13,62	11,45	11,51
+65	0,76	1,12	-	2,33	1,40	1,12	0,79
indefinido	66,93	58,73	61,11	75,29	66,85	66,57	74,59
temporales	33,07	41,27	38,89	24,71	33,15	33,94	25,41
Empleador	2,04	1,11	4,23	-	-	1,05	5,76
Autónomos	0,77	28,89	7,04	1,16	-	2,81	11,21
Asalariados	97,19	70,00	88,73	98,84	100,00	96,13	83,02
No manuales cualificados	27,74	71,11	54,93	72,09	0,42	22,21	33,94
No manuales menos cualificados	60,05	14,44	23,94	18,60	15,31	28,67	25,84
Manuales cualificados	2,04	6,67	7,75	1,16	1,83	2,74	16,96
Manuales menos cualificados	10,18	7,78	13,38	8,14	82,44	46,38	23,26
Tiempo completo	76,92	62,94	78,16	49,65	89,27	62,99	87,31
Tiempo parcial	23,08	37,06	21,84	50,35	10,73	37,50	12,69
Española	86,77	88,89	87,32	89,66	42,28	64,96	84,98
Española y doble nacionalidad	2,04	2,22	2,11	2,30	1,97	2,18	1,05
Extranjera	11,20	8,89	10,56	8,05	55,76	33,29	13,97

Fuente: Encuesta de Población Activa, INE

única forma de relación laboral relevante en el caso de estos servicios, pues más del 96 por ciento de lo que trabajan en ellos lo hacen por cuenta ajena, frente al 83 por ciento nacional. De esta forma, el empleo autónomo y la situación de empleador son prácticamente testimoniales, puesto que juntas no alcanzan el 4 por ciento, frente al 17 por ciento del total de empleo.

La característica de la edad no aporta, sin embargo, diferencias de interés del agregado de ocupados en SSCC frente al conjunto del empleo. Así, el rango de edad predominante es el de las personas entre 25 y 54, que supone cerca del 80 por ciento, seguido del tramo de los de 55 a 64, con un peso de 11,5 por ciento. Por ramas, solamente una de ellas se aparta con claridad de esta norma de comportamiento medio; son los servicios recreativos, en los que se constata un peso muy superior de los empleados de menor edad, tanto de los que poseen entre 16 y 19 años, que suponen más del 6 por ciento del total de la rama, como de los del tramo de 20 a 24, que suponen el 16 por ciento de su empleo.

Si se analiza la distribución de los trabajadores entre empleos cualificados y no cualificados y no manuales frente a manuales el agregado de los SSCC muestra un menor grado de cualificación que el total de empleo, aunque es un sesgo a la baja introducido solamente por una de sus ramas, la de personal doméstico. El porcentaje de trabajadores no manuales es muy parecido al del conjunto español.

En relación con la duración de la jornada y el tipo contrato se observa que los SSCC muestran un menor predominio tanto de los contratos indefinidos como del trabajo a tiempo completo, por lo que su empleo muestra, comparado con el total de la economía, un sesgo hacia la temporalidad y el trabajo a tiempo parcial.

Por último, si se considera la nacional de los ocupados encontramos otra nota distintiva de los servicios sociocultural: la población extranjera tiene una presencia muy elevada, puesto que supone el 33 por ciento de empleos, frente al 14 por ciento que presenta el total de empleo español. Sin embargo, esta peculiaridad se presenta exclusivamente por el fuerte sesgo que introduce la rama de personal doméstico, en el que la presencia de extranjeros supera el 50 por ciento. En el resto de las ramas la población extranjera está incluso por debajo de la media nacional.

A partir de los datos de la Tabla número 4 puede también construirse un perfil aproximado de los ocupados en las distintas ramas de los Servicios socioculturales.

El primero de los grupos, los servicios sociales ocupa principalmente a mujeres (85%), en su mayoría en un periodo de edad comprendido entre los 25 y los 54 años, casadas, asalariadas por cuenta ajena con contrato indefinido a tiempo completo en un 76% de los casos, y españolas en su gran mayoría aunque hay una importante presencia de extranjeras (11%) entre estos trabajadores.

Los servicios culturales, sin embargo, muestran un perfil de trabajadores totalmente diferente: se trata de un grupo donde hay mayoría de hombres, pero donde la relación entre los dos géneros es de 1:3 (1 mujer por cada 3 hombres),

en el grupo de edad entre los 25 y los 54 años, españoles en el 89% de los casos, y la mitad de ellos, solteros. En lo que se refiere a su situación laboral, nos encontramos con que hay un porcentaje de trabajadores temporales muy alto: más del 40% están en esta situación. Y por otro lado, un 29% de los trabajadores lo son de manera autónoma, una cifra muy superior a la del resto de sectores que analizamos en esta ocasión. Además nos encontramos con que el sector presenta una fuerte presencia de trabajo a tiempo parcial.

Los servicios recreativos, muy cercanos a los servicios culturales, sin embargo presentan un perfil mucho más joven. Esta idea la transmite el hecho de que el 22% de sus trabajadores tengan menos de 25 años (ninguno de los otros sectores supera el 8 % en este concepto), la mayoría (55%) están solteros, y en su mayoría son asalariados (88%) y con menos cualificación que los empleados en los servicios culturales. En este caso, el trabajo a tiempo parcial no es tan relevante, ya que el 78% de los trabajadores lo hacen a tiempo completo. Por completar el perfil, el 60% son hombres y aunque el 87% son españoles, la presencia de inmigrantes es intensa: 10,5% son extranjeros.

Los servicios asociativos es un sector donde predomina la presencia femenina (56%), entre 25 y 54 años en su mayoría, casados en la mitad de los casos, y españoles en el 90% de los mismos. En este grupo destacan dos aspectos laborales: se trata de un sector donde el 75 % de los trabajadores son indefinidos (cifra muy superior a la del resto de sectores), casi en su totalidad asalariados, y casi la mitad de ellos trabajan a tiempo parcial.

Centrándonos ahora en los servicios de personal doméstico, lo primero que llama la atención es que estamos ante un sector donde la presencia de mujeres y extranjeros es muy superior al resto de sectores: el 92% son mujeres y el 55% son extranjeros. En la misma línea, el 100% son asalariados, casi el 90% trabajan a tiempo completo y su cualificación es la más baja de todos los grupos (el 82% se declaran "trabajadores manuales no cualificados").

En conclusión

El propósito de estas páginas ha sido reflexionar en torno a la importancia económica, aunque especialmente en términos de empleo, detentada por los servicios sociales, culturales y comunitarios en nuestro país. Para ello, y utilizando datos de la Encuesta de Población Activa, primero hemos revisado cual ha sido la evolución reciente de su empleo. Posteriormente se ha analizado su relación con la actual crisis económica. Finalmente hemos determinado las características más importantes de su empleo. Varias son los resultados que deben ser subrayados.

En primer lugar se concluye como el empleo en los servicios sociales, culturales y comunitarios, continúan en el siglo XXI con la tónica de fuerte dinamismo ya mostrada durante los noventa, que incluso se ha intensificado. Como resultado de lo anterior, la importancia relativa de estos servicios sobre el empleo total ha aumentado en casi 2,5 puntos porcentuales desde 2000, y casi en 4 puntos porcentuales sobre 1993. En general, todas las ramas participan de esta tendencia, aunque es destacable la intensidad con la que se produce este dinamismo desde el 2000 en el caso de los servicios domésticos, y la moderación mostrada por las actividades recreativas, culturales y deportivas frente a la etapa de finales del siglo XX.

En segundo lugar, hay que destacar como la heterogeneidad de los servicios que componen el grupo de estos servicios es la tónica habitual en el análisis realizado. Por un lado, nos encontramos con servicios dentro del entorno doméstico, es decir, que permiten ahorrar tiempo a los hogares, y que claramente se han visto incrementados por la incorporación de la mujer al mercado laboral y el aumento del poder adquisitivo de los españoles desde principios de los 80. Por otro lado, están los servicios intensivos en tiempo, que son básicamente los asociativos, recreativos y culturales. El perfil medio de los trabajadores que componen estos sectores es también bastante heterogéneo.

En tercer lugar, se observa como en términos generales, y en comparación con el conjunto de la economía, los servicios sociales, culturales y comunitarios presentan una mejor relación con la crisis económica. Presentan procesos de destrucción de su empleo menos intensos y menores contribuciones al aumento del desempleo con experiencia laboral previa, esto es, el que se encuentra en esta situación al haber sido expulsado de su trabajo. Cabe subrayar como los servicios sociales incluso han conseguido incrementar su volumen de empleo durante los últimos tres trimestres.

En definitiva, estamos ante un tipo de actividad económica enormemente importante, tanto desde la perspectiva de las necesidades que satisface como de su comportamiento en términos de empleo. Los servicios sociales, culturales y comunitarios se relacionan con la emergencia de nuevas características de la actividad económica y se constituye progresivamente en un yacimiento de empleo de elevada importancia para el futuro de nuestro mercado de trabajo.

Bibliografía

- Castaño, C., Iglesias, C., Mañas, E. y Sánchez-Herrero, M.** (1999). *Diferencia o discriminación. La situación de las mujeres españolas en el mercado de trabajo y el impacto de las tecnologías de la información*. Consejo Económico y Social. Madrid.

- Cuadrado, J.R., Iglesias, C. y otros (1999).** *El sector servicios y el empleo en España. Evolución reciente y perspectivas de futuro.* Fundación BBV. Madrid.
- Cuadrado, J.R., Iglesias, C. y otros (2001).** *Cambio sectorial y desempleo en España. Un análisis de la relación entre terciarización, cambio cualificativo y movilidad laboral en España.* Fundación BBVA. Madrid.
- Fina, Ll., Toharia, L., García-Serrano, C. y Mañé, F. (2000),** "Cambio ocupacional y necesidades educativas de la economía española". Incluido en Sáez, F. (coord.). *Formación y empleo.* Fundación Argentaria y Editorial Visor. Madrid. Páginas 47-154.
- Gabaldón, P., Iglesias, C. y Mañas, E. (2001):** *El empleo en los servicios sociales, culturales y comunitarios.* Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Gabaldón, P., Iglesias, C. y Mañas, E. (2002):** "El empleo en los servicios sociales, culturales y comunitarios". *Documento de Trabajo de IAES, n°1/2002.*
- García-Serrano, C. y Jimeno, J.F. (1998).** "Labour reallocation, job tenure, labour flows and labour market institutions: evidence from Spain". *Documento de Trabajo de Fedea.* Núm. 98-07.
- Garrido, L. y Toharia, L. (1991),** "Prospectiva de las ocupaciones y de la formación en la España de los noventa". Instituto de Estudios y Análisis Económicos. Madrid.
- Mañas, E., Gabaldón, P. y Cuadrado, J.R. (2002): *El consumo de servicios en los hogares españoles.* Instituto de Estudios Económicos, Madrid.
- Noyelle, T. eds. (1990).** *Skills, Wages and Productivity.* Westview Press. Colorado. Oxford.
- Toharia, L. (dir) et al (1998).** *El mercado de trabajo en España.* McGraw-Hill. Madrid.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

El sector de la cultura como sector estratégico en el cambio del modelo productivo. Análisis de la productividad¹

Pau Rausell-Köster
Francisco Marco-Serrano
Universidad de Valencia

Introducción

Aunque del concepto de cambio del modelo productivo español se habla y se escribe desde las elecciones de 2004, las reflexiones sobre la cuestión han adquirido centralidad desde que la crisis económica se ha manifestado con mayor virulencia. Cuando académicos, sindicalistas o políticos mientan la cuestión, básicamente se refieren al “deseo” de que en vez de que una parte considerable de nuestra riqueza y de nuestros empleos se originen en el sector de la construcción o el turismo, con productividades muy bajas, dicha riqueza y ocupación se ubique en los sectores de la aeronáutica, las energías renovables, los sectores de las TIC, la biotecnología, la investigación u otros servicios avanzados. No hay ninguna duda que hay algunos sectores capaces de generar mayor riqueza por trabajador/a que otros y no hay ninguna duda que hay sectores que ofrecen empleos más atractivos que recepcionista de hotel, reponedor en una gran superficie o albañil de primera.

A pesar de esta contundente evidencia resulta obvio que montar un bar en una esquina transitada resulta relativamente sencillo, mientras que para que una empresa de biotecnología funcione como negocio requiere de elevados esfuerzos en I+D+i, trayectorias de investigación tecnológica consolidadas, formación en buenas universidades, la existencia de un sistema financiero sofisticado que

¹ Agradecemos al profesor Ezequiel Uriel del Departamento de Análisis Económico de la Universitat de Valencia y amigo, que nos hay proporcionado algunos de los datos que se presentan en la segunda parte y que se derivan de sus investigaciones sobre el valor económico de la cultura en España para el Ministerio de Cultura. Los análisis que derivamos de dichos datos, sin embargo, son responsabilidad nuestra y por tanto cualquier error u omisión no puede ser más que atribuido a nosotros mismos.

apuesta por el capital riesgo, un entramado relacional entre innovadores inversionistas, ciudades agradables que atraigan talento, alguna acción pública que supere la lógica de la subvención, un espíritu social que aspire a algo más que obtener la plaza de funcionario/a, y un largo etcétera. “Cambiar de modelo productivo” requiere de perseverancia, coordinación, inteligencia colectiva, un amplio acuerdo político, debate intelectual social y político de altura, pensamiento estratégico, visión a largo plazo, estructuras de mediación ágiles y eficientes, mecanismos transparentes e informados que posibiliten la evaluación permanente... y básicamente tiempo. No cabe duda que las transformaciones estructurales deben seguir la senda que alumbraba la agenda de Lisboa para 2010. La voluntad de superar el atraso secular en I+D, la transformación de las universidades, el Plan Avanza o la interiorización de la innovación por parte del sistema productivo real ya sea en el ámbito de los procesos o los productos (desde Zara y Mercadona, los aerogeneradores, la piscicultura a la gastronomía o la eficiencia de algunas instituciones financieras), son pasillos por los que ha de seguir transitando el sistema económico español. Pero a corto plazo hay que buscar qué sectores pueden, con un menor coste en términos de tiempo y esfuerzo, liderar ese modelo de cambio productivo.

Por mucho que les sorprenda a algunos “policy makers” el presente artículo aboga por que le prestemos mayor atención al sector de la cultura. Los datos no son desdeñables, ya que estamos hablando de un conjunto de actividades que para 2005 –último año al que llegan las cuentas- suponen el 3% del PIB, para las actividades culturales y el 3,8% para el conjunto de las actividades vinculadas a la propiedad intelectual. Para hacerse una idea de qué significa esa dimensión, podemos decir que, para ese mismo año, suponía un tamaño en términos económicos similar al sector primario (Agricultura, Ganadería y pesca) y más de una tercera parte del sector de la construcción –ese monstruo que todo se lo comió-. Con no mucho esfuerzo, podría ser plausible fijar para el final de la legislatura un objetivo del 5% En términos de competitividad internacional, la producción cultural española no queda malparada. España se sitúa entre los principales exportadores e importadores de bienes culturales del mundo. Es relevante el importante papel jugado por el potente sector editorial – en 2006, de los 10 libros más vendidos en el mundo 3 eran proyectos editoriales españoles,- , pero tampoco quedan atrás otros sectores como las artes plásticas. En el sector de la cultura se pueden identificar ya algunas buenas condiciones de partida, que tienen que ver con; una significativa dimensión, la positiva percepción internacional de España como cultura pujante., y finalmente la existencia de una masa crítica de profesionales de la gestión cultural que dominan algunas capacidades y habilidades necesarias para los procesos de internacionalización. En este sentido, resulta destacable que el ICEX desarrolle un plan para la internacionalización de las industrias culturales. Tampoco falta el repositorio necesario de iconos culturales –personas, eventos y discursos- con proyección internacional que apoyan la visibilización de las culturas españolas.

Con estos mimbres, no sería inteligente que la cultura no participara en esa cesta de sectores estratégicos que protagonicen el cambio de modelo productivo. Pero para ello es necesaria una visión más sofisticada sobre la realidad que se aleje de los tópicos, lugares comunes, prejuicios, ligereza y equívocos con los que solemos interpretar la realidad de las actividades culturales. Se trata de dotar de conocimiento e inteligencia al sector. A corto plazo hay que movilizar la creatividad y asociarla al emprendimiento y convencer a los inversores (sean estos públicos o privados) que arriesguen por unas actividades que son productivas, rentables para los intereses privados y que además facilitan la cohesión social, mejoran la calidad de vida de la colectividad y son más aptas que otras alternativas para crear riqueza y ocupación de calidad.

En este país vamos contando con algunas herramientas y metodologías que ya permiten realizar algunos análisis que vayan más allá de la mera contabilidad sectorial y ya contamos con algunos repositorios de datos que posibilitan el estudio de aspectos tan importantes como la productividad o la eficiencia sectorial. En consecuencia, el objetivo del presente texto consiste en continuar con una línea de investigación iniciada en 2005 y como señalábamos entonces (Marco-Serrano, F., Rausell-Köster, P., 2006), si el análisis de la productividad es importante para el conjunto de la economía, la cuestión es aún más significativa en el sector de la cultura. De hecho, las discusiones alrededor de la productividad de los sectores culturales generaron, a partir de los trabajos seminales de Baumol y Bowen (1965, 1966), en el ámbito de la Ciencia Económica, una nueva especialización disciplinar: la Economía de la Cultura. Efectivamente, existe en amplio consenso en ubicar estos trabajos pioneros como el origen de la Economía de la Cultura (Dupuis, 1993; Throsby, 1994; Frey, 2000; o Heilbrun y Gray, 2001). Sin embargo, fue el trabajo publicado a finales de los años sesenta en la *American Economic Review* (Baumol, 1967) en donde Baumol expuso el modelo teórico donde un hipotético sector estacionario (el sector servicios y, si nos atenemos a los dos anteriores trabajos desarrollados junto a Bowen, el sector cultural) mostraba sus problemas para alcanzar mejoras en la productividad, y ello abocaba al sector de la cultura a una estructural insuficiencia financiera que sólo podía ser compensada por una intervención creciente del sector público. Más aún, la enfermedad de Baumol condenaba al crecimiento nulo a las economías que desviarán mayor cantidad de recursos productivos hacia estos sectores con crecimientos menores en la productividad. Mucho se ha escrito al respecto desde mediados de los años 60, de modo que podemos encontrar trabajos en los que se defiende y refutan las tesis de la denominada *enfermedad de Baumol*, donde dicha existencia se confirma o se rechaza (ver Throsby, 1994; Heilbrun, 2003; y Luksetich, 2003). Aunque no es el objetivo principal del trabajo, en los análisis que realizamos más adelante evidencian que la productividad de los sectores culturales aún presenta un prometedor recorrido.

Una perspectiva en la que incidimos es en los aspectos territoriales, ya que las características de la producción cultural tienen una relación muy especial con el

espacio, por lo que las cuestiones de localización así como las especializaciones regionales adquieren en un estado como el estado español una relevancia determinante. En definitiva, estamos hablando de en dónde se ubican las actividades que facturan productos simbólicos que no sólo hay que considerar por su valor en términos económicos, sino también, por sus sentidos y significados. Si en 2006 tratábamos de realizar una incursión en ciertos aspectos dinámicos sobre la productividad regional con una serie muy escasa (1994-1997), en estos momentos gracias a la continuidad del trabajo de Gracia García, (García, G. et alii, 2007) podemos contar con series más largas.

La primera parte del trabajo, por tanto, pretende realizar un análisis dinámico, durante el período de la década que va de 1993 a 2004, sobre la evolución de la productividad del sector de la cultura y el ocio, de manera global y atendiendo también a las especificidades regionales a través de la metodología de los índices de Malmquist, cuyo marco teórico puede seguirse en el anexo que ofrecemos al final del trabajo.

En la segunda parte del trabajo, dado que contamos con nuevas metodologías (quizás más rigurosas y estandarizadas que las previas) para el cálculo de los agregados de la cultura (PIB, VAB, empleo) a partir del año 2000 y a hasta el año 2005, queremos aprovechar para añadir algunos análisis globales sobre la productividad y su evolución durante este período, tratando de comparar con otras actividades económicas, así como realizar algunos análisis tentativos sobre las productividades de los distintos subsectores que componen la actividad cultural. Estos serán los objetivos de la segunda parte del trabajo.

Antes de continuar, sin embargo, cabría especificar algunas diferencias notables en las distintas metodologías de base que se ha utilizado para sustentar la primera y la segunda parte del trabajo. Como antecedentes a los estudios sobre el valor económico de la cultura en el espacio regional, cabe destacar los trabajos realizados por el equipo de la Universidad Autónoma de Madrid, que desde mediados de los años noventa y bajo el auspicio editorial y financiero de la Fundación Autor, se dedican al cálculo de la dimensión económica de la industria de la cultura y el ocio. El aspecto interesante de esos trabajos, recogidos en varios libros y publicaciones, es que la recopilación de datos va desde 1993 hasta 2003, por lo que ya dan cierta perspectiva temporal que nos introduce en aspectos dinámicos del comportamiento de las actividades ligadas a la cultura.

Hay que remarcar, sin embargo, que la aproximación metodológica de dichos trabajos difiere en cuanto al tratamiento sectorial de la que adoptamos en la segunda parte de este trabajo, que detallamos en puntos posteriores y que deriva del trabajo encargado por el Ministerio de Cultura, El valor económico de la Cultura en España (VECE, en adelante), por lo que los resultados, que coinciden en el análisis temporal entre el año 2000 y 2003, sólo pueden ser

parcialmente comparables². Los trabajos de la Universidad Autónoma utilizan una definición sectorial más amplia que la del VECE e incluye en el sector de la cultura a los actividades de la Publicidad y la Juventud, asimismo incorpora otras actividades de ocio como las Actividades Deportivas, las Actividades Taurinas, los Parques Recreativos, las Ferias y Salones Recreativos, el sector de Loterías y Apuestas y el sector de Juguetes. Si comparamos los resultados de ambos trabajos, que siguen metodologías ligeramente distintas obtenemos los resultados de la Tabla 1.

Tabla1. Comparación entre los resultados del VECE y la DECOE

	2000	2001	2002	2003
Artes Escénicas Musicales y Audiovisual	0,84	0,68	1,09	1,03
Artes Plásticas	0,12	0,11	0,09	0,11
Ediciones Impresión	1,21	1,25	1,16	1,13
Publicidad	0,4	0,37	0,39	0,4
Museos y Bibliotecas	0,07	0,07	0,07	0,07
Patrimonio Histórico	0,03	0,02	0,02	0,02
Política Lingüística	0,01	0,01	0,01	0
Juventud	0,04	0,04	0,04	0,04
OCIO	1,12	1,17	1,1	1,14
Total	3,84	3,72	3,97	3,94
Total sin Publicidad., Pol Ling, Juventud y Ocio	2,27	2,13	2,43	2,36
Trabajo Valor Económico de la Cultura. Ministerio de Cultura 2007. Participación en el VAB total de sectores y de las actividades culturales	3,2	3,22	3,18	3,1

También en términos de consideración del factor trabajo, la primera aproximación sólo recoge a los asalariados, mientras que la segunda utiliza el concepto de trabajo equivalente a tiempo completo.

2 Dentro del contexto de la labro de difusión de la información sobre la cultura del ministerio, El Valor Económico de la Cultura en España (VECE), es un estudio que calcula las contribuciones económicas de la cultura y las actividades que están protegidos los derechos de autor al VAB y al PIB. Los primeros resultados se publicaron en 2007, alcanzando los datos hasta el año 2004 y en estos momentos se encuentra disponible una actualización hasta el año 2005. Estos estudios se realizan en colaboración con expertos de la Universidad y se basan en la Contabilidad Nacional y otras estadísticas oficiales junto con datos fiscales las declaraciones del IVA para obtener el nivel adecuado de desagregación para las actividades culturales y las actividades que están protegidas por los derechos de autor.

La dinámica de la productividad regional del sector de la cultura y el ocio 1993-2003

La evolución de la productividad, definida como el valor de la producción por unidad de factor productivo (trabajo o capital físico, en la vertiente clásica), determina el ritmo y el estilo del crecimiento económico, medido a través del Producto Interior Bruto (PIB). Las variaciones de la productividad ubican la posición competitiva de un país, región, o sector. El objetivo del presente apartado es determinar la variación de la productividad total de los factores en el Sector de la Industria de la Cultura y el Ocio (SICO) durante la década del 93 al 2003 y analizar las diferencias regionales en la evolución dicha variable. Para nuestro análisis empleamos los datos publicados por García et al. (2001, 2008). En estos trabajos, partiendo de las fuentes fiscales, los presupuestos públicos, y la información estadística del INE, se estiman el valor añadido bruto a precios corrientes¹, masa laboral, y número de empresas del SICO, desagregados a nivel de Comunidad Autónoma³. Desde el punto de vista espacial, tanto la producción cultural, como la distribución y el consumo, tienden a concentrarse en los grandes espacios metropolitanos. Los efectos de las economías de aglomeración en los procesos de creación y producción cultural, así como las economías de escala en los procesos de distribución y la concentración de las demandas, con características socio demográficas específicas –básicamente altos niveles de formación y renta- en las grandes ciudades, son las causas que explican la notable concentración de los procesos de generación de riqueza del sector de la cultura en los grandes espacios metropolitanos. En 1997 sólo Barcelona y Madrid reunían más del 73% de VABpm privado (García et al., 2001).

Si atendemos a la evolución de la productividad aparentes del sector trabajo, por CCAA, podemos observar que son precisamente aquellas CCAA que contienen las dos grandes áreas metropolitanas de Madrid y Barcelona, las que muestran niveles de productividad aparente del factor trabajo, sistemáticamente por encima de la media.

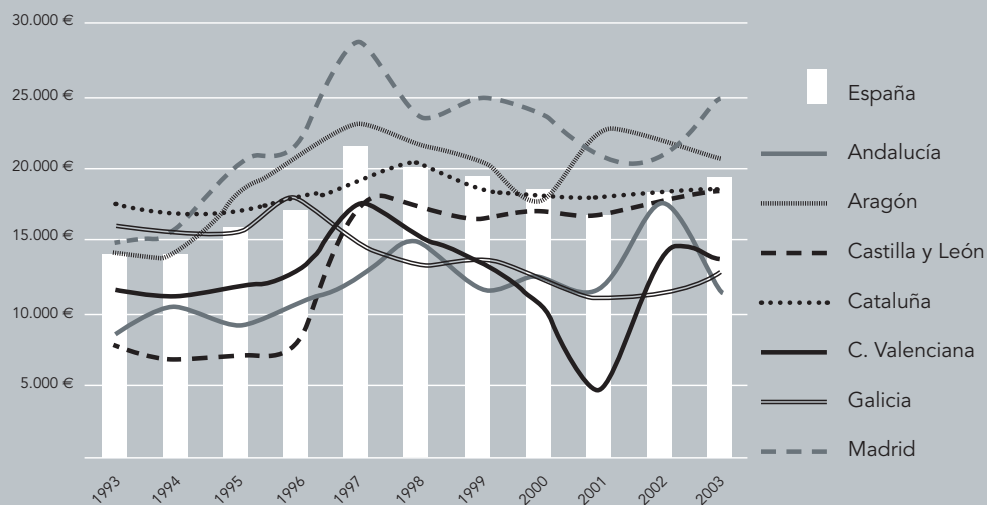
3 Dadas las características del proceso no pueden obtenerse los datos para Canarias, País Vasco, Navarra, Ceuta y Melilla. Para un desarrollo metodológico más detallado ver García et al. (2000, 2001).

Tabla 2. Evolución de la productividad aparente del factor trabajo por CCAA. 1993-2003. Euros constantes de 1992⁴

Comunidad Autónoma	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Andalucía	8.536	10.674	9.418	10.563	12.490	15.178	11.788	12.539	11.711	17.865	11.557
Aragón	14.312	14.193	18.288	20.758	23.203	21.804	20.495	17.830	22.733	22.068	20.745
Asturias	11.972	11.173	12.502	12.051	17.018	15.383	16.299	14.437	13.381	13.193	13.667
Baleares	9.519	9.361	9.837	10.727	14.693	14.379	15.951	13.956	12.936	13.706	13.276
Cantabria	14.243	13.834	12.018	11.840	16.755	18.397	16.658	19.946	13.894	14.968	15.425
Castilla La Mancha	12.514	12.429	12.053	14.308	22.045	14.864	14.533	16.961	14.192	16.179	17.772
Castilla y León	7.847	6.737	7.206	8.102	17.454	17.419	16.646	17.264	16.892	17.828	18.674
Cataluña	17.462	16.683	17.202	17.846	18.873	20.371	18.613	18.131	17.935	18.527	18.583
Comunidad Valenciana	11.682	11.274	11.818	12.908	17.622	15.617	13.782	10.592	4.916	14.148	13.820
Extremadura	10.809	9.795	11.204	11.328	16.937	15.453	11.777	12.260	11.740	9.737	12.158
Galicia	16.011	15.832	15.793	18.155	14.930	13.541	13.723	12.828	11.183	11.619	12.910
La Rioja	13.875	12.691	14.027	14.133	17.424	16.804	14.384	14.694	14.660	13.715	12.998
Madrid	14.872	15.867	20.342	21.807	28.879	23.792	24.892	23.786	20.982	20.810	25.039
Murcia	12.532	10.804	11.626	10.884	13.813	14.303	11.251	11.375	11.150	13.924	13.654
España	14.122	14.253	15.998	17.137	21.602	20.122	19.479	18.583	16.907	18.447	19.328

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de García et al. (2001, 2008)

Gráfico 1. Evolución de la Productividad Aparente del Trabajo en el SICO, para algunas CCAA y España.



4 Para el análisis de esta parte del estudio de la productividad hemos deflactado los valores originales de VAB mediante el IPC para Ocio y Cultura del INE

El primer dato que destaca es que, si bien es posible detectar a lo largo del período, en términos constantes un incremento de la productividad media, la dinámica no es regular y a primera vista parece indicar que el comportamiento de la productividad (al igual que en otros sectores económicos) muestra una tendencia anticíclica, de manera que en períodos contractivos aumenta y en períodos expansivos disminuye. El punto de mayor auge coincide con el año 1997. Si analizamos los datos en términos regionales, podemos observar que claramente las Comunidades de Madrid y Cataluña, o más concretamente, las áreas metropolitanas de Madrid y Barcelona lideran el proceso, mostrando productividades del factor trabajo sensiblemente y de manera regular, superiores a la media en el caso de Madrid y Aragón y de forma mucho más moderada en el caso de Cataluña⁵. El resto de las CCAA se sitúan por debajo de la media. Algún otro caso muestra algunas peculiaridades que merece la pena comentar. Tanto en los casos de la Comunidad Valenciana como en el caso de Castilla y León se trata de sectores que aún generando una parte importante del VAB por parte del sector privado, éste se ubica en situación muy dependiente de las actuaciones y decisiones del sector público (televisión pública, edición institucional, programación pública, etc.), por lo que las variaciones del gasto público afectan de manera significativa al funcionamiento del sector cultural y de ocio. En ambos casos se dan variaciones a mediados de los años 90 que en un primer momento significan mejoras de la productividad, pero en el caso de la Comunidad Valenciana estas mejoras se agotan rápidamente, mientras que en el caso de Castilla y León persisten en el tiempo.

Tal y como describíamos en la apertura de este apartado, la productividad se podía descomponer en diferentes factores. Efectivamente podemos observar como la productividad agregada se ha visto incrementada en la década analizada, siendo las variaciones entre las regiones distintas. Para poder analizar y explicar las distintas evoluciones de la productividad recurrimos al concepto de "productividad total de los factores" (PTF), concepto que recoge los cambios en la producción que no pueden ser explicados por los cambios cuantitativos en el uso de los factores de producción (Reig y Picazo, 1997). De este modo, basándonos en el concepto de la PTF y de su variación, que puede ser descompuesta en cambios de eficiencia, cambios en la eficiencia de escala, y cambios en el progreso técnico, podremos analizar los distintos factores que han provocado la posición relativa de cada Comunidad Autónoma respecto a la variación de la PTF. Los cambios en la PTF son medidos gracias al uso de los Índices de Malmquist (IM)¹, y su descomposición en los Índices de Eficiencia Total, Índices de Eficiencia Pura (IEP), Índices de Eficiencia de Escala (IEE), y los Índices de Cambio Técnico (ICT).

5 Esta circunstancia puede deberse a que en el caso de Madrid, los datos recogen principalmente la realidad de la ciudad de Madrid, mientras que en el caso de Cataluña, se reduce la media por el comportamiento del resto de las provincias que componen Cataluña

Tabla 3. Productividad total de los factores a partir de los Índices de Malquist. 1993-2003

Periodo	Variación en la productividad total de los factores	Variación en la Eficiencia Total	Variación en el cambio técnico
93-94	0,972	1,008	0,965
94-95	1,06	0,866	1,224
95-96	1,062	0,991	1,072
96-97	1,307	0,99	1,32
97-98	0,95	1,153	0,824
98-99	0,926	0,881	1,051
99-00	0,98	1,025	0,956
00-01	0,893	0,939	0,951
01-02	1,133	1,167	0,971
02-03	1,002	0,882	1,137
Media	1,023	0,985	1,038

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de García et al. (2001, 2008)

Lo que aparece evidente es que las variaciones en la productividad total de los factores se deben principalmente al progreso técnico, que provoca unas mejoras de productividad del 3,8% al año, lo que supone casi un 40% en términos acumulados. Estas mejoras en la productividad, derivadas del progreso técnico, se ven compensadas parcialmente por pérdidas en la eficiencia total a lo largo del período del 1,5% como promedio anual. Hemos de tener en cuenta que la década de los 90 es la década de la implosión del fenómeno de Internet y de las posibilidades de la digitalización que trastocan de forma muy significativa la estructura de costes y los modos de producción (y genéricamente de los modelos de negocio) de una parte importante de las industrias culturales. La variaciones en el cambio técnico se dan principalmente en el período 94-97 y en el año 2003 (cuando concluye la burbuja especulativa alrededor de las empresas "punto com")

Si seguimos en la descomposición de la eficiencia total, podemos detectar que la pérdida de eficiencia total puede atribuirse durante el período considerado, tanto a la pérdida de eficiencias de escala como a pérdidas en la eficiencia pura.

Tabla 4. Descomposición de las variaciones de la eficiencia total en eficiencia pura y de escala

Periodo	Variación en la Eficiencia Total	Variación en la eficiencia pura	Variación en la eficiencia de escala
93-94	1,008	1,019	0,989
94-95	0,866	0,876	0,989
95-96	0,991	0,999	0,992
96-97	0,99	1,013	0,977
97-98	1,153	1,115	1,034
98-99	0,881	0,925	0,952
99-00	1,025	0,984	1,042
00-01	0,939	0,933	1,006
01-02	1,167	1,165	1,001
02-03	0,882	0,931	0,947
Media	0,985	0,993	0,993

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de García et al. (2001, 2008)

Las pérdidas en la eficiencia de escala parece que se dan sobre todo en períodos recesivos (93-96 y 2002-2003), mientras que mejoran en momentos expansivos. El comportamiento de la eficiencia pura muestra un comportamiento más errático.

Si realizamos el análisis en términos regionales comprobamos que la comunidad autónoma con un mejor comportamiento global es Castilla y León, seguida de Madrid, Aragón, Castilla la Mancha, Baleares y Andalucía. Todas estas CCAA se sitúan en mejoras de la eficiencia por encima de la media, mientras que el resto se ubican por debajo de la media.

Tabla 5. Productividad total de los factores a partir de los Índices de Malmquist. 1993-2003 y descomposición por tipos de eficiencia y por CCAA

Comunidad	Variación en la productividad total de los factores	Variación en la Eficiencia Total	Variación en el cambio técnico	Variación en la eficiencia pura	Variación en la eficiencia de escala
Castilla León	1,091	1,052	1,037	1,056	0,996
Madrid	1,056	1	1,056	1	1
Aragón	1,038	1,001	1,037	1,006	0,995
Castilla La Mancha	1,036	0,999	1,037	1,005	0,994
Baleares	1,034	0,997	1,037	1,001	0,997
Andalucía	1,031	0,994	1,037	0,995	0,999
Media	1,023	0,985	1,038	0,993	0,993
Comunidad Valenciana	1,017	0,981	1,037	0,982	0,999
Asturias	1,013	0,977	1,037	0,984	0,994
Extremadura	1,012	0,976	1,037	0,988	0,987
Murcia	1,009	0,973	1,037	0,976	0,997
Cantabria	1,008	0,972	1,037	0,989	0,983
Cataluña	1,006	0,971	1,037	0,971	1
La Rioja	0,994	0,958	1,037	1	0,958
Galicia	0,979	0,944	1,037	0,947	0,997

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de García et al. (2001, 2008)

Destaca el dato de que las mejoras en la eficiencia debida al progreso técnico se distribuyen de manera uniforme a lo largo del territorio, lo que evidencia que se trata de un cambio tecnológico muy abierto y transparente que posibilita una rápida y uniforme adopción por parte de las unidades económicas. Solamente la Comunidad de Madrid muestra un índice que se sitúa por encima de la media y que tiene que ver precisamente con su capacidad de liderazgo y su volumen. Dado que la eficiencia técnica es igual para todas la CCAA, es evidente que los comportamientos diferenciales vendrán explicados por comportamientos distintos en el ámbito de las eficiencias puras y de escala. Si miramos las eficiencias de escala vemos que están afectan diferencialmente en términos negativos a aquellas CCAA de menor dimensión territorial y poblacional como la Rioja, Extremadura y Cantabria y afecta de manera diferencialmente positiva como Andalucía, Cataluña, Comunidad Valenciana y Madrid. Esta circunstancia nos apunta que a pesar de la integración de los mercados regionales en España, en el caso del SICO, la dimensión de los mercados regionales resulta relevante para determinar la eficiencia del sector.

Las diferencias regionales más significativas, sin embargo se dan en el ámbito de las variaciones de la eficiencia pura, concepto que podría asimilarse en las habilidades de los modelos de gestión de las empresas o instituciones del sector. En este caso destaca, significativamente por encima de

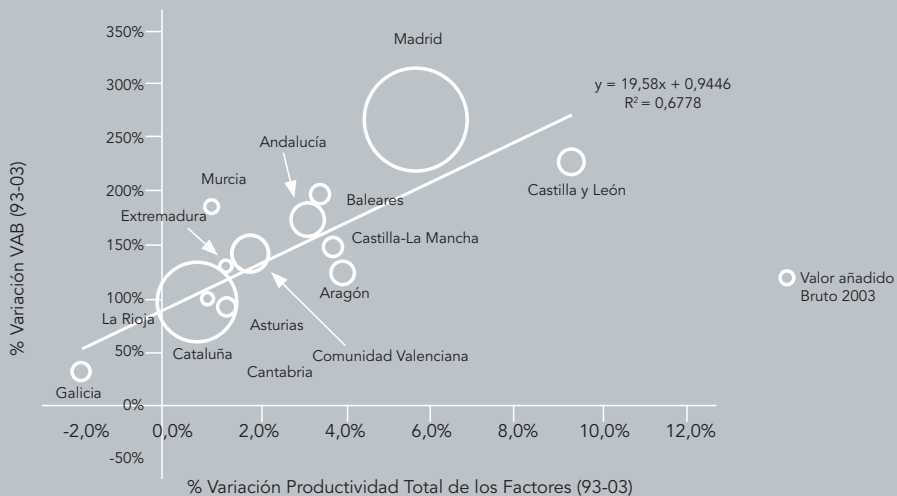
la media, el caso de Castilla y León, y en menor medida Aragón y Castilla la Mancha. Destacan de manera negativa, especialmente Galicia, y en menor medida Murcia y Cataluña.

Tabla 6. Relación entre la variación del VAB regional en el SICO y la variación de la productividad total de los factores.

Comunidad Autónoma	Valor Añadido Bruto 2003	Variación VAB (1993-2003)	Variación de la productividad total de los factores (1993-2003)
Andalucía	1.277,17	174,26%	3,10%
Aragón	537,71	124,18%	3,80%
Asturias	249,68	90,83%	1,30%
Baleares	335,83	193,97%	3,40%
Cantabria	112,13	99,05%	0,80%
Castilla y León	639,42	227,83%	9,10%
Castilla La Mancha	319,22	146,11%	3,60%
Cataluña	5.360,85	96,58%	0,60%
Comunidad Valenciana	1.428,43	141,27%	1,70%
Extremadura	105,96	126,96%	1,20%
Galicia	524,31	30,62%	-2,10%
La Rioja	53,61	50,68%	-0,60%
Madrid	9.602,64	268,23%	5,60%
Murcia	279,19	186,24%	0,90%

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de García et al. (2001, 2008)

Gráfico 2. Relación entre la variación del VAB regional en el SICO y la variación de la productividad total de los factores.



Si intentamos resumir la dinámica regional durante el período considerado podemos utilizar el gráfico 2, en el que representamos la relación entre la variación del VAB regional en el sector y la variación de la productividad total de los factores. El gráfico 2 evidencia claramente que casi el 70% de la variación del VAB, durante el período considerado no es debido a la incorporación de más factores para la producción cultural, sino es debido a una notable mejora en la productividad total de los factores. Cabe destacar que todas las CCAA incrementan su VAB cultural y de ocio, una parte considerable de las CCAA duplican su VAB cultural (en términos constantes) y que Madrid alcanza una tasa de variación del 268%. Madrid, junto con Castilla y León muestra un comportamiento muy destacable, con variaciones de productividad por encima del 5%. Seguidamente tenemos un conjunto que CCAA con variaciones de la productividad entre el 3% y el 4%, donde podemos encontrar a Andalucía, Baleares, Castilla la Mancha y Aragón. En tercer lugar podemos agrupar un a las CCAA de Comunidad Valenciana, Cataluña, Murcia, Asturias, Cantabria, Extremadura con tasas de variación de la productividad por debajo del 2% y finalmente dos CCAA, como Galicia y la Rioja que presentan tasas de variación de la productividad negativas. Cabe destacar el deficiente compartimiento de Cataluña, que en 1993 mostraba un VAB superior al de Madrid (2.727 millones de Euros frente a los 2.607 de Madrid). Si ha habido una especie de pugna regional por el liderazgo de la producción cultural en este país, es evidente que la Comunidad de Madrid la ha ganado⁶

La productividad aparente del factor trabajo por subsectores. 2000-2005

Partiendo de una metodología distinta es posible determinar las productividades de los distintos subsectores culturales, durante el período 2000-2005⁷. El planteamiento metodológico que se utiliza es el desarrollado por el profesor

6 En otros trabajos anteriores, realizábamos algunas interpretaciones plausibles sobre este hecho a partir de la explicación más plausible es que, tal como apuntan los autores del "Llibre Blanc de les Indústries Culturals a Catalunya" (Bonet et al., 2002), el crecimiento de Madrid se produce sobre todo con relación a las grandes empresas de la industria cultural (más productivas) en el marco de la tendencia existente de centralización de los principales centros de decisión de España en Madrid, especialmente durante ese período.

Otra interpretación que puede reforzar este distanciamiento relativo entre los dos grandes centros de producción cultural lo podemos ubicar en que en el caso de Cataluña, una comunidad bilingüe a diferencia de Madrid, una parte de la producción cultural está limitada por la reducida dimensión del mercado lingüístico del catalán, de manera que puede que en algunas líneas de producción en Cataluña se estén llegando a los límites del mercado por lo que los incrementos de productividad son más modestos.

7 Cuando comparamos las productividades del sector de la cultura con las productividades de las agrupaciones del sector servicios, entendemos como productividad al cociente entre el valor añadido a coste de los factores y el número medio de ocupados en el año. Aparece expresado en euros y representa la aportación de cada ocupado (sea remunerado o no) a la generación de rentas de la empresa

Ezequiel Uriel en la propuesta del Ministerio de Cultura (MINISTERIO DE CULTURA, 2006) y que puede seguirse con detalle en el Valor Económico de la Cultura en la Región de Murcia, (URIEL, E., RAUSELL, P. 2009). Básicamente dicha metodología parte de una clasificación por sectores culturales muy similar a la utilizada por la Unión Europea en EUROSTAT (2000) y que sigue muy de cerca la recomendaciones de las revisiones de la UNESCO⁸ (UNESCO-UIS, 2008), que serán presentadas en la Conferencia General de 2009. Los sectores propuestos son:

1. Patrimonio.
2. Archivos y bibliotecas.
3. Libros y prensa.
4. Artes plásticas.
5. Artes escénicas.
6. Audiovisual y multimedia:
 - 6.1. Cine y vídeo.
 - 6.2. Música grabada.
 - 6.3. Televisión y radio.

Se ha incluido además otro sector denominado Interdisciplinar donde se incorporan tanto aquellas actividades artísticas imposibles de obtener su naturaleza sectorial por limitaciones de las fuentes consultadas, como aquellas en las que verdaderamente se componen de diversas propuestas disciplinares. En un ejercicio adicional se han considerado las actividades vinculadas a la propiedad intelectual que consisten en las recogidas en las actividades culturales relacionadas anteriormente, pero sin tener en cuenta el sector del Patrimonio en su conjunto y sustrayendo del resto las actividades relacionadas con la promoción y la regulación y las educativas (de cada uno de los sectores). Y a este subgrupo reducido de las actividades culturales se han añadido los sectores de Informática y Publicidad.

Finalmente se considera por su importancia para las comparaciones internacionales la guía propuesta por la OMPI⁹. En la propuesta de la OMPI se consideran cuatro bloques en las actividades vinculadas con la propiedad intelectual: actividades nucleares, actividades interdependientes, actividades parciales y actividades de apoyo no dedicadas. Para establecer las relaciones entre las distintas magnitudes, podemos establecer la siguiente tabla.

8 El primer Marco General de Estadísticas Culturales fue presentado por la UNESCO en 1986

9 La elaboración de esta Guía ha perseguido tres grandes objetivos: 1) Resumir la experiencia existente en la evaluación de las actividades relacionadas con el derecho de autor, 2) Desarrollar recomendaciones y métodos de investigación para medir el tamaño y la contribución económica de las actividades relacionadas con el derecho de autor, y 3) establecer una base para realizar comparaciones fiables entre los diversos estudios.

Tabla 7. Relación entre las actividades culturales, las actividades vinculadas a la propiedad intelectual y OMPI

Actividades Culturales (1)	Actividades de promoción y regulación (2)	Actividades educativas (3)	Patrimonio (4)	Informática (5)	Publicidad (6)	Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (7)=(1)-(2)-(3)-(4)+(5)+(6)	Libros y prensa (parcial) (8)	Otras actividades (9)	Actividades Vinculadas con la propiedad intelectual OMPI (10)=(7)+(8)-(9)
----------------------------	---	----------------------------	----------------	-----------------	----------------	---	-------------------------------	-----------------------	---

A partir de ahí se han estimado a partir de distintas fuentes estadísticas (para más detalle véase URIEL, E., RAUSELL, P., 2009), tanto los ocupados equivalentes a tiempo completo como sus aportaciones al PIB. Así obtenemos los siguientes datos.

Tabla 8. Aportación de las actividades culturales al empleo. Puestos de trabajo equivalentes a tiempo completo (Miles)

Año		2000	2001	2002	2003	2004	2005
Patrimonio		16,2	17,7	20,2	24,3	31,6	37,4
Archivos y bibliotecas		10,7	14,7	13,3	13,7	14,4	15,5
Libros y prensa		242,1	245,8	245,9	241,8	250,1	252,2
Artes plásticas		29,4	37,1	38,3	40,1	41,4	45,1
Artes escénicas		29,0	32,0	32,6	29,7	31,0	31,6
Audiovisual y multimedia	Cine y video	36,6	41,9	46,7	50,6	51,2	55,7
	Música grabada	11,8	15,7	13,7	14,6	12,6	12,8
	Radio y televisión	73,4	76,8	86,9	85,8	80,9	82,9
Interdisciplinar		80,9	87,4	95,4	92,7	104,0	110,8
Total		530,0	569,0	593,0	593,2	617,4	644,0

Fuente: Estimaciones propias.

Tabla 9. Aportación de las actividades culturales al empleo. Puestos de trabajo equivalentes a tiempo completo (Miles)

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Actividades Culturales (1)	530,0	569,0	593,0	593,2	617,4	644,0
Actividades de promoción y regulación (2)	2,6	3,1	2,7	2,8	3,0	3,1
Actividades educativas(3)	31,9	36,4	37,9	37,5	39,6	41,8
Patrimonio(4)	16,1	17,6	20,1	24,2	31,5	37,3
Informática(5)	94,1	98,9	86,9	88,9	89,8	88,7
Publicidad (6)	71,9	74,0	59,5	60,0	63,2	61,2
Actividades vinculadas a los derechos de autor (7)= (1)-(2)-(3)-(4)+(5)+(6)	645,5	684,8	678,7	677,5	696,3	711,8
Libros y prensa (parcial) (8)	15,7	15,6	15,7	15,7	15,9	16,0
Otras actividades (9)	2,7	2,8	2,7	2,1	2,6	2,5
Actividades vinculadas a los derechos de autor OMPI (a)+ (b)* (10)= (7)+(8)-(9)	658,4	697,6	691,8	691,1	709,7	725,3

Fuente: Estimaciones propias.

Tabla 10. Aportación de las actividades vinculadas a los derechos de autor al PIB. (Miles de Euros).

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005	
Patrimonio	472.025 €	475.558 €	478.228 €	570.682 €	614.299 €	839.515 €	
Archivos y bibliotecas	304.661 €	392.740 €	350.855 €	386.177 €	371.377 €	395.288 €	
Libros y prensa	8.624.793 €	9.092.155 €	9.462.487 €	9.861.043 €	10.274.905 €	11.117.664 €	
Artes plásticas	904.690 €	897.562 €	964.009 €	1.041.620 €	1.069.517 €	1.103.264 €	
Artes escénicas	656.602 €	714.005 €	808.076 €	842.949 €	885.677 €	987.999 €	
Audiovisual y multimedia	Cine y video	2.376.424 €	2.446.432 €	2.539.068 €	2.508.357 €	2.806.805 €	2.680.597 €
	Música grabada	392.524 €	445.435 €	513.047 €	533.156 €	522.576 €	521.224 €
	Radio y televisión	3.375.076 €	3.809.604 €	4.431.106 €	4.517.535 €	4.757.027 €	4.712.258 €
Interdisciplinar	1.810.487 €	2.089.622 €	2.125.740 €	2.293.334 €	2.727.777 €	3.165.710 €	
Total	18.917.282 €	20.363.113 €	21.672.616 €	22.554.854 €	24.029.960 €	25.523.520 €	

Fuente: Estimaciones propias.

Tabla 11. Aportación de las actividades vinculadas a los derechos de autor al PIB. (Miles de Euros)

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Actividades Culturales (1)	18.917.282 €	20.363.113 €	21.672.616 €	22.554.854 €	24.029.960 €	25.523.520 €
Actividades de promoción y regulación (2)	59.207 €	83.161 €	80.278 €	88.596 €	97.901 €	153.335 €
Actividades educativas(3)	704.740 €	781.848 €	894.569 €	1.003.195 €	1.119.012 €	1.185.037 €
Patrimonio(4)	470.191 €	473.699 €	476.339 €	568.271 €	611.535 €	836.537 €
Informática(5)	4.303.271 €	5.269.962 €	5.499.051 €	5.716.188 €	5.869.437 €	6.279.704 €
Publicidad (6)	3.342.210 €	3.410.437 €	2.614.314 €	2.770.938 €	3.101.457 €	3.307.125 €
Actividades vinculadas a los derechos de autor (7)= (1)-(2)-(3)-(4)+(5)+(6)	25.328.626 €	27.704.804 €	28.334.795 €	29.381.919 €	31.172.405 €	32.935.439 €
Libros y prensa (parcial) (8)	1.426.896 €	1.392.744 €	1.317.524 €	1.308.256 €	1.365.833 €	1.376.770 €
Otras actividades (9)	54.132 €	63.886 €	54.176 €	49.729 €	57.543 €	43.071 €
Actividades vinculadas a los derechos de autor OMPI (10)= (7)+(8)-(9)	26.701.390 €	29.033.662 €	29.598.143 €	30.640.446 €	32.480.695 €	34.269.138 €

Fuente: Estimaciones propias.

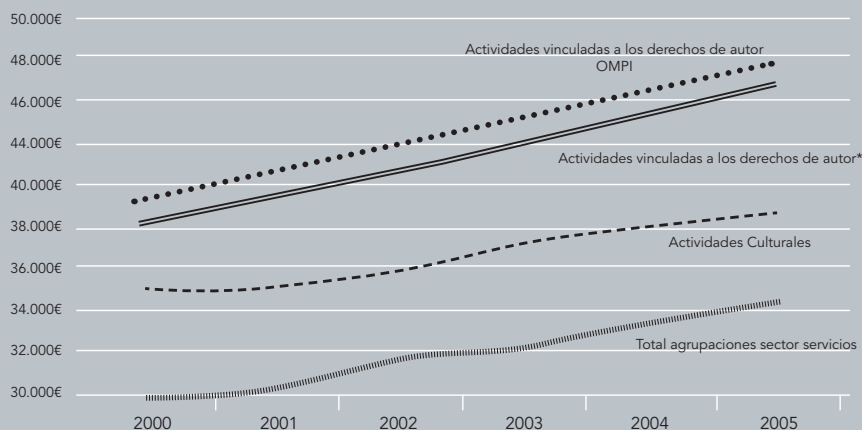
El primer dato que nos aparece es que la productividad de los sectores culturales resulta creciente a lo largo del período considerado y que además se sitúa por encima del conjunto del sector servicios.

Tabla 12. Productividad de los sectores culturales y del sector servicios. (2000-2005)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	Tasa Variación Interanual
Total Agrupaciones sector servicios	30.120 €	30.475 €	31.896 €	32.691 €	33.815 €	34.949 €	3,02
Actividades Culturales	35.693 €	35.786 €	36.548 €	38.025 €	38.922 €	39.632 €	2,12
Actividades vinculadas a los derechos de autor *	39.241 €	40.456 €	41.747 €	43.367 €	44.769 €	46.272 €	3,35
Actividades vinculadas a los derechos de autor OMPI	40.553 €	41.617 €	42.787 €	44.334 €	45.768 €	47.249 €	3,10

Fuente: Instituto Nacional de Estadística. Encuesta anual de servicios, para el sector servicios. Estimación propia resto.

Gráfico 3. Comparación de la productividad de los sectores culturales con la productividad del sector servicios.



Si además comparamos con algunas de las agrupaciones del sector servicios podemos comprobar que las Actividades Culturales y las Actividades vinculadas a los derechos de autor muestran unas productividades que se sitúan por encima de agrupaciones del sector servicios como el Turismo, los Servicios a las Empresas, o los Servicios personales. A pesar de ello también hay que constatar que los servicios ligados a la Sociedad de la Información son más productivos, así como los Servicios de Inmobiliarias y Alquileres. Finalmente el sector Transporte muestra una productividad muy similar a las Actividades Culturales.

Si atendemos a las tasas de variación interanual podemos constatar que las Actividades Culturales, muestran unas tasas inferiores a las que muestra el conjunto del sector servicios, pero las Actividades Vinculadas a la Propiedad Intelectual se sitúan por encima.

Tabla 13. Productividad de los subsectores culturales. (2000-2005)

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005	TVI
Patrimonio	29.215 €	26.849 €	23.707 €	23.524 €	19.436 €	22.460 €	-5,12
Archivos y bibliotecas	28.534 €	26.761 €	26.434 €	28.239 €	25.826 €	25.517 €	-2,21
Libros y prensa	35.626 €	36.990 €	38.478 €	40.782 €	41.075 €	44.082 €	4,35
Artes plásticas	30.724 €	24.217 €	25.189 €	25.946 €	25.834 €	24.473 €	-4,45
Artes escénicas	22.666 €	22.286 €	24.767 €	28.407 €	28.533 €	31.285 €	6,66
Cine y video	64.915 €	58.404 €	54.347 €	49.594 €	54.769 €	48.087 €	-5,82
Música grabada	33.405 €	28.313 €	37.352 €	36.561 €	41.505 €	40.689 €	4,02
Radio y televisión	45.993 €	49.627 €	50.997 €	52.664 €	58.774 €	56.812 €	4,32
Interdisciplinar	22.373 €	23.922 €	22.285 €	24.750 €	26.220 €	28.577 €	5,02
Total	35.693 €	35.786 €	36.548 €	38.025 €	38.922 €	39.632 €	2,12

Si realizamos un análisis por subsectores podemos catalogar 4 tipos de comportamientos; por una parte tenemos a los sectores que muestran una productividad superior a la media del conjunto y que además muestran tasas de crecimiento de la productividad positivas. En esta primera agrupación encontramos a prácticamente a la totalidad de las denominadas industrias culturales; la Música Grabada, la Radio y Televisión y el sector del Libro y Prensa. Se trata de sectores que han vivido en la última década un sorprendente “shock tecnológico” que ha transformado completamente no sólo la función de producción (con una caída considerable de los costes de producción) sino también los modos de distribución y consumo. Estamos por tanto ante aquellos sectores culturales más intensivos en tecnologías y que más han podido verse favorecidos por la reducciones de los costos de producción, pero que también se enfrentan a un nuevo modelo de actividad productiva dados los cambios en los modelo de distribución y consumo. El comportamiento más o menos errático de la productividad del sector de la Música Grabada evidencia bien esta paradójica combinación de oportunidades y amenazas que está suponiendo el cambio tecnológico

Gráfico 4. Productividad de las “industrias culturales”, 2000-2005



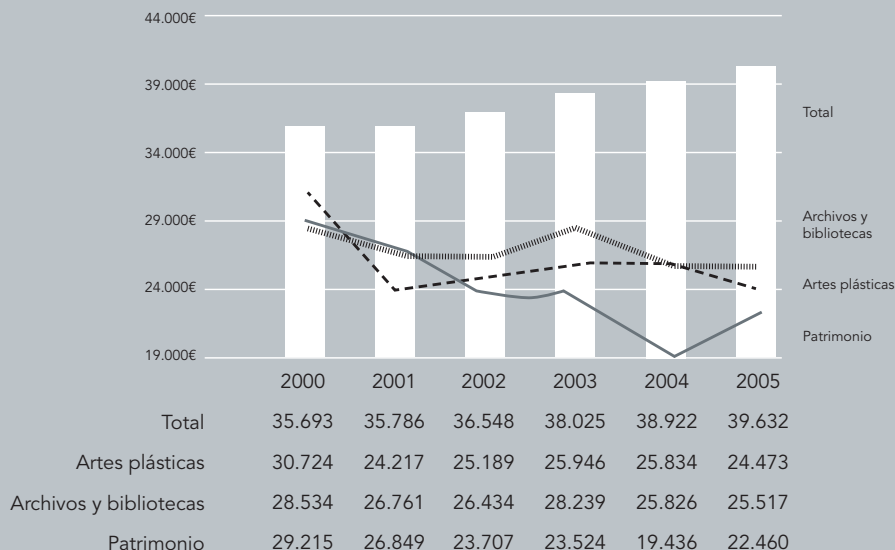
En la segunda agrupación tenemos al sector del Cine y video, que presenta una productividad por encima de la media pero con las tasas de variación interanual más negativas (-5,82%) del total de los sectores considerados. Parece bien claro que el Cine y video sucumbe claramente ante las amenazas que el nuevo modelo tecnológico impone en los modos de distribución y consumo. Así el Cine y video, pasa de mostrar las tasas de productividad más altas de todos los sectores al inicio del período considerado (65.000 €) a situarse en valores convergentes a la media al final del período (48.000 €), todo ello a pesar de un repunte durante el año 2004.

La tercera agrupación la podemos observar en aquellos sectores que muestran una productividad por debajo de la media, pero que muestran tasas de variación interanual crecientes, por lo que van

convergiendo hacia la productividad media. Es el caso de las Artes Escénicas y el dominio Interdisciplinar. En el caso del segundo concepto, dado que ejerce un poco de cajón de sastre, no nos atrevemos a aventurar cuáles son las causas, pero para las Artes Escénicas apuntamos que la incorporación del formato del género musical seguramente puede explicar parte de esta productividad creciente. Se trata de un género con unas estructuras de producción mucho "más industrializadas" y profesionalizadas que el género más convencional y que han tenido en los últimos años una notable respuesta en términos de espectadores.

Finalmente tenemos a aquellas actividades que muestran productividades por debajo de la media y con tasas de variación interanual negativas. Es el caso del Patrimonio, Archivos y Bibliotecas, y en menor medida las Artes Plásticas.

Gráfico 5. Productividad de Patrimonio, Artes Plásticas y Archivos y Bibliotecas. 2000-2005



En los tres casos se trata de subsectores que se encuentran en una fuerte relación de dependencia respecto a las actuaciones del sector institucional público y en consecuencia bastante alejado de criterios que tengan que ver con la eficiencia o con marcos de competencia de mercado

A modo de consideraciones finales

El sector de la cultura en España por su dimensión, por su nivel de productividad, por su demostrada capacidad para mejorar dicha productividad y por su nivel de competitividad puede, -y nosotros defendemos que debe- participar de modo protagónico en el cambio del modelo productivo que requiere la economía española. Desde las recomendaciones europeas sobre el papel de la cultura en la articulación económico y social hasta las pretensiones de situarse en procesos de crecimiento sostenible en el marco de la Sociedad del Conocimiento señalizan que los sectores culturales no pueden seguir siendo considerados como marginales en las estrategias de desarrollo territorial.

Para el caso español, el sector de la cultura ha mostrado en el período que va de 1993 a 2003 un notable incremento de su capacidad para generar riqueza cuya causa principal ha sido una mejora sustancial y continuada la productividad total de los factores, y esta a su vez viene explicada principalmente por los efectos del progreso técnico. La profunda transformación tecnológica derivada de la aparición de Internet y de los procesos de digitalización ha posibilitado un salto significativo de la frontera de producción de los sectores culturales. Los datos apuntan además que esta transformación no se ha agotado.

Desde el punto de vista del análisis regional cabe destacar el liderazgo indiscutible en el ámbito de las transformaciones de la productividad y durante el período considerado, de la Comunidad de Madrid y el comportamiento muy modesto de Cataluña, lo que ha polarizado la generación de VAB sobre esta comunidad autónoma. Si en 1993, Madrid concentraba el 33% del VAB cultural nacional, en 2003 este porcentaje alcanzaba el 46%, mientras que Cataluña pasa del 35% al 26%. Entre las dinámicas de otras CCAA destaca el papel de Castilla y León que es la comunidad autónoma que más mejora su nivel de productividad total de los factores, y en sentido negativo destacan las CCAA de Galicia y la Rioja que empeoran durante el período considerado.

En términos comparativos las actividades culturales muestran niveles superiores de productividad aparente del factor trabajo, que por ejemplo, el conjunto del sector servicios. A partir del análisis de los distintos subsectores que componen el sector de las actividades culturales, los más productivos son los ligados a las denominadas tradicionalmente "industrias culturales" (Música grabada, Prensa y libros y Radio y Televisión, Cine y video). Entre 2000 y 2005, los sectores de Música grabada, Prensa y libros y Radio y Televisión muestran tasas de crecimiento de la productividad (en términos corrientes), mientras que el sector del Cine y video presenta tasas decrecientes pero aún por encima de la media del conjunto de las actividades culturales.

Las Artes Escénicas, durante el período considera presenta tasas de productividad aparente del factor trabajo creciente, aunque por debajo de la media del conjunto del sector y las Artes Plásticas, los Archivos y bibliotecas y el Patrimonio muestran pérdidas de productividad.

El análisis presentado desvela alguna de las oportunidades que presenta el sector de la cultura, así como apunta algunas características del funcionamiento del conjunto del sector o de alguno de sus subsectores que permitirían articular medidas de intervención con el objetivo de aprovechar las oportunidades o minimizar las amenazas. Lo que definitivamente resulta necesario es que el conjunto de las ciencias sociales y la Economía en particular deben prestar mucha más atención al análisis de los procesos de creación, producción distribución y consumo de los bienes y servicios culturales.

Anexo Metodológico

La técnica empleada para la medición de la dinámica de productividad en el Sector de la Industria Cultural y del Ocio (SICO) es una metodología de tipo matemático que ya ha demostrado su solvencia y consistencia en múltiples trabajos en la literatura científica¹⁰: los Índices de Malmquist (1953). Estos índices miden los cambios dinámicos de la productividad, a través de la evaluación de la evolución de la ineficiencia técnica (desviaciones respecto a la situación óptima) y del progreso técnico. La base de medición son los índices de eficiencia técnica de Farrell (1957), según desarrollo y notación de Førsund (1993), que nos permiten descomponer la dinámica de productividad en cambios en la eficiencia, cambios en las economías de escala, y variaciones en el progreso técnico.

En su desarrollo teórico, supongamos que podemos representar para un año t , el proceso de transformación de insumos (X) en productos (Y) del SICO mediante una función de producción genérica:

$$F_t(X, Y) = 0$$

Sirviéndonos de susodicha expresión, clasificaremos una observación (X, Y) como eficiente si cumple que $F_t(\cdot) = 0$. Luego, por contraposición, una observación será definida como ineficiente si incumple la igualdad; las ineficiencias, desde el punto de vista del producto (no se produce el máximo que podría producirse con los insumos disponibles), se definirá como,

$$E_{ij} = \min b_{ij} \{b_{ij}^{-1} Y_j, X_j \leq 0\}$$

10 Ver el análisis del estado del arte de Färe y Grosskopf (1998); en castellano, no podemos dejar de remitirnos a la aportación de Zofío (2001).

donde j es el periodo analizado y i es el periodo de referencia para la frontera tecnológica. Por ejemplo, E_{12} nos permitiría obtener el valor de la eficiencia para una determinada observación en el segundo periodo en comparación con la tecnología habida en el periodo base ($t = 1$).

Una vez calculados los índices de eficiencia, podemos construir el índice de Malmquist para una Comunidad Autónoma a partir de los índices de eficiencia de dos periodos consecutivos:

$$M_t(t, t + 1) = \text{PTF}_{t+1} / \text{PTF}_t = E_{t,t+1} / E_{t,t}$$

donde PTF_{t+1} es la productividad total de los factores, calculada como el índice de eficiencia de la Comunidad Autónoma en el periodo $t + 1$ respecto a la tecnología del periodo t . Alternativamente, podremos calcular el mismo índice de Malmquist alterando la tecnología de referencia para que ésta sea la del periodo $t + 1$, quedando el cálculo como:

$$M_{t+1}(t, t + 1) = \text{PTF}_{t+1} / \text{PTF}_t = E_{t+1,t+1} / E_{t+1,t}$$

Sin embargo, la decisión sobre qué tecnología de referencia escoger puede llevarnos a problemas metodológicos, o incluso no técnicos, por lo que se opta por seguir las recomendaciones de Färe et al. (1994) y se calcula el índice de Malmquist como la media geométrica de ambas expresiones anteriores, eliminando la indecisión sobre qué tecnología base seleccionar.

$$M_{t+1,t}(t, t + 1) = \text{PTF}_{t+1} / \text{PTF}_t = [(E_{t+1,t+1} / E_{t+1,t}) \times (E_{t,t+1} / E_{t,t})]^{1/2}$$

Por otra parte, reajustando la expresión anterior podemos demostrar que mediante los índices de Malmquist podemos evaluar no sólo la variación de la productividad, sino que además seremos capaces de determinar si dicha variación ha sido debida a cambios en la eficiencia (mejora en el uso de los insumos que permite obtener mayor producción, dada la tecnología actual) o si ha sido debida a factores dependientes del progreso técnico. Dicha descomposición se muestra en la siguiente expresión:

$$M_{t+1,t}(t, t + 1) = [(E_{t,t} / E_{t+1,t+1})] \times [(E_{t+1,t+1} / E_{t+1,t}) \times (E_{t,t+1} / E_{t,t})]^{1/2}$$

donde el primer componente representa la variación en la eficiencia técnica para una Comunidad Autónoma entre el periodo t y $t+1$, y el segundo componente nos muestra el cambio tecnológico habido entre ambos periodos.

Para computar cada uno de los índices de eficiencia considerados suele recomendarse emplear técnicas de frontera, también conocidas como metodologías de mejores prácticas o metodologías de benchmarking, en contraste con

las técnicas de comportamientos medios. En esta investigación hemos decidido utilizar una técnica matemática no paramétrica, tal vez la más conocida, el Análisis Envolvente de Datos (Charnes et al., 1978)¹¹. En esta metodología se computan los índices de eficiencia evaluando cada unidad considerando una estructura de transformación de insumos en productos, mediante una función de producción genérica (no existen supuestos sobre la forma de dicha función), y una base de programación matemática; se compara cada unidad con el resto y con combinaciones lineales de éstas.

Del Análisis Envolvente de Datos, podemos extraer los índices de eficiencia considerando diferentes supuestos sobre los rendimientos de escala de la tecnología de transformación; por tanto, podemos obtener los índices asumiendo la existencia de rendimientos constantes a escala, y obteniendo así el Índice de Eficiencia Técnica (IET), y asumiendo la existencia de rendimientos variables a escala, con lo que obtendríamos el Índice de Eficiencia Pura (IEP), asimilado a la "ineficiencia X". Si suponemos una estructura multiplicativa en la computación de las eficiencias, podemos además obtener el Índice de Eficiencia de Escala, el cual nos indicará el buen aprovechamiento del tamaño en pro de la mejora en el proceso de transformación.

$$\text{IET} = \text{IEP} \times \text{IES} \rightarrow \text{IES} = \text{IET} / \text{IEP}$$

Los valores que tomarán estos índices, dado que partimos del supuesto de "orientación al producto" (maximización del producto obtenido en base a los insumos disponibles), estarán entre la unidad (indica eficiencia) y valores mayores a la unidad (la diferencia indicará el porcentaje de mejora en la producción del producto; p.e. IET = 1,2 indicaría que el producto debería ser un 20% mayor, sin incrementar los insumos, para que considerásemos que la Comunidad Autónoma es eficiente).

Finalmente, anotar que para el cálculo de los índices de eficiencia e índices de Malmquist, utilizaremos la aplicación DEAP, programa de libre distribución desarrollado por Tim Coelli, del "Centre for Efficiency and Productivity Analysis" (CEPA, Australia), el cual puede descargarse desde <http://www.uq.edu.au/economics/cepa/deap.htm> >. Para más información puede consultarse Coelli (1996).

11 Puede ampliarse la información metodológica en Marco-Serrano y Rausell-Köster (2006).

Bibliografía

- Baumol, W.J.** (1967). "Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis". *American Economic Review*, 57, pp.415-426.
- Baumol, W.J.** (1985). "Productivity Policy in the Service Sector". En: Inman, R.P. (ed.). *Managing the Service Economy: Prospects and Problems*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Baumol, W.J., Bowen, W.G.** (1965). "On the Performing Arts: The Anatomy of their Economic Problems". *American Economic Review*, 55. Papers and Proceedings, pp.495-502.
- Baumol, W.J., Bowen, W.G.** (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Twentieth Century Fund, New York.
- Bonet, Ll. (Coord.)** (2002): *Llibre Blanc de les Indústries culturals a Catalunya. Generalitat de Catalunya*, Barcelona.
- Carrasco, S., Rausell, P.** (2001). "La Provisión de Cultura en España desde una Perspectiva del Análisis Regional". *Información Comercial Española*, 792, pp.79-92.
- Coelli, T.** (1996). *A Guide to DEAP Version 2.1: A Data Envelopment Analysis (Computer) Program*. Centre for Efficiency and Productivity Analysis, Department of Econometrics, University of New England, WP 96/8.
- Dupuis, X.** (1993). *The European Approach to Cultural Economics*. FEDAE. Ed.II Mulino, Bologna.
- Eurostat** (2000). *Cultural Statistics in the EU. Final report of the LEG*. Eurostat Working papers. Population and social conditions 3/2000/E/Nº 1.
- Färe, R., Grosskopf, S.** (1998). "Malmquist Productivity Indexes: A Survey of Theory and Practice". En: Färe, R., Grosskopf, S., Russell, R. (eds.). *Essays in Honor of Sten Malmquist*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Farrell, M.J.** (1957). "The Measurement of Productive Efficiency". *Journal of the Royal Statistical Society, Series A*, 120(3), pp.253-290.
- Førsund, F.R.** (1993). "Productivity Growth in Norwegian Ferries". En: Fried, H.O., Lovell, C.A.K., Schmidt, S.S. (eds.). *The Measurement of Productive Efficiency: Techniques and Applications*. Oxford University Press, Oxford, NY.
- Frey, B.** (2000). *La Economía del Arte*. Colección Estudios Económicos, Núm.18. Servicio de Estudios de "la Caixa", Barcelona.
- García Gracia, M.I., Zofío Prieto, J.L., Herrate Sánchez, A. Moral Carcedo** (2008). *La dimensión económica de la industria de la cultura y el ocio en España*. Mc-Graw Hill, Madrid
- García, M.I., Fernández, Y., Zofío, J.L.** (2000). *La Industria de la Cultura y el Ocio en España. Su Aportación al PIB (1993-1997)*. Colección Datautor, Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- García, M.I., Fernández, Y., Zofío, J.L.** (2001). *La Evolución de la Industria de la Cultura y el Ocio en España por Comunidades Autónomas*. Colección Datautor, Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- García, M.I., Fernández, Y., Zofío, J.L.** (2003). "The Economic Dimension of the Cultural and Leisure Industry in Spain". *Journal of Cultural Economics*, 27, pp.9-30.
- García, M.I., Zofío, J.L.** (2004). *La Dimensión Sectorial de la Industria de la Cultura y el Ocio*. Colección Datautor, Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- Heilbrun, J.** (2003). "Baumol's Cost Disease". pp.91-101. In Towse, R. (ed). *A Handbook of Cultural Economics*. Edward Elgar: Cheltenham, UK / Northampton, MA, USA.

- Heilbrun, J., Gray, C.M.** (2001). *The Economics of Art and Culture*. Cambridge University Press, New York.
- Luksetich, W.A.** (2003). "Orchestras". In Towse, R. (ed). *A Handbook of Cultural Economics*. Edward Elgar: Cheltenham, UK / Northampton, MA, USA.
- Malmquist, S.** (1953). "Index Numbers and Indifferent Surfaces". *Trabajos de Estadística*, 4, pp.209-242.
- Marco-Serrano, F.** (2001). *Análisis de la Eficiencia en el Sector de las Artes Escénicas: El Caso del 'Circuit Teatral Valencià' (1995-1999)*. Trabajo de Investigación de 3er Ciclo, Departamento de Análisis Económico, Universitat de València.
- Marco-Serrano, F.** (2005). "Monitoring Managerial Efficiency in the Performing Arts: A Regional Theatres Network Perspective". *Annals of Operations Research*. En prensa.
- Marco-Serrano, F., Rausell-Koster, P., Carrasco-Arroyo, S.** (2002). "Analysis of the Authors'Rights Collection Frontier Using PCA-MDEA: An Application to the Valencia Region". *Pesquisa Operacional*, 22 (2), p.147-164.
- Marco-Serrano, F., Rausell-Koster, P.**(2006): "Análisis de la productividad en el sector de la cultura y el ocio español: una perspectiva regional". *Estudios de Economía Aplicada*. Vol 24-2. Págs 699-722
- Ministerio De Cultura** (2006): *El Valor Económico de la Cultura en España*. Madrid
- Rausell, P., Carrasco, S.** (1999). *Analysis of the Relative Efficiencies of the Theatres of the "Circuit Teatral Valencià"*. A political Economy Approach. Proceedings of the 5th International Conference on Arts & Cultural Management (AIMAC), Helsinki, June 13-17.
- Reig, E. Picazo, A.J** (1997): *Capitalización y Crecimiento de la Economía Valenciana 1955-1995*. Fundación BBV. Bilbao
- Throsby, D.** (1994). "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics". *Journal of Economic Literature*, Vol. XXXII, pp.1-29.
- Unesco-Uis (2008): *Marco De Estadísticas Culturales De La Unesco – 2009*. Borrador del Grupo de Expertos. [En línea]. http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/framework/FCS_ESP.pdf. [Consulta 30/06/2009]
- Uriel, E., Rausell, P.** (2009): *El Valor Económico de la Cultura en la Región de Murcia*. Murcia Cultural. Murcia
- Zofío, J.L.** (2001). "La Evaluación del Rendimiento Productivo con Índices de Malmquist", en Álvarez, A (ed.). *La medición de la eficiencia productiva*. Pirámide: Madrid.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

La gestión del conocimiento y la cultura en el espacio europeo de educación superior

Antonio Ariño Villarroya

Universitat de Valencia

La creación del Espacio Europeo de Educación Superior se puede contemplar, a mi modo de ver, como una fase significativa del proceso creciente de europeización y globalización de la formación superior, en cuya plasmación convergen iniciativas de diversos actores sociales¹.

Si nos centramos exclusivamente en el proceso de europeización, en primer lugar, hay que hacer referencia a la implantación del programa *Erasmus* de movilidad de estudiantes, por parte de la Comunidad Europea, en 1987²; al año siguiente, 500 rectores firmaban en Bolonia, con ocasión de la celebración del 900 aniversario de la universidad de esta ciudad, el que puede ser considerado como primer estatuto autónomo y global de la universidad moderna, la *Magna Charta Universitatum*³; de otro lado, en 1998, diez años después, los

1 Una perspectiva mundial de la globalización debe incluir, al menos, el análisis de las actuaciones de la Asociación Internacional de Universidades (<http://www.unesco.org/iau/>), las reuniones del G8 universitario y las políticas internacionales desplegadas por Naciones Unidas (más en concreto, por UNESCO) junto a la creación de rankings de alcance mundial.

2 Véase el texto de Raffaella Pagani en Internet, *El crédito europeo*. Ver también http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc48_en.htm.

3 Véase <http://www.magna-charta.org/magna.html>. Lo calificamos de estatuto *autónomo* porque no ha sido otorgado por una autoridad externa y *global* por su pretensión de universalidad. El primer estatuto de la universidad de Bolonia, la *Constitutio Habita*, que ciertamente la dotaba de autonomía investigadora, fue dictado por su protector Federico I Barbaroja en 1158. La *Charta Magna* fue firmada el 18 de septiembre de 1988, por los rectores y consta de 3 partes (preámbulo, principios fundamentales y medios). Entre otros aspectos, el primer punto del preámbulo afirma que "el porvenir de la humanidad, al finalizar este milenio, depende en gran medida del desarrollo cultural, científico y técnico, que se forja en los centros de cultura, conocimiento e investigación en que se han convertido las auténticas universidades"; el cuarto principio sostiene que "la universidad, depositaria de la tradición del humanismo europeo pero con la constante preocupación de alcanzar el saber universal ignora toda frontera geográfica o política para asumir su misión y afirma la imperiosa necesidad del conocimiento recíproco y de la interacción de las culturas"; y al tratar de los

ministros de educación de Francia, Gran Bretaña, Alemania e Italia, firmaron la declaración de la Sorbona, que constituye el precedente más inmediato de la *Declaración de Bolonia*, a la que en 1999 se adherían ya 29 países y en la que se propone explícitamente la creación de un Espacio Europeo de la Educación Superior para la primera década del siglo XXI; en cuarto lugar, merece reseñarse, la Estrategia o *Agenda de Lisboa*, de 1999, en la que el Consejo de Europa se propuso crear *la economía más competitiva del mundo mediante el impulso de la sociedad del conocimiento*. En todas estas iniciativas, ha existido un indudable consenso sobre la importancia de crear una sociedad europea del conocimiento y sobre el protagonismo que las universidades han de tener en esta estrategia.

Pero el desarrollo del EEES está surgiendo también de las actuaciones y programas de la Asociación Europea de Universidades (EUA), de las asociaciones de estudiantes, como European Students' Union⁴, de las agencias de calidad (asociadas en ENQA) y de otros proyectos parciales, sostenidos por diferentes grupos e instituciones, como *Tuning* o *Eurostudent*. En definitiva, se trata de un proceso que se difunde "desde abajo" tanto o más que "desde arriba", como muestra la expansión y el éxito del programa *Erasmus*.

Conviene subrayar estas dos ideas básicas desde el principio –centralidad del conocimiento y emergencia desde abajo, además del carácter procesual del proyecto– para dejar bien sentado, que contrariamente a la idea tan difundida en determinados medios españoles, no ha existido un plan prediseñado *ab initio* y la declaración de Bolonia no puede confundirse con un tratado, que hubiera dibujado en 1999, las líneas maestras de una nueva organización del sistema universitario, mediante la participación de un restringido grupo de ministros, sino que más bien el nuevo paradigma ha ido tomando cuerpo a medida que se han desplegado las iniciativas e interacciones de todos estos diversos actores.

medios, se concluye que "las universidades alientan la movilidad de los profesores y de los estudiantes, y estiman que una política general de equivalencia en materia de estatus, de títulos, de exámenes (aún manteniendo los diplomas nacionales), y de concesión de becas, constituye el instrumento esencial para garantizar el ejercicio de su misión contemporánea". Véase también <http://www2.unibo.it/avl/charta/charta.htm>

4 Ver <http://www.esib.org/>

La evolución del proceso de Bolonia a partir de las declaraciones de las cumbres ministeriales

						2020:20% Erasmus	
	Cooperación Europea en garantía de calidad		Garantía de calidad	Standards and Guidelines de garantía de calidad	Creación del registro Europeo de Agencias de Calidad (EQAR)	Educación, investigación, innovación y creatividad	
ECTS	ECTS	LLL	Nivel de doctado	Grados conjuntos	Empleabilidad	LLL y desarrollo personal. Trayectorias flexibles	
Un marco común de reconocimiento de titulaciones	Movilidad de investigadores	Dimensión social	Diploma Supplement	Refuerzo de la dimensión social	Estrategias para mejorar la dimensión social	Dimensión social: equidad participativa	
Un sistema de ciclos	Grados fácilmente comparables	Implicación de instituciones (EUA) y estudiantes	Marco Europeo de Cualificaciones	Marcos Nacionales de Cualificaciones	Planes nacionales para dimensión social	Curricula: resultados de aprendizaje	
Movilidad de estudiantes y profesores	Dimensión europea de Educación Superior: EEES	Promoción del EEES	Vínculo estrecho entre docencia e investigación	Pautas flexibles de aprendizaje	2010 y más allá	Foro Político de Bolonia y foros estratégicos (cooperación)	



Fuente: Elaboración propia

En este artículo, me centraré fundamentalmente en la definición de dicho proyecto colectivo y, sobre todo, en la explicitación de una serie de elementos latentes en la retórica institucional, que se suelen dar por supuestos (por ejemplo, qué es la sociedad del conocimiento, qué es el conocimiento,...) y que sin embargo, de adoptar una definición u otra, se derivan consecuencias relevantes bien diferentes. Abordar estas cuestiones es imprescindible, a mi entender, para determinar, en un segundo momento, cuál es el lugar de la cultura, de la gestión cultural y del empleo cultural en el horizonte del EEES, un horizonte lleno de oportunidades y desafíos.

Un nuevo paradigma para la formación superior

Al contemplar ahora la evolución de este proceso de convergencia desde una perspectiva de 20 años, se observa justamente cómo la definición de un nuevo paradigma para la formación superior va tomando cuerpo progresivamente y se abre camino, no sin dificultades, mediante las aportaciones e intervenciones de diversos actores, que con frecuencia tienen visiones diferentes, cuando no dispares y opuestas, de las dinámicas concurrentes.

Este nuevo paradigma se puede representar mediante la figura de un triángulo, ubicado sobre el campo de fuerzas de las transformaciones de la estructura social contemporánea (que solemos sintetizar con el concepto de sociedad del conocimiento), en cuyos vértices situaremos los conceptos de internacionalización, centralidad del aprendizaje y garantía de calidad. A su vez, cada vértice constituye el núcleo de una constelación de conceptos, discursos, prácticas, instrumentos e instituciones, mediante los que se explicita la maduración del proceso. Veamos con un poco más de detalle cada uno de estos vértices y los componentes esenciales de la constelación que se ha desplegado en torno a ellos.

Las dimensiones estratégicas fundamentales del nuevo paradigma para la formación superior en Europa



Fuente: Elaboración propia

Internacionalización. La creciente movilidad generada por la aceptación estudiantil del programa *Erasmus* pronto planteó problemas de *transparencia* y *reconocimiento*, que se abordaron mediante la creación de un proyecto piloto

sobre una unidad de medida uniforme para la dedicación de los estudiantes, que sería el antecedente del crédito ECTS. Al mismo tiempo, el incremento de las iniciativas de coordinación y regulación supra-nacional ha generado una creciente conciencia de las diferencias existentes entre las tradiciones y marcos nacionales de educación superior, entre las instituciones universitarias y entre los propios estudiantes⁵, así como sobre la conveniencia de conjugar el respeto a la riqueza de esta diversidad (fundada en la autonomía universitaria) con una *armonización (tuning)* de sistemas y procesos.

La constelación conceptual desarrollada en torno a la internacionalización en el proceso de Bolonia



Fuente: Elaboración propia

Junto al crédito ECTS, otros dos instrumentos se han ido desplegando para facilitar la transparencia de los sistemas educativos: una arquitectura de la formación superior basada en tres niveles (grado, máster y doctorado) y un Marco de Cualificaciones general, que debe concretarse y especificarse con la aprobación de los correspondientes marcos nacionales.

La estructura del sistema fue acordada relativamente pronto, si bien al principio se hablaba de dos niveles y ahora se hace de tres, diferenciando claramente el

⁵ Véase el informe HEFCE, 2009, *Diversity in the student learning experience and time devoted to study: a comparative análisis of the UK and European evidence*, The Open University.

doctorado del nivel de máster y mostrando su conexión con los procesos de investigación (2003). Cada país ha ido adaptando a ella sus sistemas normativos con un ritmo diferente, siendo España uno de los últimos en regularlo (Real Decreto 1393 de 2007).

En cuanto al Marco de Cualificaciones, el primer acuerdo de los países miembros del proceso de Bolonia se adoptó en la Conferencia de Bergen (2005), asumiendo los descriptores de Dublín. Recientemente (febrero de 2008) la Comisión Europea ha aprobado el *Marco Europeo de Cualificaciones para el Aprendizaje a lo Largo de la Vida* (EQF).

¿Qué coincidencias y diferencias existen entre ambos? Mientras este último tiene un carácter general, para toda la formación adquirida a lo largo de la vida, y reconoce tanto las competencias adquiridas en espacios educativos formales como informales, el primero se centra exclusivamente en la educación terciaria. Ambos, sin embargo, comparten uno de los principios del nuevo paradigma, que radica en la centralidad de los resultados de aprendizaje, entendiendo que los nuevos currícula han de basarse no tanto en lo que los profesores hacen y en lo que los estudiantes deben aprender, cuanto en lo que éstos saben hacer tras un proceso de enseñanza-aprendizaje.

Centralidad del aprendizaje. Refiriéndose al sistema educativo francés, Charles Péguy, afirmaba que “solo existen con fundamento y distintas la enseñanza primaria y la enseñanza superior”. Mientras que la primera “antepone la consideración de los estudiantes”, la segunda se centra en el conocimiento. “La enseñanza superior – proseguía Péguy- no recibe ningún mandato; obedece a su propio mandato; o mejor aún, sólo obedece al imperativo de la búsqueda del conocimiento verdadero, sólo se preocupa por la búsqueda de la verdad en la filosofía y en las ciencias; en última instancia, y hablando con rigor, no hay que preocuparse por los estudiantes. El profesor de la Escuela de Altos Estudios o en el Colegio de Francia persigue la perpetua y universal investigación de la humanidad sobre lo real. No corre tras los estudiantes. Estos acuden a él como al dios de Aristóteles, siguen sus lecciones, le escuchan atentamente, trabajan, en caso de necesidad se preparan para escucharle. Normalmente, no debe preocuparse de sus carencias. Ya se las arreglarán. Es asunto suyo. Hablando con rigor, se podría decir que están hechos para el curso y que el curso no está hecho para ellos, puesto que está hecho para el objeto del curso”⁶.

6 Charles Péguy, “Vraiment Vrai”, *Oeuvres en prose* en Passeron, 1991 : 348-349.

La constelación conceptual desarrollada en torno a la idea de centralidad del aprendizaje en el proceso de Bolonia



Fuente: Elaboración propia

Esta visión tradicional de la naturaleza de la enseñanza superior es lo que se pone en cuestión en los discursos que se articulan en torno al segundo vértice del nuevo paradigma, al colocar a los estudiantes y los *resultados del proceso de aprendizaje* en el centro de la actividad formativa.

Según los expertos, se entiende por resultados de aprendizaje las afirmaciones, enunciados o declaraciones (*statements*) que reflejan lo que el estudiante conoce, comprende y es capaz de hacer al completar un proceso de aprendizaje o periodo de estudios, y se definen en términos de conocimientos, habilidades y competencias⁷. En esta definición, el énfasis se pone en la capacidad de “hacer” del estudiante y no en las actividades docentes del profesorado. Y ésta es la acepción que ha recogido la propia Comisión Europea en su definición del marco de cualificaciones para el aprendizaje a lo largo de la vida así como los diversos documentos del proceso de Bolonia que abordan el tema⁸.

7 Ver Cendon, Eva et alii, 2008: 134. El concepto de resultados de aprendizaje es antiguo, aunque su visibilidad e importancia hayan ido apareciendo progresivamente en el proceso de Bolonia.

Véase por ejemplo el interesante instrumento (1996) de apoyo para la redacción de guías docentes de Jenkins y Unwin en <http://www.ncgia.ucsb.edu/giscc/units/format/outcomes.html>

8 Véase la *Guía del usuario de los créditos ECTS* y los documentos de la Comisión Europea que aparecen en http://www.he-leo-project.eu/glossaries/ectsusersguide_en_februar2005.pdf/view

Una enseñanza centrada en los estudiantes y en el proceso de aprendizaje, basada por tanto en un conocimiento empírico de las transformaciones que conlleva la enseñanza y el aprendizaje en sociedades complejas, demográficamente maduras, supone una visión del aprendizaje como un *proceso en gran medida autónomo* y que se prolonga a lo largo de la vida (LLL). De ello se deriva una redefinición de los *contenidos de los títulos* y de la propia arquitectura de la enseñanza superior (grado, máster y doctorado), la creación de *marcos de cualificaciones*⁹ tanto generales como específicos y una orientación de la enseñanza hacia la *ciudadanía* y la *empleabilidad*. También una creciente importancia de las *metodologías* y *modalidades* de aprendizaje; una transformación en las funciones del *profesorado* y una necesidad de *coordinación* de la actividad docente en todos los planos y niveles. Finalmente, como veremos, una conciencia de la *dimensión social*.

Garantía de Calidad. Un cambio sorprendente para la tradición educativa hispánica se halla en la desaparición del catálogo nacional-estatal de títulos. Cada universidad puede decidir ahora, autónomamente, las características de su oferta. Por tanto, se abandona un modelo homogéneo, centralista y dirigista, y se sustituye por otro más flexible. Esta apuesta trata de facilitar la respuesta de las universidades a un entorno cambiante, pero al mismo tiempo que subraya la autonomía universitaria y ofrece oportunidades para que cada institución diseñe su oferta específica de títulos, exige en contrapartida un sistema de garantía de calidad.

Así aparece en el preámbulo de la LOMLOU y en su título V (12 abril de 2007), donde se sostiene que la política de calidad, entre otros objetivos, ha de orientarse “a la medición del rendimiento del servicio público de la educación y a la rendición de cuentas a la sociedad”. Y por su parte, el Real Decreto 1393/29 de octubre de 2007, sostiene que “la autonomía en el diseño del título se combina con un adecuado sistema de evaluación y acreditación, que permitirá supervisar la ejecución efectiva de las enseñanzas e informar a la sociedad sobre la calidad de las mismas. La concreción del sistema de verificación y acreditación permitirá el equilibrio entre una mayor capacidad de las universidades para diseñar los títulos y la rendición de cuentas orientada a garantizar la calidad y mejorar la información a la sociedad sobre las características de la oferta universitaria.

La acreditación de un título se basará en la verificación del cumplimiento del proyecto presentado por la Universidad y facilitará la participación en programas de financiación específicos como, por ejemplo, de movilidad de profesores o estudiantes”.

9 En cuanto a cualificación, se puede decir que, “means a formal outcome of an assessment and validation process which is obtained when a competent body determines that an individual has achieved learning outcomes to given standards”. http://ec.europa.eu/education/policies/educ/eqf/eqf08_en.pdf

La constelación conceptual desarrollada en torno a la idea de garantía de calidad en el proceso de Bolonia



Fuente: Elaboración propia

Para ello, se han creado agencias de evaluación y acreditación, tanto a nivel autonómico y nacional como internacional (ENQA, ANECA, AQU, etc.); se han aprobado criterios y estándares de calidad (*Standards and Guidelines*) y se han fijado procedimientos de verificación y acreditación (véase los programas *Verifica* y *Audit* de ANECA).

Las universidades y la sociedad del conocimiento

Este nuevo paradigma universitario nace de las condiciones estructurales creadas por la sociedad global, la sociedad de las tecnologías de la información y de la comunicación, y al mismo tiempo se propone reorientar reflexivamente las funciones universitarias hacia la creación de la sociedad del conocimiento como un nuevo modelo social y productivo que garantice calidad de vida y bienestar para los ciudadanos europeos. Por tanto, convendrá explicitar qué se entiende por sociedad del conocimiento para identificar cuál es el papel de liderazgo que compete a las universidades en ella.

En el Comunicado de la Comisión Europea elaborado en 2003 y que lleva por título *El papel de las universidades en la Europa del conocimiento*, se afirma que "La economía y la sociedad del conocimiento nacen de la combinación

de cuatro elementos interdependientes: la producción del conocimiento, esencialmente por medio de la investigación científica, su transmisión mediante la educación y la formación, su difusión a través de las tecnologías de la información y la comunicación, y su explotación a través de la innovación tecnológica. Al mismo tiempo van apareciendo nuevas formas de producción, transmisión y explotación de los conocimientos que tienen como efecto la participación de un mayor número de agentes, a menudo interconectados a través de redes en un contexto cada vez más internacional”.

Pero, cabe preguntarse si no han sido productoras de conocimiento todas las sociedades y, por tanto, nos hallamos ante una retórica redundante, banal y vacía: ¿no ha habido en ellas formación y difusión del saber? ¿son las tecnologías de la información un fenómeno exclusivo de la modernidad avanzada? La respuesta a la primera pregunta ha de ser inevitablemente un sí y a la segunda un no. ¿Acaso podría ser de otra manera? Como afirmaba Marx: “una araña realiza operaciones que parecen las de un tejedor y una abeja avergüenza a muchos arquitectos con la construcción de sus celdas. Pero lo que distingue al peor arquitecto de la mejor de las abejas es que el arquitecto levanta su estructura en la imaginación antes de erigirla en la realidad... No sólo efectúa un cambio de forma en el material sobre el que trabaja, sino que también realiza un propósito” (ver *El Capital*, vol.1). Es decir, que el ser humano es un animal simbólico y la transmisión y objetivación del conocimiento constituyen la base sobre la que se sustenta la cultura, el dinamismo social y el progreso civilizatorio.

Por tanto ¿dónde radica la especificidad que permite hablar propiamente de sociedad del conocimiento? Como sostiene Castells, “todas las economías son economías basadas en el conocimiento, y todas las sociedades son, en esencia, sociedades de la información. Lo que es específico de nuestro periodo histórico es el nuevo paradigma tecnológico surgido con la revolución de las tecnologías de la información y basado en una agrupación de tecnologías de la información. Lo que es nuevo es la tecnología para el procesamiento de la información y el impacto que ésta tiene en la generación y aplicación del conocimiento” (Castells, 2003). Y por su parte, George P. Landov afirma que “la tecnología de la información digital ciertamente comienza con el ordenador electrónico digital, pero la tecnología de la información en sí misma ha estado entre nosotros durante milenios. Comienza con el lenguaje hablado, que hace posible la memoria comunitaria o comunal que a su vez permite el desarrollo cultural”. Así pues, lo nuevo no es la tecnología de la información, sino el tipo de régimen informacional, que ahora es de carácter digital (Landov, 2008: 56 y ss.).

De otro modo, podría decirse que se puede aplicar la denominación de sociedades de conocimiento a aquellas en las que la producción y uso de todos los tipos de conocimiento (qué, quién, por qué, cómo) es intensiva y generalizada.

Las actuales –afirma Lamo de Espinosa– son sociedades del conocimiento o de la ciencia porque “el complejo ciencia-tecnología es la principal fuente de riqueza; el factor productivo principal; tendencialmente, la ocupación mayoritaria; uno de los problemas políticos centrales y, sin duda, el modo dominante de pensamiento” (Lamo de Espinosa, 1996: 131 y 2001: 29).

En este tipo de sociedad, como sostiene Richard Florida, la clase creativa juega un papel estratégico central y adquiere una dimensión y relevancia extraordinarias, porque el crecimiento económico se basa en las 3T: innovación tecnológica, talento y tolerancia. Para Florida, la clase creativa es aquella cuyos miembros se hallan implicados en la creación de nuevas formas significativas, que añaden valor económico mediante su actividad creadora, y consta de dos componentes (un núcleo central, al que denomina clase super-creativa, y los “profesionales creativos”), en torno a los cuales se desarrolla una clase de servicio. El núcleo de esta nueva clase incluye a los científicos e ingenieros, los profesores de universidad, poetas y novelistas, artistas, creadores de entretenimiento, actores, diseñadores y arquitectos, tanto como a quienes ejercen el liderazgo intelectual de la sociedad moderna: escritores, editores, figuras culturales, investigadores de *think-tank*, analistas y otros formadores de opinión; el segundo componente incluye los profesionales creativos que trabajan en el amplio rango de industrias intensivas en conocimiento tales como *high-tech* sector, servicios financieros, profesiones del sector legal y del sanitario, y de la gestión managerial. “Estas gentes se comprometen en la resolución de problemas creativos, mediante la utilización de repositorios complejos de conocimiento para resolver problemas específicos” (Florida, 2002 :69).

Así pues, y a efectos de lo que ahora nos interesa, se debe señalar que las nuevas estructuras económicas requieren un alto grado de educación formal, científica y técnica, basada tanto en competencias profesionales específicas como transversales, y capaz de generar predisposiciones y capacidades para el aprendizaje permanente. Por ello, las universidades constituyen el centro neurálgico de la sociedad actual y por ello se puede afirmar, como hace la Comisión Europea, que “detentan la clave de la economía y de la sociedad del conocimiento desde numerosos puntos de vista”, en tanto que generan conocimiento (investigación), lo difunden y transmiten a la sociedad (educación y actividad cultural) y lo transfieren (innovación tecnológica). De hecho, las universidades emplean al 34% del total de los investigadores europeos, aunque las cifras nacionales suponen a veces el triple de un Estado miembro a otro. Asimismo, se encargan del 80% de la investigación básica llevada a cabo en Europa. Además, forman un número cada vez mayor de estudiantes con cualificaciones cada vez más elevadas, por lo que contribuyen a reforzar la competitividad de la economía europea: una tercera parte de los europeos trabajan hoy en día en sectores que exigen un alto nivel de conocimientos y estos sectores contribuyen por sí solos a la creación de un buen número de los nuevos puestos de trabajo.

Dadas estas condiciones, la Comisión Europea propone que las universidades no sólo garanticen una oferta de calidad, sino que faciliten al mismo tiempo un acceso amplio, equitativo y democrático, a sus servicios. Y por otra parte, se espera de ellas que funcionen como centros de reflexión “sobre el saber, así como foros de debate y de diálogo entre científicos y ciudadanos” (Comisión Europea, 2003:10). De lo que se deriva, sin duda, que la innovación técnica no debería ir separada de la innovación socio-cultural.

Información, conocimiento y sabiduría

Llegados aquí conviene detenerse un momento a considerar de qué hablamos cuando hablamos de conocimiento. Para responder a esta cuestión, resulta imprescindible distinguirlo de la información y evitar cualquier confusión entre ambos.

Dicha distinción es singularmente pertinente en la era de las nuevas tecnologías, donde la información es abundante y fácilmente accesible, pero justamente por eso mismo (por la sobreabundancia, la celeridad y fluidez con que discurren esos flujos) genera incertidumbre e inestabilidad. Por otra parte, cuando se puede lograr fácilmente el acceso a todo tipo de bases de datos, la acumulación de éstos ya no puede constituir una tarea profesoral relevante en el mundo académico, y por ello cobra especial significado la pregunta de cómo se transforma la masa infinita de informaciones en conocimiento, en competencias específicas y en saber.

Para abordar esta cuestión seguiré, hasta un cierto punto, las distinciones de Jean Claude Passeron en *Le raisonnement sociologique*. En esta obra, se plantea el análisis de los niveles de conocimiento del mundo empírico y distingue tres tipos de efectos: de información, de conocimiento y de inteligibilidad.

¿A qué denomina Passeron *efecto de información*? Para él una información de base es un mínimo semántico, capaz de operar como protocolo de experiencia de una manera autosuficiente. Por ejemplo, en un anuario o guía telefónica encontramos unidades de información: “cada línea del anuario, si se explicita su sentido asertórico en función del modo de empleo, dice en efecto algo así como: si se marca el número n en el teléfono y en el momento t (periodo de validez del anuario) se obtiene en la otra punta del hilo, en caso de respuesta, la persona p , que la línea del anuario hace corresponder al número n ”. El enunciado que formula una información de base describe, al mismo tiempo, directa y exhaustivamente, las condiciones de su verificación en una experiencia perceptiva reiterable.

Para alcanzar un *efecto de conocimiento* es preciso dar un salto cualitativo. Se necesitan operaciones de re-conceptualización aplicadas a las informaciones

de base mediante el planteamiento de una o varias *preguntas* que ponen en relación los enunciados descriptivos, que seleccionan algunos de ellos, etc. De esta forma, se pasa de una colección de informaciones a un *enunciado científico* cuando se somete la colección o enumeración a un razonamiento orientado por una pregunta que exige una transformación de la forma enumerativa de la colección de informaciones. Para producir proposiciones cognitivas a partir del anuario telefónico es necesario someterlo en su totalidad o en parte, a un tratamiento guiado por conceptos y organizado por operaciones que no están presentes ni en las categorizaciones ni en las relaciones previas. Así, por ejemplo, se puede estudiar la distribución de los teléfonos en el territorio para analizar la densidad del equipamiento; se puede efectuar un análisis de los nombres o del género de los abonados, y en consecuencia preguntarse por quién figura como titular del teléfono fijo en el seno de una unidad familiar; por las profesiones, etc. A partir de estas indagaciones, obtendremos *enunciados* que se pueden tomar a su vez como nuevas informaciones de base de segundo nivel para posteriores indagaciones. Y podremos poner en relación dichos enunciados resultantes con los procedentes de otros campos o *corpus* de datos. El efecto de conocimiento nunca consiste en una mera destilación de las observaciones existentes: genera la necesidad de nuevas observaciones al crear las categorías de esta observación; produce informaciones que no preexistían a la categorización que permite recogerlas.

La información que ofrecen la percepción y la práctica cotidianas del mundo no puede incrementarse sin recurrir a un tratamiento cuyas reglas no se hallan dadas en los enunciados informativos a las que se aplican. El conocimiento supone un trabajo de extensión y reconstrucción de la información, guiado por *hipótesis*, sean éstas parciales o se encuentren ensambladas en un marco teórico.

Para Passeron, existe un tercer nivel, que es al que se refiere con el concepto *efecto de inteligibilidad*, es decir, la aplicación de teorías implícitas o explícitas a los efectos de conocimiento. En este nivel, se produce la reconstrucción sistemática de los efectos de conocimiento en una teoría.

Estas distinciones de Passeron permiten observar cómo la actividad docente, que con frecuencia se ha caricaturizado como una transmisión de información largamente acumulada o una mera transmisión de conocimientos (los botijos llenos, de los que hablaba Unamuno), debe ahora poner su énfasis en el método científico (aprender a aprender), es decir, en la producción de efectos de conocimiento y efectos de inteligibilidad. No hay en este reconocimiento de la importancia del método para la enseñanza ninguna sumisión a las teorías pedagógicas constructivistas postmodernas, sino una mera explicitación de las consecuencias del hallazgo de Bacon en las condiciones de comunicación creadas por las nuevas tecnologías: enseñar es ahora entrenar a producir ciencia, a aprender a aprender con un elevado grado de autonomía. Estas nuevas con-

diciones de los procesos de enseñanza redundan, pues, en una conexión más estrecha entre la práctica docente y la práctica investigadora.

Hasta aquí hemos seguido el análisis de Passeron: mediante el efecto de inteligibilidad se genera conocimiento experto (experticia) del mundo. Pero la andadura del saber no puede concluir en este punto y cerrarse con los hallazgos de la ciencia. El experto, sin duda, sabe mucho de distintas parcelas de la realidad; pero quien ve más lejos y da un paso más allá, el sabio, es al menos consciente de que todos sus saberes tienen un alcance finito y fragmentado, que sus tecnologías, como diría Weber, son incapaces de resolver las preguntas por el sentido y que éstas le asaltan de una manera especial una vez cerradas las puertas del laboratorio.

Una perspectiva que tome en consideración este nuevo nivel, que podemos denominar *efecto de sabiduría*, conlleva poner el conocimiento y las teorías al servicio del desarrollo personal, de la ciudadanía y del bienestar colectivo. Y es entonces cuando surge la pregunta de cómo aplicar el conocimiento obtenido mediante el método científico para seguir una vida recta, una vida buena, una vida satisfactoria, una vida plena, una vida emancipada. Como sostiene Lamo de Espinosa, una de las paradojas de la modernidad radica en que la ciencia y el conocimiento matan la sabiduría: “la ciencia es un saber sólo instrumental, nos indica cómo hacer las cosas, pero en absoluto *qué hacer*. La ciencia nada sabe sobre la buena vida, sobre qué es lo bueno y lo malo, sobre qué amar u odiar; qué es hermoso o repugnante. La ciencia conoce mucho pero carece por completo de otro tipo de conocimiento, absolutamente necesario para la vida”. La ciencia, incluso, se convierte en un disolvente de todo saber sobre fines y en consecuencia “cada vez sabemos más qué podemos hacer pero, paradójicamente, sabemos menos *qué debemos hacer*” (Lamo de Espinosa, 2001: 36).

Sin embargo, la Universidad, al menos la Universidad Pública, no puede quedarse en la mera producción de ciencia como conocimiento y como conocimiento aplicado; ha de posibilitar cauces para abrir las puertas a la búsqueda de la sabiduría. De acuerdo con la más clásica tradición filosófica se puede afirmar que los profesionales, que obtienen sus certificados y títulos en la universidad, son aquellas personas que han aprendido a utilizar los mejores medios para las buenas metas. En este sentido, los resultados de aprendizaje (*learning outcomes*) no pueden reducirse a la mera aplicación de técnicas o saberes instrumentales, sin definir también para qué fines.

La enseñanza universitaria, -de una manera especial, en condiciones de modernidad avanzada-, ha de abrir puertas y ventanas a las paradojas de la ciencia. Lamo de Espinosa las ha sintetizado en las cuatro siguientes: ignoramos lo que ignoramos; no sabemos qué hacer con lo que sabemos (cómo crear consenso moral sobre lo que sabemos hacer); y no sabemos qué produce lo que sabemos

(la ciencia que resuelve problemas genera otros problemas); y, como muestra la sociedad del riesgo, no conocemos las consecuencias últimas de nuestras acciones (Lamo de Espinosa, 2001. 36-39).

Tras este breve repaso, podemos extraer tres implicaciones:

1. La docencia universitaria debe consistir esencialmente en entrenar a producir conocimiento de manera autónoma, porque siempre habrá más información, más actualizada, y los problemas de selección y relevancia adquirirán una mayor importancia y urgencia, a medida que crece la integración de todos los sistemas de datos en la Internet. Hoy, cuando la información suele ser sobreabundante, la tarea debe centrarse prioritariamente en la producción de efectos de inteligibilidad.
2. Enseñar e investigar se aproximan cada vez más: la ciencia no es sólo el conjunto de conocimientos adquiridos y contrastados, sino el método para conseguirlos, para invalidarlos, para renovarlos. Aprender a aprender.
3. Pero la enseñanza no concluye con la transmisión del saber científico, sino que debe proseguir con la crítica de la ciencia y la apertura a la sabiduría. Ésta no es una cuestión superficial e impostada (como si propusiéramos una especie de educación para la ciudadanía de nivel superior), sino una búsqueda del sentido de la ciencia y de los fines de los bienes públicos en un contexto histórico de crisis, amenazas y riesgos.

¿Conocimientos o competencias? La inutilidad de un debate en falso

*“El sencillo habitante del Perigord llama con mucha gracia *lettreferits* a esos sabios de *pacotilla*, algo así como si dijera *lettre-ferus*, es decir, aquellos a los que las letras han dado un martillazo. En verdad que a menudo parece que han perdido hasta el sentido común. Pues al campesino y al zapatero los vemos seguir sencilla e ingenuamente su camino, hablando de lo que conocen; aquellos por querer elevarse y armarse de ese saber que sobrenada en la superficie de su cerebro, enrédanse embrollándose sin cesar. Se les escapan hermosas palabras, mas que las ordene otro. Conocen bien a Galeno, más no al enfermo. Os llenan la cabeza de leyes, cuando aún no han entendido el meollo de la cuestión. Saben la teoría de todo; buscad al que la ponga en propia práctica” (Montaigne, Ensayos :176).*

“Para que una competencia sea tal, para que su puesta en práctica sea eficaz y se distinga, por lo tanto, de una actividad fantasmagórica o utópica, debe ajustarse al orden de los mundos a los que se aplica” (Boltanski, 2000: 60).

De acuerdo con el Real Decreto 1393, la elaboración de los nuevos títulos universitarios supone un cambio de perspectiva que afecta a la estructura de los mismos, a la metodología y a la orientación hacia la empleabilidad, entre otros aspectos. De manera específica, el supuesto giro copernicano queda plasmado en la necesidad de centrar los objetivos de los planes de estudios en la adquisición y evaluación de competencias. “Los planes de estudios conducentes a la obtención de un título deberán poner en el centro de sus objetivos la adquisición de competencias por parte de los estudiantes, ampliando, sin excluir, el tradicional enfoque basado en contenidos y horas lectivas. Se debe hacer énfasis en los métodos de aprendizaje de dichas competencias así como en los procedimientos para evaluar su adquisición” (Preámbulo).

Este énfasis en las competencias impregna los distintos pronunciamientos de diversas instituciones y organizaciones europeas e internacionales: Comisión Europea, OIT, OCDE, Agencias de Evaluación, etc. Sin embargo, la unanimidad en la utilización del lenguaje competencial no queda plasmada en un uso común del concepto, en un discurso convergente y, menos aún, en prácticas coincidentes (véase al respecto Alonso *et alii*, 2009: 65-67). Por tanto, y dado que forma parte del contenido de un Real Decreto, tiene pleno sentido preguntarnos ¿qué son las competencias? Lamentablemente, el Decreto no recoge ninguna definición, pero podemos aproximarnos a la concepción subyacente en el mismo por dos vías: la primera, retoma una definición ofrecida en la *Propuesta de directrices para la elaboración de títulos universitarios de grado y máster*, hecha pública por el Ministerio de Educación y Ciencia en diciembre de 2006. En esta propuesta se afirmaba que “las competencias son una combinación de conocimientos, habilidades (intelectuales, manuales, sociales, etc.), actitudes y valores que capacitarán a un titulado para afrontar con garantías la resolución de problemas o la intervención en un asunto en un contexto académico, profesional o social determinado”.

La segunda vía se halla en la Guía ofrecida por la ANECA para la verificación de los títulos; en ésta se afirma que “las competencias permiten definir *lo que se espera que el estudiante sea capaz de conocer, hacer, realizar con otros o incluso ser en determinadas situaciones*” (Guía Aneca)¹⁰.

Dos conclusiones pueden extraerse de inmediato: la primera, que conocimientos y competencias no se presentan en términos de exclusión y antagonismo, sino todo lo contrario; la segunda, que en un plano general y formal se está adoptando una perspectiva tridimensional, en la que las competencias conllevan: saber, saber hacer, y saber ser y saber estar.

10 Ver http://www.aneca.es/active/docs/verifica_guia_gradoymaster_090108.pdf .
Sobre diseño de competencias y su evaluación Ver http://www.aqu.cat/publicacions/guies_competencies/index.html

Pero ¿cuáles son los contenidos concretos de las competencias? Sobre esta cuestión se han realizado diversas investigaciones, entre las que destacan los proyectos *Tuning*, *Reflex*¹¹ y *He_Leo*¹². Nosotros preferimos aproximarnos al contenido conceptual a partir de las exigencias mínimas que plantea el Real Decreto en el horizonte de desarrollo de un Marco Nacional de Cualificaciones (MECES). Y en tal sentido, el decreto, que recoge los acuerdos de la conferencia de Bergen (2005) sobre el marco de cualificaciones para el EEES (QF), subraya lo que podemos considerar como seis dimensiones o tipos de contenidos de las competencias:

Dimensión	Contenido
Cognitiva	Poseer y comprender conocimientos
Técnica	Saber aplicar conocimientos
Valorativa	Emitir juicios
Comunicativa	Transmitir información, ideas, etc.
Creativa	Desarrollar habilidades para el aprendizaje
Ética ¹	Principios generales: igualdad, sostenibilidad

Fuente: Elaboración propia, a partir del Real Decreto 1393.

El concepto de competencias ha recibido numerosas críticas. Una de las objeciones fundamentales señala su deriva y perversión: ha experimentado una desviación utilitarista y operacionalista que conlleva una mercantilización de las enseñanzas universitarias: “La competencia... había sido considerada a nivel académico como el dominio de una disciplina de conocimiento por parte del estudiante, pero en la actualidad esta definición ha sido eclipsada por otra de carácter más operacional, que enfatiza la utilización práctica (a nivel de trabajo en la empresa) de dichas competencias y su cuantificación y medición” (véase en Alonso *et alii*, 2009: 32).

En una línea similar, desde el movimiento antiBolonia se ha lanzado una crítica feroz al término competencias, señalando que aloja un concepto importado del (perverso) campo económico al ámbito académico¹⁴. Así, se ha insistido en que

11 Véase http://www.aneca.es/estudios/docs/InformeejecutivoANECA_jornadasREFLEXV20.pdf
http://www.educpros.fr/uploads/media/reflex_01.pdf
<http://www.fdewb.unimaas.nl/roa/reflex/>

12 Sin duda, un problema importante a considerar en estos estudios es el relativo a la confección de los cuestionarios y las concepciones subyacentes. Ver Alonso *et alii*, 2009. La página web de He-leo se encuentra en:
http://www.he-leo-project.eu/glossaries/ectsusersguide_en_februar2005.pdf/view

13 La definición que utiliza la Comisión Europea (Comission on Staff Working Document: *Towards a European Qualifications Framework for Lifelong Learning*, 2005) habla de competencia cognitiva, competencia funcional, competencia personal y competencia ética.

14 No es éste el lugar de abordar qué pasa cuando se transfieren elementos de un campo a otro. Pero, al menos, con Bourdieu podemos señalar que no hay reproducción automática de efectos, sino, en todo caso, refracción.

las disciplinas académicas “deben obedecer sólo a su marco epistemológico”. No deja de ser paradójica la insistencia en estos planteamientos auto-referentes, ideo-lógicos, al mismo tiempo que se han dejado ver pancartas en los campus donde se evocaba, 150 años después, la invitación marxista (*Tesis sobre Feuerbach*, 1845) a superar las “interpretaciones” filosóficas del mundo y dedicarse a “transformarlo”. ¿En qué quedamos? ¿en la importancia del discurso o la de la praxis? Pero, además hay que considerar otro argumento complementario: el discurso sobre las competencias tiene un legítimo estatuto científico. ¿Acaso no son legítimamente académicas las teorías de las *competencias lingüísticas* y de las *competencias comunicativas*? ¿Por qué se han olvidado estos paradigmas científicos y persigue el estigma de economicismo al término competencias?

Obviamente, una lectura no sesgada del Real Decreto logrará captar fácilmente la complejidad del concepto, inserto en el Marco de Cualificaciones. Pero también es bastante obvio que, en general, resulta más fácil elaborar planes de estudios que se ocupan de conocimientos y disfrazan la enseñanza de las competencias críticas de diversas modalidades de discurso ideológico y sobreactuaciones retóricas. Sin embargo, no puede esconderse el hecho de que la ciencia y la filosofía modernas se basan en la crítica (a los ídolos en Bacon y a la razón pura y la razón práctica en Kant); el pensamiento contemporáneo es hijo de los maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud) y de los diversos modelos de crítica introducidos por Max Weber, la escuela de Frankfurt, la teoría de la acción comunicativa de Habermas, la gramática generativa de Chomsky, la teoría de la acción de Boltanski, etc.

No es verdad que el proyecto de Espacio Europeo de Educación Superior soslaye esta corriente intelectual, suprima la crítica en las disciplinas universitarias y someta el saber a la lógica del mercado, con el propósito de “producir” profesionales adaptados, conformistas, sumisos y dispuestos a aceptar la explotación. Más bien, debe concluirse que el diseño de procesos de aprendizaje basados en competencias críticas con el debido rigor académico científico es una tarea árdua, que requiere entrega, tiempo y esfuerzo. Como se reconoce en Alonso *et alii*, hay una dificultad especial en concretar las herramientas “que atiendan a temas sociales movidos por lógicas bien diferentes a las económicas” (2009: 152). Pero las dificultades especiales sólo se pueden superar con audacia en dedicación equivalentes.

El conocimiento como un bien público global y la cultura libre

Una de las aserciones que, desde el principio, se ha abierto camino como principio fundamental en las conferencias y grupos de trabajo del proceso de Bolonia se refiere al carácter de bien público de la educación y a la responsabilidad que

de ello se deriva para los poderes públicos. Entre los científicos sociales contemporáneos se va más lejos aún si cabe al sostener que ese carácter público es un rasgo intrínseco del conocimiento y constituye el cimiento de una cultura libre. El primer aspecto ha sido analizado por científicos sociales de distinto signo como Paul Samuelson, Joseph Stiglitz, Eric Romer, Richard Florida y los líderes del movimiento *open*¹⁵, el segundo tiene su principal valedor en Laurence Lessig.

Los bienes públicos, de acuerdo con estos enfoques, reúnen dos características fundamentales: consumo no rival y ausencia de exclusividad. El carácter no competitivo conlleva que el consumo por parte de un individuo no impide el consumo por otro u otros (mientras que los bienes privados sólo pueden ser consumidos por una única persona); la ausencia de exclusividad comporta que resulta difícil o imposible excluir a un individuo cualquiera de disfrutar del bien en cuestión.

Estas características se dan especialmente en el caso del conocimiento, que es además un bien público global¹⁶. Al utilizarlo no se producen costes marginales, por lo que resulta más eficiente distribuirlo libremente a cualquiera que restringir su uso mediante la imposición de cargas. Sin embargo, la distribución libre puede producir problemas al neutralizar o eliminar los incentivos para la creación innovadora. Y por ello, para Stiglitz se trata de un bien público "impuro" porque en su uso existe cierto grado de rivalidad o de exclusividad, como se muestra en los regímenes de propiedad intelectual y de patentes (Stiglitz 1999: 310).

En el contexto de la globalización y en la economía del conocimiento, las cuestiones de cómo se regula y cómo se gestiona la producción de conocimiento y el derecho de acceso al mismo se convierten en un asunto crucial porque determinan cómo funciona y a quién beneficia dicha economía. En tales condiciones, surgen dilemas sobre la relación que existe entre los problemas de distribución y los de eficiencia. Los investigadores y los científicos, así como los creadores, desean que sus ideas y obras sean diseminadas y conocidas, pero también quieren obtener beneficios por ello (Stiglitz 2008:1696).

Para Stiglitz, las políticas relativas al régimen de propiedad intelectual forman parte del sistema de innovación de una sociedad y constituyen un intento de proporcionar incentivos para la innovación, generando retornos para quienes han invertido en la producción del conocimiento, pero no agotan las dimen-

15 Ariño, A. (2009), *El movimiento Open*, Valencia, PUV.

16 Los bienes públicos pueden distinguirse en función del hábitat en que se actualizan sus beneficios. De esta manera, Stiglitz puede diferenciar entre bienes públicos locales, regionales, nacionales y globales. El conocimiento sería un bien público global junto con la estabilidad económica internacional, la seguridad internacional, el medio ambiente global y la asistencia humanitaria internacional (1999).

siones de dicho sistema de innovación y tienden a confundir entre motivación para la creación y financiación de los costes, ya que, de hecho, los ingresos económicos constituyen solamente una parte de las motivaciones que alientan a investigadores y creadores¹⁷.

Una vez que se ha distinguido con precisión entre la problemática de la motivación de los creadores y la de la financiación de la innovación, la cuestión más relevante se halla en la identificación del instrumento más adecuado, el más eficiente y el más equitativo para lograr ambos objetivos. Para Stiglitz, ese instrumento no puede ser en exclusiva el régimen de propiedad intelectual, porque genera importantes ineficiencias y costes sociales. El sistema de innovación debe ser mixto e incluir, junto a un régimen de propiedad, otros elementos como premios y el apoyo gubernamental al sistema básico de innovación y creación¹⁸.

Estas ideas se hallan cada vez más presentes en numerosos académicos y científicos que prestan su apoyo a la creación de repositorios de investigación, de docencia y de cultura, para hacer avanzar el conocimiento en un contexto de creciente interacción, gracias a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. No estamos aquí ante un desarrollo explícito del proceso de Bolonia, pero sí ante una dimensión de la internacionalización de la educación superior y de la investigación y la EUA (European University Association) ya se ha pronunciado a favor de una política abierta en la producción y difusión del conocimiento¹⁹.

La dimensión social²⁰

Uno de los aspectos en los que se hace más patente el carácter procesual del proyecto de creación de un Espacio Europeo de la Educación Superior se halla en la emergencia de la problemática de la dimensión social. Desde luego, ésta se encuentra presente en la Declaración de Bolonia, pero su explicitación se ha

17 "Ser ignorado es peor que ser robado", afirma Stiglitz (2008: 1696).

18 Un sistema de innovación debe cubrir las siguientes tareas: selección de proyectos e investigadores, financiación, riesgo de absorción, incentivos, diseminación y uso. Dado que el sistema de patentes y de propiedad intelectual genera altos costes sociales y de transacción, el sistema de innovación debe ser mixto, incluyendo junto a un régimen de propiedad otros elementos como premios y apoyo gubernamental al sistema básico de investigación y creación. Para Stiglitz, es necesario rediseñar el régimen de propiedad intelectual para incrementar sus beneficios y reducir sus costes.

19 Ver http://www.eua.be/fileadmin/user_upload/files/Policy_Positions/Recommendations_Open_Access_adopted_by_the_EUA_Council_on_26th_of_March_2008_final.pdf

20 Véase <http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/bologna/actionlines/socialdimension.htm>; <http://www.okm.gov.hu/main.php?folderID=2177>

hecho patente con posterioridad, de una conferencia a otra (Praga²¹, Berlín²², Bergen²³, Londres, Lovaina), mediante la participación de las asociaciones estudiantiles²⁴, de grupos especializados de trabajo y mediante las contribuciones del proyecto *Eurostudent*. Esta progresiva explicitación ha podido hacer pensar a algunos que la dimensión social tiene un carácter añadido, postizo y superficial; sin embargo, como se afirma en el grupo de trabajo de Budapest, se trata de una dimensión transversal²⁵ que afecta a todo el marco teórico y a todos los instrumentos del nuevo paradigma europeo, porque se basa en la concepción de la educación superior como un bien público y como un derecho. Es decir, que el acceso a la educación superior no solamente consiste en una estrategia individual o familiar para la promoción personal, sino que también es una responsabilidad pública, para generar cohesión social, bienestar y calidad de vida para la población.

Así aparece ya en las conclusiones del grupo de trabajo reunido en Atenas en 2003, preparatorio del encuentro ministerial de Berlín: "los ministros deben reafirmar explícitamente la importancia de la dimensión social del proceso de Bolonia hacia la construcción del Espacio Europeo de Educación Superior. También deben reafirmar su postura de que la educación superior debe ser considerada un bien público y una responsabilidad pública. Además, los ministros deben especificar los aspectos sociales del EEES, tomando nota de los resultados del seminario oficial celebrado en Atenas y de la Convención Europea de Estudiantes"²⁶.

-
- 21 En este documento se habla solamente de la "dimensión social de la movilidad"
http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/bologna/documents/MDC/PRAGUE_COMMUNIQUE.pdf
- 22 En el preámbulo de la declaración de Berlín se afirma "Ministers reaffirm the importance of the social dimension of the Bologna Process. The need to increase competitiveness must be balanced with the objective of improving the social characteristics of the European Higher Education Area, aiming at strengthening social cohesion and reducing social and gender inequalities both at national and at European level. In that context, Ministers reaffirm their position that higher education is a public good and a public responsibility. They emphasise that in international academic cooperation and exchanges, academic values should prevail". Pero luego no hay un apartado específico dedicado a la dimensión social. Ver http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/bologna/documents/MDC/Berlin_Communique1.pdf
- 23 En la conferencia de Bergen de 2005, la "dimensión social" constituye un apartado específico dentro del capítulo dedicado a las prioridades para el futuro.
http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/bologna/documents/MDC/050520_Bergen_Communique1.pdf
- 24 La ESU entiende, en su página web, como una victoria del movimiento estudiantil la creciente relevancia de esta problemática, de los planes nacionales y de las ayudas a la movilidad, en las declaraciones de ministros: "ESU considers that everyone regardless of his or her socio-economic background should have the possibility to follow the education he or she wants to. This right is often deterred by institutional access policies that only focus on the "best" students".
- 25 Véase las *Recommendations of the Budapest Bologna Seminar* en la página oficial del proceso de Bolonia.
- 26 Bologna Follow-Up Seminar "exploring the social dimensions of the european higher education area" Athens, Greece, 19-20 february 2003.

Por ello, en la declaración final de Londres (2007), los ministros firmantes se reafirman en que la educación superior tiene que jugar un papel esencial en la promoción de la cohesión social, en la reducción de las desigualdades y en la elevación del nivel de conocimiento, destrezas y competencias en el seno de la sociedad. Las políticas de educación superior tendrían que orientarse, dicen, a maximizar el potencial de las personas en cuanto al desarrollo personal y su contribución a una sociedad sostenible, democrática y basada en el conocimiento. "Compartimos la aspiración social de que el conjunto de estudiantes que ingresan, participan y culminan la educación superior en todos sus niveles, habría de reflejar la diversidad de nuestros pueblos. Reafirmamos la importancia de que los estudiantes puedan completar sus estudios sin obstáculos relacionados con su situación socioeconómica. Por tanto, continuaremos con nuestros esfuerzos para facilitar los servicios adecuados a los estudiantes, crear itinerarios de aprendizaje más flexibles, tanto para acceder como una vez dentro de la educación superior, y ampliar la participación a todos los niveles sobre la base de la igualdad de las oportunidades"²⁷.

La maduración de esta visión ha llevado a subrayar la necesidad de crear instrumentos de medida de las condiciones sociales, culturales y económicas de los estudiantes, a proponer la implantación de planes nacionales para fomentar la equidad y a desarrollar y operativizar conceptos como el de *equidad participativa* o el de *inclusividad*²⁸. El primero mide en qué medida la matrícula o, dicho de otra manera, el conjunto de estudiantes que ingresa, participa y completa los estudios universitarios, refleja la diversidad socioeconómica y cultural de nuestras sociedades. Las observaciones disponibles muestran que, aunque ha crecido extraordinariamente el volumen de la matrícula universitaria, ésta presenta sesgos socio-económicos importantes, en el sentido de que los miembros de las clases sociales más desfavorecidas tienen una presencia en la Universidad muy inferior a su presencia en la estructura social general. Más todavía, la expansión "se ha visto acompañada de una creciente diferenciación de los sistemas terciarios que, a su vez, conduce a un cambio en la naturaleza de las desigualdades", que se basan crecientemente en la propia configuración de dichos sistemas educativos (OCDE, 2008: 19).

La mayor disponibilidad de información sobre estos efectos ha llevado a los grupos que participan en el proceso de Bolonia y a la propia Comisión Europea a defender la necesidad de políticas de equidad participativa y de planes nacionales de equidad en la educación superior. La comisión Europea sostiene que "los sistemas terciarios equitativos son aquellos que aseguran que el acceso a, la participación en y los resultados de la educación terciaria, se basan solamente

27 Ver el proyecto de California en <http://cshe.berkeley.edu/research/seru/>; ver también <http://cshe.berkeley.edu/research/heda.htm>; <http://www.neilstewartassociates.com/jb263/index.html>; <http://www.unite-group.co.uk/news-media/publications.go>

28 Ver estudios recientes de *Eurostudent* y OCDE, 2008.

en las capacidades innatas de los individuos y en su esfuerzo a la hora de estudiar” (Comisión Europea, 2006).

En el informe *Eurostudent* de 2005-2008, se sostiene que para eliminar esta distancia se necesita, en primer lugar, contestar dos preguntas: la primera consiste en abordar los problemas que los estudiantes encuentran en el acceso, participación y graduación en la educación superior; la segunda aborda el análisis de las medidas que los gobiernos adoptan para apoyar a sus estudiantes y que van desde el apoyo económico al asesoramiento y orientación, pasando por los servicios sociales y residenciales, las ayudas al transporte y alimentación o la atención médica. A partir de 2007, se crea un grupo estable de trabajo sobre la dimensión social; se organizan encuentros periódicos (como el de Budapest de 2008), se realizan informes y recogen datos desde una perspectiva comparada y se concluye que existe una relación intrínseca entre calidad y dimensión social: mediante los métodos adecuados se puede reducir el fracaso, se podrían atenuar los efectos procedentes de etapas educativas anteriores, se incrementa la movilidad intergeneracional²⁹ y se pone en práctica una concepción de la excelencia, basada en la calidad de los resultados y no en la selección elitista de “los mejores”.

Implicaciones para la gestión cultural

En esta segunda parte, más breve que la anterior, que si bien extrae consecuencias de la exposición precedente, apenas esboza los aspectos que necesariamente se deben considerar, voy a presentar las implicaciones que tiene la nueva estructura social (sociedad del conocimiento) y el nuevo paradigma de formación superior para la cultura y la gestión cultural. Presentaré mis puntos de vista en dos apartados: el primero, dedicado a los impactos sobre la naturaleza de la cultura en condiciones de modernidad avanzada y, por tanto, a las implicaciones para una revisión del concepto de cultura; el segundo se ocupa de los cambios que se derivan de prestar atención a los nuevos retos (contenidos sustantivos de la cultura) y los actores emergentes (que consumen y producen cultura).

La naturaleza de la cultura en condiciones de modernidad avanzada

De acuerdo con el exitoso concepto antropológico de cultura como modo de vida, podemos preguntarnos qué rasgos predominan en las sociedades del siglo XXI y conforman la naturaleza de lo que debe ser entendido hoy por cultura,

29 “Si la ayuda pública a la educación se incrementa, la parte correspondiente al vínculo económico entre educación de los padres y educación de los hijos se debilita, con lo que se incrementa la movilidad intergeneracional” (Raymond, Roig y Gómez, 2009: 204).

más allá de una definición básica de la misma como sistemas de significado para organizar la interacción social, la relación con el mundo y consigo mismo.

Personalmente, creo que algunos de los principales factores que afectan y cambian qué debe ser entendido por cultura en el siglo XXI, son los siguientes: el nuevo régimen de comunicación y producción de información, que es de carácter digital; el carácter científico-técnico de las sociedades modernas; la creciente importancia estructural y vital de los sistemas de educación formal; la capacidad reflexiva y crítica de las sociedades contemporáneas. A continuación, esbozaré unas notas sobre cada uno de ellos.

La cibercultura y la metacultura. La revolución de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación se basa en un nuevo lenguaje, el digital, que no anula los precedentes, oral y escrito, sino que los reintegra, reorganiza y potencia en el nuevo paradigma informacional-comunicacional. En este sentido, uno de los principales factores que más alimenta la dinámica de la globalización se halla en los cambios en la extensión, intensidad y velocidad de los flujos de signos que crean un mundo interconectado y una metacultura.

Denomino metacultura a la resultante de un proceso de creciente integración, propiciado por Internet, de todas las formas culturales, pasadas y presentes, que ahora se encuentran (real o potencialmente) accesibles al individuo mediante conexión. Al hablar de integración, no me refiero a la creación de una estructura interrelacionada en el sentido que la primera antropología dio al concepto de cultura como sistema o totalidad de sentido, ni tampoco a la idea imperante durante mucho tiempo de que a un Estado le correspondía una cultura nacional, sino a un fenómeno más extenso y vasto pero también más inconexo, menos unificado; más informal, pero no menos real, derivado de que el medio virtual es el espacio de la realidad, de toda la realidad, ya que es un hiperespacio constituido por la confluencia de los diversos medios.

Obviamente, esta resultante, dada su falta de coherencia sistémica, no puede concebirse como una especie de cultura única. Nada menos parecido a una totalidad unificada -y no digamos armoniosa-, si es que en algún momento las culturas han estado unificadas y han sido armoniosas. Pero el magma/bricolaje que se almacena, circula y se produce, en Internet es cada vez más el mundo real en el que vivimos. Y en este sentido es omniabarcante.

Hablamos de *meta-cultura*, pues, en diversos sentidos: a) es una poscultura o una resultante que está más allá de las etnoculturas (culturas de los pueblos) y socioculturas (culturas de las sociedades naciones), sin ser tampoco una síntesis de todas ellas; b) constituye una amalgama magmática, sustentada en una especie de efecto *collage* no predeterminado por nadie en concreto y resultado de la acción de todos, sin ser una mera suma de acciones individuales; c) alcanza

una dimensión de absoluta inconmensurabilidad para el sujeto individual y, por tanto, lleva la tensión entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva a su máxima expresión; d) opera en su base con un lenguaje –el lenguaje digital– que es indescifrable en sí mismo para la inmensa mayoría de los sujetos; y e) en el magma de la metacultura, cada componente cultural puede ser seleccionado y apropiado como un producto único, separado, dislocado de las tradiciones o nichos originarios, y mezclado o recombinado con elementos muy diferentes.

La relación de los individuos singulares con esta metacultura, como anticipó Simmel al plantear las relaciones entre cultura subjetiva y objetiva, constituye uno de los principales dinamismos y fuente de tensiones y creatividad de las sociedades modernas. La metacultura no produce homogeneización, sino diferenciación; por ello, el problema central radica en averiguar cómo se genera cohesión social y cultura cívica en estas condiciones de reproducción sociocultural.

La cultura científico-técnica. Como ya apuntara Veblen hace un siglo, “la ciencia da su carácter a la cultura moderna”; y como sostiene Lamo de Espinosa, las sociedades modernas más que sociedades de cultura son sociedades de ciencia (1996 y 2001). Dicho de otra manera: su cultura es científica. De ello, se derivan consecuencias en múltiples direcciones: en cómo se organiza la vida cotidiana y los estilos de vida; en cómo nos relacionamos con el pasado (relación que ya no puede basarse en la dinámica de la tradición, y por ello inventamos el patrimonio); en cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea, cuando la naturaleza ya no existe y reinventamos nuestra relación con ella mediante el medio ambiente.

Conviene precisar que al hablar de la cultura científica como un rasgo de la sociedad de modernidad avanzada no nos estamos refiriendo a las pautas culturales de la comunidad científica, sino a cómo la lógica de la ciencia y de la aplicación tecnológica transforman los modos de vida, las actitudes y los sistemas de creencias de las sociedades contemporáneas. Una adecuada toma de conciencia de estos procesos llevaría inevitablemente a redefinir qué se entiende por humanidades y por gestión cultural en el siglo XXI.

La importancia de los sistemas de educación formal. La implantación del sistema de los modernos estados-nación y las demandas de trabajo especializado de las sociedades industriales así como la maduración del Estado de Bienestar en los países occidentales han generado demandas de capital educativo que han transformado radicalmente los sistemas de enseñanza, ampliando los catálogos de títulos así como la base de la matrícula universitaria. Baste para señalarlo con hacer referencia a unos pocos datos: a mediados de los años sesenta del siglo XX había en España 60.000 estudiantes universitarios integrados en un número reducido de carreras; en 2009 se aproximan al millón y medio y se encuentran matriculados en un conjunto de titulaciones muy diversas, que van desde las

clásicas humanidades pasando por las ciencias de la salud y las ciencias sociales hasta la amplia gama de ingenierías. En los programas de doctorado de 2009 hay más estudiantes matriculados que en toda la universidad española en 1965.

En el informe nacional elaborado para la OCDE se muestra cómo está creciendo rápidamente el porcentaje de población empleada que cuenta con educación secundaria y universitaria. Así, en el año 2000 el porcentaje de población con educación secundaria era del 46,5% y había pasado al 49,9% cuatro años después, en 2004; por su parte, al comienzo del siglo el porcentaje de población empleada con titulación superior era del 27,8% y en 2004 del 30,8%. En cuanto a la tasa bruta de matriculación en estudios terciarios de las cohortes que van de 18 a 23 años es del 53% y la universitaria del 45%³⁰.

Como es sabido, el sistema educativo se halla en proceso de maduración y, por tanto, estos porcentajes crecerán extraordinariamente dada la amplitud de las tasas de matriculación universitaria entre las cohortes de 18 a 25 años. Por tanto, nos hallamos ante las primeras cohortes de la historia humana que no solamente han adquirido las competencias de la cultura letrada, sino que, en un amplio número, tienen formación terciaria.

Pero, además, el cambio más novedoso del próximo futuro se halla en el hecho de que la formación universitaria o terciaria ya no va a constituir una etapa intensiva pero corta al inicio de una trayectoria laboral estable, sino un proceso intermitente, pero constante, de acercamiento a las instituciones formativas terciarias que ahora se planifica por parte de las instituciones y se gestiona a título personal desde el marco conocido como LLL o formación a lo largo de la vida.

En consecuencia, un porcentaje muy importante y creciente de personas no sólo gozan de formación terciaria, sino que mantienen una vinculación vital estrecha con la renovación permanente de dicha formación.

Por otra parte, la maduración de estos sistemas formativos superiores va de la mano con una creciente especialización de la oferta educativa y con una igualmente creciente diversidad de los itinerarios personales de formación. Contrariamente a lo que puede pensarse, el paso por la universidad no homogeneiza, sino que diversifica, crea nuevos escalones de desigualdad en la distribución del capital educativo y transforma tanto la naturaleza de la desigualdad como de la diversidad social. Estos aspectos tienen indudable trascendencia en la configuración de los estilos de vida y las demandas culturales.

30 Véase http://www.oecd.org/document/16/0,3343,en_2649_39263238_35580240_1_1_1_1,00.html y en concreto el informe sobre la educación terciaria en España, *OECD Thematic Review of Tertiary Education Country Background Report for Spain*, 2008.

Sociedades reflexivas y críticas. Existe una tendencia a considerar a los individuos de las modernas sociedades mediáticas como manipulados, dominados, drogados y subyugados por los medios de comunicación y sus mensajes, sin capacidad de distanciamiento, sometidos por una nueva y más sutil forma de “servidumbre voluntaria”. No es éste el momento de abordar la teoría subyacente del sujeto que opera en estas concepciones ni de desarrollar una alternativa sobre la reflexividad de las sociedades modernas (remitimos al lector interesado a los textos donde diversos teóricos de la ciencia social han tratado estos asuntos con indudable maestría³¹). Me contentaré con citar un texto brillante de Boltanski donde, desde su peculiar perspectiva de las sociologías de la acción (*El Amor y la Justicia como competencias*), defiende que las nuestras son sociedades críticas: “todos los actores disponen de capacidades críticas, todos tienen acceso, aunque en grados desiguales, a recursos críticos, y los utilizan de un modo casi permanente en el curso ordinario de la vida social; y ello pese a que sus críticas cuentan con oportunidades muy desiguales de modificar el estado del mundo que les rodea según el grado de dominio que posean sobre su medio social. Pertenecemos a una sociedad en la que las operaciones de crítica y las operaciones de justificación, que se han vuelto necesarias para responder a la crítica o para prevenirla, se producen constantemente” (Boltanski, 2000:53).

Cambios en los contenidos y en los usuarios

De acuerdo con el planteamiento seguido en esta sección, esbozaré algunas pistas de los cambios e implicaciones en juego en los contenidos y en los usuarios de la cultura.

En cuanto a los cambios en los contenidos de la cultura del siglo XXI, creo que el principal, de una manera absolutamente indiscutible, tiene que ver con la *problemática de la sustentabilidad* de los modos de vida de nuestras sociedades. La lógica subyacente en la sociedad burguesa y capitalista mantiene que el crecimiento es ilimitado, que la prosecución del mayor nivel de vida posible es la meta central del sistema y de cada individuo, que las prácticas y políticas que se orientan a conseguir dichos objetivos son legítimas, no generan consecuencias imprevistas e indeseables, y que el mandato bíblico (“creced y multiplicaos, dominad la tierra y sometedla”) es el imperativo categórico fundamental, humano y humanizante. Nada de esto vale ya en la sociedad del riesgo, como ha mostrado hace tiempo Beck; la ciencia produce sus mitos y sus barbaries; la educación genera nuevas desigualdades; en fin, los infiernos y tempestades de la postmodernidad están empedrados con las buenas intenciones de las sociedades modernas. Por tanto, una nueva reflexividad debe llevarnos a colocar el problema de la sostenibilidad en el centro de toda la vida cotidiana y de la

31 Al respecto pueden citarse las obras de Anthony Giddens y de Emilio Lamo de Espinosa.

política. Éste no es un aspecto colateral de la cultura que produce las peculiares subculturas del movimiento ecologista y sus estilos de vida afines; es el ojo de un huracán que desafía los actuales modos de vida y reclama otros nuevos, con capacidad para la solidaridad intergeneracional.

Ocuparse de problemas como la sustentabilidad y la solidaridad intergeneracional supone colocar los fines en el centro de la vida cotidiana y de la acción social. La ética no puede ser expulsada de los sistemas sociales a riesgo de poner en peligro su supervivencia. Por ello, como hemos visto, los efectos de inteligibilidad y la ciencia no bastan y la actividad universitaria (por supuesto, la práctica y la política cultural) han de abrir sus ventanas a la crítica y a las paradojas de la sabiduría.

En cuanto a los nuevos actores culturales, seleccionaré cuatro: la *clase creativa*, los *nativos digitales*, las *poblaciones inmigrantes* y las *personas de edad avanzada*. Cada una de estas categorías sociales introduce problemáticas radicalmente novedosas, de las que he tratado en otros lugares, y que me limitaré aquí a enunciar.

En el apartado 2 de este artículo hemos recogido la teoría de Florida sobre la *clase creativa* y en el 6.1 hemos hecho referencia al porcentaje de población que cuenta con educación superior, un 31%. Desde ambos puntos de vista queda patente que el capital cultural institucional (disposición de títulos o certificados) y la dedicación a tareas que han de generar conocimiento y deben tomar decisiones sobre bases especializadas, cuando no formales, de información, han crecido extraordinariamente. Por tanto, las políticas culturales y la gestión cultural deben tomar nota de este hecho mayor de la sociedad contemporánea.

En el caso, de los *nativos digitales* (categoría definida esencialmente por la coorte de pertenencia y, por tanto, por la edad) hay que tener en cuenta el desplazamiento que se produce de una cultura del texto a otra del *hipertexto*, con las consiguientes transformaciones en las formas de operar con los sistemas de significado y de producción de sentido. En el mundo del hipertexto, las formas y principios de categorización cambian e igualmente sucede con qué se entiende por conocimiento legítimo y cuáles son las instancias de autoridad para legítimarlo. Al mismo tiempo, se crean nuevas infraestructuras para la producción de conocimiento en red y cooperativo³².

Si uno de los factores definitorios de la globalización se halla en los cambios en los flujos de signos, el otro, no menos importante, es el referente a los cambios en los flujos de personas, es decir, la intensidad, extensión, velocidad e impacto de los movimientos de personas, y especialmente de las migraciones transnacio-

32 He tratado este tema en un estudio sobre el movimiento *open* (Ariño, 2009a, en prensa)

nales, por todo el planeta. A medida que las distancias físicas entre *etnoculturas* se hacen menos importantes, como consecuencia de la movilidad generalizada, emerge con mayor fuerza la conciencia de las diferencias culturales y la gestión de la diversidad cultural se convierte en uno de los problemas centrales de las sociedades de *pluralidad constitutiva*. Por tanto, la gestión cultural en el siglo XXI es inevitablemente gestión de la diversidad etnocultural³³.

Finalmente, el extraordinario incremento de la esperanza de vida, con el consiguiente efecto de democratización de la vida, en el sentido de que un número cada vez mayor de personas de cada cohorte alcanza edades longevas, plantea la problemática de la dependencia y de la *autonomía personal* y genera demandas y estilos de vida radicalmente nuevos para llenar de sentido tiempos vitales que ninguna sociedad humana había explorado con anterioridad. La existencia de una amplia etapa postlaboral a la que no se asigna una función sistémica, permite colocar en el proscenio de los itinerarios vitales individuales la política de la autonomía y de la realización personal. Y surge así una nueva categoría social con demandas culturales específicas para las que todavía se ofrecen políticas ancladas en una visión *edadista* de la vida humana³⁴.

Cambios en las prácticas: la cultura móvil

Este mundo de los flujos de signos y de personas genera desplazamientos de hondo calado en las formas de práctica y de consumo cultural. En la medida que con las nuevas tecnologías, los flujos de significado alcanzan al sujeto allí donde éste se encuentra (el caso más significativo es el del papel del teléfono móvil, que por supuesto es muchísimas cosas más que un teléfono y además es personal), la pretensión de la administración política de basar sus proyectos más relumbrantes en la creación de grandes equipamientos-objeto muestra la obsolescencia de una política fija, estática, varada en el espacio, en la era de las "piedras rodantes" y los sujetos migrantes, en la era del tiempo "atemporal".

Conclusión

La creación de un Espacio Europeo de la Educación Superior, desde sus primeros documentos (Declaración de la Sorbona) se basaba en la toma de conciencia de que la cultura y la educación ya no se jugaban en el ámbito local-municipal ni en el nacional-estatal. Por ello, esta propuesta constituía una contrapartida a la creciente integración económica: no podía haber una Europa de la ciudadanía si solamente se desarrollaba una Europa mercantil; no podía haber sentido

33 Véase Ariño, 2009 b "Estilos de aculturación y conciencia intercultural", *Papers*, en prensa.

34 He tratado esta problemática en Ariño, 2008a.

de pertenencia comunitaria, si la cultura no ocupaba el lugar preferente de las interacciones.


Estos desafíos emergían en el seno de una estructura social profundamente modificada. Como hemos visto en las páginas precedentes las mudanzas afectan a todas las dimensiones de la vida social y se producen desde la acción de múltiples factores. Pero una mudanza fundamental consiste en la redefinición de qué es cultura y en la emergencia de nuevos actores culturales.

El EEES ofrece oportunidades extraordinarias para la gestión cultural que, si bien en términos estrictamente profesionales, tendrá nichos definidos (ésta es la lógica propia de la especialización profesional), habrá de enfrentar el hecho de que su campo de actuación se ha vuelto indefinido, ilimitado, infinito, puesto que el principal recurso que se pone en juego en esta sociedad es el conocimiento, la innovación y el talento, y por qué no, la sabiduría. La búsqueda de ésta, justamente, debería constituir un objeto específico de una gestión y una política culturales que no se conforman con las pautas que dictan las modas del presente y que abren la experiencia humana a las expectativas del ideal.

Bibliografía

- Alonso, Luis Enrique et alii**, 2009, *El debate sobre las competencias*, Aneca.
- Ariño, Antonio**, 2008a, *Autonomía Personal en la edad avanzada*, Obra Social de la CAM.
- Ariño, Antonio**, 2008b, "Una nueva era para las políticas culturales. Esbozo de algunos de sus desafíos", Mendiola, Ignacio (ed.), *Textos y pretextos para repensar lo social. Libro Homenaje a Jesús Arpal*, Universidad del País Vasco, 2008.
- Ariño, Antonio**, 2009 a, *El movimiento open*, PUV.
- Ariño, Antonio**, 2009b, "Estilos de aculturación y conciencia intercultural", *Papers*.
- Ariño, Antonio**, 2010, *Prácticas culturales en España. De los años sesenta a la actualidad*, Ariel.
- Ariño, Antonio y Manuel García Ferrando**, "Cultura y ocio" (colaboración con Manuel García Ferrando), 2008, en Del Campo, Salustiano y Tezanos, José Félix (eds), *Españasinglo XXI. La Sociedad 1*, Biblioteca Nueva, Madrid. 2008.
- Baudelot, Christian y Leclerc, François**, 2000, *Les effets de l'éducation*, La documentation française.
- Bologna Process Working Group**, *Key Issues for the European Higher Education Area. Social Dimension and Mobility*, 2007.
- Boltanski, Luc**, 2000, *El Amor y la Justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*, Amorrortu editores.
- Castells, Manuel**, 2003, La interacción entre les technologies de la informació i la comunicació i la societat xarxa: un procés de canvi històric", en *Coneixement i societat: Revista d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació*, 1r. quadrimestre 2003, pp. 8-21. (http://www.manuelcastells.info/es/obra_02.htm).

- Cendon, Eva et alii (eds.)**, 2008, *Implementing Competence Orientation and Learning Outcomes in Higher Education-Processes and Practices in Five Countries*, Education and Culture DG.
- Comisión de las Comunidades Europeas, 2003, *El papel de las universidades en la Europa del conocimiento*, 26 pp.
- D' Addio, A. C.**, 2007, *Intergenerational Transmission of Disadvantage: Mobility or Immobility across Generations? A Review of the Evidence for OCDE Countries*, OCDE Social Employment and Migration Working Papers, n° 52, OCDE.
- Dasgupta, Partha**, 1999, "Science as an Institution: setting priorities in a new socio-economic context", texto leído en una sesión plenaria de la World Conference on Science de UNESCO (Budapest).
- Ederer, Peer, Schuller, Philipp y Stephan Willms**, 2008, *University Systems ranking: citizens and Society in the Age of the Knowledge*, The Lisbon council.
- Eurostudent, 2008, *Social and Economic Conditions of Student Life in Europe*, HIS.
- Florida, Richard** (2002), *The rise of the creative class*, Basic Books.
- HEFCE, 2009, *Diversity in the student learning experience and time devoted to study: a comparative análisis of the UK and European evidence*, The Open University
- Lamo de Espinosa, Emilio**, 1996, *Sociedades de cultura, sociedades de ciencia. Ensayos sobre la condición moderna*, Ediciones Nobel.
- Lamo de Espinosa, Emilio**, 2001, *Conocimiento y sociedad*, Cátedra Cañada Blanch.
- Landov, George P.** (2008) *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización* (edición revisada de e.o. 1997), Paidós.
- OECD, 2008, *Tertiary Education for the Knowledge society*, 2 vols., OCDE.
- Passeron, Jean-Claude**, 1991, *Le raisonnement sociologique*, Nathan.
- Raymond, José L., José Luis Roig y Lina Gómez**, 2009, "Rendimientos de la educación en España y movilidad intergeneracional", pp. 188-207, en *Papeles de economía española*, n° 119, Fundación de Cajas de Ahorros,
- Stiglitz, Joseph E.**, 1999, "Knowledge as a Global Public Good", pp. 308-325, en Kaul, Inge, Isabelle Grundberg y Marc A. Stern, eds. *Global Public Goods: international cooperation in the 21st century*, Oxford University Press.
- Stiglitz, Joseph E.**, 2008, "Economics Foundations of Intellectual Property Rights, en *Duke Journal Law*, vol 57, pp. 1693-1724,
- Tono Martínez, Jose**, 2007, *Conceptos y experiencias de la gestión cultural*, Ministerio de Cultura, Ministerio de Cultura.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

Actividad y empleo en el sector cultural de Andalucía

Enrique Hernández Pavón

Miryam González Limón

Universidad de Sevilla

Una actividad en continuo crecimiento

La demanda de productos culturales crece de manera continua en las sociedades cuando éstas avanzan en su desarrollo social y económico. Esta afirmación se sustenta en el comportamiento manifestado durante el último cuarto del siglo XX en los países con mayores niveles de renta y aquellos otros que se acercan en este aspecto a los primeros. España y Andalucía también han participado de la tendencia anterior. En el caso concreto de la Comunidad Autónoma, desde la década de los ochenta el consumo cultural andaluz ha experimentado un crecimiento sostenido, impulsado por una oferta renovada y en aumento, como tendremos ocasión de presentar más adelante. Ese crecimiento de la oferta no es ajeno a las transformaciones políticas derivadas de configuración del Estado democrático, especialmente cuanto concierne a la descentralización administrativa.

En las últimas décadas, se manifiesta un significativo cambio en la estructura del gasto y en los hábitos de consumo de la población europea, que es consecuencia, entre otros factores, de los siguientes aspectos: la mayor esperanza de vida; el incremento del nivel cultural y formación de la población; un aumento de la renta; la urbanización creciente de las ciudades; el mayor grado de incorporación de la mujer al mercado laboral; la reducción de la jornada laboral; y la expansión tecnológica. Todos estos factores han influido decisivamente en el aumento del consumo de productos culturales.

Además, han surgido factores específicos que han tenido un efecto expansivo sobre la industria cultural, como la revalorización de la cultura endógena en un proceso de globalización cultural y económica; la existencia de mercados cultu-

rales más amplios; la evolución de los productos y servicios turísticos; y la aparición de nuevas formas de producción y distribución de los productos culturales.

De otra parte, las nuevas tecnologías y el desenvolvimiento de procesos industrializados han permitido que nuevos segmentos de públicos se incorporen al consumo cultural, ya sea porque los circuitos actualmente disponibles hayan permitido una mejor difusión de los productos tradicionales, o porque los nuevos productos hayan generado otras necesidades. La revolución tecnológica iniciada en las pasadas décadas está transformando profundamente el mundo de la cultura, no sólo el sector audiovisual, también los sectores más tradicionales como las artes plásticas y las ediciones participan de esas transformaciones.

También, en las sociedades más avanzadas, en el llamado *primer mundo*, España y Andalucía incluidas, otros dos factores han colaborado al crecimiento del consumo cultural: la instrucción de la sociedad y la disponibilidad del tiempo de ocio. Es un hecho evidente la relación directa que existe entre el nivel de formación de la población y la demanda cultural. Esa demanda potencial sólo puede convertirse en una demanda real si hay tiempo disponible para consumir y se dispone al mismo tiempo de poder adquisitivo. Sobre todo el primero de los requisitos, ya que la demanda privada puede complementarse, e incluso sustituirse con una demanda pública, como ocurre con muchos productos culturales.

Hemos aludido al constante crecimiento de la oferta cultural. Esta expansión tiene su explicación en varios aspectos. De una parte, la ampliación de lo que hoy entendemos como actividades y productos *culturales-creativos*, como la gastronomía o la publicidad; y, en otro aspecto, los nuevos valores que se incorporan a esta categoría de productos: donde antes sólo se veían valores artísticos, hoy se aprecian valores simbólicos, históricos, etc., consecuencia de un proceso de valorización de los objetos culturales.

Como consecuencia de las tendencias anteriores, Andalucía dispone actualmente de una valiosa oferta cultural que ha arrastrado a una creciente demanda regional. El consumo cultural en la Comunidad Autónoma alcanzó los 2.082 millones de euros en 2006, que representa el 14,3 por ciento del total nacional. El gasto cultural medio por hogar alcanzó ese año los 781,8 euros (920,2 España); y el gasto medio por persona fue de 266,3 euros (332,9 España).

A pesar de haber aumentado el interés de los andaluces por las actividades culturales, los indicadores de consumo cultural habitual muestran valores inferiores en la Comunidad Autónoma a los que presenta el conjunto nacional en todos los sectores: visitas a museos, bibliotecas, lectura, cine, espectáculos escénicos. Destaca, sobre todo, las diferencias por debajo en los indicadores relativos a los medios escritos: prensa diaria, revistas y libros no relacionados con la profesión. También muestran diferenciales negativos los indicadores de actividades reali-

zadas recientemente, entre los que destacan los relativos al teatro, los libros y los museos.

Con relación al equipamiento cultural de los hogares, la comparación de Andalucía con el conjunto de España muestra una situación ligeramente inferior en la primera. Se acentúa en este aspecto la disposición de cámaras fotográficas y el acceso a internet.

La oferta cultural andaluza ha atraído una sólida demanda externa sustentada en un vigoroso turismo cultural. Éste es uno de los segmentos que más relacionado se encuentra con otras tipologías turísticas, debido a que la oferta cultural de un destino es parte y atractivo de la imagen turística del mismo. No obstante, ha pasado de ser un complemento al turismo tradicional de sol y playa para convertirse en un producto en sí mismo. Ha tenido una gran importancia en esta situación la notable recuperación del patrimonio histórico-cultural de la región y la mejora en la accesibilidad al mismo proporcionada por las administraciones públicas, que han facilitado la creación de rutas turísticas que se extienden por toda la Comunidad (Rutas de Andalucía Antigua, Rutas de Andalucía Barroca, Rutas de Castillos y Monasterios, Rutas de Andalucía Taurina, etc.).

La aportación de la Comunidad andaluza al turismo cultural del conjunto del Estado es muy importante. En el año 2007, Andalucía recibió 5,08 millones de turistas extranjeros que realizaron actividades culturales, lo que supone el 16,35 por ciento del total de la cuota turística. Se sitúa este segmento de turismo en segundo lugar en el nivel de importancia, tras el de sol y playa. Asimismo, generó para la región unos ingresos de 5.239 millones de euros en concepto de gasto de los turistas extranjeros que realizaron actividades culturales, además del gasto realizado en la Comunidad Autónoma por el turismo cultural residente en España, 2.078 millones de euros. La naturaleza y el patrimonio histórico andaluz constituyen el segundo elemento más valorado por los turistas en la Comunidad Autónoma. Se trata de un buen segmento para superar la estacionalidad en el destino.

La consecuencia más inmediata de la expansión del sector cultural en las sociedades modernas ha sido un notable crecimiento de la ocupación en el ámbito de la cultura, cuyas características más notorias son: mayor presencia del empleo temporal en el sector respecto al conjunto del mercado de trabajo –en España, el 25,9 por ciento de los empleos existentes en el sector cultural son empleos temporales, porcentaje que desciende hasta el 18 por ciento en Europa–; mayor manifestación del empleo a tiempo parcial, que alcanza al 20,6 por ciento de los profesionales (12 por ciento en el conjunto del mercado de trabajo); se acude más al pluriempleo –el 6 por ciento de las personas empleadas en el sector cultural tienen más de un trabajo (9 por ciento en la UE), esta tasa triplica a la registrada en el total de la economía–; mayor nivel de instrucción –en España el

50,2 por ciento de los profesionales de la cultura tienen una cualificación universitaria (40 por ciento en la UE)–; y mayor autonomía en el empleo –en España, el 25 por ciento de la población empleada en la economía de la cultura son empleadores o profesionales por cuenta propia sin asalariados (29 por ciento en la UE)–. Estas características de la ocupación en el sector pueden extrapolarse al ámbito andaluz con ligeras alteraciones de los porcentajes.

Otras características destacables del empleo cultural español son la mayor presencia de hombres, 64,2 por ciento que representan el 3 por ciento de la ocupación masculina; y un menor envejecimiento de este mercado de trabajo –el 72,7 por ciento de las personas empleadas en la cultura tienen entre 25 y 49 años (69,9 por ciento en el conjunto del mercado de trabajo nacional)–; también hay una mayor presencia relativa del colectivo de edad comprendido entre 16 y 24 años, que constituyen el 11,8 por ciento.

Se manifiestan así mismo “formas atípicas de empleo”, que estarían explicadas por los siguientes factores: elevado nivel de flexibilidad, movilidad, inestabilidad laboral, empleo a tiempo parcial, empleo voluntario o con muy baja remuneración económica y elevada participación de profesionales autónomos.

Según las estadísticas del Ministerio de Cultura, en Andalucía estaban empleadas en el sector 54.400 personas durante el año 2007, que representaba el 9,77 por ciento del empleo total en la cultura del conjunto de España (556.600 empleos), lo que la situaba en el tercer lugar del ranking regional, por detrás de Cataluña y Madrid, que rebasaban significativamente los 135.000 empleos en la cultura, distancia considerable. Las estadísticas muestran también una menor presencia en Andalucía del empleo cultural en el conjunto del mercado de trabajo (1,7 por ciento), comparado con España (2,7 por ciento).

La misma fuente mencionada indica que el empleo andaluz referido al año citado se desempeñaba en 7.803 centros de producción reconocidos como empresas, que representaba el 11,6 por ciento de las compañías existentes en España (67.115). La posición andaluza en el ranking regional en este indicador es igual que la del empleo, circunstancia que responde a la lógica productiva que lleva a relacionar actividad y ocupación.

Las cifras y la realidad observada en otras investigaciones ponen de manifiesto que existe un elevado grado de atomización empresarial y una notable presencia de empleo a tiempo parcial, o como segunda actividad, como así mismo una elevada participación de profesionales autónomos y micro-empresas.

Con relación a la actividad que realizan las empresas culturales andaluzas, en torno a la mitad se dedican a “otras actividades y espectáculos”, seguida del segmento ocupado en las artes gráficas y actividades anejas a las mismas, entre

ambos grupos productivos representan más de los dos tercios del sector cultural en Andalucía.

La actividad cultural se desarrolla en sectores que son muy diversos entre sí con la creatividad como único elemento común que los enlaza. Un análisis del sector reclama necesariamente una referencia singularizada a los subsectores del mismo, trabajo que abordamos en los epígrafes siguientes.

El sector audiovisual

El futuro del sector audiovisual en Andalucía¹ puede ser muy halagüeño desde una perspectiva cultural y tecnológica, ya que dispone de un tejido de operadores de significativa importancia y de varios emisores de televisión. Constituyen una muestra de ello los técnicos, creadores y otros profesionales andaluces del sector que han intervenido en el cine en los años más recientes y que se han formado dentro y fuera de la Comunidad Autónoma. A pesar de esta circunstancia, la industria audiovisual andaluza tendrá que seguir trabajando en la mejora de su competitividad, para lo cual es necesario llevar a efecto al menos cinco acciones fundamentales: mejorar la *estrategia y la gestión empresarial*, para consolidar la cultura y madurez empresarial de las firmas de la industria; avanzar en la cualificación de los *recursos humanos*, optimizando la capacitación de los mismos y adecuando la oferta formativa a las necesidades de la industria; dotar de nuevos recursos la *financiación*, con objeto de ayudar a las empresas a acceder a la disposición de fondos para aprovechar al máximo la utilización de las ayudas públicas disponibles; facilitar el *acceso a los mercados*, con el establecimiento de instrumentos de comercialización nacional e internacional, y el crecimiento de las ventas en el ámbito regional; y una mejora en la dotación de *infraestructuras, instalaciones, equipos y servicios*, para hacer óptima su utilización y completar el desarrollo de la industria auxiliar del sector audiovisual.

El sector audiovisual en Andalucía puede considerarse como una actividad “emergente” que manifiesta una fase de expansión de intensidad moderada. Entre 2000 y 2008 el crecimiento del número de empresas fue del 116,08 por ciento en Andalucía, por encima del conjunto nacional -76,33 por ciento-². Desde el año 2000 se han creado más de 2.500 empresas. En 2008 había 4.758³, duplicando las existentes en 2000. Estas cifras señalan el dinamismo de este sector en la región. Un número alto de empresas son de reciente creación o están en proceso de consolidación. El sector presenta una concentración de la actividad

1 Fundación Audiovisual de Andalucía: *Estudio de prospección del mercado de trabajo y detección de necesidades formativas en el sector audiovisual de Andalucía*. Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico. Junta de Andalucía. 2001

2 Según las estadísticas del INE-DIRCE

3 En las cifras están consideradas las actividades 921, 922 y 744 del CNAE-93°

en las provincias de Málaga y Sevilla, que conjuntamente suponen más de la mitad del sector –el 60 por ciento del empleo radica en estas provincias–. Esta circunstancia se explica por la ubicación de RTVA, que genera una importante demanda de productos y servicios.

Antes de la crisis económica actual la situación era muy favorable, alentada además por unas halagüeñas perspectivas futuras de crecimiento, en consonancia con el aumento continuado de los niveles de consumo en una gama cada vez más extensa de productos en formato audiovisual. Desde la perspectiva del empleo y la formación, esa situación constituía el contexto más apropiado para plantear programas formativos que permitieran una mejora de la competitividad de las empresas y la incorporación de innovaciones en el desarrollo productivo de su actividad.

La estructura empresarial⁴ del sector es análoga a la que presenta el conjunto de España: el 75,12 por ciento de la actividad la genera las empresas publicitarias, seguidas por la producción cinematográfica y de videos a gran distancia –15,41 por ciento–, y radio y televisión –9,47 por ciento–. La evolución del número de empresas en este sector entre los años 2000 y 2008 da mayor protagonismo a las empresas de publicidad, a pesar de que los tres subsectores han mostrado una tendencia positiva con mayor vigor que el conjunto nacional.

La mayoría de las empresas se dedican a la producción de contenidos, participando de forma directa –productoras–, o de forma indirecta –servicios a la producción y/o postproducción– en la generación de los mismos.

El segmento más importante –84 por ciento– son instituciones societarias mercantiles con un número pequeño de socios –alrededor de 3– con una historia de actividad muy joven, menos de diez años. El volumen de facturación del colectivo más numeroso se sitúa en los 250.000 euros por ejercicio.

La dimensión de las empresas es muy reducida: el 90 por ciento se identifica como microempresa. Sólo en las actividades de radio y televisión el tamaño es mayor. Operan sobre todo en mercados locales –el 30 por ciento manifiesta producir parcialmente para el mercado nacional y el 28 por ciento para mercados internacionales a los que dedican entre un 20 y un 30 por ciento de su producción–.

El desenvolvimiento de la industria audiovisual en Andalucía necesita superar las deficiencias que posee en factores claves, tales como:

4 Fundación Audiovisual de Andalucía: "Caracterización y tendencias de la demanda de mano de obra en el sector audiovisual andaluz". Encuesta realizada en 2008.

- Satisfacer a un consumidor activo y especializado.
- Generar nuevos formatos.
- Especialización en determinadas fases del proceso de producción.
- Adaptación a las nuevas tecnologías digital y multimedia.

Con estas referencias, la generación de nuevas ocupaciones va a surgir de la oportunidad de negocios derivada de los dos grandes ámbitos de desarrollo del sector audiovisual: la extensión de los sistemas de comunicación y la creación de contenidos. A esto, hay que añadir el crecimiento de tres actividades, que aunque son ya una realidad, no parecen estar suficientemente explotadas en Andalucía: la producción para televisiones locales, las coproducciones y los procesos de distribución.

Las nuevas tecnologías y la televisión digital permiten ofrecer una gran variedad de contenidos a través de los canales temáticos y así satisfacer, dentro del estilo y de las posibilidades económicas de cada cadena, las diferentes demandas de la audiencia. En este sentido, la Junta de Andalucía inició hace algunos años el proceso para desarrollar la implantación de la TDT en la región dentro del ámbito local. En concreto, la Administración autonómica tenía previsto otorgar 258 licencias de TDT local, 186 para explotación privada y 72 destinadas a los ayuntamientos.

Por otra parte, la audiencia más exigente, aquella que busca la especificidad y lo concreto, sigue impulsando al alza el porcentaje de cuota de los canales temáticos, que ya representan el 10 por ciento de la audiencia. Esta fragmentación de la audiencia está consiguiendo que los índices de liderazgo de las cadenas generalistas bajen respecto al aumento de las televisiones temáticas, digitales y por cable, que ya han captado el 10 por ciento de los telespectadores. El cambio se manifiesta en el lento pero firme ascenso de la televisión local, que se sitúa por encima del 4 por ciento, y el repunte de la TDT que mantiene su ascenso.

Los nuevos formatos y ofertas televisivas han provocado la transformación entre las preferencias del público. Los jóvenes ahora consumen más películas a través de internet, mientras que los mayores siguen prefiriendo la televisión convencional, lo que lleva a un público televisivo más "envejecido". Las mujeres siguen siendo el grupo mayoritario por sexos y los mayores de 45 años por edad, especialmente los mayores de 64 años. Los abonados a la televisión por internet también comienzan a aumentar y se estima que continúe esta tendencia. Aunque para poder seguir adelante y obtener beneficios en esta nueva televisión los emisores deberán conseguir una oferta diferente de abonados se debe mayoritariamente a las ofertas integradas de voz, internet rápido y televisión, que permiten recortar los gastos telefónicos. No puede ignorarse que internet

no es sólo un servicio único, sino una nueva plataforma de distribución de servicios de entretenimiento, donde lo más importante si se quiere tener éxito son los contenidos.

En este cambio mediático, aunque los jóvenes parecen haber optado por el consumo cinematográfico a través de internet, la televisión sigue ganando terreno al cine, ya que la inmediatez de la emisión en directo es una gran ventaja, lo que otorga al medio una gran fuerza frente a otros competidores audiovisuales.

El mercado de trabajo se presenta con un futuro prometedor, aún cuando está en su fase de emergencia; y estará fuertemente influido por las tecnologías de la información y comunicación (TIC). La caracterización de este mercado no es fácil de homogeneizar, por cuanto está compuesto por subsectores muy diferentes. Aún así destacan dos rasgos de alcance general: las producciones temporales y la inestabilidad laboral.

Entre los rasgos característicos de la ocupación en el sector, destacamos la flexibilidad en el empleo como el principal de ellos. Se realizan pocos contratos indefinidos debido a los frecuentes niveles de producción discontinua. Son pocas las empresas que realizan el proceso de producción completo. En estas circunstancias son significativos, aunque ocasionales, los empleos no regularizados.

Se manifiesta una dualidad salarial concretada en salarios limitados y/o discordancia salarial. Existe poco interés por los convenios y la negociación colectiva. Se recurre con frecuencia a la contratación por caché. La presencia de jornadas laborales intensivas es habitual, y la sobrecualificación o subempleo es una situación usual.

La mercantilización del empleo es una práctica habitual en el sector, que tiene su manifestación en las subcontrataciones y el desarrollo laboral por cuenta propia –autónomos o free lance-. Simultáneamente se da la práctica del voluntarismo laboral, que provoca la aparición de situaciones de competencia desleal y economía irregular.

Señalamos también entre los rasgos del empleo en el sector la superior presencia de hombres –sólo alrededor de un tercio del total de los trabajadores son mujeres-, y la relativa juventud de las plantillas –casi las tres cuartas partes cuentan con menos de 35 años de edad-. En los perfiles ocupacionales característicos del sector existe un predominio de las profesiones vinculadas a las categorías laborales de técnico superior y medio –productor, documentalista, redactor, guionista, realizadores, operadores de cámara, operador de luminotecnía, ingeniero de sonido, montadores de vídeo, etc.-. Tales puestos suelen ser cubiertos por profesionales con niveles de estudio medio-alto, sobresaliendo la Formación Profesional reglada y la licenciatura.

Las ocupaciones más representativas en las empresas del sector son:

- Productor –en el 74,8 por ciento de las empresas–;
- Realizador –en el 70,9 por ciento de las empresas–;
- Operador de cámara –en el 68 por ciento de las empresas–;
- Montador de vídeo –en el 53,4 por ciento de las empresas–.

En el análisis de las tendencias en el mercado de trabajo, encontramos una evolución positiva a lo largo de los últimos años -antes de 2008-, si nos referimos al crecimiento continuado del empleo. En torno al 90 por ciento de los afiliados en alta laboral son trabajadores asalariados (afiliados al Régimen General de la Seguridad Social) y el resto autónomos. La favorable evolución del empleo en los años anteriores a 2008 no puede ocultar que la relación entre oferta y demanda de empleo arroja un saldo negativo, como muestra el hecho de que por cada puesto de trabajo ofertado desde las Oficinas del INEM existan registrados hasta unos 20 profesionales en situación de desempleo.

Las expectativas de creación de empleo se dirigen a las siguientes ocupaciones:

- En el caso de los operadores de cámara, locutores o periodistas, pese a ser de los perfiles donde más profesionales en paro se registran, son asimismo de los más demandados.
- Otros perfiles donde se prevé una creciente demanda son los productores, ayudantes de producción, documentalistas, redactores, guionistas, realizadores, técnicos en iluminación, técnicos en imagen y sonido, programadores, y muy especialmente, montadores de vídeo y cine. En todos estos casos es posible hallar un cierto número de profesionales disponibles para cubrir tales puestos.
- Otras demandas previstas por los empleadores encuentran mayores dificultades para su contratación, a tenor de los datos ofrecidos por los registros de paro actuales. Es el caso del técnico infografista, donde no se registra ningún parado. Por otra parte, los agentes especializados en la comercialización de productos audiovisuales, los técnicos especialistas en multimedia/internet, los diseñadores gráficos especializados en animación o los técnicos en postproducción, son otros tantos puestos de trabajo que serán demandados.

Las actividades audiovisuales representan un potencial de empleo considerable en la sociedad del siglo XXI. Determinan un sector estratégico que se encuentra en fase de emergencia, con una elevada capacidad de arrastre y generador de conocimientos, valor añadido y avances tecnológicos. Como motor de las industrias culturales, recibe una fuerte atención de los poderes

públicos y tiene prioridad en los programas de actuación que dan contenido a las políticas públicas.

El futuro del sector, y por ende su capacidad para generar empleos, depende de la respuesta que tenga según las sociedades a los importantes cambios que están ocurriendo actualmente con relación a la tecnología disponible, los gustos de la audiencia y los contenidos.

En Andalucía, el diseño de ese futuro necesita avanzar en algunos aspectos importantes: la articulación de iniciativas que favorezcan el desarrollo de estas industrias; adoptar innovaciones tecnológicas; impulsar proyectos formativos para proveer al sector de nuevos profesionales y reciclar a los actuales; y favorecer la cooperación.

El sector de la edición

El sector *de la edición* es el que tiene mayor peso relativo entre los sectores de la industria cultural en la aportación al Producto Interior Bruto (PIB) -representa el 43,7 por ciento de las actividades culturales (media en España 2000-2005)-⁵. En el primer sexenio del siglo XXI la tasa de crecimiento media anual acumulativa del PIB en España del sector ha sido del 5 por ciento. El porcentaje del Valor Añadido Bruto (VAB) total evoluciona de un 1,4 por ciento al 3,1 por ciento, en el conjunto de las actividades culturales en el mismo periodo.

De las características del sector podemos resaltar los siguientes aspectos: se trata de un sector afianzado y vivo, fuertemente competitivo, y en el que participan un gran número de agentes económicos que se distribuyen diferentes tareas. Hay que tener en cuenta que la facturación está muy concentrada en grandes empresas, aunque muestran gran dinamismo las pequeñas editoriales.

El sector editorial ha contribuido a contener la inflación por la disminución de los precios constantes desde el año 1985. El precio medio por ejemplar en 2007 en España fue de 12,45 euros, inferior al del año anterior. En Andalucía, el precio fue algo superior a la media española, de 13,19 euros el ejemplar (2007).

El sector editorial andaluz es un sector maduro y consolidado. En 2007 facturó 52,44 millones de euros en el mercado nacional, lo que representaba el 1,7 por ciento de la facturación del sector editorial español, situándose en cuarto lugar tras Cataluña (1.663), Madrid (1.262), y Euskadi (80). Las cifras en Andalucía son bajas cuando la relacionamos con los datos de población.

5 Ministerio de Cultura. *El valor económico de la cultura. Resultados 2000-2005.*

Del total de las empresas culturales en 2008 (70.109), en España se dedican a la edición 8.373 (11,9 por ciento), de las que 820 son andaluzas, prácticamente un 10 por ciento, donde predominan las empresas de menor dimensión, circunstancia que genera una fuerte atomización del sector.

En España el número de editores ascendía 3.400 (2007), de ellos 383⁶ se encontraban en Andalucía. Un 11 por ciento de las editoriales españolas tienen su sede en la Comunidad Autónoma Andaluza, ocupando el tercer lugar en España, después de Madrid (1.036) y Cataluña (708). En el periodo de 2000 a 2007 el ritmo de crecimiento de los editores en Andalucía⁷ no es constante, presentando disminuciones en los años 2004 y 2006, lo que ha provocado que no se haya recuperado el máximo alcanzado en 2003 (402). En Madrid y en Cataluña prácticamente no ha variado el número respecto al año 2006; en cambio, en Andalucía ha crecido un 10 por ciento el número de editores.

De la producción total en España por Comunidades Autónomas, Madrid y Cataluña representan un 62,1 por ciento (2007), con una participación muy similar. El siguiente lugar lo ocupa Andalucía con un 11,8 por ciento, y en cuarto lugar la Comunidad Valenciana con un 6,1 por ciento, realizando una producción del 50 por ciento respecto a la andaluza. El número de ediciones en Andalucía ha experimentado un crecimiento espectacular en el período 2000-2007, pasando de 3.601 libros inscritos con ISBN a 9.776⁸, se ha casi triplicado; mucho mayor que el crecimiento nacional del 25 por ciento.

6 En la siguiente tabla presentamos la media de los ISBN inscritos por agente y el número de agentes públicos y privados en Andalucía en los años 2006 y 2007.

Tipo de edición	Edición Pública						Edición Privada					
	ISBN inscritos			Nº Agentes			ISBN inscritos			Nº Agentes		
Andalucía	2006	2007	2007*	2006	2007	2007*	2006	2007	2007*	2006	2007	2007*
	21,9	23,4	20,4	88	97	97	78,1	76,6	79,6	255	286	286

*Incluye la edición en otros soportes.

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

7 Andalucía es la tercera Comunidad Autónoma en la que se han incorporado más nuevos editores después de Madrid (73) y Cataluña (73).

Tipología de editor	Org. Adm. Pcas.	Autor-Editor	Editor Privado	Total	Porcentaje Variación 2007/2006
Andalucía	1	2	44	47	74,1

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

8 Mostramos algunos indicadores del sector de la edición en Andalucía.

Indicador	Nº ISBN inscritos		Nº de títulos		Tirada media	Porcentaje primeras ediciones		Porcentaje Traducciones	
Año	2007	2007*	2007	2007*	Datos INE	2007	2007*	2007	2007*
Andalucía	5.965	9.776	5.624	9.282	1.147	90,6	92,5	8,4	5,3

*Incluye la edición en otros soportes.

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

El número de libros en soportes distintos a papel inscritos con ISBN entre 2000 y 2007 ha pasado en Andalucía⁹ de 254 a 3.811. En este indicador la Comunidad andaluza se sitúa delante de Madrid (1.669), que ocupa el segundo lugar. Significa que el 50,45 por ciento de las publicaciones en soportes distintos al papel, que se inscriben en España, se realizan en Andalucía.

La producción¹⁰ media por editorial en Andalucía es de 26 libros anuales, cifra idéntica a la de los editores madrileños, pero menor que la de los catalanes (35), siendo el promedio español de 24 libros anuales. En Andalucía la producción media por editorial en el año 2007 ha mejorado respecto a la del año anterior, teniendo en cuenta, además, el aumento del número de empresas editoriales. Ello supone que a pesar de incrementar el número de empresas, éstas han generado una producción mayor. Este indicador en 2006 se encontraba por debajo de la media, lo que manifestaba una debilidad que sensiblemente ha mejorado.

Al estudiar la distribución geográfica de la edición en Andalucía a través de los ISBNs inscritos anualmente, se concluye que desde el año 2000 al 2007 el número de ISBNs inscritos en Andalucía ha crecido, con un valor global de 9.776 (2007), pero este crecimiento no ha sido continuo, ya que en los años 2005 y 2006 experimentó un descenso. Esa caída alcanzó a casi todas las provincias, a

9 En la siguiente tabla se exponen los datos de las publicaciones realizadas en Andalucía según la tipología.

Producción Andaluza según tipos de soporte					
Libros Multimedia	Andalucía	Otros soportes	Andalucía	Edición Electrónica	Andalucía
Libros +Casetes	-	Microformas	-	2005	974
Libro +Video	-	Libro Electrónico	3.809	Porcentaje sobre el total nacional 2005	19,99 %
Libro +Disquetes	2	Audio Libro	2	2006	901
Libros + CD-Rom CD-1	88	Video libro	-	Porcentaje sobre el total nacional 2006	22,6 %
Libros + Diapositivas	-	Diapositivas	-	2007	3.809
Libros +Discos Compactos	26	Total	3.811	Porcentaje sobre el total nacional 2007	50,6 %
Libros +DVD	10	Porcentaje	50,5*	Porcentaje 2007/2006	322,8

*Cataluña 5,5 por ciento y Madrid 22,1 por ciento.

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

10 Exponemos en el cuadro siguiente una comparativa de la edición privada y su producción en Andalucía, Cataluña y Madrid.

Comunidad Autónoma	Edición Privada				Producción			
	Nº empresas		% Total		% Total CC.AA.		% Producción Total	
	2007	2007*	2007	2007*	2007	2007*	2007	2007*
Andalucía	265	274	9,9	10,1	61,5	69,1	6,1	10,3
Cataluña	622	627	23,3	23,1	92,3	92,2	37,1	34,5
Madrid	885	896	33,1	33,0	86,0	84,8	35,6	34,3

*Incluye la edición en otros soportes.

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

excepción de Almería. La provincia con mayor número de ISBNs inscritos en el período 2003-2007 ha sido Sevilla, a gran distancia de las demás. Hay que destacar la gran variación experimentada por Almería de 2006 a 2007, que ha pasado de un valor de 189 a 2.674 ediciones, situándose en segundo puesto, por delante de Granada. Asimismo, resaltamos el importante empuje de Almería y Granada cuando se añaden las publicaciones en otros soportes.

La única provincia andaluza con más de mil títulos es Sevilla. Entre 500 y 999 se ubica Málaga.

Tabla 1. Distribución geográfica de la edición en Andalucía

	2006	%	2007	%	2007*	%	07/06	07*/06
Andalucía	4.733	6,1	5.965	8,0	9.776	11,8	26,0	106,6
Almería	189	0,2	165	0,2	2.674	3,2	-12,7	1.314,8
Cádiz	323	0,4	331	0,4	356	0,4	2,5	10,2
Córdoba	338	0,4	362	0,5	383	0,5	7,1	13,3
Granada	915	1,2	1.464	2,0	1.935	2,3	60,0	111,5
Huelva	165	0,2	138	0,2	147	0,2	-16,4	-10,9
Jaén	180	0,2	310	0,4	401	0,5	72,2	122,8
Málaga	572	0,7	730	1,0	745	0,9	27,6	30,2
Sevilla	2.051	2,7	2.465	3,3	3.135	3,8	20,2	52,9

*Incluye la edición en otros soportes.

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

Del estudio sobre *el Comercio Interior del Libro en España 2007*, realizado por la Federación de Gremios de Editores de España se señalan algunas conclusiones que recogemos en los párrafos siguientes.

Dentro de los subsectores del libro, en 2007 ha experimentado un incremento los libros de divulgación en general (13,2 por ciento), también aumentan los textos no universitarios, científico-técnicos y universitarios, disminuyendo los diccionarios y las enciclopedias, los cómics, libros prácticos y el total de Ciencias Sociales y Humanidades.

De la totalidad de empresas editoriales privadas españolas (800), 84 son andaluzas, más de un 10 por ciento¹¹. El número de editoriales andaluzas ha ido creciendo, lo que sitúa a la Comunidad Autónoma en el tercer puesto del ranking del sector editorial. Andalucía continúa en la tercera posición, tras las más destacadas de Madrid (279) y Cataluña (296); y delante de la Comunidad

11 CONECTA RESEARCH & CONSULTING. *Comercio Interior del Libro en España. 2007*. Federación de Gremios de Editores de España.

Valenciana (53), de Euskadi (45) y Galicia (43). El 22,6 por ciento de las editoras andaluzas están integradas en un mismo grupo¹².

De los 15.667 empleos en nómina que genera el sector editorial español, Andalucía ocupó a 435 trabajadores. Cada editora andaluza dispone de una media de cinco trabajadores fijos. Los puestos de trabajo se distribuyen en las siguientes actividades: 144 en producción editorial (33,1 por ciento); 139 (32 por ciento) en administración; 112 (25,7 por ciento) en actividad comercial; 16 (3,7 por ciento) en Comercio Exterior; 14 en publicidad (3,2 por ciento) y 10 en Recursos Humanos (2,3 por ciento). Conviene recordar que el editorial es uno de los sectores que genera más empleo indirecto -escritores, correctores, diseñadores, talleres de fotocomposición, agentes comerciales, colaboradores literarios, ilustradores, traductores, impresores, papeleros, encuadernadores, transportistas, librerías, distribuidores, etc.-. Así, cada empresa editorial cuenta con una media de 15 colaboradores externos (2007), esta cifra se ha duplicado respecto a 2006.

Tabla 2. Empleo y actividad en la edición

Empleados	España		Andalucía	
	V. absoluto	porcentaje	V. absoluto	porcentaje
Número de empleados	15.467	100,0	435	100,0
Producción editorial	4.970	32,1	144	33,1
Actividad comercial	4.915	31,8	112	25,7
Publicidad	569	3,7	14	3,2
Administración	4.498	29,1	139	32,0
Recursos humanos	245	1,6	10	2,3
Comercio exterior	270	1,7	16	3,7

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

La mayoría de los empleos del sector son a tiempo completo. La satisfacción de los profesionales con la adecuación del puesto no es muy favorable. Se ha producido en los últimos años un incremento de los medios y, en consecuencia, de los puestos de trabajo para los profesionales de la

12 A continuación mostramos algunos indicadores del sector:

Indicadores	España	Andalucía	Porcentaje Andalucía / España
Número de empresas	800	84	10,5
Empleo (miles)	15,47	0,43	2,8
Fondo catálogo. Número de títulos (miles)	369,59	16,62	4,5
Títulos editados (miles)	70,53	3,63	5,1
Nº ejemplares editados (x 1.000.000)	357,56	7,64	2,1
Facturación (millones de euros)	3.123	52	1,7

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2007 y elaboración propia.

comunicación, pero simultáneamente ha descendido la calidad de los puestos con relación a su formación, sin la conveniente adecuación de los perfiles profesionales.

En 2007, los editores españoles publicaron 70.520 títulos nuevos, de los cuales, 3.822 novedades se produjeron en Andalucía. Con respecto al año anterior, creció en 878 títulos, constituyendo un crecimiento espectacular de casi el 30 por ciento, la media en España era de 2,3 por ciento. Andalucía se sitúa en cuarta posición, tras Cataluña (31.097) y Madrid (28.447), por delante de Euskadi (3.202), la Comunidad Valenciana (2.329) y Galicia (1.623).

Con las novedades editadas en 2007, se han producido 357.560.000 de ejemplares, de los que en Andalucía se publicaron 7.640.000 unidades; con un crecimiento de 26,9 por ciento respecto al año anterior. La tirada media fue de 1.998 ejemplares/título, descendiendo respecto a 2006 (2.045).

Andalucía es la Comunidad Autónoma que edita prácticamente, todo en castellano (96,7 por ciento), mientras que Galicia edita el 17 por ciento (en gallego el 83 por ciento). Euskadi edita en castellano el 61,7 por ciento; la Comunidad Valenciana el 58,6 por ciento; Cataluña el 70,3 por ciento y Madrid el 90,2 por ciento.

Un 75,4 por ciento de las editoriales privadas españolas editan sólo en papel, mientras que 24,6 por ciento lo hacen en otros soportes. El volumen total de facturación de la edición en otros soportes representaba sólo el 10,5 por ciento del total.

En cuanto a las ventas por Comunidades Autónomas: Cataluña (21,2 por ciento) y Madrid (21,5 por ciento) son las dos Comunidades donde se venden más libros. Andalucía ocupa el tercer lugar (13,3 por ciento), seguida de la Comunidad Valenciana (9,2 por ciento), estas cuatro comunidades representan el 65,2 por ciento de las ventas y a mayor distancia: Euskadi (5,5 por ciento), Galicia (5,3 por ciento), Castilla y León (3,9 por ciento).

En 2007 los editores españoles adquirieron 187,5 millones de euros en derechos de autor, de los que 2,9 millones son abonados por los editores andaluces, destinándose el 74,9 por ciento a autores españoles y 25,1 por ciento a autores extranjeros. Y se percibió en concepto de venta derechos de autor en España 34,4 millones de euros y en Andalucía 0,1 millones de euros.

Dentro de los aspectos a mejorar en el sector encontramos algunos puntos débiles: la reducida capacidad competitiva de las empresas, escaso desarrollo asociativo, concentración en el espacio, inadecuada oferta formativa en relación

con las necesidades del sector, desarticulación entre producción y comercialización, y reducida presencia exterior en la comercialización¹³.

El sector del libro debe adaptarse a los nuevos retos, en especial adoptar las TICs necesarias para la creación de contenidos editoriales multimedia y *on line*, de materiales multimedia para la educación y la formación, digitalización y comercialización a través de Internet de los contenidos en formato papel. Para conseguirlo es necesario que se mantengan bases de datos y sitios web de promoción y comercialización del libro, así como desarrollar sistemas de identificación de objetos digitales (DOI).

Los actuales soportes de lectura de libros electrónicos, -eBooks, kindle, I-liad, Sony E-reader, Booken, Papyre- tienen algunas deficiencias que se irán corrigiendo y se les dotará de nuevas funcionalidades que convivirán con el soporte en papel. La edición en otros soportes diferentes al papel crece continuamente desde 1985, primer año en que se demanda por primera vez, encontrándose Andalucía en la primera posición de edición en otros soportes diferentes al papel (50 por ciento de la producción nacional). Además las editoriales tienen que modificar sus estrategias de producción y distribución, así como mejorar las políticas de marketing y de comercialización.

Con la nueva definición de libro en la ley 20/2007 de la Lectura, del Libro y de las Bibliotecas, en 2007 se incorpora, por primera vez desde su aparición hace 20 años, la cuantificación de la edición en otros soportes en el *Comercio Interior del Libro en España*, asumiendo el crecimiento del impacto de las nuevas tecnologías. La producción en papel ha descendido un 3 por ciento, en cambio la edición electrónica ha aumentado un 88,2 por ciento. En 2007 se ha producido el mayor incremento de la producción editorial en los últimos cuatro años¹⁴.

Nos encontramos ante nuevos retos o desafíos debido a que Internet ha transformado el modelo de negocio y la organización de las empresas, afectando también al sector del libro, editoriales, librerías y distribuidoras. No obstante, la opinión más generalizada actualmente es que tanto el libro en papel como en otros soportes sobrevivirán en el tiempo.

Como aspecto positivo del subsector del libro, destacamos su peculiaridad de estar más cercano al público que otros sectores, como el cine o el audiovisual, habitualmente distribuido por grandes empresas, lo que le permite tener en cuenta las tradiciones locales.

13 Un grupo de expertos de la Universidad de Granada ha realizado un diagnóstico del sector en "Estudio sobre las necesidades de formación en el sector editorial de Andalucía" manifestando estas deficiencias.

14 Con doscientas noventa y nueve altas de agentes editores inscritos en el ISBN.

Respecto a la distribución editorial en España, la FANDE¹⁵, que agrupa al sector en su *XIII Estudio de Perfil del Sector de la distribución de libros y publicaciones periódicas (2008)*, informa que las empresas en 2007 facturaron para el conjunto de España 1.635,68 millones de euros, un 4,1 por ciento más que en 2006; y emplearon a 4.619 personas; de ellas, el 81,4 por ciento cuenta con contrato fijo.

Del total de la facturación, los libros representan un 98,6 por ciento, mientras que las publicaciones periódicas y otras suponen sólo un 1,4 por ciento. En la fase de distribución se observa una importante concentración empresarial: las empresas de mayor tamaño el 13,7 por ciento (2007) concentra el 76,6 por ciento de la facturación.

La comercialización de libros se produce fundamentalmente a través de librerías, individualmente o agrupadas en cadenas, a las que corresponde un 49,1 por ciento y un 25,7 por ciento de la facturación respectivamente. A los hipermercados les corresponde un 10 por ciento, a empresas e instituciones un 7,5 por ciento, a quioscos un 1,9 por ciento, a bibliotecas un 0,8 por ciento y a otros canales un 5 por ciento del total.

Dentro del sector editorial es necesario diferenciar las publicaciones periódicas con características singulares dentro del sector. En 2007, las distribuidoras de publicaciones periódicas han descendido en ejemplares servidos y vendidos. En España 80 empresas distribuidoras de publicaciones periódicas, que facturaron 4.115 millones de euros y emplearon a 7.284 personas en 2007, de los que tienen carácter fijo en un 58,6 por ciento y eventuales un 14,2 por ciento.

Las artes escénicas y musicales

La actividad escénica constituye otro de los sectores de las industrias culturales. Dentro de este grupo podemos diferenciar: por una parte, el teatro, la danza y la lírica –ópera y zarzuela-; y de otra, las artes musicales en sus diversos géneros –música clásica y música popular-. En ésta última categoría ha descendido la importancia económica de la industria discográfica por el descenso de la venta de discos en España¹⁶, circunstancia que se ha manifestado con mayor intensidad en el mercado nacional que en el mercado mundial.

Las artes escénicas representan uno de los subsectores más relevantes de la industria cultural por su potencial de desarrollo futuro. La peculiaridad más des-

15 Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones.

16 En 2005 ha descendido un 5,8 por ciento en España frente al descenso mundial de 0,4 por ciento, disminución ligada directamente a la piratería.

tacable de la producción, reproducción, difusión y comercialización de las artes escénicas es que no se realiza a escala industrial, sino que va más unida a la producción artesanal y al desarrollo cultural y social de los pueblos.

La SGAE en su Anuario de 2006¹⁷ ofrece información detallada sobre los principales sectores de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. El informe manifiesta el crecimiento experimentado por cuarto año consecutivo en los indicadores del sector de las artes escénicas. En 2005 aumentó el número de espectadores en un 3,4 por ciento¹⁸, y la recaudación en taquilla experimentó un incremento superior, alcanzando el 14,9 por ciento¹⁹.

En 2005 se realizaron 64.100 funciones escénicas en 5.900 escenarios, a los que asistieron 16,1 millones de espectadores, con una recaudación en taquilla de 217,2 millones de euros. Las cifras representan un gasto medio por habitante en España, durante 2005, aproximadamente de 4,92 euros.

La actividad teatral representa el componente principal de las artes escénicas, tanto si se observan los indicadores de cifras de recaudación como del número de representaciones. Durante el año 2005 se celebraron 58.111 funciones de teatro, con 13,4 millones de espectadores, lo que supone un incremento del 3,8 por ciento respecto a 2004, y una recaudación en taquilla del teatro en España de 160,8 millones de euros²⁰, que significa un crecimiento del 16,8 por ciento²¹.

El análisis desagregado por Comunidades Autónomas sitúa a Andalucía (2005) en cuarto lugar de España en los indicadores globales de la actividad de las artes escénicas, tanto en el número de representaciones, como en el número de espectadores y en la recaudación: 5.469 representaciones, 1.174.000 espectadores y 10,2 millones de euros en recaudación.

17 Último Anuario publicado.

18 El número de espectadores aumentó de 15.558.062 en 2004, a los 16.100.150 en 2005.

19 En 2004 se recaudó en taquilla 189,1 millones de euros y en 2005 pasó a 217,2 millones, manteniéndose prácticamente la oferta, con una pequeña disminución, de 64.100 funciones en 2005 frente a 65.717 en 2004.

20 Los musicales y las producciones del Circo del Sol representan el 40 por ciento de la recaudación, lo que ha supuesto unos ingresos de 63,3 millones de euros del año 2005.

21 Del análisis de las cifras de recaudación por categorías, la actividad teatral supone el principal integrante de las artes escénicas, con 160,8 millones de euros de ingresos, 74,03 por ciento respecto al total. Le acompaña por orden de cuota en los ingresos, la lírica –ópera y zarzuela– con el 17,40 por ciento y la danza con el 8,2 por ciento.

Del estudio de la distribución geográfica de las representaciones en el 2005, observamos que la Comunidad Autónoma de Madrid tuvo el 25,9 por ciento del total, en segundo lugar Cataluña con un 22,8 por ciento, en tercer lugar la Comunidad Valenciana con un porcentaje del 9,8 por ciento, y en cuarto lugar, Andalucía con un 8 por ciento, estos porcentajes son similares a los del año anterior. Ello pone de relieve una fuerte concentración de la oferta en Madrid y Cataluña.

La denominada “bicefalia” principalmente del teatro español, originado por la concentración de un gran mercado alrededor de estas dos ciudades.

En una referencia al teatro, Andalucía se encuentra en el cuarto lugar de España en representaciones de obras teatrales con 4.649, en quinto lugar por recaudación, con 6,4 millones de euros, y en sexto lugar por el número de espectadores, con 858.000²².

En lo que respecta a la danza²³, el número de representaciones en España descendió entre 2004 y 2005. Andalucía se encuentra en la segunda posición entre las Comunidades Autónomas con mayor número de sesiones, con un 15,9 por ciento en relación con el total, después de Madrid (28,1 por ciento), y por delante de Cataluña (14,8 por ciento).

El género lírico presenta una estabilidad en el número de sesiones. La distribución por Comunidad Autónoma es la que sigue: en primer lugar Cataluña –29,8 por ciento–, detrás Madrid –25,3 por ciento–, y en tercer lugar del ranking Andalucía, con un 7,8 por ciento de las sesiones. En esta Comunidad (2005), el género lírico generó el 6,2 por ciento de los espectadores nacionales, que originaron el 4,11 por ciento de la recaudación, cifras muy similares en términos porcentuales a las del teatro en Andalucía.

En las artes musicales, diferenciamos en este trabajo la música popular de la música clásica²⁴.

22 En términos porcentuales, concentró el 8 por ciento de las representaciones, con un 6,4 por ciento de los espectadores nacionales, y el 4 por ciento de la recaudación. En Andalucía se concentran un gran número de compañías de teatro, 384 en 2007, que representa el 11,3 por ciento sobre el total nacional. Si observamos el número de compañías desde 2003, éste ha caído en ese año, ya que contaba con 427 y representaba el 13 por ciento. También se concentra el mayor número de festivales teatrales 148 (2007), supone prácticamente el 18 por ciento sobre el total nacional. Esta actividad manifiesta un descenso desde 2003. En 2007 Andalucía disponía de 200 espacios escénicos para teatro, cifra que va en aumento, aunque a gran distancia de Cataluña con 370. En este indicador se sitúa en tercer lugar del ranking nacional. Al relativizar los datos en función de la población, la tasa de espacios por cada 100.000 habitantes nos muestra una baja posición: el quinto menor, con 2,5. *Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música. Explotación Estadística de la Base de Datos de Recursos de las Artes Escénicas.*

23 En 2007, España disponía de 722 compañías de danza, 591 Centros de Enseñanza, 31 Centros de Investigación y Documentación y 4.259 profesionales dedicados a la actividad. En ese mismo año, Andalucía contaba con 61 espacios escénicos para música y danza, cuarto lugar a nivel nacional. Si relativizamos el dato por cada 100.000 habitantes el indicador es de 0,8, ocupando el décimo primer puesto en el ranking y hallándose por debajo de la media (1,0). Se han reducido el número de Compañías de danza en España, en 2004 contaba con 780. *Anuario de Estadísticas Culturales.* 2008. Ministerio de Cultura.
El Circuito de Espacios Escénicos en 2009 en Andalucía cuenta con una oferta para 87 municipios formada por 64 compañías de teatro, 27 de danza y 55 grupos de música, 25 de ellos de clásica.

24 En el análisis desagregado por Comunidades Autónomas (2005), Andalucía se sitúa en primer lugar por el número de espectadores que acoge (17,8 por ciento), seguida de Cataluña (15,2 por ciento) y Madrid (13,2 por ciento). En cambio, las cifras más altas de recaudación se dan principalmente en Cataluña (21 por ciento), Madrid (19 por ciento) y Andalucía (12,8 por ciento).

La música popular muestra un continuo aumento en el número de recitales en Andalucía. En 2005 se contabilizaron 27.728 conciertos, a los que asistieron 4,2 millones de espectadores, generando unos ingresos de 17,3 millones de euros. Estas cifras representan el 21,9 por ciento, el 18,2 por ciento y el 13,7 por ciento del total nacional, que se ajusta a la participación de la población andaluza en la española. El gasto medio por espectador fue de 4,1 euros. Los grandes festivales representan la parte principal de los ingresos de este tipo de eventos.

En esta actividad destaca el apoyo de la financiación pública en la producción de los eventos. Los recitales musicales han sido subsidiados o patrocinados en su totalidad o parcialmente. Los principales patrocinadores son los Ayuntamientos y en menor medida las instituciones privadas y comerciales.

En el año 2007, según el estudio realizado por la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA)²⁵, tres provincias -Sevilla, Granada y Málaga-, acumulan el 74 por ciento de la facturación; el 26 por ciento restante se reparte entre el resto de las provincias andaluzas²⁶. Los principales centros de producción teatrales andaluces son Sevilla, Granada y Málaga²⁷.

En el informe anteriormente citado se analizan las empresas del sector²⁸. El 40,7 por ciento de las empresas adoptan como forma jurídica la sociedad limitada; el 25,9 por ciento son autónomos, el 25,9 por ciento sociedades cooperativas y

Dentro de la actividad de música clásica, se distingue entre la música sinfónica y la música de cámara. La actividad sinfónica (2005) se concentra en Madrid (15,4 por ciento de los conciertos, 25,7 por ciento de los espectadores y 33,5 por ciento de la recaudación), Cataluña (20 por ciento de los conciertos, 19 por ciento de los espectadores y 30,1 por ciento de la recaudación) y Andalucía (13,4 por ciento de los conciertos, 8,4 por ciento de los espectadores y 5,5 por ciento de la recaudación). En la música de cámara Andalucía pierde el tercer puesto, que es ocupado por Valencia.

Durante 2005, la actividad de música clásica en la región andaluza anotó 2.775 conciertos, ocupando el primer puesto nacional, que representa el 15,5 por ciento respecto al total, a los que asistieron medio millón de espectadores y se obtuvo una recaudación de 2,7 millones de euros, representando el 9,2 por ciento y 6,1 por ciento respectivamente, con relación al conjunto nacional. Hay que tener en cuenta que el 75 por ciento de los conciertos de música clásica fueron gratuitos.

- 25 La ACTA es una Asociación formada por cuarenta y una empresas profesionales andaluzas del sector de Artes Escénicas (teatro y danza), que realiza estudios con el objetivo de conocer sus empresas -tanto en lo artístico como en lo empresarial-. El informe de 2007 se recoge en "Análisis del sector de las Artes Escénicas de Andalucía". *Cuadernos de Economía de la Cultura*, N° 9, enero-junio 2008, pp. 127-163. El ámbito geográfico del estudio es Andalucía en el periodo 2007 de las empresas asociadas a ACTA.
- 26 De las provincias de Córdoba y Huelva no se obtuvieron datos. En Córdoba y en Huelva se detecta una debilidad sectorial a pesar de contar con Escuela Superior de Arte Dramático.
- 27 Sevilla es una provincia con mucha tradición teatral. Málaga además de ser un centro de creación y producción teatral, reúne las principales productoras audiovisuales de la Comunidad Autónoma y Granada es receptora de artistas de muchos lugares del mundo.
- 28 En la actualidad se habla menos de Compañías y más de empresas al haberse dotado progresivamente de estructuras de gestión y de equipos artísticos; así como valoran y miden sus riesgos con criterios empresariales.

el 7,4 por ciento sociedades civiles. Las empresas de mayor nivel de facturación son en su mayoría sociedades limitadas. Este sector es joven, las empresas con más tradición están cumpliendo veinticinco años y la media de edad de las empresas es de 10,81 años.

Respecto a la facturación, la media en 2007 de todas las empresas encuestadas fue de 175.157,57 euros, incrementándose en un 16,43 por ciento en relación al año 2006. La fuente principal de ingresos es la venta de espectáculos (37,5 por ciento) y las subvenciones públicas (23,6 por ciento). Al ser las dos vías principales de ingresos -representan más del 60 por ciento-, esta circunstancia lleva a la búsqueda de nuevas fuentes de obtención de ingresos con la diversificación de actividades, constituyendo una de las opciones de futuro la transformación en empresas de servicios culturales para gestionar proyectos o espacios escénicos. Otra vía de recabar ingresos en el futuro es a través de los patrocinios y la esponsorización privada.

En el análisis del sector realizado por ACTA, se ha observado que el déficit artístico en las producciones está motivado por el déficit financiero; por ello, cada vez es más difícil producir y distribuir espectáculos con más de cuatro o cinco intérpretes, e incluso los espectáculos carecen de escenografía.

La producción de espectáculos (92,6 por ciento) es la actividad principal de las empresas encuestadas. En segundo lugar se encuentra la gestión de programas culturales, con un porcentaje bajo (7,4 por ciento).

Las empresas cuentan con una media de 3,7 personas contratadas a tiempo completo, dos a tiempo parcial, y 1,37 de trabajadores autónomos. Al realizar preguntas relativas a la contratación, un alto porcentaje de las empresas asociadas no sabe o no contesta, fundamentalmente por la propia indefinición de los aspectos jurídicos de los actores.

Un rasgo a resaltar es el aumento de los espectáculos en la calle con referencia al año 2006, que se han multiplicado por cuatro, en detrimento de los espectáculos en sala.

Sólo el 44,4 por ciento de las empresas asociadas dispone de un local de ensayo estable. La media de los espectáculos en gira por compañía es de 3,55. El número de representaciones ha aumentado un 4,39 por ciento respecto a 2006, con una media total en 2007 de 82,44. Las representaciones se han realizado principalmente en Andalucía -59,63 por ciento-, y en menor medida fuera de la Comunidad -22,81 por ciento-.

Los cachés bajaron en el año 2007 respecto a 2006, aunque se han realizado más representaciones pero a más bajo precio.

En las conclusiones del estudio mencionado antes se expone la problemática constante de la “fuga de talentos” hacia la televisión, lo que provoca sustituciones a mitad de los procesos de producción o giras, siendo recomendable la regulación normativa en un futuro.

La evolución del sector de la música grabada en España atraviesa una pésima situación²⁹, mostrando una fuerte tendencia negativa; sin embargo, la situación es mejor que en años precedentes. En 2005 se produjo un descenso del 5,8 por ciento en el número de unidades vendidas, que se evidenció en la caída de las ventas en un 5,2 por ciento. A pesar de ello, en la clasificación mundial de mercados de música grabada, España se encuentra en noveno puesto, con unas ventas de 46,3 millones de unidades en 2005, que representaron un negocio de 437,7 millones de euros.

En la actividad escénica y musical, el flamenco representa un género fundamental como recurso turístico de carácter cultural, con una elevada capacidad de atracción, cuyo motivo principal del viaje es la asistencia a espectáculos de flamenco.

El territorio andaluz cuenta con 248 espacios escénicos³⁰, a los que hay que sumar los espacios de patrimonio histórico que albergan en temporadas representaciones teatrales. El número de empresas andaluzas dedicadas a las artes escénicas asciende a 418 empresas: 14 agencias de espectáculos, 62 centros de formación, 21 compañías de danza, 257 compañías de teatro, 31 compañías de títeres, 2 compañías de lírica, 17 empresas de gestión cultural, y 14 dedicadas a la producción de espectáculos³¹. En materia de formación Andalucía dispone de tres Escuelas superiores de arte dramático y una red de academias y escuelas de danza.

La producción escénica, además de su componente artístico, tiene un fuerte peso como generadora de empleo. Las perspectivas de futuro en el empleo de las artes escénicas son positivas debido al aumento de la demanda de consumo de bienes culturales –teatro, danza, música, lírica- por el crecimiento de la renta.

29 El consumo per cápita de los ciudadanos españoles en música grabada ha pasado de los 2 discos de media comprados por los ciudadanos en el año 2001 a los 1,0 discos por español y año, adquiridos en el mercado legal en 2005. El gasto per cápita en discos descendió en España a 9,8 euros, frente a los 10,5 euros en 2004. La piratería en nuestro país representaba, en el año 2005, el 14,5 por ciento del total de las ventas. Por ciudades destaca Alicante (23,2 por ciento de los discos vendidos son piratas), Sevilla (23 por ciento) y Madrid (17,9 por ciento). Respecto las prácticas ilegales en Internet, en 2005 se estimó que se produjeron 509 millones de descargas de archivos ilegales en nuestro país.

30 Centro de Documentación de Artes Escénicas de Andalucía.

31 FAFFE. Mapa de caracterización de las artes escénicas y audiovisuales de Andalucía. Galería multimedia de recursos para la promoción del empleo en la Industria Cultural Andaluza. Mejora de la calidad del empleo en Andalucía. <http://www.empleocultural.es/>. Referencias a versión electrónicas realizadas entre los días 1 de mayo y 30 de junio de 2009.

Según el informe de la Fundación Andaluza Fondo de Formación y Empleo³², dentro del mercado de trabajo de las artes escénicas se deben diferenciar las ocupaciones relacionadas con lo artístico o creativo y las profesiones puramente técnicas. Los trabajadores artísticos-creativos de las artes escénicas son jóvenes, la mayoría de los actores no superan los 40 años. En cambio, entre los directores, escenógrafos y diseñadores se contemplan edades más avanzadas, y una mayor representación masculina. En las ocupaciones técnicas, la mayoría de los profesionales se encuentran en edades comprendidas entre 25 y 45 años, predominando los hombres. Por el contrario, dentro de los actores se da paridad entre el número de hombres y mujeres. Y en la danza la población femenina supera a la masculina.

En cuanto al nivel de estudios entre los artistas-creativos, se observa titulaciones diversas e incluso sin ninguna relación con la profesión actual; otros, con formación no reglada. Entre los técnicos con formación reglada, el conocimiento técnico supera el artístico.

La proyección de creación de empleo en las artes escénicas se orienta hacia técnicos de proyecciones, minicámaras, de efectos especiales, de comunicación e imagen, de diseño de iluminación y sonido, captador de recursos o productor ejecutivo, gerentes especializados en empresas culturales, gestores culturales, técnicos de prevención de riesgos laborales y manager. La mayoría de ellas es una consecuencia de las transformaciones producidas por la tecnología.

Otra de las características de los ocupados en las artes escénicas es su dedicación a tiempo parcial. Las programaciones teatrales al no ser estables generan inestabilidad en el empleo, provocando un elevado paro estacional y estructural. Como consecuencia, mucho de estos profesionales pasados los 30 años dejan estas profesiones para dedicarse a otras. Otros, compaginan el teatro con trabajos en el sector turístico³³, principalmente en la hostelería. E incluso muchas compañías comparten trabajadores con otras empresas y compañías, generándose un problema cuando hay coincidencia de estrenos o funciones, ya que la oferta de artes escénicas está muy concentrada. En muchas compañías se desempeñan diversas funciones al mismo tiempo -director, actor, diseñador, etc.-, lo que da ocasión a un escaso desarrollo profesional, y en cierta medida, obstaculiza la estabilidad desde la dirección. Ello origina una pérdida de especialización al compaginar con otras actividades, lo que genera escasez de tiempo para el reciclaje.

32 FAFFE. (2007) Mejora de la calidad del Empleo en Andalucía. Cuatro Pilares de acción para la mejora de la calidad del empleo en Andalucía. 4º pilar Promoción del empleo en la Industria Cultural Andaluza. Prospección sociolaboral de las artes escénicas y audiovisuales en Andalucía: Propuestas de mejora.

33 Según un informe elaborado por la AISGE (Artistas, Intérpretes, Sociedad de Gestión) solo el 29 por ciento vive en exclusividad de la profesión lo que provoca riesgo de fuga de talentos jóvenes de Andalucía perdiendo patrimonio intelectual.

Los servicios públicos de intermediación laboral no siempre poseen los conocimientos sobre los perfiles profesionales de los artistas para ofrecer puestos de trabajo adecuados a las demandas.

Respecto a las condiciones laborales de los trabajadores de las artes escénicas, éstas se caracterizan por su gran inestabilidad. En Andalucía no hay convenio colectivo para los profesionales del teatro. Se utilizan con frecuencia la contratación por prestación de servicios *-falsos autónomos-*, también la contratación laboral por *bolos* –funciones o actuaciones–, en las que no se incluyen el tiempo de ensayo. Esta circunstancia plantea el problema de que sólo mantienen protección social por los días de alta, quedando desprotegidos ante contingencias por incapacidad laboral. A la inestabilidad laboral hay que añadir la posibilidad de no generar en el futuro el derecho a una pensión contributiva.

Dentro del empleo en el sector se distingue diferentes calidades en las ocupaciones: la calidad es menor para artistas, dramaturgos y guionistas; y mayor para los técnicos, directores o gestores culturales.

El sector de las artes escénicas se mueve en un entorno de inestabilidad. Es necesario corregir la estacionalidad laboral, por la sobrecarga de actividad escénica en verano y otoño, produciendo más actividad fuera de ese ciclo. Esas circunstancias provocan consecuencias en el mercado de trabajo, como el fomento del trabajo por cuenta ajena, y dificulta el salto al trabajo por cuenta propia.

Otro problema del sector es el alto grado de intervención: la mayoría de las inversiones proceden del sector público³⁴. Esta excesiva dependencia de los poderes públicos no es favorable para preservar la independencia y la viabilidad empresarial.

Las artes escénicas se están adaptando a las nuevas circunstancias sociales, económicas y técnicas: introducción de nuevas tecnologías, fusión entre subsectores culturales (teatro-danza), entre estilos culturales, nuevas formas de promoción y distribución. Además, es una actividad muy interrelacionada con otros sectores culturales, ya que es frecuente que trabajen conjuntamente con creadores procedentes del sector audiovisual, del diseño gráfico y de la música.

Sería oportuno realizar algunas acciones para una buena proyección de futuro y mejora del sector. Por ejemplo, la creación de otros públicos motivados por nuevos productos, lo que se lograría con la diversificación de espectáculos, el impulso a la asistencia a actividades escénicas, una mejora de la publicidad, promoción y difusión de los espectáculos, y conseguir la profesionalización de los

34 En 2005 la inversión pública andaluza destinada a espacios escénicos ascendió a 10 millones euros.

empresarios-artistas (que en ocasiones carecen de formación sobre organización empresarial y prácticas de planificación y desarrollo). Para ello, es necesario destinar los recursos suficientes a la inversión.

Superar algunas de las debilidades que presenta el sector requiere adoptar medidas respecto a la formación, que sea específica y adecuada al mercado de artes escénicas en Andalucía. La oferta formativa se encuentra localizada sólo en algunas provincias andaluzas: Málaga, Granada y Sevilla; y las plazas ofrecidas son escasas respecto a la demanda. Algunos artistas se forman fuera de Andalucía y de España, lo que conlleva un gasto en la inversión de recursos, aunque el intercambio de experiencia con otros profesionales es positivo.

Las artes plásticas y la artesanía

Se halla bastante aceptado incluir en la categoría de *artes plásticas* las especialidades de pintura, escultura, grabado, tallado, cerámica, vidrio, fotografía, vitrales, porcelana, diseño, restauraciones, pintores retratistas. Dentro de las artes plásticas, tienen un destacado interés las actividades artesanales, consideradas por ciertos sectores como *artes menores* con un gran componente de creatividad y un significativo alcance económico.

La aportación al Producto Interior Bruto (PIB) de las artes plásticas en el periodo 2000-2005 manifestó una tasa anual media de crecimiento del 5,4 por ciento. Su aportación al Valor Añadido Bruto (VAB) cultural ha sido ascendente, aunque no representa un componente principal.

En las artes plásticas, la distribución de las obras en el mercado se realiza unas veces directamente y otras a través de galerías y subastas. El consumo de estos productos culturales es diferente a otros: la obra requiere ser admirada y contemplada por el probable adquirente; bien, directamente -museos y exposiciones-, o por un medio de su reproducción -publicación, audiovisual, etc.-³⁵.

Una de las principales limitaciones de este sector de la industria cultural es la posibilidad de conocer con exactitud su dimensión económica, debido a que muchas de sus actividades se mueven dentro de la economía sumergida.

Para conocer la importancia económica de este subsector, nos referiremos en primer lugar la importancia de las galerías de arte; y posteriormente trataremos la artesanía, como operadores fundamentales en las artes plásticas.

35 Hernández, E. (2007): *Las industrias culturales en la provincia de Sevilla*. Cámara de Comercio. Sevilla.

Las galerías de arte constituyen los operadores fundamentales. Éstas se distribuyen en tres categorías: 1) *galerías de reventa*, que se dedican a la venta de obras conocidas, antiguas o modernas; 2) *galerías garaje*³⁶, que alquilan sus paredes a los artistas que deseen exponer; y 3) *galerías que operan a nivel local* las cuales desempeñan un papel fundamental ya que forman una red de puntos de venta.

Según datos recabados por *Arteinformado*, el sector galerístico nacional está formado por 920 galerías (2007). En primer lugar se sitúa Madrid con 200, seguida de Cataluña con 190 y Andalucía con 169.

De los ingresos totales obtenidos por las galerías, la asistencia a ferias supone entre el 10 por ciento y el 20 por ciento. Si bien, la mayoría de salas españolas sólo acuden a ferias nacionales, cuyo coste de participación se calculó entre los 1.800 euros y los 3.600 en el año 2000, frente a los 18.000 euros ó 30.000 euros que cuesta la asistencia a ferias internacionales³⁷. Andalucía, pese a reunir -según los datos de *Arteinformado*- un total de 169 galerías, sólo consiguió tres representantes en Arco, uno más que en 2006.

Hasta ahora en España las galerías de arte se agrupaban en el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo -creado en el 2002-, que tenía el protagonismo, pasando a ocupar el liderazgo la recién creada Federación de Asociaciones de Galerías de Arte Moderno y Contemporáneo (FAGAM).

Dentro de las artes plásticas, como hemos comentado, ocupa un lugar relevante la artesanía. Para la UNESCO constituye una herramienta principal del desarrollo sostenible. Asimismo, la artesanía andaluza es una parte fundamental del patrimonio y legado cultural en la Comunidad Autónoma, destacando su actividad económica con capacidad de generar empleo y riqueza.

Andalucía es la primera comunidad autónoma en número de talleres artesanales, con 2.800³⁸. Ésta cifra representa la cuarta parte del total nacional y dan empleo a unos 10.500 trabajadores³⁹: se estima que Andalucía representa alrededor del 25,66 por ciento del sector en facturación.

La artesanía es una actividad económica lucrativa que genera creación, producción, transformación y restauración de productos, mediante sistemas singulares de manufacturas, en los que la intervención personal es determinante para el

36 Término de Raymond Moulin.

37 A Basilea, primera feria en el ranking europeo, asisten una media de siete u ocho galerías españolas entre las 300 salas internacionales que acuden a la feria.

38 La distribución de los talleres por provincias: 6,36 por ciento Almería, 17,70 por ciento Cádiz, 22,24 por ciento Córdoba, 11,26 por ciento Granada, 5,25 por ciento Huelva, 11,61 por ciento Jaén, 10,30 por ciento Málaga, y 15,27 por ciento Sevilla.

39 Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía 21 de octubre de 2008.

control del proceso de elaboración y acabado⁴⁰. Esta actividad está basada en el dominio o conocimiento de técnicas tradicionales o especiales, en la selección y tratamiento de materias primas, o en el sentido estético de su combinación, teniendo como resultado final un producto individualizado, no susceptible de producción totalmente mecanizada, para su posterior comercialización.

El sector de la artesanía incluye doce subsectores: muebles de madera, objetos de madera, fibras vegetales, cerámica, mármol, piedra y escayola, vidrio, metal, piel y cuero, textil, joyería, instrumentos musicales⁴¹.

En las normas recientes que regulan la artesanía andaluza⁴² se determinan las fases del proceso productivo, los útiles y materiales empleados, y los productos resultantes de cada uno de los oficios artesanos. En el Repertorio de Oficios Artesanos se establecen ciento cuarenta y dos Códigos de Oficios Artesanos Andaluces.

En los últimos veinte años se ha duplicado el crecimiento del número de empresas de artesanía en Andalucía. Dentro de los subsectores regionales de actividad artesana destacan en la actualidad: la fabricación de los muebles de madera –23 por ciento–, cerámica –18 por ciento– y trabajos de piel y cuero –16 por ciento–; estos tres subsectores representaban el 56 por ciento de las empresas de artesanía en Andalucía (2006)⁴³.

Al analizar la distribución provincial, se observa que tres provincias andaluzas –Cádiz, Córdoba y Sevilla–, concentran el 58,4 por ciento de la oferta de los talleres artesanos. Destaca el predominio de Córdoba, donde un 25 por ciento de las empresas son de artesanía. Las provincias con menor número de empresas artesanales son: Huelva y Almería.

En el ámbito provincial se produce un índice de especialización territorial: Almería muestra su importancia en el sector del mármol, piedra y escayola; Cádiz con su especialización en el subsector de la piel y el cuero⁴⁴; Córdoba y Sevilla, aunque esta última en menor medida, concentran la mayoría de las empresas ar-

40 Definición según la redacción del artículo 3 de la Ley 15/2005, de 22 de diciembre, de Artesanía de Andalucía.

41 Ficha sectorial 2007. Artesanía. Consejería de Economía y Hacienda. Junta de Andalucía. Extenda. Agencia Andaluza de Promoción Exterior.

42 Orden de 31 de enero de 2008, de la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte por la que se determinan las fases del proceso productivo, los útiles y materiales empleados y los productos resultantes de cada uno de los oficios artesanos del Repertorio, aprobado por el Decreto 4/2008, de 8 de enero.

43 La Consejería de Turismo, Comercio y Deporte aprobó por Decreto 209/2007, de 17 de julio, el Plan Integral para el Fomento de la Artesanía en Andalucía previsto en el artículo 21 de la Ley de Artesanía de Andalucía.

44 Elevado índice de especialización manifestado por la condensación de la marroquinería de Ubrique.

tesanas de joyería y orfebrería, respectivamente; Granada presenta un elevado índice de especialización en instrumentos musicales; Jaén destaca su relevancia en la cerámica y fibras vegetales; Málaga es especialista en vidrio; y Huelva en piel, cuero y muebles⁴⁵.

El tejido productivo está formado principalmente por microempresas, en las que su actividad laboral es desarrollada por el artesano o propietario del taller en la mayoría de ellas, con una vinculación muy directa en el proceso productivo. El 94,45 por ciento de las empresas artesanas tienen 5 o menos empleados, y el 5,57 por ciento más de 5 trabajadores⁴⁶.

La vida media de las empresas de artesanía en la Comunidad Autónoma andaluza es de veinticuatro años, que oscila entre las que se crearon hace dos años –subsectores del vidrio, textil y cerámica–, y las que tienen más de setenta y cinco años –fibras vegetales e instrumentos musicales–. Las de mayor edad presentan insuficiente renovación generacional con posible desaparición de algún oficio artesano tradicional.

La facturación media anual y los beneficios obtenidos en el sector artesanal no alcanzan niveles elevados, debido a que la mayoría de las actividades artesanales son desarrolladas como actividad complementaria a otros ingresos. Respecto a las ventas, el 96,38 por ciento de las empresas obtienen unos ingresos inferiores a 500.000 euros –un 1,55 por ciento se encuentran entre 500.000 y 1.000.000 euros y tan solo un 2,07 por ciento superan el millón de euros–⁴⁷. Andalucía muestra una productividad media de 23.889 euros, medida en términos de ventas por empleado, superando ligeramente la productividad media nacional de 23.068 euros.

El estudio de la localización de los talleres pone de manifiesto que el 58 por ciento de los establecimientos artesanos se ubican en zonas céntricas o comerciales –en suelo de uso residencial–, y un 10 por ciento de ellos se encuentran en la vivienda del propietario del taller; esta circunstancia conduce a que muchos artesanos no dispongan de licencia.

Con referencia al grado de mecanización de la artesanía, aproximadamente la proporción es del 60 por ciento de trabajo manual y 40 por ciento mecanizado. La mecanización superior al 40 por ciento está presente en sólo el 14 por ciento de las empresas artesanas; y en niveles superiores al 60 por ciento, únicamente en el 3 por ciento de los establecimientos. Para mejorar la competitividad po-

45 Valverde del Camino como centro artesano.

46 Ficha sectorial 2007. Artesanía. Consejería de Economía y Hacienda. Junta de Andalucía. Extenda. Agencia Andaluza de Promoción Exterior.

47 Ficha sectorial 2007. Artesanía. Consejería de Economía y Hacienda. Junta de Andalucía. Extenda. Agencia Andaluza de Promoción Exterior.

dría mecanizarse algunas fases del proceso productivo, donde el trabajo manual no añade valor diferencial.

Con relación a la incorporación de innovaciones de productos, procesos o aperturas a nuevos mercados, se evidencian las siguientes situaciones: más del 55 por ciento de las empresas ha diseñado nuevas líneas de productos; el 35 por ciento ha modificado alguna técnica del proceso productivo; el 30 por ciento ha añadido nuevas técnicas en la elaboración de sus productos; y el 30 por ciento ha incorporado nueva maquinaria. Un 25 por ciento de las empresas de artesanía ha mejorado la organización del proceso productivo, y el 15 por ciento se ha abierto al exterior o ha utilizado nuevos canales de producción.

Es una valoración generalizada, estas empresas deberían realizar tres acciones fundamentales para mejorar los talleres de artesanía: modernizar las instalaciones, ampliar los locales destinados a la actividad, y renovar las maquinarias.

Los canales de comercialización empleados son las ventas directas e indirectas. El principal canal utilizado es la venta directa: la venta al público en el propio taller representa el 44 por ciento; por encargo el 21 por ciento; y en tiendas propias el 7 por ciento. El 89 por ciento de los productos elaborados se destinan directamente al consumidor final.

La venta de los productos se lleva a cabo en el ámbito local o regional, muy relacionada con la importancia del sector turístico en Andalucía. Las empresas de mayor volumen de facturación son las que presentan mayores cuotas de ventas en el ámbito internacional. Como es conocido, el tamaño empresarial es un factor decisivo en la internacionalización de la empresa⁴⁸. El consumidor de productos artesanos procede principalmente del turismo, prácticamente un 30 por ciento, y el resto es consumidor local. Como consecuencia de esta circunstancia, los artesanos se enfrentan a una demanda estacional.

El proceso de comercialización se ve obstaculizado por el reducido tamaño de las empresas, el escaso nivel de asociacionismo y colaboración entre artesanos⁴⁹, la falta de formación en gestión comercial y empresarial, así como la escasa diversificación en los canales de comercialización.

48 En cuanto al grado de internacionalización se estima que entre el 15 y 20 por ciento de los talleres artesanos vende en el extranjero. Ejemplo de ello, ha sido la promoción llevada a cabo por Extenda, Agencia Andaluza de Promoción Exterior, de los artesanos de cerámica decorativa de Andalucía que han mostrado su oferta en los Estados Unidos, con la colaboración del importador y distribuidor "Cerámica de España", que importa habitualmente por valor de más de un millón de euros de unos veintidós proveedores andaluces.

49 Tan solo uno de cada tres de los artesanos está asociado y un 13 por ciento está adscrito a más de una asociación. Ello dificulta la existencia de un tejido asociativo para articular los intereses frente al interior y al exterior. Los artesanos son individualistas e independientes, impedimentos para coadyuvar líneas de oferta y demanda de los productos y dar soluciones al sector de forma conjunta.

La distribución y venta de los productos presentan una deficiencia que debe mejorar en el futuro, ya que los empresarios carecen de información respecto a los canales de distribución de los productos. Dentro de las posibles causas, se encuentra el reducido tamaño medio de las empresas, la falta de formación y la ausencia de calidad de marca.

Las materias primas se adquieren principalmente en la provincia del taller del artesano –el 71 por ciento de las compras y el 86 por ciento dentro de Andalucía–. Esta decisión está directamente conectada con el autoabastecimiento tradicional del medio rural andaluz.

La artesanía como actividad productiva colabora al crecimiento económico y genera empleo. Constituye un factor de estabilidad y de cohesión económica y social. El fomento del sector puede lograr limitar el éxodo rural proporcionando una vía de inserción profesional y oportunidades de acceso al mercado laboral, principalmente a jóvenes. La artesanía, si mejora su competitividad con un mejor acceso a nuevos mercados y desarrollando nuevos productos y servicios, puede aumentar su participación y papel en las cadenas de valores culturales y económicos.

Dentro de las características más relevantes del mercado de trabajo de la actividad artesana destacamos: el envejecimiento de la población ocupada, fundamentalmente en los oficios más tradicionales; la escasa feminización de la población ocupada –los hombres representan el 87 por ciento de los titulares de las empresas de artesanía en Andalucía, salvo el sector textil–; la elevada presencia de autónomos –el 96 por ciento de los artesanos son autónomos–; la dedicación a tiempo parcial; y la escasa cualificación de la población ocupada –la mayoría de los artesanos tienen estudios primarios, el 51 por ciento–. Las carencias formativas se encuentran fundamentalmente en la falta de conocimientos en nuevas tecnologías⁵⁰, en gestión empresarial, así como carencia de conocimientos legales, financieros y fiscales.

Los productos artesanos tienen un fuerte componente cultural, siendo factor potenciador en la promoción turística y comercial de centros históricos y áreas rurales, lo que permite recuperar y poner en valor objetos y oficios tradicionales⁵¹.

Entre las medidas que se deben llevar a cabo para el desenvolvimiento del sector en términos de competitividad, señalamos principalmente una mejora de la publicidad de los productos artesanos, la comercialización a través de internet, la participación en ferias y promoción de una marca de calidad.

50 Una buena iniciativa ha sido el proyecto ArteEnRed de la Federación de Artesanos de Andalucía (FADA), en 2004 la Federación se componía de 24 asociaciones que agrupaban a 335 artesanos.

51 Poner en valor las Zonas y Puntos de Interés Artesanal.

Las actividades ligadas al patrimonio

El patrimonio histórico ha sido reconocido por los responsables de los gobiernos como un recurso válido para el lanzamiento y sostenimiento de proyectos de desarrollo en las sociedades modernas. Este reconocimiento viene avalado por las declaraciones efectuadas desde instituciones internacionales tan autorizadas como las Naciones Unidas, la UNESCO y el Consejo de Europa entre otras⁵². En su día, el *Libro Blanco sobre "Crecimiento, competitividad y empleo. Retos y pistas para entrar en el siglo XXI"* (Informe Delors, 1993) ponía de manifiesto la importancia del patrimonio histórico como fuente de actividad y empleo en las próximas décadas.

Con la configuración del Estado de las Autonomías ha crecido considerablemente el número de instituciones en el ámbito del patrimonio creadas en España. Desde la década de los años ochenta, y en la referencia de una política cultural autonómica andaluza, se ha reconocido reiteradamente en diversos documentos y normas el alcance del patrimonio histórico para colaborar en el desarrollo de la región, como consecuencia de ese reconocimiento se ha creado un buen número de instituciones para tutelar y valorizar el patrimonio histórico. Este aumento de las instituciones patrimoniales ha generado sin duda un crecimiento importante del empleo en este ámbito de la actividad, y en consecuencia un aumento de la renta en el sector. Con ser destacable estos aspectos, creemos que el hecho más significativo a resaltar, desde una perspectiva económica y social, radica en que los gobiernos de las diversas administraciones públicas, y la propia sociedad, han tomado conciencia de cómo el patrimonio histórico puede colaborar en el desarrollo de sus respectivas sociedades. Este interés y reconocimiento ha inspirado acciones concretas en las respectivas políticas de las instancias territoriales, con una significativa dotación de recursos. El seguimiento de estos planteamientos y recursos puede hacerse en los planes regionales de desarrollo para Andalucía y en los planes de carácter sectorial en la Comunidad Autónoma (Planes de Bienes Culturales y Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía), además de los presupuestos autonómicos y en los múltiples planes y dotaciones municipales de los ayuntamientos andaluces.

A título de indicación, damos algunas cifras que recogen la expansión registrada por el sector en las últimas décadas. Han sido declaradas Patrimonio de la Humanidad cuatro ciudades andaluzas –Granada, Córdoba, Baeza y Úbeda– entre las diecisiete españolas. Según datos del Ministerio de Cultura, a diciembre de 2000, Andalucía contaba con un total de 1.945 bienes inmuebles de interés cultural integrados en el Patrimonio Histórico Español que pueden ser declarados

52 HERNÁNDEZ, E.: *El patrimonio cultural como recurso económico: la doctrina internacional*, en *Repertorio de textos internacionales del patrimonio cultural*. Cuadernos del IAPH. pp.74-103. Comares. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla. 2003.

como Monumentos, Jardines, Conjuntos y Sitios históricos, Zonas Arqueológicas, Museos y Archivos. En el año 2007, estaban inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz 3.585 bienes inmuebles, de los que 2.240 correspondían a monumentos. El conjunto de bienes muebles en ese catálogo e igual año asciende a 15.152. Entre los años 2000 y 2007, Andalucía ha pasado de poseer del 15,8 por ciento de los bienes muebles declarados en el conjunto nacional al 24,6 por ciento. Para los bienes inmuebles, esas cifras representan el 14,8 por ciento en el primero de los años y el 18,5 por ciento al final del período considerado.

En el año 2006, Andalucía disponía de 145 museos y colecciones museográficas, lo que representaba un 11 por ciento de la oferta nacional. El mayor número de esas instituciones corresponde a los museos arqueológicos (28) y a los de arte contemporáneo (18).

Esta importante oferta patrimonial, a la que habría que sumar el considerable patrimonio intangible, genera un elevado número de empleos destinados a su conservación y difusión. Empleo variado en sus funciones y en los perfiles profesionales necesarios, como veremos más adelante.

El mayor interés de la sociedad por el patrimonio y el creciente aumento del empleo en el sector están originando cambios que evidencian transformaciones en este mercado de trabajo. Algunos estudios realizados sobre este asunto en España, cuyas conclusiones podemos extender también a Andalucía, ponen de manifiesto tres importantes tendencias: mayor presencia del empleo privado, creciente flexibilidad en las relaciones de producción y un aumento de la precariedad en la ocupación.

El creciente interés por el patrimonio y la extensión del mismo con la incorporación de los recursos inmateriales han conducido a un aumento del sector. Estas circunstancias han generado una cantidad considerable de nuevos puestos de trabajo.

El aumento del empleo en los servicios del patrimonio ha sido también consecuencia de un aumento de la demanda social de nuevos servicios en este ámbito y de una mejora de los procesos de protección y difusión. Estas circunstancias han originado la entrada de nuevas profesiones en este mercado de trabajo en alza, como es el caso de los técnicos de mantenimiento, monitores educativos, documentalistas, comisarios de exposiciones, transportes especializados, etc. En este amplio catálogo de las profesiones del patrimonio, encontramos no sólo perfiles universitarios, también un numeroso grupo de profesiones muy diversas y puestos de trabajos de apoyo, como el personal subalterno.

Para evaluar el efecto del patrimonio histórico sobre la actividad económica se suelen utilizar principalmente dos referencias: el flujo neto de comercio exterior

y el nivel de empleo. Respecto a la primera referencia, una vez definido el territorio donde se ubica el patrimonio que interesa -municipio, comarca, región o estado-, las relaciones económicas de esta demarcación con el exterior a la misma se consideran importaciones o exportaciones según su signo. Por tanto, para el análisis que nos interesa de los efectos económicos del patrimonio sobre el territorio, las relaciones entre dos municipios limítrofes las consideramos comercio exterior.

En esas relaciones económicas exteriores del patrimonio de un territorio, los flujos más importantes están asociados a la actividad turística, que constituye de este modo un importante componente de las exportaciones de servicios. Por consiguiente, es significativo seleccionar como indicador de la potencia económica del patrimonio asociado a un territorio el saldo neto de comercio exterior, donde se incluyen no sólo las actividades turísticas, también otros intercambios de bienes y servicios necesarios para el uso y puesta en valor de los recursos que componen el patrimonio histórico.

El inconveniente principal para aceptar este indicador como referencia del potencial económico de un patrimonio estriba en la dificultad para distinguir el turismo cuyo motivo principal de la visita es el uso del patrimonio de otros segmentos turísticos.

Las dificultades operativas que plantean la utilización del saldo comercial exterior asociado a un territorio llevan a utilizar el volumen de empleo como indicador más sólido para evaluar el potencial económico de un patrimonio.

Grefe y la Comisión Europea distinguen cuatro categorías de empleos con relación a las actividades vinculadas al patrimonio histórico -monumentos y museos-: empleos directos, indirectos, inducidos y derivados de la actividad turística.

Se considera empleo directo aquel que está asociado a mantener, abrir y permitir la visita. En esta categoría quedarían incluidos los empleos que realizan funciones de gestión y animación del patrimonio. El empleo indirecto está determinado por las personas que se ocupan de la conservación y mantenimiento de los recursos. En la categoría de empleo inducido se incluye la ocupación generada en las empresas culturales y otras que proporcionan bienes y servicios al conjunto de actividades realizadas por las categorías anteriores. La categoría de empleo derivado recoge la ocupación de las actividades turísticas ligadas a la visita, fundamentalmente servicios de transporte, hostelería, restauración y comercio.

La taxonomía del empleo expuesta en el párrafo anterior, que está elaborada con referencia a recursos monumentales y museos, necesitaría de algunas pre-

cisiones y aclaraciones cuando evaluamos otros recursos como los inmateriales –fiestas, gastronomía, artesanía, etc.–. Por ejemplo, el empleo generado por la actividad restauradora que tiene cualidad gastronómica de excelencia, deja de ser un empleo derivado para convertirse en empleo directo.

Es oportuno destacar que los servicios del patrimonio son intensivos en la utilización de trabajo, de ahí el fuerte efecto que tienen estos servicios sobre la ocupación. Esa alta capacidad para generar empleo no se limita sólo a las actividades más directamente vinculadas con el patrimonio, como la conservación y la difusión, se extiende también esa capacidad a otras actividades derivadas de su uso, como los servicios turísticos.

No se dispone de un número suficiente de estudios sobre las relaciones del patrimonio con el empleo que permita extraer conclusiones sólidas. Los trabajos efectuados sobre este asunto son excepcionales, como los realizados para el Museo Guggenheim en Bilbao y La Alhambra en Granada.

Respecto al asunto de las condiciones de trabajo, Lluís Bonet⁵³ plantea que se resuelva el “*problema de las asimetrías entre los niveles de responsabilidad, compromiso y remuneración del trabajador*”. Con relación a esta cuestión conviene también situar las funciones e itinerarios de los becarios y personas dedicadas al trabajo voluntario.

Consideraciones finales

La demanda de productos culturales ha manifestado un crecimiento muy importante desde la década de los años sesenta en todo el mundo occidental. Esta expansión también ha alcanzado al territorio español. Ese crecimiento ha sido favorecido por las aportaciones y posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías: nuevos productos y nuevos canales de distribución. Estas innovaciones también han facilitado la difusión y promoción de los productos culturales.

En este contexto favorable, los productos culturales andaluces también han resultado beneficiados como consecuencia del auge de una demanda nueva y vigorosa. Algunos segmentos de productos, como los vinculados al potente patrimonio regional, han conocido sus días más brillantes desde una perspectiva económica. Este es el caso del turismo cultural, en sus componentes nacional y extranjera. El auge manifestado por las actividades turísticas que fundamentan su atracción en los recursos culturales no es ajeno a su puesta en valor favorecida por una mejor promoción de los mismos.

53 Bonet, Ll.: *Luces y sombras del patrimonio cultural como yacimiento de empleo*. Boletín del IAPH, n° 54, 2005, p. 38.

El crecimiento económico que Andalucía ha manifestado especialmente desde la etapa autonómica –a partir de 1982–, ha posibilitado un aumento de la renta disponible en los hogares. Esta circunstancia ha alterado la estructura del gasto familiar, dando mayor protagonismo al consumo de productos culturales.

De otra parte, la Comunidad Autónoma también ha acentuado el proceso de urbanización creciente que se inició en los años sesenta. Estudios recientes realizados por nosotros ponen de manifiesto que existe una relación directa entre actividad cultural y desarrollo urbano⁵⁴. Otros factores explican también el aumento del consumo cultural en la región: los avances alcanzados en el nivel de estudios de la población; y el mayor protagonismo de la mujer en la vida social, principalmente su incorporación al mercado de trabajo.

En comparación con el conjunto de España, los indicadores culturales muestran una situación inferior a la media, aunque en términos cuantitativos la Comunidad Autónoma se ubica en el tercer lugar del ranking regional, que se explica no sólo por factores culturales, también por aspectos demográficos, sobre todo la población –Andalucía es el territorio más poblado de España–.

Desde una perspectiva sectorial, destacamos en los párrafos siguientes algunos aspectos de la realidad cultural andaluza.

El sector audiovisual andaluz ha conocido en las dos últimas décadas un significativo desarrollo debido principalmente al arrastre que ha supuesto la televisión andaluza (RTVA), que ha permitido nuclear a todo el sector en el ámbito regional. Actualmente, este sector lo forman unas 5.000 empresas, lo que sitúa a la región en el tercer puesto del ranking nacional.

La industria audiovisual andaluza presenta un considerable potencial de crecimiento, que sólo se hará efectivo si mejora su competitividad y obtiene los fondos necesarios para realizar las inversiones. También debe mejorar la distribución para que los productos consigan penetrar en los mercados nacional e internacional. La competitividad de los productos locales está favorecida por el creciente interés de la demanda sobre “lo nuestro”.

A pesar de la crisis, el sector sigue creando empleo, con crecimientos anuales próximos al nueve por ciento, que contrasta con el 1,9 por ciento de crecimiento en el conjunto nacional. Actualmente da ocupación a unos 54.000 trabajadores en Andalucía.

54 HERNÁNDEZ, E. (2006): *Análisis de las relaciones funcionales entre patrimonio cultural, territorio y economía. Un análisis empírico para el caso de Andalucía*. Universidad de Sevilla. Pendiente de publicación. pp. 218-303.

La actividad audiovisual tiende a polarizarse en torno a dos núcleos Sevilla y Málaga; y en menor medida Cádiz. Esta concentración se debe a factores de desarrollo urbano, poblacionales e institucionales.

Con relación al sector de la edición, su característica principal es la madurez y consolidación del mismo, aunque su significado con relación al conjunto nacional es relativamente bajo, ya que factura sólo el 1,7 por ciento. Los centros nacionales de mayor producción se encuentran en Madrid, Cataluña y el País Vasco.

El mercado de trabajo es de una dimensión muy reducida: 435 trabajadores en 2007. Sin embargo, tiene una incidencia significativa sobre el empleo indirecto: cada empresa cuenta con una media de quince colaboradores externos.

La caracterización del sector viene determinada por una reducida capacidad competitiva, el escaso desarrollo asociativo, la concentración de la actividad en el territorio, la desarticulación de la producción respecto a la comercialización, y una corta presencia en los mercados exteriores.

En las actividades escénicas y musicales, destacamos la fuerte dependencia del sector respecto a los fondos públicos. La venta de localidades sólo representa un 37 por ciento de la financiación. Por ello, es muy necesario buscar nuevas fuentes de ingresos, como empresas culturales para gestionar proyectos y espacios escénicos. También los patrocinios y la esponsorización.

Entre estas actividades resaltamos la importancia del flamenco como producto autóctono. Los mercados del género manifiestan un comportamiento vigoroso, dentro y fuera del país. Se confía en su potencial de crecimiento, a la vez que se reconoce su capacidad de arrastre sobre otras actividades productivas, principalmente las turísticas.

Los espectáculos de música popular manifiestan un continuo crecimiento. En 2005 asistieron a este tipo de eventos más de cuatro millones de espectadores. Sin embargo la música grabada atraviesa una pésima situación, con tendencia descendente, que los operadores explican por la prácticas que atentan a la propiedad intelectual –piratería–.

En este mercado de trabajo, la principal debilidad radica en el fenómeno de la estacionalidad –concentración en verano y otoño–. Esta circunstancia impide un sólido desarrollo profesional y la interrupción de una corriente de rentas periódica y permanente para los profesionales. La situación conduce a la búsqueda de empleos alternativos o complementarios.

Para potenciar el futuro de las artes escénicas en Andalucía es necesario superar algunas debilidades del sector, como la captación de nuevos públicos con es-

pectáculos inéditos, una mejora de la publicidad, la promoción y la difusión, y la profesionalización de los artistas-empresarios.

La artesanía andaluza constituye uno de los pilares más sólidos en el que descansa las artes plásticas en la región. La Comunidad Autónoma cuenta con 2.800 talleres, que dan ocupación a 10.500 trabajadores –25 por ciento del total nacional–. En los últimos veinte años se ha duplicado el número de talleres, lo que da idea de la pujanza del sector. Con relación al tipo de productos, destacan las actividades de muebles, cerámica y piel, que representan el 56 por ciento de la producción. Córdoba y Sevilla concentran más de la mitad de los talleres ubicados en la región.

En su mayoría, se trata de un sector compuesto por microempresas familiares –94,5 por ciento–, donde se manifiesta una insuficiencia generacional con la posible desaparición de oficios. Es necesario mecanizar más los procesos para poder competir, sin renunciar a las tareas artesanales en las fases creativas.

La insuficiente calidad en las marcas limita la comercialización de los productos, condicionando la dimensión de los talleres y el acceso a los mercados internacionales. Esta debilidad no es ajena a la falta de información de los empresarios sobre los canales de comercialización.

El sector puede evitar el éxodo rural en algunas zonas de Andalucía si contribuye a dinamizar algunos mercados de trabajo locales. Éstos se caracterizan por una población ocupada envejecida, escasa feminización, elevada presencia de autónomos, dedicación a tiempo parcial, baja cualificación, y poco conocimiento de las nuevas tecnologías y la gestión empresarial.

El fuerte componente cultural de los productos artesanos puede colaborar a la consolidación del turismo atraído por el patrimonio histórico de las zonas rurales y los conjuntos monumentales en las ciudades.

Las actividades ligadas a la conservación y difusión del patrimonio cultural han crecido significativamente en Andalucía durante las tres últimas décadas. Esta evolución favorable se debe principalmente a tres factores: la extensión y calidad del patrimonio, el auge del turismo en la región, y la atención prestada por las administraciones públicas, sobre todo la Administración Autonómica.

La valoración productiva de las actividades relacionadas con el patrimonio no puede ignorar la capacidad de arrastre que tiene el sector sobre otros sectores: empleos indirectos, inducidos y derivados. La cadena productiva es amplia, tanto hacia atrás, por la cantidad de *inputs* –compras a proveedores–, como hacia delante, por la variedad de *outputs* –productos y servicios materiales e intangibles–.

Desde una perspectiva laboral, estas actividades son muy intensivas en la utilización de trabajo. Además, este mercado aumenta a buen ritmo, debido a una creciente demanda social de nuevos productos patrimoniales y la mejora de los procesos de conservación y difusión. La evolución laboral reciente muestra, entre otras tendencias, una creciente presencia del empleo privado, mayor flexibilidad en las relaciones de producción, así como mayor precariedad en la ocupación.

El sector de la cultura en Andalucía tiene un notable potencial de crecimiento, pudiendo desempeñar un significativo papel en el cambio de modelo productivo que se propone actualmente la sociedad española. No faltan recursos creativos, y el legado cultural de la región es muy amplio. No obstante, si se pretende que esa potencialidad se convierta en una realidad efectiva deben superarse las debilidades que plantean los distintos subsectores, que no son pocas. Algunas de ellas han sido recogidas en este trabajo. Para ello, es necesario adoptar una política cultural decidida y convencida de las potencialidades del sector. También disponiendo de los recursos necesarios para consolidar una estrategia que apueste por esos objetivos.

El éxito de la empresa colectiva que necesita el sector cultural andaluz reclama dos pilares básicos para establecer sus cimientos: un diagnóstico acertado de la situación y su relación con las tendencias internacionales; y la participación generosa de todos los agentes que operan en el sector. Conocemos, y saludamos, los intentos que se están ensayando en este sentido, especialmente la iniciativa de la Administración Autónoma concretada en el Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía (PECA). Su evaluación permitirá contrastar el acierto de la estrategia y los recursos puesto a disposición de su realización.

Bibliografía

- Asociación OIKOS** (2008): *Análisis del sector de las Artes Escénicas de Andalucía*. Cuadernos de Economía de la Cultura, N° 9, enero-junio, pp. 127-163.
- Blas García, M.** (2005): *Arte-artesanía, interacción histórica*. Biblio 3W. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales (Serie documental de Geo Crítica). Universidad de Barcelona. Vol. X, n° 599.
- Bonet, Ll.** (1996): *Nuevas posibilidades de empleo relacionadas con las innovaciones en la gestión y administración del museo*. Nemus. Informe Español. PH: Boletín del IAPH, n° 17, 1996, pp. 78-85
- Bonet, Ll.** (2005): *Luces y sombras del patrimonio cultural como yacimiento de empleo*. Boletín del IAPH, n° 54, pp.36-43
- Comunidad Autónoma de Andalucía:** *Decreto 4/2008, de 8 de enero, por el que se aprueba el Repertorio de Oficios Artesanos de la (BOJA. n° 21, de 30 de enero de 2008).*
- Conecta Research & Consulting** (2007): *Comercio Interior del Libro en España*. Federación de Gremios de Editores de España.

- Consejería de Economía y Hacienda:** *Guía de la Artesanía Andaluza*. 2000.
- Consejería de Turismo, Comercio y Deporte** de la Junta de Andalucía: *Ley 15/2005, de 22 de diciembre, de Artesanía de Andalucía (BOE nº 16, 19 de enero 2006)*.
- Consejería de Turismo, Comercio y Deporte** de la Junta de Andalucía: *Plan Integral para el Fomento de la Artesanía en Andalucía*. 2007.
- Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones** (2008): *XIII Estudio de Perfil del Sector de la distribución de libros y publicaciones periódicas*.
- Ficha sectorial 2007**. Artesanía. Consejería de Economía y Hacienda. Junta de Andalucía. Extenda. Agencia Andaluza de Promoción Exterior
- Fundación Andaluza Fondo de Formación y Empleo**. *Mejora de la calidad del Empleo en Andalucía. Cuatro Pilares de acción para la mejora de la calidad del empleo en Andalucía. 4º pilar Promoción del empleo en la Industria Cultural Andaluza*. Prospección sociolaboral de las artes escénicas y audiovisuales en Andalucía: Propuestas de mejora.
- Fundación Audiovisual de Andalucía** (2001): *Estudio de prospección del mercado de trabajo y detección de necesidades formativas en el sector audiovisual de Andalucía*. Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico. Junta de Andalucía.
- Fundación Audiovisual de Andalucía:** *Caracterización y tendencias de la demanda de mano de obra en el sector audiovisual andaluz*. Encuesta realizada en 2008.
- Galería multimedia de recursos para la promoción del empleo en la Industria Cultural Andaluza**. *Mejora de la calidad del empleo en Andalucía*. <http://www.empleocultural.es/>
- Grefe, X.** (2003): *La valorisation économique du patrimoine*. París: La Documentation Française.
- Hernández, E.** (2007): *Las industrias culturales en la provincia de Sevilla*. Cámara de Comercio. Sevilla.
- Hernández, E.** (2003): *El patrimonio cultural como recurso económico: la doctrina internacional*, en *Repertorio de textos internacionales del patrimonio cultural*. Cuadernos del IAPH. pp.74- 103. Comares. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla. 2003.
- Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música**. *Explotación Estadística de la Base de Datos de Recursos de las Artes Escénicas*.
- Ministerio de Cultura**. *Anuario Estadísticas Culturales*. 2008.
- Ministerio de Cultura.**: *El valor económico de la cultura*. Resultados 2000-2005.
- Ministerio de Cultura:** *Panorámica de la edición española de libros 2007. Análisis sectorial del libro*. Secretaría General Técnica. 2008.
- Orden de 31 de enero de 2008, por la que se determinan las fases del proceso productivo, los útiles y materiales empleados y los productos resultantes de cada uno de los oficios artesanos del Repertorio, aprobado por el Decreto 4/2008, de 8 de enero.
- PISA Proyectos de Innovación, S.A.:** *Oficios tradicionales con futuro*. Ayuntamiento de Gijón. Estudios socioeconómicos. 2005.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

La creación de empresas en el ámbito de la cultura¹

José Ruiz Navarro

Universidad de Cádiz

Introducción: la delimitación de las actividades culturales

La investigación de cómo mejorar los procesos de creación de empresas relacionados con la cultura es una oportunidad notable. Máxime, en un momento en el que se plantea un cambio de modelo del tejido empresarial en España como consecuencia de la crisis económica.

La cultura, y sus producciones artísticas y creativas, son para muchos solamente materia de entretenimiento o diversión, una perspectiva que conduce a considerar marginal su aportación económica y por lo tanto relegada a la esfera de la intervención pública. No obstante, para otros, la cultura está estrechamente ligada a la creatividad. La cultura, para estos, es un recurso estratégico que mejora e influye en los procesos de innovación, en la sociedad y en la creación de valor económico. Dicha consideración supone aceptar que la cultura ofrece nuevas fuentes de ventajas competitivas para crear valor a través de la creación y desarrollo de empresas. Mediante el desarrollo de la cultura y su hibridación con otras manifestaciones del conocimiento, se producen una fertilización cruzada con actividades ajenas a ella y con las tecnologías de otros sectores, especialmente de la información y la comunicación.

1 Este trabajo es una síntesis de los resultados del **proyecto del Plan Nacional I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia (SEJ2004-03363/ECON)**, realizado por el equipo de investigación dirigido por el profesor José Ruiz Navarro, catedrático de organización de empresas de la Universidad de Cádiz, compuesto por las doctoras en Ciencias Económicas y Empresariales María de la Luz Fernández Alles y María de los Ángeles Frende Vega, los doctores en Ciencias Económicas y Empresariales José Daniel Lorenzo Gómez, Salustiano Martínez Fierro, José Aurelio Medina Garrido, Antonio Rafael Ramos Rodríguez, la doctora en Historia del Arte Ana Gómez Díaz-Frazón y las licenciadas en Ciencias Económicas y Empresariales Concepción Guil Marchante y Francisca Orihuela Gallardo. "La Creación de empresas en el ámbito de la cultura" ha sido publicado en forma de libro en 2009 por la Fundación Autor. El trabajo se realizó entre 2004 y 2007, en toda España, con la participación de 396 empresas y 40 expertos.

No obstante, delimitar el alcance de la cultura, definir su ámbito, es una tarea difícil y arriesgada. Suele suceder con muchos otros sectores en una economía donde los procesos de interacción entre cadenas de valor suelen ser complejos.

Con el ánimo de delimitar su alcance, la Unión Europea plantea cuatro círculos o niveles de las actividades relacionadas con la cultura (Comisión Europea 2006) que facilitan la labor. La Tabla 1 describe estos cuatro niveles en los que se podría dividir el sector: su núcleo está constituido por las actividades artísticas; envolviendo al mismo, las industrias culturales estarían en un segundo círculo; en una capa más externa las industrias creativas; y, cerrando el sector y, relacionándolo con otros, las industrias y actividades de servicios relacionadas, que se extenderían por otros muchos sectores con fronteras muy amplias y difusas. A partir de la definición propuesta por la Comisión Europea, el sector cultural englobaría a todos aquellos sectores y actividades que giran alrededor de la creación de ideas, así como aquellos que producen productos que combinan esas ideas con otros *inputs*.

Estas categorías propuestas por la Comisión Europea, especialmente las tres primeras, contienen las tres características básicas de la oferta cultural que señala Throsby (2001) y que sirve para delimitar el ámbito del sector cultural: creatividad en su producción, significado simbólico y capacidad para ser protegidas mediante mecanismos de propiedad intelectual. Otros trabajos hacen énfasis en algunas de estas consideraciones para concretar el ámbito del sector, especialmente en el aspecto de que las actividades culturales producen significado social y contenidos que interpretan el mundo, influyendo en la identidad y cohesión social (Hesmondhalgh, 2002).

Tabla 1. Definición del sector: los cuatro círculos las actividades culturales y creativas

1. NUCLEO ARTÍSTICO: Actividades no industriales, generan productos únicos	1. Artes visuales: artesanía, pintura, escultura
	2. Artes representativas: teatro, danza, circo, festivales
	3. Activos patrimoniales: museos, bibliotecas, yacimientos arqueológicos, archivos
2. INDUSTRIAS CULTURALES: Actividades con posibilidad de reproducción masiva bajo derechos de propiedad. Influencia de las TICs	1. Cine y video
	2. TV y radio
	3. Videos juegos
	4. Música
	5. Libros y prensa
3. INDUSTRIAS Y ACTIVIDADES CREATIVAS: Actividades no necesariamente industriales, pueden ser productos únicos; combinan derechos de propiedad con marca. La creatividad es estimulada por la cultura (no es resultado final sino un bien intermedio del proceso de producción de un bien o servicio funcional)	1. Diseño, moda
	2. Arquitectura
	3. Publicidad
4. INDUSTRIAS Y ACTIVIDADES RELACIONADAS: Industrias hardware (cultura = contenidos), fronteras difusas	Fabricantes de PC
	MP3
	Consolas
	Telefonía móvil...

Fuente: Comisión Europea (2006).

Los resultados de la investigación ha delimitado su ámbito a las empresas relacionadas con actividades que implican creatividad en su producción, que generan y comunican contenidos simbólicos, y que su oferta, al menos potencialmente, es susceptible de ser protegida intelectualmente.

Importancia económica de la cultura e influencia en la creación de empresas

La perspectiva económica y empresarial de la cultura ha sido ignorada tradicionalmente. Una muestra es la escasez de estadísticas oficiales y de investigaciones relacionadas con las actividades económicas culturales, especialmente las relacionadas con un enfoque empresarial. Entre los grandes decisores económicos abunda la idea de que la cultura es una actividad marginal en términos de su contribución económica y que su ámbito está relegado a la intervención del sector público. No obstante, se abre una corriente de opinión en la que se defiende que la cultura es importante para el desarrollo económico y social de los territorios. Toman relevancia las llamadas "industrias culturales" como alternativas a crisis de sectores tradicionales y como productoras de contenidos sociales que contribuyen a la cohesión e integración de los ciudadanos. Estas actividades aparecen asociadas a una mayor integración con el territorio, son más difíciles de deslocalizar, contribuyen a crear comunidades de aprendizaje que favorecen la innovación y tienen una creciente participación en el empleo y la creación de valor (Florida, 2005).

Así, según Florida, los determinantes que impulsan el desarrollo territorial en un entorno globalizado y altamente competitivo responden a tres T: la existencia de una oferta Tecnológica (científicos y tecnólogos), el Talento de las personas creativas (artistas, profesionales, diseñadores y bohemios), y la Tolerancia a la innovación y al cambio económico y social (diversidad social, minorías étnicas, inmigrantes). Estas tres condiciones nutren de una serie de valores a la capacidad de la población para emprender y genera clústeres que afectan al desarrollo territorial.

Pero, además de este enfoque territorial que genera complementariedades entre clústeres de actividades culturales, artísticas y tecnológicas, la cultura es un potente motor, que al crear significados simbólicos, influye en las percepciones de las personas. North va más allá y sostiene que, en última instancia, son las intenciones de las personas las que condicionan los procesos de cambio económico (North, 2005). En este sentido, las intenciones de emprender se generan por las creencias y percepciones de los individuos como han puesto de manifiesto las investigaciones cognitivas (Krueger, 2000). Por ello, en función de la riqueza y variedad cultural, se generarán distintos grados de percepciones creativas que influirán en el descubrimiento de oportunidades empresariales. Peters (2004) subraya esta idea y la importancia de la creatividad en la economía de

la innovación, señala la superación del modelo industrial fordista y la necesidad de adoptar el llamado modelo Hollywood, denominación quizás poco afortunada pero simbólica.

En un momento de cambio de modelo económico, la pregunta sería si la cultura puede ser un recurso estratégico que impulse un cambio que valore el arte en el contexto de los intangibles. Si la gestión creativa de los artistas puede servir de referencia a proyectos empresariales que despierten sentimientos y se gestionen como si fueran obras de arte.

La cultura influye en el proceso de creación y desarrollo competitivo de las empresas: condiciona las percepciones para descubrir oportunidades; y, al relacionarse con actividades complementarias, facilita la obtención de los recursos necesarios para explotarla y la organización más eficaz de estos (Shane y Venkataraman, 2000).

La medición de esta influencia de la cultura en la economía es aún una tarea pendiente. Desde esta perspectiva, la cultura afecta a la práctica totalidad de los sectores económicos vía estímulo de la creatividad y de la innovación. Desde una perspectiva más ajustada a lo que se ha denominado sector cultural se han realizado una serie de estimaciones del peso de la cultura en la economía. Algunas de estas magnitudes en Europa se ofrecen en la tabla 2. En ella se observa el importante peso que tiene la cultura en la facturación, valor añadido, contribución al crecimiento y al empleo en Europa.

Tabla 2. Importancia del sector cultural en Europa

Facturación	Superior a los 654.000 millones de euros en 2003 Otros sectores: Automóvil 271.000 millones TICs 541.000 millones
Valor añadido	2,6% del PIB de Europa en 2003 Otros sectores: Construcción 2,1% Alimentación, bebidas y tabaco 1,9% Textil 0,5% Químico 2,3%
Contribución al crecimiento	El sector aportó el 19,7% del crecimiento total del valor añadido entre 1999-2003 de Europa El sector creció en ese periodo el 12,3%, por encima de la media de la economía de Europa.
Empleo	5,8 millones de personas trabajaban en el sector en 2004, el 3,1% del total de empleo de la Europa de los 25 Mientras que el empleo descendió en Europa entre 2002 y 2004, el sector aumentó un 1,85% El 46,8% de los empleados del sector tienen un título universitario (sólo el 25,7% de media en el total de empleo) Los autónomos tienen el doble de peso que en el total de empleo (28,8% frente al 14,1%) Presenta la cifra más elevada de trabajadores temporales (17% frente al 13,3% del total de empleo) La participación de trabajadores a tiempo parcial es la más alta (uno de cada cuatro, el 17,6% en el total del empleo)

Fuente: Comisión Europea (2006).

La importancia del sector cultural en España se ha analizado por su aportación al Producto Interior Bruto (PIB), el empleo que genera y el gasto realizado en cultura, tanto por la Administración Pública como por parte de los ciudadanos.

En la Tabla 3 se observa cómo el número de empresas culturales se ha elevado a 63.004 en el año 2006, aumentando el 21,12% sobre el número de empresas del año 2000, siendo la actividad relacionada con las artes gráficas la que más empresas concentra. No obstante, por facturación, el subsector de la edición alcanza cifras cercanas a las artes gráficas, con la mitad de empresas. El volumen de negocio asciende en el año 2005 a 34.461 millones de euros. A partir de los datos del Ministerio de Cultura, se estima la aportación de la cultura a la economía española en, aproximadamente, un 3% del PIB, cifra que estaría por encima de la correspondiente de la Unión Europea (2,6%).

Tabla 3. Empresas culturales en España

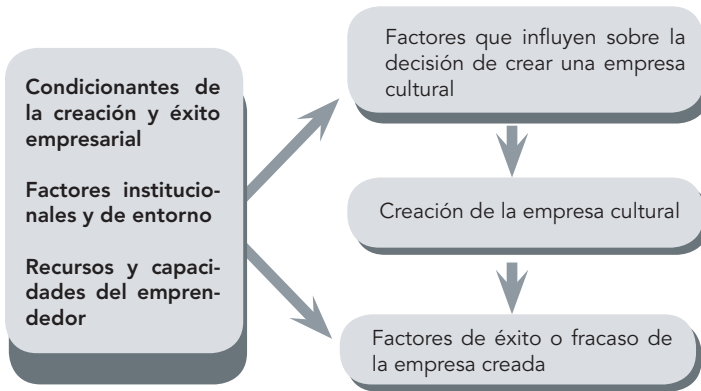
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Total empresas	52.019	49.582	53.258	56.037	59.401	60.569	63.004
Actividades de biblioteca, archivos, ...	2.040	2.325	2.566	2.983	3.270	2.740	2.976
Edición	6.240	6.701	6.962	7.422	7.781	7.831	7.874
Artes gráficas y acts. relacionadas	14.807	15.338	15.622	15.798	15.922	15.937	15.827
Reproducción de soportes grabados	796	968	1.071	1.193	1.296	1.390	1.440
Actividades cinematográficas y de vídeo	4.311	4.637	4.827	5.098	5.504	5.932	6.367
Actividades de radio y televisión	1.199	1.295	1.399	1.522	1.670	1.836	2.023
Actividades de agencias de noticias	97	108	122	126	102	67	152
Otras acts. artísticas y de espectáculos	22.153	17.830	20.301	21.507	23.456	24.430	25.953
Volumen de negocio (millones de euros)							
Actividades de biblioteca, archivos, ...			340	524	670	756	
Edición	6.942	6.812	7.087	7.418	8.038	9.084	
Artes gráficas y acts. relacionadas	7.747	7.704	8.330	8.238	8.650	8.642	
Actividades artísticas y de espectáculos			2.841	2.668	3.035	3.708	
Actividades cinematográficas y de vídeo	3.172	3.728	3.760	3.667	3.929	4.032	
Actividades de radio y televisión	5.223	5.376	5.940	5.729	6.596	7.037	
Actividades de agencias de noticias				377	220	251	
Fotografía	1.037	923	1.010	965	985	951	

Fuente: Comisión Europea (2006).

Modelo utilizado en la investigación

Los dos marcos teóricos utilizados en la investigación, la teoría de recursos y la teoría neoinstitucional, ha permitido seleccionar los condicionantes más relevantes de la creación de empresas culturales, así como de su posterior éxito. Estos condicionantes quedan reflejados en la Ilustración 1.

Ilustración 1. Modelo Preliminar Resumido

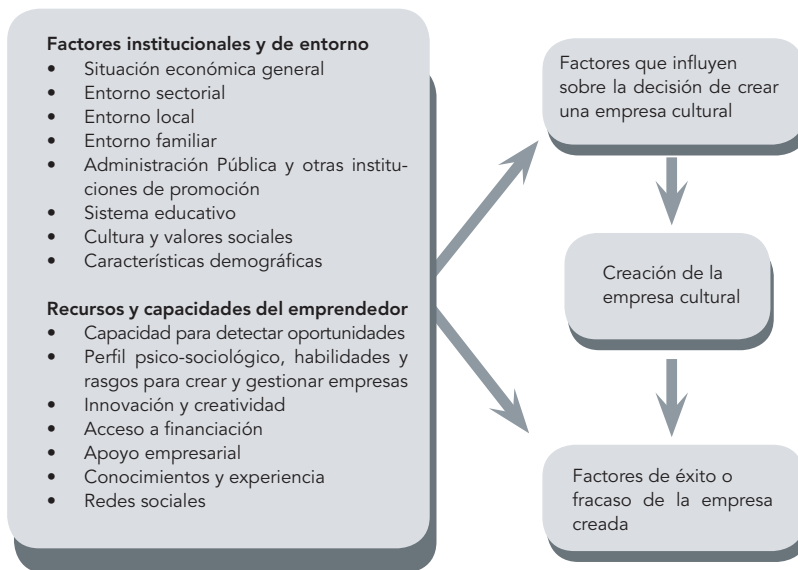


La Ilustración 2 desarrolla estos factores. Concretamente, se considera que los factores institucionales y del entorno comprenden la situación económica general, el entorno sectorial y local (concentración espacial de empresas especializadas en el sector, el entorno cultural y social común, la red de instituciones públicas y privadas que apoyan, etc.), el entorno familiar (existencia de familiares cercanos empresarios que fomenten la asimilación de patrones de actuación y experiencia), el papel de la Administración Pública (políticas y programas de ayuda y promoción) y otras instituciones, el impacto del sistema educativo en el fomento de la creación de empresas y de la cultura, la cultura y valores sociales, y las características demográficas de la población (edad, género, educación recibida, experiencia, antecedentes familiares, etc.).

Igualmente, la Ilustración 2 también considera los recursos y capacidades del emprendedor. En este sentido, se ha de considerar la capacidad del emprendedor para detectar oportunidades, su perfil psico-sociológico, sus habilidades y rasgos para crear y gestionar empresas (perspicacia o capacidad para estar alerta, autoconfianza, perseverancia, determinación, uso ingenioso de recursos, riesgos calculados, necesidad de logro, creatividad, iniciativa, flexibilidad al cambio, independencia, previsión, liderazgo, capacidad de observación, optimismo, habilidad para relacionarse, etc.). Otros recursos y capacidades a considerar serían la capacidad de innovación y su creatividad, su capacidad para

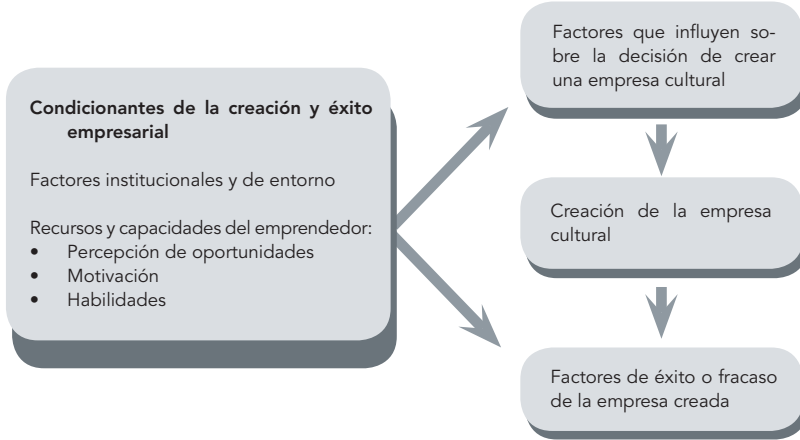
acceder a fuentes de financiación, el apoyo de cualquier tipo que pueda recibir de otras empresas ya existentes (*corporate entrepreneurship*), sus conocimientos y experiencia (del sector, tanto técnicos como de mercado, y de dirección y creación de empresas), así como también es importante identificar sus redes sociales (a través de las cuales puede acceder a recursos y capacidades valiosos para su proyecto: financieros, informativos, mediáticos, conocimientos de gestión o del sector cultural, etc.).

Ilustración 2. Condicionantes de la creación y éxito empresarial



No obstante, la mera existencia de factores que favorezcan la creación de una empresa de base cultural no determina su creación. Además de estos factores y recursos es preciso que se quiera, es decir, que el emprendedor tenga suficiente motivación. Tal y como propone el modelo GEM (*Global Entrepreneurship Monitor*), la creación de la empresa requiere de la concurrencia en el emprendedor de tres factores (Reynolds, et al, 2005; Minniti, et al., 2006): percepción de oportunidades de negocio, motivación interna para desear aprovecharlas y habilidades y capacidades que les permita ponerlas en práctica (véase la Ilustración 3). Entre estas últimas habría que contemplar para el caso del emprendedor cultural la presencia de conocimientos y capacidades relativas al sector cultural en el que se ha decidido crear la nueva empresa.

Ilustración 3. La decisión de crear



El modelo descrito, sustentado por los marcos teóricos, ha permitido diseñar la investigación y elaborar los instrumentos de recogida de información, tratamiento de la misma y exposición de resultados. En el diseño de los instrumentos de recogida de la información, este modelo ha permitido elaborar los cuestionarios destinados a las cerca de cuatrocientas empresas que han respondido y a los cuarenta expertos que han participado en la investigación.

La creación de empresas en el ámbito de la cultura: principales resultados

A continuación, se comenta el perfil y la motivación del emprendedor cultural, pieza esencial en el despegue del proceso de creación de empresas. Se entiende que el proceso de crear una empresa está fundado sobre los recursos y capacidades clave a los que tiene acceso el emprendedor, aspecto que se expone antes de ofrecer algunas reflexiones sobre el entorno, el contexto institucional. Por último, y antes del apartado de conclusiones, se resumen los factores que impulsan o frenan la creación de empresas en el ámbito de la cultura.

Perfil y motivación del emprendedor cultural

La información ofrecida por las empresas participantes ofrece un perfil del emprendedor cultural, que se puede resumir en los siguientes rasgos:

- suele ser un hombre, en el 69,95% de los casos;
- de 34 años de edad media;
- con estudios universitarios o de postgrado (57,6%);

- que emprende por oportunidad, en el 76,36% de los casos;
- que era trabajador activo, como empleado por cuenta propia o ajena, en el momento de crear su empresa (89,9%);
- y que actúa principalmente por el deseo de desarrollo profesional (52,5%).

La **motivación** del empresario cultural se explica más por oportunidad (76,36%) que por necesidad (18,18%). Esta distinción difiere del emprendedor en general, en el conjunto de todos los sectores económicos en España, en donde es más alto el porcentaje de empresarios por oportunidad (84,65%) y menor el de los que emprenden por necesidad (15,35%). No obstante, habría que matizar que el dato de los empresarios culturales se refiere a empresas con actividades consolidadas, mientras que las tasas de los emprendedores en sentido general responden a empresas con menos de 42 meses de actividad. Otra limitación a esta comparación es la no inclusión de los trabajadores autónomos en el dato de las empresas culturales que probablemente aumentaría la cifra de los emprendedores por necesidad.

La **presencia de la mujer** en las iniciativas emprendedoras culturales, según la muestra de las empresas consultadas, es menor (30%) que en la actividad emprendedora total, donde las mujeres suponen casi un 40% del total de los emprendedores según datos del proyecto GEM. No obstante, si se considera el volumen total de empleados en el sector cultural, el porcentaje femenino alcanza la cifra del 40,47%.

El empresario cultural parte con un mayor grado de **formación** que el empresario en sentido general, puesto que más de la mitad de los fundadores de empresas de base cultural (57,6%) poseen estudios universitarios, mientras que en el conjunto de los empresarios no se llega a alcanzar el 30%. Esta mejor formación puede influir en que un 90% de los empresarios encuestados indique que tenía los conocimientos, habilidades y experiencia necesarios para poner en marcha su empresa.

No obstante, al indagar sobre con qué tipo de **capacidades** parte el empresario cultural, se indican en primer lugar las de carácter social y cultural, y se especifican ciertas carencias de habilidades comerciales y económicas. Es significativo que un 46,25% de los empresarios culturales manifieste sus limitaciones en lo que se refiere a capacidades de gestión de sus empresas, lo que contradice la afirmación anterior sobre los conocimientos necesarios para iniciar su actividad.

La **percepción de oportunidades** de negocio en el sector ofrece una perspectiva poco optimista, con apenas una quinta parte de los empresarios que espere buenas oportunidades tanto a seis meses (20,96%), como a dos años (19,44%) y a cinco años (21,47%). Los expertos coinciden en la valoración más bien pe-

simista (35,48%), frente al 22,58% que estima probable la aparición de buenas oportunidades de negocio. Sin embargo, los expertos reconocen un incremento de las oportunidades en el sector, con una amplia mayoría que considera que han crecido considerablemente en los últimos cinco años.

A pesar de las escasas expectativas sobre el propio sector, una parte significativa de los empresarios culturales consultados ha creado otras empresas en el sector cultural (37,5%), antes que en otros sectores, donde ha entrado un 23,75% de los empresarios del sector de la cultura, si bien reconocen la importancia de sus conocimientos y experiencia en este sector para aplicarlos en sus nuevos negocios (86,67%). Los expertos también observan una mayor tendencia a la creación de nuevas empresas en el sector por los empresarios culturales, antes que en otros sectores.

Recursos y capacidades clave

El acceso a los recursos y capacidades estratégicas del emprendedor para poder llevar a cabo su proyecto empresarial es un requisito esencial en el éxito del proceso que se inicia con el descubrimiento de una oportunidad y con el deseo de explotarla.

Los recursos clave para el éxito de la empresa cultural presentan más bien las características de ser valiosos y complementarios, antes que escasos (en el sentido de no disponibles para la competencia) o difíciles de imitar, de acuerdo con las valoraciones que hacen los empresarios y expertos. Esta aseveración está en consonancia con la naturaleza principalmente intangible de los recursos estratégicos relacionados con el éxito en el nacimiento y desarrollo posterior de la empresa cultural. Las únicas excepciones a esta preponderancia, en la valoración de los recursos intangibles, son las que se refieren a las tecnologías de la información y comunicación y al papel otorgado a los recursos financieros. El resto de los recursos y capacidades considerados clave, que a continuación se comentan, entran dentro de la órbita de ser valiosos y complementarios antes que limitados en su oferta. Este análisis lleva a la idea de proponer una oferta específica de ayudas financieras a los emprendedores culturales y un plan de difusión de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, con el fin de impulsar la creación de empresas en dicho ámbito.

Entrando en tipologías de recursos, los **recursos financieros** son importantes para un 64,64% de los empresarios encuestados, pero en menor medida que los recursos humanos. Desde la perspectiva del panel de expertos, la valoración es similar (65,62%), si bien se entiende que los recursos financieros suponen más un obstáculo, en caso de poca disponibilidad, que un factor clave de éxito si se puede contar con los necesarios fondos para la actividad.

En relación con los **recursos humanos**, los empresarios hacen una distinción entre las personas con conocimientos específicos relacionados con el sector cultural, que valoran (79,55%) por encima de quienes aportan conocimientos sobre gestión de empresas (65,15%). Los expertos coinciden en esta diferenciación a favor de las personas con formación relacionada con la cultura (71,88% / 62,5%).

Un 70% de los empresarios culturales encuestados considera que sus **contactos personales** condicionaron la creación de su empresa, frente a un 80,65% de los expertos que ratifica la importancia de las redes de contactos. Entre estas redes sociales, se consideran más importantes los contactos con clientes (92,18%) y proveedores (79,30%), y se estiman menos relevantes las relaciones con los competidores (27,79%) y con las administraciones públicas (43,18%). El panel de expertos coincide en la relevancia de los clientes y proveedores, pero eleva significativamente el valor de los contactos con las diferentes administraciones públicas (87,10%).

Aunque una amplia mayoría de los empresarios culturales (91,25%) inició su actividad sin la ayuda de otras empresas culturales, casi la mitad de ellos mantiene algún tipo de colaboración o **alianza con otras empresas** del sector. Por su parte, los expertos no ofrecen una opinión consensuada sobre la importancia de las alianzas estratégicas en el sector.

En relación con el **conocimiento empleado** en su actividad, los empresarios culturales aprecian más el conocimiento propio generado por el fundador de la empresa y su equipo de colaboradores (88,63%), que las licencias para la explotación de conocimientos de terceros (74,49%). Los conocimientos que puedan ser adquiridos mediante la copia o transferencia desde otras empresas son menos valorados. Al distinguir entre conocimientos específicos para el sector cultural y conocimientos sobre gestión de empresas, la valoración de los empresarios encuestados es similar, si bien se puede observar un mayor grado de consenso en torno al conocimiento relacionado con la cultura (78,28%), que supera al reconocimiento de las competencias directivas, si se considera el mayor grado de consenso en las respuestas sobre acuerdo total o parcial.

El panel de expertos ha valorado en mayor medida los conocimientos propios específicos del negocio y relacionados con la cultura (96,55%), por encima de los conocimientos generados por el fundador y su equipo (87,5%) y del conocimiento en gestión empresarial (83,87%). Esta diferencia puede explicarse por el papel protagonista que se reconoce a sí mismo el empresario cultural, y que puede haber sido considerado desde una perspectiva algo más distante por los expertos. En el cuestionario dirigido al panel de expertos, se ha profundizado sobre el conocimiento que aporta el fundador de una empresa de base cultural, destacando nuevamente el conocimiento general sobre el sector cultural como fuente de conocimientos útiles para crear proyectos empresariales (93,33%), así como la formación específica sobre temas culturales (90,63%).

El concurso de las **tecnologías de la información** y comunicación es clave para un 84,35% de los empresarios encuestados, tanto en lo que se refiere al éxito de sus empresas en un sentido general, como para la obtención de ventajas específicas sobre sus competidores. Esta valoración se corresponde con la realizada por el panel de expertos.

Entorno y condicionantes institucionales

La visión de las empresas es mayoritaria en el sentido de afirmar, tres de cada cinco (un 59,59%), que el **entorno sectorial** ha favorecido la creación de su empresa. Entrando en mayor detalle, casi un 80% de los encuestados considera que la existencia de proveedores, en cantidad y calidad suficientes, favorece el desarrollo de las empresas; un 73,24% cree que los clientes, tanto por su cantidad y características, favorecen un clima adecuado para el nacimiento y desarrollo de empresas; y el 74,49% opina que el grado de rivalidad dentro del sector es muy alto, lo que restaría atractivo al mismo. De acuerdo con estas valoraciones, el balance general es favorable a considerar el sector cultural como relativamente atractivo desde la perspectiva de los nuevos entrantes, ya que el alto grado de rivalidad queda compensado por la influencia positiva de los clientes y por la existencia de proveedores de calidad.

Esta visión más optimista de los empresarios culturales contrasta con la del panel de expertos, que estima que no existen proveedores adecuados, ni en número ni en calidad. Tampoco hay acuerdo sobre el papel de los clientes que, de acuerdo con los expertos, no suponen un estímulo para la creación de nuevas empresas de base cultural.

Otro rasgo definitorio del entorno es el relacionado con la dotación de infraestructuras específicas que generen economías externas. La mayoría (69,19%) de los empresarios consultados opina que, en general, la **infraestructura cultural** en España es adecuada. Este resultado está relacionado y es coherente con el despliegue de las actividades culturales. El 35,1% de los empresarios encuestados considera que hay actividades culturales suficientes en el sector, frente al 13,39% que muestra la opinión contraria. Nuevamente la opinión de los expertos es claramente discordante, ya que para la mayoría de los componentes del panel existe una carencia de infraestructuras culturales. Esta impresión queda ratificada por el hecho de que ninguna respuesta indica total acuerdo con las actuales infraestructuras culturales.

El entorno cultural se caracteriza también por el grado de apoyos a las empresas. Sólo una de cada tres empresas encuestadas declara que ha recibido **apoyo** por parte de las administraciones públicas, en alguna de sus formas posibles, mientras que el 67,93% no ha contado con ningún tipo de soporte por parte de

las instituciones. En cuanto al apoyo recibido desde otros agentes sociales como pueden ser fundaciones, asociaciones y consultores, sólo el 20,2% afirma haber contado con algún apoyo externo. Sobre este punto sí parece existir consenso entre expertos y empresarios, ya que un 62,50% de los expertos rechaza la idea de que la administración central favorece la creación de empresas en el ámbito cultural, frente a un 40% en el caso de la administración regional, y el 83,33% si se refiere a los poderes locales. Si bien no se atribuye a las administraciones un papel destacado en el impulso de las iniciativas empresariales, se valora más la labor de la administración regional por encima de la local y la central.

El sistema educativo es otro de los rasgos destacados en el análisis realizado. Casi la mitad de las empresas consultadas opinan que la **formación** específica en creación y gestión empresarial ayudaría a mejorar la tasa de creación y supervivencia de las empresas culturales. En el tema de la formación, las empresas atribuyen una gran importancia a la formación específica en gestión cultural, la cual, señalan, favorece la creación de empresas culturales en mayor medida que el conocimiento en gestión de empresas, aunque ambas se complementan. En esta aseveración coinciden los expertos con los empresarios. Una recomendación concreta que se indica es la de complementar los estudios universitarios de empresas con los de humanidad. Otro grupo de variables analizadas que condicionan la creación de empresas culturales es el constituido por las **normas, hábitos y valores**. Los valores de la sociedad española no favorecen la creación de empresas culturales según la opinión de las empresas. Sólo un 34,85% de los empresarios culturales apoya la afirmación de que sí lo favorecen. De acuerdo con los expertos, las normas, hábitos y valores sociales son factores influyentes, pero no determinantes para favorecer la asunción de riesgos empresariales. En todo caso, se considera esta influencia como positiva en el fomento de la creatividad y la innovación.

Por último, dentro de los condicionantes institucionales estudiados, se considera que la legislación sobre protección de la **propiedad intelectual** es adecuada, pero que no se aplica debidamente. En este sentido, el panel de expertos considera que una empresa de nueva creación no debe confiar en que sus patentes, derechos de autor y marcas registradas serán respetadas, algo que no facilita el esfuerzo inversor en el desarrollo de conocimientos propios y no favorece la creación de empresas.

Factores que impulsan o frenan la creación de empresas en el ámbito de la cultura

El análisis cualitativo seguido, similar al de otros trabajos de investigación internacionales², ha permitido identificar los principales factores que impulsan o frenan los procesos de creación de empresas y elaborar una serie de propuestas de mejora que se recogen a continuación.

De acuerdo con el panel de expertos, los **factores** de contexto **que obstaculizan** la creación de empresas de base cultural son, por orden de importancia: las políticas gubernamentales; la (falta de) capacidad para emprender; el escaso apoyo financiero; las normas sociales y culturales; el clima económico; y la apertura de mercados.

Cada uno de estos factores ha sido señalado por, al menos, el 25% de los expertos consultados. Si se compara con los factores que destacan como resistencias para el desarrollo de iniciativas emprendedoras, según el Informe GEM España 2006, resalta la ausencia de la *educación y formación*, que figura en tercer lugar por orden de importancia, y la mayor importancia que tiene *la apertura de mercados* en el sector cultural, que apenas se considera como un obstáculo si se considera el conjunto de iniciativas empresariales. Las razones de estas diferencias probablemente se pueden explicar por el mayor grado de formación del empresario cultural y por el importante papel que juegan las administraciones públicas como cliente preferente y como gestor en el ámbito cultural, lo que condiciona el carácter menos abierto de los mercados culturales.

En cuanto a los **factores que más contribuyen** al impulso de iniciativas empresariales de base cultural, se señalan, también por orden de influencia: las normas sociales y culturales; las nuevas tecnologías y la transferencia de I+D; las políticas gubernamentales; el clima económico; los programas gubernamentales; y el contexto político, social e intelectual.

Aparecen, de forma ambivalente, tanto las *normas sociales y culturales* como las *políticas gubernamentales* como elementos destacados que, en algunas de sus manifestaciones, favorecen y que, en otros casos, limitan la creación de nuevas empresas en el ámbito cultural. Tanto la influencia de las normas sociales y culturales como, particularmente, el papel de las nuevas tecnologías y la transferencia de I+D, tienen una mayor influencia en el sector cultural que en el conjunto de sectores económicos. Estas diferencias, probablemente, se pueden deber a las nuevas formas de ocio en la sociedad actual, con un papel protagonista de los contenidos audiovisuales como forma de diversión, y al creciente peso de las

2 En gran parte del análisis cualitativo se ha seguido la metodología del proyecto GEM (*Global Entrepreneurship Monitor*).

tecnologías de la información y la comunicación en el sector cultural, que hace de la transferencia de I+D un factor crucial para el éxito.

Los factores positivos y negativos para la creación de empresas tienen una mayor presencia a juicio de los expertos del sector cultural, puesto que les otorgan valoraciones más elevadas que los expertos del Informe GEM, que tienden a concentrar sus puntuaciones en algunos factores, y conceden escasa importancia a los demás.

Las **propuestas de mejora** que recomiendan los expertos para crear empresas en el ámbito de la cultura son similares a las medidas que se indican para impulsar el conjunto de la actividad empresarial en España. Los cuatro factores que requieren una actuación más inmediata coinciden en ambos casos, si bien el orden de importancia presenta ciertas diferencias. En el ámbito cultural, la principal prioridad son los *programas gubernamentales* y las *políticas gubernamentales*, seguidos a cierta distancia por el *apoyo financiero* y la *educación y formación*, mientras que para el conjunto de actividades empresariales se considera más importante la actuación en *educación y formación*.

Por último, las **causas** principales que explican el **fracaso** de las iniciativas empresariales relacionadas con la cultura, de acuerdo con los expertos, son las carencias de capacidades empresariales, las barreras a la apertura de los mercados, y las debilidades de los emprendedores en formación empresarial.

Conclusiones

Frente al falso dilema de la amenaza de la cultura de masa a la cultura como vanguardia, la tesis central de Umberto Eco (2004; 23) planteaba que *“un aumento cuantitativo de la información, por desordenado y opresivo que parezca, puede producir resultados imprevistos”*. Lo sucedido en el último medio siglo confirma dicha tesis en el ámbito de la cultura y pospone el debate entre apocalípticos e integrados a un segundo plano. El espectacular aumento de la información y del conocimiento ha generado nuevos semilleros de oportunidades de creación de valor relacionados con las actividades culturales. Un importante indicador de estas posibilidades de generación de valor en dicho ámbito ha sido y es la creación y desarrollo de nuevas empresas de base cultural. Ante la dificultad de medir el potencial de la cultura como recurso estratégico para generar valor, los procesos de creación de empresas en el ámbito de la cultura manifiestan el recorrido potencial que la cultura ofrece.

Pero, además del importante impacto que en la economía tiene las actividades culturales, su valor simbólico le atribuyen una dimensión estratégica no siempre presente en los análisis. Esta dimensión estratégica de la cultura como creadora de significados adquiere una importancia relevante en la economía de los in-

tangibles. Su capacidad para influir en las percepciones de los agentes sociales conecta con la idea central del premio Nobel de economía Douglas North que afirma que las intenciones, creencias y conocimientos de los agentes sociales son la clave última de los procesos de cambio económico. Estas percepciones, continúa North, se materializan en cambios a través de las decisiones que toman los empresarios (North, 2005).

La investigación se ha realizado desde esta mirada empresarial poco frecuente en los estudios que relacionan cultura y economía. Uno de los valores que distingue el trabajo es esa mirada a la cultura desde la perspectiva de la génesis empresarial. Más concretamente, la metodología seguida ha permitido complementar la opinión de un importante conjunto de empresas relacionadas con la cultura con la de los expertos y con la de información específica sobre la creación de empresas en España.

El análisis pone de manifiesto el importante semillero potencial que representa el ámbito de la cultura para la creación de empresas en España. Este potencial de crecimiento tiene su justificación en los cambios y tendencias observadas en la sociedad española, en el menor peso de la economía de la cultura en relación con otros países, en la riqueza y variedad del patrimonio histórico y cultural de España, que permanece relativamente poco explotado, y en la existencia de un amplio mercado potencial formado por 400 millones de personas que hablan español como primer idioma.

Sin embargo, la visión interna del sector que ofrecen tanto los empresarios como el panel de expertos consultados es menos esperanzada. La percepción de oportunidades de negocio no se corresponde con el potencial detectado, a pesar de que se reconoce un aumento de la actividad empresarial en los últimos años. Existe una distorsión de la percepción que se manifiesta en los problemas detectados y que frena la génesis de iniciativas empresariales. Falta visión empresarial. Es decir, empresarios que descubran oportunidades, accedan a recursos, los organicen y exploten para poner en valor el potencial que la cultura posee.

Entre los problemas específicos, se señala el papel preponderante y ambivalente de las administraciones públicas, como cliente principal de muchas de las empresas y como agente impulsor de buena parte de las actividades culturales que se ofrecen a los ciudadanos. Esta relación de dependencia explica las diferencias que se observan en cuanto a la transparencia en los mercados, destacada por expertos y empresarios del sector, y en la percepción distorsionada que ello genera. En consecuencia, se apunta a que las políticas gubernamentales, a pesar de su papel impulsor, también actúan como freno a los procesos de creación de empresas en el sector, al entender que las políticas culturales no tienen la importancia necesaria en el conjunto de las políticas públicas, y se con-

sideran insuficientes para dinamizar al sector empresarial cultural. No obstante, también se reconoce que la labor de las administraciones, especialmente las autonómicas, ha sido crucial para alcanzar el contexto favorable que la cultura representa como semillero de creación de empresas. Probablemente, una de las causas destacadas de la paradoja estriba en una percepción no suficientemente actualizada y valorada de la función de la empresa y del emprendedor en todos los ámbitos de las administraciones públicas. El discurso emprendedor no ha calado suficientemente en todos los niveles de la administración y eso impide una colaboración más eficaz entre las iniciativas públicas y las privadas. En este sentido, se apunta la necesidad de actuar sobre el sistema educativo en una doble dirección: que provea a los ciudadanos no sólo de capacidades y habilidades técnicas empresariales y culturales, sino también, muy especialmente, que actúe sobre los esquemas cognitivos de las personas para situar la función de la empresa como institución creadora de valor en el lugar que le corresponde en la sociedad del siglo XXI.

Las carencias en acciones formativas, dentro de la primera dirección del sistema educativo antes señalada, aunque se indican como un inhibidor de la creación de empresas, tienen menos relevancia en el caso de las empresas de base cultural que en el resto de las actividades económicas. Esto puede explicarse por presentar los empresarios culturales un mayor nivel de formación; si bien, hay que matizar que esta formación se centra más en aspectos de gestión cultural y de conocimiento del sector que en materia de gestión de empresas, donde sí se detectan debilidades.

El perfil del empresario cultural, de las empresas que se han consultado –empresas consolidadas–, no difiere significativamente, en lo fundamental, del que se observa en el resto de actividades económicas, si bien presenta algunos matices propios. Como rasgos específicos en el ámbito cultural, se observa un mayor grado de formación –con un porcentaje alto de personas con formación universitaria– y una mayor presencia de empresarios por necesidad. Su motivación principal es el desarrollo profesional, destacando también el hecho de que casi un 90% de los fundadores de empresas culturales eran trabajadores activos, de los que más de la mitad eran autónomos o empresarios al poner en marcha su proyecto. Estos rasgos, sin negar el carácter propio que tiene la empresa cultural, disminuye la, a veces exagerada, idiosincrasia del empresario cultural y debería centrar la atención en el requisito imprescindible de las capacidades empresariales y directivas como recursos complementarios para llevar a buen puerto los proyectos de creación de empresas de base cultural.

No obstante, estos rasgos confirman la importancia de los conocimientos específicos relacionados con el sector cultural, que se subrayan como uno de los factores clave de éxito en el sector. Los empresarios que crean empresas de base cultural también valoran especialmente los conocimientos propios desarrollados

junto con su equipo de colaboradores, que consideran más relevantes para el éxito de su proyecto que la experiencia y habilidades en gestión empresarial, algo que debe constituir el núcleo de sus recursos estratégicos para obtener ventajas competitivas.

Junto con el conocimiento específico sobre las actividades culturales y creativas, otro factor destacado que condiciona la creación de una empresa de base cultural es la existencia de capital relacional. Las redes de contactos con *stakeholders*, que incluyen clientes, proveedores y administraciones públicas como agentes más relevantes, son elementos que condicionan no sólo la identificación de oportunidades empresariales sino que también influyen en el acceso a los recursos necesarios para explotarlos.

La propensión a la innovación es otro de los rasgos más característicos de los empresarios culturales. Se ha detectado que el emprendedor cultural presenta una mayor orientación hacia la innovación que los emprendedores de otros sectores. En este sentido, la utilización de las TIC apalanca el efecto de la innovación y es un factor relevante para el desarrollo y éxito de la empresa. Esta vocación innovadora se traduce en productos y servicios, así como procesos, nuevos o mejorados, y se extiende a la apertura de nuevos mercados.

Este aspecto de la innovación va asociado a que una gran mayoría de las empresas culturales centra su oferta en la llamada cultura de creación, mientras que sólo un 12,88% se basa en la cultura de tradición. Sin embargo, es posible que el descubrimiento de nuevas oportunidades de creación de empresas esté relacionado con la complementariedad de ambos enfoques, lo que redundaría en la explotación del amplio patrimonio cultural español.

De acuerdo con los empresarios y expertos en el ámbito de la cultura y la creación, las empresas culturales parecen ser más dependientes de factores de contexto que en el caso de otras actividades. Tanto las empresas del sector como los especialistas han resaltado un destacado número de elementos externos que condicionan, en sentido favorable o desfavorable, la creación y el desarrollo de empresas de base cultural. En este sentido, los principales factores que inciden sobre este proceso son básicamente los mismos que surgen en estudios sobre el fenómeno emprendedor en un sentido amplio, con diferencias en cuanto a su grado de influencia. Las limitaciones en el acceso a la financiación, que constituyen el problema principal del empresario español, juegan un papel secundario en el sector cultural, más preocupado por la influencia de las administraciones públicas y las carencias en materia de políticas y programas gubernamentales expresamente dirigidos al mundo de la cultura.

Por último, es preciso manifestar las limitaciones de los resultados que se ofrecen, debido, fundamentalmente, a la metodología utilizada en la investigación.

Los resultados obtenidos están condicionados, principalmente, por las fuentes de información seleccionadas y por el sesgo personal de los protagonistas de encuestas y entrevistas. Es por ello que la cautela debe ser una cualidad intrínseca en su lectura, al igual que se recomienda continuar profundizando en el conocimiento de la valiosa simbiosis que, a través de la actividad empresarial, pueden ofrecer la cultura y la economía.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

La colaboración entre instituciones, organizaciones y empresas culturales

José Manuel Núñez de la Fuente

Fundación Reales Atarazanas

Para bien o para mal todos somos esclavos de un contexto. Principio orteguiano que amén de obvio debería prevenirnos acerca de nuestras expectativas a medio y largo plazo en el ámbito de la cultura. Sin ir más lejos, hoy día los discursos antañónos antagonistas se acomodan bajo principios similares mientras que los que provenían de moldes parecidos se sitúan actualmente en las antípodas. Así, la antigua dicotomía de lo público y lo privado en la cultura ha sido colapsada por una nueva realidad mucho más compleja donde conviven organizaciones, empresas e instituciones públicas que se mantienen en ese ámbito, aunque sujetas a derecho privado, junto a iniciativas sociales como las fundaciones o en general las ONL, que no tienen ánimo de lucro, aunque tampoco de pérdidas, y que por ello son gestionadas con criterios empresariales. Dinámicas que, desde la habitual confrontación, han dado paso ahora a interesadas e interesantes estrategias de cooperación entre las administraciones públicas y los diferentes sectores privados, tengan o no intereses mercantiles. El nuevo panorama compromete por tanto a nuevas políticas y criterios más flexibles respecto a la gestión compartida y/o delegada, como también se hace necesario replantear los papeles de todos los agentes culturales ante un nuevo horizonte que exige sobre todo saber adaptarse a los cambios y gestionarlos para ganar en efectividad ante un futuro cada vez más competitivo e interdependiente. Cuestión de contexto. O lo que es lo mismo, si nos fiamos de Geertz, cuestión de cultura. Aunque cuidado. Pues, esta palabra nodriza que encierra trampa acostumbra a jugarnos tantas malas pasadas como las veces que la ponemos en nuestra boca o en el papel. Porque, para empezar, a qué llamamos cultura, ¿quizá no usamos demasiado su nombre en vano?

Seguro que sí, a saber: aún nos resulta difícil, después de siglo y medio, dotarla desde la antropología de un significado claro y rotundo que nos facilite su uso

en el lenguaje cotidiano. Sin embargo, lo hacemos y con descaro, de ahí su malversación cuando no su perversión. Por ejemplo, en lo tocante a la materia que nos ocupa, es decir, la cultura en tanto factor productivo de desarrollo económico, ¿nos jugamos el tipo desde lo sectorial o lo transversal, o las dos cosas a la vez? Si optamos por esto último ¿no es pedirle demasiado a un ámbito que resulta ser, a la postre, el hermano pobre en todas las políticas y presupuestos? De otra parte, ¿qué podemos hacer? ¿Nos dejamos llevar por la lógica de un discurso único, público o privado? ¿Sujetos a las riendas del omnipresente estado o del todopoderoso mercado?... Nos advertía Italo Calvino en *Las Ciudades Invisibles*: *"Habitamos un mundo de creciente complejidad de la organización social y del modo de vivir individual. La multiplicidad de estímulos sensoriales, ofertas culturales y teorías intelectuales son las posibilidades vitales que el individuo necesita ordenar para no sucumbir al desconcierto, la fatiga o la inconsistencia que caracterizan nuestro tiempo"*.

La realidad, por tanto, parece empeñada en travestirse constantemente para volvernos locos a todos y mantenernos en un estado de permanente confusión, que aconseja acostumbrarnos a tiempos turbulentos, donde, después de todo, quizá a lo más cierto que podamos agarrarnos sea aquel viejo y robusto principio, llamado de incertidumbre.

La sociedad contemporánea está de hecho inmersa en profundos cambios socioculturales y económicos derivados de un proceso irreversible de globalización, sobre todo tecnológica. En las economías más desarrolladas se está produciendo un fuerte proceso expansivo del sector terciario que induce a pensar en una verdadera revolución de los servicios. Tanto este sector emergente de la economía contemporánea, como las nuevas actividades industriales relacionadas con la tecnología tienen en la cultura un importante factor de desarrollo. Sirva de ejemplo el turismo, que la usa como materia prima fundamental para la creación, diversificación y sostenimiento de sus ofertas; y su impacto general en la economía lo ha consolidado como una de las fuentes de creación de riqueza esenciales para los países de Europa. De hecho, el turismo cultural ha superado al turismo de congresos, ferias y convenciones gracias al desarrollo de la oferta cultural basada en la puesta en valor del patrimonio cultural, los museos y la producción artística. Actualmente, alrededor de un 60% del impacto económico directo e indirecto del turismo total se debe a los logros de la oferta museística y patrimonial. De ahí que las ciudades y territorios más emergentes de Europa tengan en la cultura un ingrediente fundamental que les permite desarrollar escenarios especialmente atractivos y competitivos.

Sin ir más lejos, el tan aclamado triunfo del proyecto Guggenheim como síntesis del proceso de regeneración urbana en la Ría del Nervión, gracias al papel jugado por el museo en la recuperación del orgullo de ciudad para Bilbao, de identidad-proyecto que diría Castells, con la consiguiente transmisión de una

imagen que genera un efecto de atracción de actividades sociales y económicas diversas, o el fulgurante éxito de Barcelona como nueva ciudad escenario de la cultura de vanguardia, son dos ejemplos evidentes de lo anteriormente expuesto. Nuevo panorama, por tanto, que requiere nuevos planteamientos filosóficos así como nuevas actuaciones y políticas culturales. En definitiva, repensar los papeles que el sector público, las empresas e industrias culturales y el mundo de lo no lucrativo tienen que tomar en la gestión cultural del siglo XXI. Dicho lo cual, quizá convenga a estas alturas bajar el vuelo y tomar oxígeno para aproximarnos a la pista que nos exige este artículo, y, para ello, nada mejor que aterrizar en Andalucía, y más concretamente en Sevilla. En los últimos años, desde la iniciativa privada, en especial desde las fundaciones relacionadas con grupos empresariales, o bien con personas afines al estudio y salvaguarda del patrimonio, se han impulsado nuevos proyectos que propugnan, y en algunos casos logran, la colaboración y complicidad de las administraciones públicas. Entre otras cosas, porque no pocas veces participan de la propia literatura legislativa o bien programática de los propios estamentos y poderes públicos. Valga el caso del Ayuntamiento hispalense que en su actual plan estratégico enarbola un modelo de ciudad en el que por primera vez se plantea equilibrar lo tradicional-festivo con todo lo innovador que sea capaz de redefinir la ciudad, tanto para los ciudadanos metropolitanos como para los visitantes, actuales y potenciales. Y para ello plantea, entre otras cosas, que los museos y conjuntos patrimoniales deben incorporar una clara función educadora abriendo sus espacios a la interpretación y a la innovación técnica para llegar a nuevos públicos. En suma, se propugna una ciudad educadora que vaya desde la escuela al museo a través de muchos servicios socioculturales, dando a entender que el patrimonio cultural podrían ser mil pozos de petróleo, y no un gasto continuo como hasta ahora, si se cambia el modelo de gestión y se coordina adecuadamente con todos los agentes socioeconómicos involucrados. En suma, se transmite una visión diferente e innovadora alejada del clásico inmovilismo, que se traduce no sólo en cuidar las fiestas de primavera y parte del patrimonio, sino también en la preocupación por el cuidado del viario, casas, plazas, parques y espacios socioculturales de toda la metrópolis.

En respuesta a su, quizá excesiva, introspección de tiempos pretéritos, la cultura de Sevilla tendería con ello a propiciar cada vez más nuevos mecanismos de apertura introduciendo programas de multiculturalidad para que se produzcan intercambios proactivos entre actores que utilicen diferentes discursos y sentidos de vida, sin que por ello se quiebre la identidad cultural local, sino más bien propicie su evolución y adaptación a cada contexto. Ahora, precisamente, observamos de forma progresiva como el concepto y sentido del patrimonio cultural se va haciendo extensible al conjunto de la sociedad, tanto en los aspectos de propiedad y disfrute, como en la necesidad de hacer coincidir sus contenidos y capacidad de evocación con la totalidad de los subsistemas económicos, sociales y simbólicos que han conformado sus estructuras sociales a

través del tiempo. Y justo en este proceso, tiene cada vez más peso el conjunto de la ciudadanía, no sólo como heredera y receptora de los aspectos positivos que conlleva su valorización, sino también a la hora de intervenir en la propia preservación y definición de sus contenidos. Una buena política de patrimonio y desarrollo pasa necesariamente por oír la voz de sus protagonistas y por contar con la práctica científica de los profesionales que orienten el discurso resultante. Sólo así se consigue que cada población pueda profundizar en el conocimiento de su propia cultura y pueda aprender de las culturas ajenas, lo que conduce por añadidura al respeto por la diversidad cultural.

Esta visión, acorde con los tiempos que vivimos, fue precisamente la que marcó las directrices de uno de los proyectos más ambiciosos y complejos de los gestados en Andalucía en el umbral de este nuevo siglo y que, según entendemos, puede servir de paradigma para comprender las posibilidades de una eficaz colaboración entre las distintas instituciones públicas y las organizaciones y empresas culturales de diferente índole. Nos referimos a la rehabilitación de las Reales Atarazanas de Sevilla y su reconversión en un espacio cultural moderno y polivalente, tal es Caixaforum, formato cultural creado y franquiciado por la Fundación de la entidad financiera La Caixa en diferentes ciudades españolas. No obstante, antes de proseguir quizá convenga precisar algunas claves que sitúen debidamente la cuestión: Las Reales Atarazanas constituyen un edificio monumental, declarado Bien de Interés Cultural, con un enorme valor histórico y simbólico. Ubicado en pleno centro de la capital, posiblemente representa junto a la Catedral y los Reales Alcázares la triada de monumentos que por distintas circunstancias tienen el mayor rango patrimonial de toda la ciudad. Ordenada su construcción por Alfonso X el Sabio en 1.252, o sea, sólo cuatro años después que fuera conquistada Sevilla por su padre, el rey Fernando III El Santo, se dispusieron inicialmente como astilleros navales, tal como reza su nombre venido del árabe *dar-as-sina'h*, con la misión de armar galeras que contuviesen las constantes invasiones norteafricanas en el Estrecho de Gibraltar.

En cualquier caso, aquellos arsenales que sirvieron de molde para otros construidos en la península, como los de Barcelona y Valencia, e incluso de otros lugares de Europa y América, pasaron por múltiples vicisitudes a lo largo de casi ocho siglos de existencia. Sus gigantescas proporciones y perfecta ubicación en el puerto fluvial más importante de Occidente le permitieron no sólo ser la base naval y logística de la Real Marina de Castilla durante la Edad Media, sino constituir posteriormente un extraordinario inmueble-crisol para usos y funciones tan curiosas como productivas durante toda la etapa de la Carrera de Indias. En todo ese tiempo, el edificio original, con cerca de 20.000 metros cuadrados distribuidos en 17 naves, paralelas y dispuestas en perpendicular al Río Guadalquivir, de claras resonancias fabriles y verdadera joya de la arquitectura civil Alfonsina, se vio afectado por sucesivas transformaciones en su estructura, unas veces por concesiones administrativas, como fue el caso de la construc-

ción en tres de sus naves del prodigioso edificio de la Real Aduana en el Siglo XVI; religiosas, como el uso de otras cinco naves para la creación del fantástico Hospital de la Caridad en el siglo XVII; y otras veces, como resultado del más execrable expolio y amputación patrimonial. Tal fue la demolición del edificio renacentista de la Aduana, junto a las dos naves del flanco sur para colocar en su lugar el exagerado y disfuncional edificio de la Delegación de Hacienda en el año 1942, en plena dictadura de Franco. El resto, es decir, las siete naves de fábrica mudéjar del flanco norte, rematadas por el portentoso cuerpo de cabecera neoclásico, junto con las sucesivas ampliaciones sobre las cubiertas abovedadas, fueron durante los últimos dos siglos territorio del ejército, en forma de Fábrica y Maestranza de Artillería primero, y, posteriormente, para guarnición y acuartelamiento de soldados.

Así las cosas, hay que reconocer sin ambages que La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía tuvo una gran visión y acierto cuando optó por la compra del inmueble al Ministerio de Defensa en 1993, pues con ello, no sólo corregía un absurdo anacronismo patrimonial, sino que devolvía a la ciudad una parte fundamental de su más noble memoria histórica e identitaria. Efectivamente, Sevilla es una ciudad de enorme categoría patrimonial. Su singularidad constituye una huella cultural de excepcional calibre, no sólo por su importante pasado histórico y por el valor de sus monumentos, sino y sobre todo por la especial relevancia simbólica de su memoria colectiva, convertida hoy día en identidad comunitaria de primer orden. Y es que, conviene saber que la identidad de un pueblo, de una sociedad en suma, no sólo son sus monumentos y su pasado histórico, sino que es, sobre todo, la conciencia de pertenecer a un mismo ámbito cultural y participar de sentimientos e hitos comunitarios compartidos. En eso consiste exactamente el patrimonio, y, en tal sentido, se podría considerar a las Atarazanas, utilizando palabras del arquitecto Pérez Escolano, como *"un núcleo esencial de la arquitectura monumental española y verdadero Nudo Gordiano de la identidad de Sevilla"*. Pero lo cierto es que, pasado el tiempo, razones sin determinar propiciaron que las Atarazanas, aún estando a buen recaudo y en las manos adecuadas, no acabasen de retomar un destino digno y coherente con su gran importancia patrimonial y simbólica. Es verdad que la Consejería de Cultura realizó durante todo este tiempo diversas labores de mejora en diferentes zonas del edificio, así como una primera tarea prospectiva acerca de su comportamiento como futuro contenedor de prácticas y actividades culturales. De tal suerte, a lo largo del primer decenio de los 2000 se han desarrollado espectáculos y obras teatrales, así como exposiciones y eventos, con tanta ilusión puesta en ellos como desigual fortuna en los resultados. Sin embargo, hay que reconocer de nuevo que todo ello ayudó a despertar la tan a menudo adormecida conciencia ciudadana, y estimuló la gestación de una plataforma cívica en pro de la rehabilitación integral del inmueble y su posterior reconversión en un museo que recobrase su rica memoria histórica. Miles de firmas, decenas de actos y mesas redondas, con personajes de aquí y de allá, ayudaron a que, finalmente

vencido el natural recelo, tanto el Ayuntamiento primero, como la Consejería después, observasen con interés la evidente inquietud social y participaran a su manera en lo que podría entenderse, según se mire, como parte de una evolución natural o de un proceso estratégico; es decir, la transformación de aquella plataforma cívica de origen plural en la crisálida de una fundación cultural surgida con los mismos planteamientos que la antigua asociación ciudadana. En tal sentido, el Ayuntamiento aprobó por unanimidad de todos los grupos políticos en el Pleno de 15 de febrero de 2007 una moción donde quedaba reflejada, entre otras, la siguiente cláusula: *"...promover la recuperación y revalorización de las Reales Atarazanas de Sevilla, en tanto espacio simbólico de primer orden, como factor primordial de protección y afianzamiento del edificio, y de la memoria histórica colectiva asociada al monumento y a la identidad territorial..."*. Importantísima declaración de principios que, llegada desde lo público, ayudó a limar las habituales asperezas entre la administración y la sociedad civil, y posteriormente procuró que la Consejería de Cultura, titular propietaria del monumento, acordara firmar un primer Convenio con la Fundación Museo Atarazanas bajo un principio de colaboración para mejorar el conocimiento, la investigación y la difusión de los valores intrínsecos a los antiguos astilleros medievales. Como resultado de dicho convenio, la fundación, integrada fundamentalmente por algunos empresarios, juristas, académicos y profesionales de la gestión cultural afectos al patrimonio, pudo llevar a cabo un primer programa de visitas guiadas para escolares de toda la provincia de Sevilla, con un exitoso resultado: más de diez mil niños y niñas entre 9 y 11 años pudieron conocer el conjunto monumental y también la historia de la ciudad a través de exposiciones y performances creadas ex profeso para la ocasión, además de participar mediante sus trabajos en un viaje al Museo Vasa de Estocolmo.

En otro orden de cosas, y dentro del margen que permitía el citado convenio, la Fundación Atarazanas, junto a los responsables de las Dressanes y el Museo Marítimo de Barcelona, pusieron en marcha la creación de una alianza estratégica que integrase a todas las ciudades de la Europa mediterránea con astilleros históricos. Con lo que, después de diversos foros y reuniones, tuvo lugar en Sevilla, en mayo de 2008, el Primer Encuentro de Astilleros Históricos del Mediterráneo, Espacios y Territorios para la Cultura, donde se gestó el documento que sería la génesis de la red, con la participación de 11 ciudades europeas y una norteafricana, Argel. Posteriormente, se produjo un segundo encuentro en Pisa, en mayo de 2009, donde se ha constituido definitivamente la alianza, firmado los estatutos y puesto en marcha los primeros mecanismos de actuación para la salvaguarda y difusión de dichos espacios en todos los ámbitos institucionales de la comunidad internacional. La Fundación, en su corta andadura, también ha promovido foros universitarios y todo tipo de actividades educativas encaminadas a la divulgación, no sólo de las Atarazanas sino también de otros elementos consustanciales al patrimonio material e inmaterial de Sevilla y Andalucía. Para ello se ha contado con un apoyo fundamental como ha sido la incorporación de

la Universidad hispalense a su patronato, verdadera piedra angular en todo lo concerniente a la aportación de conocimiento en los diferentes proyectos.

Paradójicamente, tras de todo esto, la decisión tomada por la Consejería de Cultura en marzo de 2009 en favor de que las Atarazanas albergasen un nuevo Caixaforum, no era en principio conocido y esperado casi por nadie. De hecho, la concesión demanial del edificio por 75 años a la Caixa, se podría inscribir dentro de una decisión estratégica de coste oportunidad, más económica que sociocultural, por parte del gobierno andaluz. Sin embargo, y a pesar de las lógicas reticencias surgidas en un proyecto de esta naturaleza, la llegada del nuevo "maná" cultural ha sido interpretada en líneas generales como una gran oportunidad para la cultura sevillana y andaluza, y fue también desde el principio, dadas las circunstancias, la postura sincera de la Fundación Atarazanas. La Caixa no sólo ha demostrado con el tiempo una gran solvencia en todo lo referido al ámbito financiero y económico de este país, sino que sus acciones culturales han convertido a la Fundación del mismo nombre en la primera de España, la segunda de Europa y una de las primeras del mundo. De otra parte, Caixaforum es un Formato reconocido y contrastado en otras importantes ciudades como Madrid y Barcelona, por lo que, sin duda, el nuevo espacio se beneficiará de una interesante sinergia en todo lo que refiera a recursos compartidos; a lo que se añade un marco excepcional de vínculos operativos, a escala nacional e internacional, que hace de La Caixa una de las mayores franquicias culturales del planeta.

A partir de ese momento, cubiertos en gran medida los objetivos iniciales, tales eran la preservación y rehabilitación integral del monumento, garantizados con las inversiones previstas al efecto, se optó por parte de la Fundación por apoyar decididamente el proyecto y colaborar con su promotor, La Caixa, en sus diversas fases, tanto de rehabilitación estructural como en los contenidos y futuras actividades. Así, bajo la premisa Caixaforum es Caixaforum, pero en Sevilla puede ser algo más y, desde luego, diferente, se ha intentado articular un mensaje constructivo que implemente a los valores intrínsecos de un espacio sociocultural abierto y participativo como Caixaforum, para convertirlo en un centro de especial resonancia patrimonial. Un entorno de creación y producción cultural polivalente entendido como seducción y espectáculo de la cultura, un territorio vivo de la memoria, estimulador de la proyección cultural y socioeconómica de los sevillanos y andaluces; un espacio cultural, en suma, de auténtica referencia regional e internacional. Desde luego, el lugar lo merecía. Pues, sin desmerecer otras ubicaciones anteriores, se advierte desde distintas instancias públicas y privadas, académicas, mediáticas y populares, que el caso de Las Reales Atarazanas de Sevilla es absolutamente excepcional, hasta el punto que, cualquier error de cálculo en el proceso sería grave para el nuevo espacio, pero exponencialmente terrible para el patrimonio histórico y simbólico de Sevilla. A tal efecto, han estado igualmente comprometidos

las diferentes instituciones y agentes de la sociedad sevillana implicados en el empeño. Comenzando por la Consejería de Cultura, titular del Edificio Monumental y principal valedor del proyecto, y continuando por el Ayuntamiento de Sevilla, que ha respaldado en todo momento la nueva propuesta cultural para la ciudad y se ha incorporado también por unanimidad de todos los grupos políticos al patronato de la Fundación Atarazanas, respaldando con ello la especial sensibilización ciudadana para con la protección y puesta en valor del patrimonio cultural de todos.

Naturalmente, un proyecto de esta índole, lo promueva quien lo promueva, es esencialmente un proyecto de personas y para personas, de ahí que los procesos de creación, gestación, relanzamiento o reconversión, impliquen la participación de todos los actores y agentes sociales: promotores, técnicos de las administraciones y de las empresas especializadas, como también las personas comprometidas desde la sociedad civil. La gestión de este capital social es fundamental para la optimización eficiente de los potenciales de desarrollo. A tal efecto, resulta a veces absurdo plantear miedos a la intervención privada en cultura cuando todavía, al parecer del ciudadano corriente, lo público parece en realidad propiedad privada de la administración. Por ello, no es bueno ni deseable acometer una dinámica de diálogo con el mantenimiento de una actitud de confrontación basada en prejuicios tradicionales entre las partes, repletos de tópicos, sospechas, desconfianzas y reproches. De hecho, todavía subsiste esa idea extendida en el sector privado de que los funcionarios no funcionan, como también se oye en abundancia desde lo público aquello de que las empresas culturales sólo piensan en ganar dinero, y que no les importan suficientemente los usuarios ni la calidad. Vivimos pues con estereotipos, condicionamientos y prejuicios que deberían estar superados. Es cierto que hay bueno y malo en todas partes, pero se trata de sentarse a la mesa, dialogar en positivo, sin recelos, y comprobar que existen realmente grandes posibilidades para desarrollar un trabajo conjunto y profesional. Es un problema de actitud; de ver o no ver la legitimidad necesaria que deben tener todos los agentes implicados en cualquier proceso de actuación cultural. Se ha de romper, por tanto, con esa falsa idea de monopolio y con la no menos falsa dicotomía público versus privado, para pasar a un planteamiento mucho más avanzado, constructivo y eficaz, basado en la colaboración y aprovechamiento mutuo entre los sectores público y privado en la acción cultural.

En tal sentido, consideramos que el patrimonio, no sólo ayuda a encontrar y definir elementos constitutivos de la identidad colectiva, sino que propicia un inmejorable escenario para la conciliación de esos mundos antagónicos, en sus diferentes ámbitos del mercado y de lo no lucrativo. Desde nuestro punto de vista, sea cual sea la institución responsable de la gestión y de la tutela patrimonial, la única meta que debería guiarnos a todos es conseguir su protección y valorización.

Es cierto que la gestión del patrimonio, ya sea pública o privada, se ha convertido en una herramienta de gestión territorial y de desarrollo local, más allá de su propio impacto cultural, a la par que en un marco conceptual para la reflexión estratégica del territorio, pues incide en el conjunto de valores de una comunidad, en su identidad colectiva y su capacidad de apertura crítica y activa; sin embargo, entendemos que la gestión nunca será efectiva sin la participación de la sociedad y que esto último no se logrará sin la plena convicción de que el patrimonio surge de ella misma y, en consecuencia, le pertenece en gran medida. Sin duda, la persistente sensación de injerencia entorpece este proceso irrenunciable y, por ello, mientras se siga considerando que la tutela del patrimonio responde a intereses ajenos a la historia y a la vida de sus protagonistas, y que, incluso, puede suponer a veces un freno al normal desarrollo de su realidad presente, no habrá política cultural y/o patrimonial que pueda resultar efectiva. En esa línea, complicada y resbaladiza, se ha trabajado desde la Fundación Atarazanas, con humildad y sin menosprecio de las cosas y las personas, intentando ser precisos y rigurosos en las diferentes fases del proceso, y aplicándonos en la consideración que Andalucía y por ende Sevilla deben favorecer la creación de una nueva idea de sí mismas que recoja las aportaciones de los nuevos tiempos, las nuevas corrientes y los nuevos modos de vivir. Sólo desde una actitud de apertura, de gusto por la diversidad, es posible reforzar la identidad urbana y huir de los fantasmales "no-lugares" de Augé, esos espacios anónimos que, en su carencia de señas de identidad, se presentan clónicos e idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta. Y ya como conclusión, sólo nos quedaría por añadir que contra aquel viejo principio de, mejor solos que mal acompañados, preferimos aquel otro de, juntos pero no revueltos. O como dice Italo Calvino por boca de Marco Polo a Kublai Kan, para lustrarnos el final: "*El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno que existe ya, aquí, el infierno que habitamos todos los días, el que formamos todos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es difícil y más peligrosa, al tiempo que exige atención y aprendizaje continuos: consiste en buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio*".

Bibliografía

- Augè, Marc.** *Los no Lugares, espacios del anonimato. Una Antropología de la sobre-modernidad.* Gedisa, Madrid (1992)
- Baudrillard, Jean.** *Las estrategias fatales.* Anagrama, Barcelona (1984)
- Baudrillard, Jean.** *El intercambio imposible.* Cátedra, Madrid (2000)
- Caravaca, Inmaculada.** *Innovación y territorio. Análisis comparado de sistemas productivos locales.* Consejería de Economía y Hacienda, Sevilla (2007)
- Castells, Manuel.** *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información.* Taurus, Madrid, 1997. GEERTZ Clifford. *La interpretación de las culturas.* Gedisa, Barcelona (1990)

- Gómez De La Iglesia, Roberto.** *Empresa y gestión cultural: una pareja de hecho*, en *Periférica*, n°1. Ed. Universidad de Cádiz, Cádiz (2000)
- Grefe, Xavier.** *La valeur économique du patrimoine. La demande et l'offre de monuments*, Anthropos, Paris (1990)
- Hammer, E.** *La privatización de la empresa pública*. Revista de Estudios Económicos. IEE, Madrid (1985)
- Riegl, Alois.** *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Sevilla (2007)

10

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

La contratación de artistas en el ordenamiento jurídico español

Alberto Valdés Alonso

Universidad Complutense de Madrid

Introducción

El objetivo del presente estudio consiste en determinar cual o cuales sectores de nuestro ordenamiento jurídico están real y prácticamente llamados a ordenar las relaciones profesionales del artista con su empresario.

El tema se plantea complicado debido, fundamentalmente, a tres circunstancias concurrentes:

- a) En primer lugar, son muchas y muy diversas son las actividades que podrían encontrarse comprendidas bajo el rotulo general de *artísticas* lo cual dificulta extraordinariamente su reducción a categorías que permitan un fácil encuadramiento normativo.
- b) Por otro lado, si variados son los sujetos no menos variadas son las tipologías contractuales que, ex ante, podemos considerar aptas para la regulación de estas particulares prestaciones de servicios profesionales. Existe una pluralidad de tradicionales figuras contractuales contempladas en nuestro ordenamiento jurídico teóricamente aptas para la regulación de las prestaciones de servicios de este colectivo. A esta debemos añadir en la actualidad, además, la novedosa forma de prestación de actividad denominada "trabajo autónomo económicamente dependiente", de perfiles difusos, y que ha introducido –no solo para este colectivo sino para la prestación de servicios en general–, un más que notable desconcierto en el panorama contractual español.
- c) Por último, y no menos importante, en este ámbito venimos asistiendo de forma ininterrumpida a la proliferación de prácticas contractuales que, apartándose de la legalidad vigente, encuentran su justificación en los intereses

particulares y posiciones de dominio de empresarios y, por qué no decirlo, también de determinados artistas. Sociedades mercantiles interpuestas, forzados contratos de arrendamiento civil de obra o servicio eludiendo las obligaciones en materia de Seguridad Social y Prevención de Riesgos Laborales etc. son algunas de estas prácticas habituales que, a la postre, no generan sino perjuicios para artista.

A estas tres consideraciones debemos añadir una más, de carácter general, y que se relaciona íntimamente con la esencia de la actividad del artista del medio audiovisual: la existencia de unos derechos de propiedad intelectual sobre la actividad desarrollada que modeliza extraordinariamente tanto la causa como el objeto de cualesquiera contratos que puedan ligar al artista con su empresario. Esta interacción, si bien ampliamente contemplada por la doctrina y práctica civil tradicionalmente ha sido desatendida desde la óptica del derecho del trabajo. En este sentido, debemos de tener muy presente que los derechos de propiedad intelectual [y, en menor medida, los de imagen] de los artistas del audiovisual constituyen, sin duda, uno de los elementos esenciales en la configuración de la relación contractual de este colectivo profesional.

Partiendo de lo anteriormente expuesto, tres son los sectores del ordenamiento jurídico español que de forma directa o indirecta abordan la prestación de servicios de los artistas, tomados éstos en sentido amplio:

- a) En primer lugar, acudiendo a la normativa laboral, el ET ordena los parámetros básicos que ordenan la prestación de servicios mediante contrato de trabajo. Además, en un segundo nivel, aunque de prioritaria aplicación, encontramos el RD 1435/1985. Por último, y siguiendo particular ordenación de las fuentes en el derecho del trabajo, encontraríamos aquellos convenios colectivos cuyo ámbito funcional y, especialmente, personal, venga referido a la actividad artística del sector audiovisual cuya aplicación prevalecería sobre las dos anteriores.
- b) En segundo lugar, y bajo unos condicionamientos muy concretos, la prestación artística puede ser regulada acudiendo a la normativa clásica de nuestro derecho civil, mediante el contrato de prestación de servicios regulado en el art. 1544 C.C. y preceptos concordantes ya vistos. Esta realidad se encuentra expresamente recepcionada en el art. 110 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual [en adelante, TRLPI] que, bajo la rúbrica de "*Contrato de trabajo y arrendamiento de servicios*", ordena la cesión de derechos de propiedad intelectual mediante ambas modalidades contractuales.
- c) Por último, además, la Disposición Adicional Segunda de la Ley 20/2007, de 11 de julio, del Estatuto del Trabajador Autónomo (en adelante, LETA), incide en la posibilidad de efectuar actividades artísticas en régimen de autonomía. Repárese que en esta norma se añade la posibilidad –y esta es realmente su controvertida novedad–, la posibilidad de que esta prestación

se adecue a los parámetros de la figura del trabajador autónomo económicamente dependiente

La contratación laboral de artistas: el RD 1435/1985

Nuestro ordenamiento jurídico predetermina que es el contrato de trabajo la institución prevalente a la hora de regular la prestación de servicios profesionales de artistas del audiovisual, entendiéndose, por tanto, que su actividad se desarrolla bajo los parámetros básicos que configuran la relación laboral: ajenidad, dependencia, remuneración salarial y carácter personal de la prestación.

Realizando un breve recorrido histórico por la normativa que ha venido ordenando la actividad de artistas en espectáculos públicos, encontramos que ya en las primeras regulaciones laborales españolas existían referencias [muy puntuales y sistemáticamente dispersas] a los artistas como una categoría de trabajadores dotada de una cierta sustantividad propia. Posteriormente –en la década de los años cuarenta– este colectivo recibió un trato más específico a través de diversas Reglamentaciones y Ordenanzas Laborales donde se regulaban, básicamente, los derechos y deberes que ordenaban las relaciones establecidas entre los trabajadores de cada una de las principales variedades artísticas entonces existentes y sus respectivos empresarios. Posteriormente, y con el propósito de unificar toda la [amplia] legislación dispersa que normaba sectorialmente este colectivo, se dicta el RD 1435/1985. Este RD 1435/1985, como ha puesto de manifiesto la doctrina, no deja de ser un frustrado intento, impuesto por el ET, de regulación unitaria común, de las diversas actividades encuadrables bajo el sobrenombre de “*artísticas*”. Es tal la cantidad de remisiones que realiza el citado Decreto, que su carácter unitario termina difuminándose quedando la regulación de este colectivo realmente asumida por el contenido de los contratos individuales, convenios colectivos, Código Civil, ET y el propio TRLPI.

Artista en espectáculo público

No existe en derecho del trabajo una definición de artista en espectáculo público debiendo extraerse ésta, indirectamente, de la caracterización del objeto de su prestación. Así, el objeto de la prestación de los artistas intérpretes o ejecutantes, se define en el art.1.3 del RD 1435/1985 como la prestación de actividades artísticas “*desarrolladas directamente ante el público o destinadas a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo*” quedando expresamente excluido “*el personal técnico y auxiliar que colabore en la realización de espectáculos*”.

Esta inconcreta caracterización del objeto de la prestación de los artistas se complementa con la referencia a los medios de difusión y lugares donde se realiza la

actividad contratada. Así, en el último párrafo del citado art. 1.3 del RD 1435/1985, se especifica que son actividades incluidas en este ámbito las desarrolladas en el teatro, cine, radiodifusión, plazas de toros, salas de fiestas, etc. La especialidad de la relación de los artistas en espectáculo público atiende, por tanto, a un criterio mixto donde se combinan, el objeto de la prestación con el medio en el cual se desarrolla.

La difusa definición del objeto del contrato contenida en el RD 1435/1985, se puede precisar acudiendo a la legislación de propiedad intelectual¹, y, más concretamente, al art. 105 TRLPI. Efectivamente, art. 105 TRLPI, en su primer inciso, define [indirectamente] el concepto de “*actividad artística*”, mediante la atribución de la cualidad de artista intérprete o ejecutante a la “*persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra*”.

Aun cuando en el Preámbulo de la Ley de Propiedad Intelectual del año 1987² [en adelante LPI/87] se indicaba que la regulación de la materia relativa a los derechos afines o conexos se había realizado siguiendo fundamentalmente los criterios marcados por la Convención de Roma de 1961³ y el Convención de Ginebra de 1971⁴, lo cierto es que en el primero de los Tratados mencionados, la Convención de Roma –y a diferencia de nuestra ley– se define al artista intérprete o ejecutante recurriendo al empleo de un criterio mixto que combina una relación ejemplificativa de determinados sujetos a los que se les atribuye la condición de artista [“*todo actor, cantante, músico, bailarín*”], junto con una referencia genérica o cláusula residual [“*u otra persona*”] añadiéndose, finalmente, una somera descripción de las actividades que realizan los artistas intérpretes o ejecutantes [que “*represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute de cualquier forma una obra literaria o artística*”].

La definición contenida en la LPI/87 y posteriormente reproducida en el TRLPI, en cambio, se desvía parcialmente de lo dispuesto en el Convenio de Roma estableciendo una relación indeterminada entre los sujetos [artistas intérpretes

1 Como acertadamente señala la STSJ Madrid (Art. 1995/2675), ante la indefinición del RD 1435/1985, “*ha de buscarse el concepto de artista fuera de las leyes laborales y es en la Ley de propiedad Intelectual [...] donde nos encontramos, en el art. 101, que “se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra”*”.

2 Ley 22/1987, de 11 de noviembre (B.O.E. núm. 275, de 17 de noviembre 1987).

3 Convención Internacional de Roma, de 26 de Octubre de 1961, sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (Instrumento de ratificación de España de 2 de agosto de 1991, B.O.E. núm. 273, de 14 de noviembre de 1991).

4 Convención Universal de Ginebra, de 6 de septiembre de 1952, sobre derechos de autor. Acta de revisión de París de 24 de julio de 1971 (Instrumentos de ratificación de España de 7 de marzo de 1974 y 30 de abril de 1974. B.O.E. núm. 13, de 15 de enero 1975 y B.O.E. núm. 9, de 10 de enero 1975, respectivamente).

o ejecutantes] y las actividades “generales” que desarrollan. Se prescinde, por tanto –y consideramos que acertadamente– de la adición de cualquier relación previa de profesiones calificables como artísticas que, en realidad, devendría inútil a efectos de clarificar o delimitar a este colectivo ya que es el desarrollo de una concreta actividad artística la que cualifica a la persona como artista intérprete o ejecutante desde el punto de vista de propiedad intelectual, con independencia del reconocimiento legal o convencional de su “profesionalidad” como tal.

Por tanto, para concretar el sentido preciso de este primer inciso del art. 105 TRLPI será necesario llevar a cabo una interpretación gramatical para delimitar, de manera concreta, qué actividad realiza cada uno de los dos colectivos referidos en la norma, esto es, artistas intérpretes, por un lado, y artistas ejecutantes, por el otro.

Tratando de agrupar las distintas actividades contenidas en el citado precepto de acuerdo con su estricto sentido gramatical, se pueden establecer dos grandes grupos claramente diferenciados:

La interpretación se vincula a la recreación de una obra previa utilizando únicamente facultades del cuerpo humano (voz, expresión, aptitudes físicas, etc.). A nuestro juicio, no sólo se interpreta con la voz, sino también con el cuerpo (danza y baile) o con la expresión (pantomima).

La ejecución, en cambio, se identifica con la recreación de obra previa mediante el auxilio de un instrumento o elemento físico –no necesariamente musical– que se interpone entre las facultades humanas y la obra previa a ejecutar.

Lógicamente, al existir una relación laboral –por muy especial que ésta sea– la prestación del trabajador “artista” debe llevarse a cabo bajo los condicionantes típicos del contrato de trabajo, esto es, ajenidad, dependencia, remuneración, voluntariedad y carácter personalísimo de la prestación. Estas notas, al igual que ocurre para el caso de los autores asalariados, poseen unos perfiles muy específicos en la relación laboral de los artistas que hacen incluso dudar de la posibilidad, en determinados supuestos, de llevar a cabo la prestación de una actividad artística en el marco de un contrato de trabajo.

Concepto de espectáculo público

Tal y como establece el RD 1435/1985, las actividades llevadas a cabo por los artistas tienen por finalidad llegar al público, bien de manera directa (efectuándolas directamente ante una pluralidad de sujetos), bien de manera indirecta

(siendo previamente fijadas para posteriormente ser difundidas), o de ambas⁵. De manera que –como expresamente consigna el citado RD 1435/1885 en su art.1.4– quedan excluidas de su regulación aquellas actividades realizadas en un ámbito estrictamente privado con independencia del posible carácter laboral del contrato que, en estos casos, una a las partes. Llama la atención la sencillez con la que el legislador [y la doctrina] laboral zanja la compleja –y esencial– cuestión de la determinación del carácter público o privado de una actuación, siendo necesario, una vez más, acudir a las disposiciones sobre propiedad intelectual para poder determinar cuándo nos encontramos ante una actividad artística de carácter público o, por el contrario, se trata de una actividad de carácter privado o –en términos propios del TRLPI– desarrollada dentro de un ámbito doméstico.

Para analizar con detalle el carácter público o privado de una interpretación o ejecución hemos de recurrir al concepto de comunicación pública contenido en el TRLPI⁶. Así, su art. 20.1 dispone que *“se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a una obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas”*, precisando, en su segundo inciso, que no tendrá el carácter de pública *“la comunicación cuando se celebre dentro del ámbito estrictamente doméstico que no esté integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo”*. Aplicado este concepto a la actividad de los artistas [en virtud del lo dispuesto en el art. 132 TRLPI] será actuación pública toda aquella por la que una pluralidad de personas puedan tener acceso a la misma sin que exista una previa distribución de ejemplares. Como se comprueba fácilmente, la clave interpretativa del concepto de público, en una actividad artística, pasa por precisar qué se entiende por *“pluralidad de personas”*, así como por señalar cuáles son los límites que califican un *“ámbito”* como *“estrictamente doméstico”*.

El sentido o alcance del concepto *“pluralidad de personas”* no radica en aspectos cuantitativos sino de accesibilidad o, mejor dicho, de limitación de la misma. Así, un espectáculo es público, no porque asistan al mismo una cantidad numéricamente elevada de personas sino porque, siendo físicamente posible el

5 Ejemplo de actividad artística donde se funden ambas finalidades sería p.e. la actuación de una orquesta musical donde, aparte del espectáculo en sí y por el que el público ha pagado una entrada, se fija dicha actuación, para posteriormente ser comercializada en soporte sonoro o videográfico.

6 En esta línea, el apartado a) del Anexo II del I Convenio Colectivo estatal regulador de las relaciones laborales entre los productores audiovisuales y los actores que prestan sus servicios en las mismas, se contiene un concepto de comunicación pública que, prácticamente, transcribe el art. 20.1 TRLPI: *“A los efectos del presente Convenio se entenderá por: a) Comunicación pública: Todo acto por el cual una pluralidad de personas tiene acceso a una obra o grabación audiovisual sin previa distribución de ejemplares singulares de cada una de ellas. En ningún caso se considerará pública la comunicación que tenga lugar dentro del ámbito estrictamente doméstico que no esté integrado o conectado a una red de difusión o distribución de cualquier tipo”*.

acceso al recinto donde se desarrolle el espectáculo, no se haya operado previamente discriminación alguna al respecto⁷. Así, entendemos que un concierto de música al que, circunstancialmente, sólo asista una persona [o ninguna], es un espectáculo público si las entradas estaban a disposición de los potenciales asistentes sin restricción alguna. El TRLPI habla de que la pluralidad de personas “pueda tener” acceso a la obra, no de que efectivamente acceda. No es por tanto, necesaria la presencia real de un determinado número de personas, sino la existencia de una potencial accesibilidad de las mismas al espectáculo en concreto.

El otro elemento determinante del concepto de comunicación pública a que hace referencia el TRLPI es una delimitación negativa consistente en la exclusión del carácter público de una actividad artística si ésta es llevada a cabo en un “*ámbito estrictamente doméstico*” que no se encuentre conectado a una red de difusión de cualquier tipo. Una actividad realizada en “*ámbito doméstico*” hace referencia a un círculo de personas unidas por vínculos familiares, allegadas o meramente relacionadas que, normalmente en virtud de invitación, asisten a un determinado espectáculo cuya entrada está vedada para aquellos sujetos ajenos al citado ámbito. A pesar de que el término “doméstico”, quizá por influencia de legislaciones extranjeras, puede parecer que reduce el ámbito del espectáculo a un entorno exclusivamente familiar, éste debe ser tomado en términos bastante más amplios pudiéndose hablar de comunicación no pública en entornos de amistad o, en determinadas ocasiones, cuando una pluralidad de personas relacionadas por vínculos asociativos, políticos, profesionales, etc. asisten a la interpretación o ejecución de una determinada obra. El término *doméstico*, por otro lado, tampoco implica que el espectáculo haya de realizarse en un hogar familiar o local perteneciente a algunos de los sujetos allegados a un determinado círculo restringido, sino que debe ser interpretado en términos de “privacidad”. Desde esta óptica, tan privado puede ser un domicilio particular como una sala de fiestas alquilada.

El segundo inciso del art. 20.1 TRLPI introduce como elemento determinante para considerar como privado un acto de comunicación, que el “*ámbito estrictamente doméstico*” donde se efectúe se encuentre desconectado de cualquier tipo de red de difusión. Con esta precisión, el legislador excluye aquellas comunicaciones que, si bien puntualmente se pueden realizar en un ámbito privado, simultáneamente pueden estar siendo contempladas por una pluralidad de sujetos. Así, una actividad artística realizada en un ámbito “*estrictamente privado*” que, a su vez, está siendo retransmitido o difundido por algún medio

7 Exceptuando, claro está, las medidas adoptadas en ejercicio del derecho de admisión que pueden provocar una cierta discriminación respecto del acceso o permanencia en el espectáculo, pero nunca de forma generalizada.

(por ejemplo, televisión) deja de ostentar la cualidad de comunicación privada pasando a constituir un acto de comunicación pública.

Como anteriormente ya quedó señalado –y del desarrollo que antecede se desprende con claridad–, la simbiosis entre el TRLPI y la normativa laboral especial es un elemento auxiliar imprescindible para la correcta la caracterización del objeto de la prestación de los artistas. Tanto por la aparición de nuevos medios y entornos de expresión artística, como por los avances tecnológicos acaecidos en materia de telecomunicaciones y difusión en general, el RD 1435/1985, –independientemente de su escasa altura jurídica originaria– se revela claramente insuficiente para acometer esta tarea en solitario siendo necesario acudir a argumentos provenientes del ámbito de la propiedad intelectual para precisar el objeto de la prestación del artista, así como el régimen jurídico aplicable.

El empresario de espectáculo público

Aun cuando de una interpretación literal del art. 1.2 del RD 1435/1985 se pudiera desprender que empresario es aquel que se dedica, profesionalmente, a la organización de espectáculos públicos, lo cierto es que no existe, en el desarrollo del citado RD 1435/1985, ninguna disposición que caracterice, aun mínimamente, la organización empresarial en este ámbito⁸. Podrá ser empresario la persona física o jurídica, privada o pública, que habitualmente o profesionalmente se dedique a la organización de espectáculos, así como aquel sujeto u organización que –siendo su actividad habitual otra distinta–, accidentalmente lleve a cabo la organización de un determinado espectáculo. En la caracterización de la figura del empresario en espectáculos públicos se emplea por tanto el criterio de la organización frente al de la profesionalización.

Ahora bien, si acudimos al TRLPI, las cosas son bien distintas. Aun cuando, desde el punto de vista del ordenamiento laboral, tan empresario es el mero organizador de espectáculos como el que profesionalmente se dedica a tal actividad, desde la óptica de la propiedad intelectual, la profesionalidad o actividad habitual del empresario es determinante en cuanto al régimen de adquisición de derechos de propiedad intelectual sobre la ejecución o interpretación de la obra. El art. 110 TRLPI dispone que, cuando la actividad artística se realizase en virtud de un contrato de trabajo “se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario [...] adquiere [...] los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y comunicación pública [...] que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato”. En virtud de este precepto, el empresario –si nada se pacta en contra– adquire-

8 Así, cuando el citado artículo preceptúa que la relación especial de trabajo se establece entre “un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen [...]” parece que lleva a cabo una identificación entre ambos conceptos “empresario-organizador de espectáculos”.

re determinados derechos de explotación, siempre y cuando dicha adquisición, causalmente, se encuentre en concordancia o “se deduzca” de los términos del contrato suscrito por las partes.

A pesar de lo dicho cabe plantearse el siguiente interrogante: ¿cualquier empresario que organice un espectáculo público adquiere “automáticamente” estos derechos cuando nada se ha pactado al respecto? Evidentemente, no. Esa “*naturaleza y objeto del contrato*” a que hace referencia el art. 110 TRLPI se encuentra íntimamente ligada a la actividad habitual del empresario. De manera que si un empresario (por ejemplo, una Universidad Pública) decide organizar un espectáculo en directo (la actuación de un grupo musical para amenizar la fiesta de fin de carrera) y nada se pacta respecto de la cesión de derechos, entendemos que, en el caso de que dicha interpretación y/o ejecución hubiese sido fijada [con los equipos de grabación propios de la Universidad] para su posterior comercialización, no operará esta cesión “automática” de los mismos, sino que habrá que valorar los términos del contrato y su adecuación a los fines empresariales. Y ello porque la finalidad que, en este caso, persigue el empresario es la mera interpretación artística [la actividad “pura y simple”, que denominábamos anteriormente], y no la posible explotación ulterior de los derechos que dicha actividad pudiese haber generado. La caracterización de la actividad habitual de la empresa –alejada, en el caso de la Universidad, del entorno propio de explotación de derechos de propiedad intelectual derivados de una interpretación musical–, destruye la posible vinculación causal que justifique, sin más, la entrada en funcionamiento de la cesión tácita [que no presunción] de derechos contenida en el art. 110 TRLPI.

La contratación se establece únicamente entre el empresario u organizador de espectáculos y el artista, independientemente de que haya mediado o no tercero interpuesto. Se hace esta precisión por cuanto en este ámbito artístico es habitual la presencia del agente o representante artístico que promociona la actividad del artista. La relación que el artista guarda con su agente es completamente independiente de la que guarda con el empresario, salvo, como ocurre en determinadas ocasiones, que sea el propio apoderado el encargado de montar el espectáculo para las actuaciones. Pero, en este caso, el apoderado no actúa ya como tal, sino como verdadero empresario.

Prestación laboral o autónoma del colectivo artístico: valoración general y supuestos conflictivos

Observaciones de carácter general

Como se desprende con claridad de la propia configuración de las nociones de artista, empresario y espectáculo público a que hace referencia el precitado RD 1435/1985, no cabe duda de que la inmensa mayoría de las actividades de natura-

leza artística se encuentran comprendidas bajo esta omnicompreensiva normativa. Solo muy determinadas actividades artísticas pueden escapar a la regulación laboral de carácter especial y convencional que venimos tratando.

En este sentido y confirmando la anterior aseveración, es preciso realizar unas consideraciones de carácter general que, posteriormente, nos serán de utilidad en la delimitación del carácter civil o laboral de la prestación o, en su caso, si ésta es encuadrable en el ámbito del trabajo autónomo económicamente dependiente:

- En este sentido debemos tener presente, en primer lugar, que la fugacidad que en ocasiones caracteriza la prestación artística no la desvincula del ámbito laboral y, señaladamente, del RD 1435/1985, ya que es la dependencia y consecuentemente el seguimiento de las instrucciones empresariales la nota fundamental que, junto con la ajenidad, caracterizan la vinculación de estas actividades con el derecho del trabajo. No es la mayor o menor duración de la prestación la que genera una especial vinculación del *trabajador-artista* con su *empresario-organizador*, sino la manera como el primero desarrolla la prestación y, señaladamente, el margen de maniobra y creatividad que le sea permitida en función de la naturaleza de la obra interpretada o ejecutada. En este sentido, es empresario audiovisual quien asume la organización y dirección real de la obra audiovisual operando mediante un elenco de lo que podríamos determinar como mandos intermedios –director, cámaras, etc.–, como si de cualquier actividad productiva se tratara. Debemos desterrar la noción [vulgar] –y quizá motivada en parte por la más que equivoca denominación de artista a los creadores plásticos– de artista como vinculado a una dimensión creativa cuasi inmaterial en la que operaría con un muy elevado margen de autonomía e independencia. Abundando en lo anteriormente expuesto, la laboralidad de la prestación viene confirmada por la normativa de Seguridad Social que, teleológicamente construida sobre el trabajo por cuenta ajena, incluye actualmente a los artistas en ámbito de aplicación del Régimen General de la Seguridad Social.
- Por otro lado es preciso señalar que, abundando en el carácter laboral de estas prestaciones, la calificación de la relación laboral del artista como “especial” no desnaturaliza o desvincula a la misma de su carácter eminentemente laboral y por tanto dotada, en mayor o menor medida, de todos y cada una de los elementos contractuales que conforman una relación jurídica sometida al derecho del trabajo. Ciertamente es que, como anteriormente hemos visto, en virtud de la normativa de propiedad intelectual la cesión de derechos sobre el producto resultante del trabajo parece no operar con la automaticidad y extensión que en otras prestaciones, pero ello, siendo sin duda importante, no es lo que califica en nuestro ordenamiento una relación laboral como dotada de especialidad. La retención y en su caso ejercicio por parte del artista del elenco de derechos morales sobre su obra, no supone

sino un elemento más que cualifica, pero no determina, la especialidad de la relación. Repárese en este sentido que, en contra de lo que se ha puesto de manifiesto en alguna ocasión, no es solo la cesión de derechos de propiedad intelectual lo que constituye el objeto del contrato sino en primer lugar, y de carácter esencial, la prestación física en sí misma considerada. O, dicho en otras palabras, que la propiedad intelectual sea un importante elemento a tener en cuenta en la actividad de los artistas, ni cualifica en sí mismos a la relación como especial ni, por ende, es capaz por sí sola de expulsar a este colectivo del sometimiento a la regulación que le es propia

- Por último, y en relación con la prioritaria calificación de la actividad artística como vinculada a la regulación del RD 1435/1985, debemos tener muy presente que, con independencia del componente creativo que tenga o pueda tener la actividad artística, el artista no es autor, lo cual condiciona en gran medida su expulsión del ámbito de aplicación de la normativa laboral común. Efectivamente, de conformidad con la interpretación que se desprende del art. 51 TRLPI, los postulados básicos del ET son de aplicación a los autores de obras originales, desplazando la regulación de la actividad de los artistas al art. 110 del mismo cuerpo legal y a su complementaria regulación laboral de carácter especial

Cierto es que existen algunas prestaciones conflictivas como puede ser, entre otros el de los denominados figurantes. Aun cuando es cierto que este colectivo recibe comúnmente la calificación de actores, lo cierto es que quedan fuera de los contornos del Real Decreto 1435/1985 ya que no interpretan ni ejecutan prestación artística alguna, sino que tan solo se limitan a seguir unas mínimas instrucciones empresariales respecto del cómo y el cuándo de su aparición y, además, a ceder su derechos de imagen para la posterior comunicación pública de la obra en cuestión. Buena prueba de ello es que el Convenio Colectivo del sector⁹, tributario del RD 1435/1985 en cuanto normativa supletoria de aplicación, excluye expresamente a los figurantes de su ámbito de aplicación (art. 2, tercer párrafo). El figurante no interpreta ni ejecuta obra previa –guión y sus derivaciones– sino que tan solo cede los derechos de imagen para su comunicación pública en la obra audiovisual. Excluida por tanto la aplicación del RD 1435/1985 a este colectivo por ausencia del necesario componente artístico, resta por determinar la posible existencia de una relación laboral común (ET) respecto de la actividad de figurante. De la mayor o menor especificación de su intervención en la obra audiovisual así como de la presencia de otras notas tipificadoras del contrato de trabajo, se podrá deducir la existencia de una relación laboral o en, caso contrario, civil de arrendamiento de servicios. A nuestro juicio sería difícil apreciar la existencia de una relación laboral en este tipo de presta-

⁹ *II Convenio Colectivo Estatal regulador de las relaciones laborales entre productores de obras audiovisuales y los actores que prestan sus servicios en las mismas.*

ciones ya que tanto la dependencia –las ordenes empresariales son, como dijimos, mínimas–, como la ajenidad –cedo los derechos de imagen pero conservo un extraordinario poder sobre los mismos–, se presentan extraordinariamente atenuadas. Además, si algo caracteriza al trabajador por cuenta ajena es su carácter personal e insustituible, lo cual no acontece en estos supuestos donde no es precisa una especial cualificación personal ni profesional para el desempeño de esta actividad. No consideramos viable entender que en estos supuestos estemos ante la venta de la fuerza del trabajo bajo unos parámetros laborales, sino ante una simple cesión de derechos de carácter civil. Quizá en otras actividades relacionadas con la cesión de derechos de imagen como pueda ser la desarrollada por las modelos nos encontremos ante un supuesto ciertamente diverso, ya que en estos casos existe una preordenación y planificación de la actividad así como una evidente dependencia del *organizador-empresario* siendo necesaria una indiscutible cualificación profesional, además de otros requisitos de naturaleza estética.

Otro supuesto ciertamente conflictivo consiste en la calificación del contrato que une a los actores de doblaje con su empresario. Efectivamente, tras una primera aproximación sobre el tema parece deducirse sin dificultad que el contrato de doblaje cumple escrupulosamente con las notas típicas de una relación contractual laboral en cuanto reguladora del desarrollo de una actividad retribuida, por cuenta ajena y bajo la dependencia de un empresario. Ahora bien, profundizando en la esencia de la prestación y en el modo como jurídica y prácticamente se articula en la actualidad, existen elementos que ciertamente distorsionan tal consideración.

Acudiendo a la regulación convencional (en adelante CCDB)¹⁰ que disciplina la prestación de servicios del actor de doblaje, ésta se estructura, con carácter general, bajo los siguientes parámetros:

- La contratación del actor puede ser de carácter temporal o indefinido. El contrato indefinido implica la percepción de un salario fijo complementado, en su caso, por la realización de más una especialidad dentro de la empresa de doblaje. En cualquier caso, la contratación indefinida implica la exclusividad respecto de la empresa contratante salvo, lógicamente, pacto en contrario.
- La contratación temporal se vincula a la realización de un doblaje en concreto y se retribuye en función de dos conceptos. Por un lado se abona una cantidad fija por cada convocatoria o requerimiento de servicios al actor. A esta cantidad se adiciona una cantidad variable en función del número de *takes*

10 *Convenio Colectivo de profesionales de doblaje (Rama artística), 1993. Última revisión salarial de 2008.*

que realice en cada jornada. En cualquier caso, la convocatoria –denominada Convocatoria General [CG]– asegura la percepción de un fijo. Repárese que el concepto de CG tiene su origen en la primitiva ordenación práctica de este trabajo ya que, debido a las limitaciones técnicas (reducido número de pistas de la cinta audiovisual), el empresario debía convocar a todos los actores a cada sesión con independencia de que, en función del personaje doblado, su concreta participación en determinadas sesiones fuese mínima o inexistente en una determinada CG. Se retribuía, en definitiva, el tiempo de disposición a las ordenes empresariales.

- Respecto de la forma del contrato, en el CCDB de aplicación silencia si para la modalidad indefinida se requiere la suscripción de un contrato escrito de trabajo, si bien, para la contratación temporal o a convocatoria expresamente se determina que dicha contratación se debe articular mediante un acuerdo verbal que se perfecciona con la mera comparecencia del actor al estudio de doblaje.

Descartando el análisis de la figura del actor contratado de forma indefinida que no ofrece dudas respecto de su carácter laboral, conviene ahora que nos detengamos en la contratación temporal de estos actores –por lo demás, la más generalizada– ya que, tanto por la forma del contrato como por el sistema de retribución no cabe afirmar con rotundidad el carácter laboral de su prestación:

- a) En este sentido hemos de señalar, en primer lugar, que nuestro ordenamiento jurídico social impone de forma taxativa la forma escrita en las modalidades temporales de contratación, requisito este que no se cumple en el supuesto analizado ya que, como hemos señalado, el mismo se perfecciona por la mera asistencia al estudio atendiendo la pertinente convocatoria. No obstante, en nuestra práctica contractual laboral se ha venido aceptando esta modalidad de contratación denominada “a llamada” si bien aplicado fundamentalmente a los trabajadores fijos discontinuos y no a los trabajadores temporales.
- b) En segundo lugar, debemos llamar la atención sobre la viabilidad de acudir a la contratación temporal de este colectivo en función de la naturaleza de la actividad realizada para la empresa contratante. Efectivamente, el art. 15 ET, en su apartado 1.a) dispone que la contratación por obra o servicio –modalidad sobre la que se asentaría fundamentalmente el contrato por convocatoria–, debe tener *“autonomía y sustantividad propia dentro de la actividad de la empresa”*. Desde este punto de vista, parece obvio que no estamos ante actividades autónomas dentro de la de la empresa sino absolutamente coincidentes: la empresa es de doblaje, igual que la actividad contratada. Solo en los supuestos en que la empresa realice una pluralidad de actividades (como por ejemplo, una cadena de televisión) se podría considerar que

las tareas de doblaje están dotadas de la legalmente requerida autonomía y sustantividad propias.

- c) El tercer elemento discordante que hace dudar de la laboralidad de este colectivo radica en su particular forma de retribución. En trabajador no recibe un salario en sentido estrictamente laboral, sino una serie de puntuales retribuciones establecidas en función de la obra o servicio efectivamente realizado y que de ninguna manera tiene asegurada por la relación que le una con el empresario de doblaje. El pago de la denominada CG más se aproximaría a una indemnización por gastos que una autentica retribución ya que, en puridad, se abona únicamente por el desplazamiento y, si se quiere, por el tiempo de disposición. Desde este punto de vista el trabajador no tiene asegurado un mínimo salarial previamente garantizado que responda a los parámetros típicamente laborales (señaladamente, actividad desarrollada durante la jornada de trabajo) sino que exclusivamente se le retribuye en función de la cantidad de trabajo, asumiendo por tanto el propio trabajador los riesgos derivados de su propia actividad: si no trabaja, no cobra. La ajenidad, en este sentido se encuentra un tanto diluida.

Partiendo de cuanto antecede se puede afirmar que la contratación laboral de los artistas de doblaje constituye un supuesto frontera entre la contratación laboral y la de carácter autónomo si bien, a nuestro juicio, la modelización de la actividad a que anteriormente se ha hecho referencia no posee la suficiente entidad como para apartar a este colectivo de la imperativa regulación laboral

Además de las observaciones ya realizadas respecto del colectivo de actores de doblaje, quizá el paradigma que tradicionalmente ha configurado la presencia del trabajo autónomo en el ámbito audiovisual sea el relativo a la contratación musical, especialmente en lo referente a la fijación y posterior comunicación pública de interpretaciones o ejecuciones musicales aisladas (contrato fonográfico).

El supuesto tipo consiste en la contratación de un artista o artista-compositor o un grupo con iguales funciones, que se compromete en un plazo de tiempo determinado y que, en la práctica, puede oscilar entre tres o cuatro años, a la realización de un determinado número de grabaciones musicales (LPs, en términos vulgares) que normalmente, en la práctica, vienen a ser uno por año. La retribución se articula mediante el pago de royalties o porcentajes sobre las ventas que se efectúen a los cual se adiciona, normalmente una cantidad tasada inicial a cuenta de los mencionados royalties futuros. Los medios necesarios para la grabación los aporta la compañía si bien, no sin torticera intención, se acostumbra a estipular que al artista se le descontara de los beneficios obtenidos los mencionados gastos derivados de la grabación (estudio, producción, mezclas, ingenieros de sonido, etc.). Junto con estos elementos contractuales que, ex ante, podrían configurar una prestación autónoma de trabajo, debemos

añadir un complejo entramado de pactos adicionales como relativos a exclusividad, merchandising, intervención en videos y giras promocionales, control de intervención en obras audiovisuales de diversa naturaleza, etc.

De la síntesis de las señaladas condiciones que regulan estos contratos no cabe sino deducir que nos encontramos ante una relación *sui generis* que, en cualquier caso, se encuadra en el ámbito del derecho del trabajo. En este sentido, y partiendo del hecho de que en múltiples ocasiones estos interpretes "fonográficos" no son los compositores de las obras que interpretan o ejecutan estaríamos, concretamente, ante un relación laboral de carácter especial. Aún cuando existen pronunciamientos judiciales contradictorios sobre la materia¹¹, a nuestro juicio nos encontramos ante una consolidada práctica fraudulenta –ingeniería laboral inversa–, mediante la cual se dota de apariencia civil a una relación claramente laboral. Repárese que el pago de royalties no es otra cosa que la periodificación del pago de unos ingresos relativamente ciertos a los que se añaden, efectivamente, una participación en beneficios: ningún producto musical salea la venta sin que exista una muy alta probabilidad de alcanzar unos mínimos niveles de venta que aseguren la inversión. Pero es que, además, el entramado de cláusulas a que hemos hecho referencia sitúa al artista musical en una situación de dependencia respecto de su empresario mucho más intensa que en aquellas otras relaciones laborales consideradas tradicionales. A excepción del margen de autonomía propio de su condición de artistas, el resto de su actividad profesional se encuentra absolutamente controlado por el empresario llegando a provocar, en no pocas ocasiones, situaciones absolutamente asfixiantes.

Las razones que justifican tal proceder desplazando la contratación hacia el ordenamiento civil se asienta en la tradicional posición de dominio ejercida por las empresas discográficas que recelan de la protección que dispensa el ordenamiento laboral a los artistas que las privaría, por ejemplo, de la capacidad de retener a estos especiales trabajadores en las condiciones originariamente pactadas en aquellos supuestos en que el éxito fuese superior al inicialmente previsto. Por otro lado, el sistema de pago por royalties desplaza hacia el trabajador el riesgo de la inversión aun cuando este, como señalamos anteriormente, es relativamente escaso.

11 En este sentido, favorable a la consideración laboral de estas relaciones, STS de 28 de febrero de 1988 (Ar 958). En sentido contrario, muy recientemente y sumamente ilustrativa de la realidad contractual de estas relaciones, STSJ de Madrid de 16 de enero de 2007 (Art. 159306),



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

Situación de la fiscalidad de los artistas en el ordenamiento tributario español¹

Cesar García Novoa

Universidad de Santiago de Compostela

El Concepto Fiscal de *Artista*

Vamos a centrar la presente ponencia en un ámbito concreto de la fiscalidad del artista, pues sería imposible abarcar en un texto limitado en espacio y tiempo una problemática más amplia. Nos centraremos en los artistas *autónomos* (no en los que trabajan por cuenta ajena) y que no tienen una relación o vínculo internacional. La intervención del factor internacional es muy importante en la planificación fiscal de los artistas, incluida la problemática de los paraísos fiscales, pero no podemos extendernos en una cuestión que justificaría otra ponencia independiente.

Podemos definir al artista como aquel sujeto que practica alguna de las bellas artes, que compone o interpreta una obra musical, teatral o cinematográfica o que actúa en un espectáculo público. En el ámbito fiscal, podemos hablar de artistas refiriéndonos a quienes desarrollan actividades culturales consistentes en el ejercicio de las artes, por ejemplo, realizando una pintura, una escultura o creando una partitura musical. Por otra parte, entiende por actividades de difusión cultural, por ejemplo, las exposiciones de pintura, las muestras escultóricas o los conciertos de música, actividades por las cuales el artista percibe una retribución.

En el ordenamiento jurídico tributario el concepto de artista aparece, en primer lugar, en las Tarifas del Impuesto sobre Actividades Económicas (IAE), incluidas en el Real Decreto-Legislativo 1175/1990, de 28 de septiembre. La Sección Ter-

¹ Ponencia presentada en las Jornadas sobre artistas. UPTA. Zaragoza, 12 y 13 de septiembre de 2008.

cera se dedica a señalar en varios Grupos, diversas actividades reconducibles al concepto de *actividades artísticas* relacionadas con el cine y el teatro, el espectáculo en general, el baile, la música y los toros. Aunque el IAE no se exige a personas físicas, pues las mismas están exentas, es un impuesto pensado para *autónomos*. A los efectos que nos interesan, vamos, por tanto, a centrarnos en los artistas que no actúan en el mercado a través de relaciones laborales de dependencia, como la prevista en el Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, que regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. Sin embargo, los artistas, aunque no operen a través de esa relación de dependencia, prestan sus servicios a terceros mediante diversas fórmulas contractuales. Esta actividad económica debe ser analizada desde la perspectiva fiscal, lo que nos llevará a comprobar que la regulación actual de ese régimen en España requiere algunas mejoras importantes.

Creaciones artísticas y explotación de las mismas

Así, los artistas obtendrán, frecuentemente, rendimientos derivados de la propiedad intelectual. Según el artículo 10 del Real Decreto Legislativo 1/1996, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), son objeto de propiedad intelectual "todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro", incluyendo:

- Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza.
- Las composiciones musicales, con o sin letra.
- Las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.
- Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales.
- Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.
- Los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería.
- Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia.
- Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.
- Los programas de ordenador.

La enumeración ofrecida por el artículo 10 TRLPI no es, en ningún caso, taxativa. En este sentido, deben entenderse comprendidas en la lista los programas de

televisión, las obras radiofónicas, las obras de alta costura o las obras de luz y sonido, así como determinados derechos relativos a los bancos de datos (Ley 5/1998, de incorporación al Derecho Español de la Directiva 96/9/CE, de 1 de marzo de 1996, del Parlamento Europeo y del Consejo, sobre la protección jurídica de las bases de datos).

No vamos a entrar en la cuestión de si el objeto de la protección es la obra o la creación. La Ley emplea el término creación, vocablo que incluiría la protección de las obras incompletas reconocibles por la comunidad científica, literaria o artística, a la par que los trabajos preparatorios, bocetos o proyectos. Hay que defender, en este sentido, que las ideas también son objeto de protección, siempre que cumplan los requisitos necesarios de complejidad y originalidad.

Por su parte, los artículos 17 y ss. TRLPI recogen los derechos de autor susceptibles de ser cedidos a terceros: derecho de explotación, reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de la obra. Con carácter general, en la terminología fiscal del Derecho comparado, a la remuneración percibida se le atribuye la denominación genérica de *canon*, aunque también se utiliza el concepto de regalía.

No pueden ser objeto de cesión los derechos morales, al subrayar el artículo 14 TRLPI que son "inalienables", lo que deja de lado la idea de percibir un canon en virtud de ellos. Sin embargo, el derecho de participación del artículo 24 y el derecho de remuneración de copia privada del artículo 25, sí generan un ingreso para su titular a través de la figura del canon, y por tanto, tal ingreso puede configurarse como una expresión de capacidad económica susceptible de ser gravada.

En suma, y recopilando las transacciones sobre los derechos de autor que pueden generar una renta gravada, el artículo 43 TRLPI se refiere a la transmisión *inter vivos* de los derechos de explotación de una obra, indicando que la cesión se limitará exclusivamente al derecho o derechos cedidos, a las modalidades de explotación previstas en el contrato y al tiempo y ámbito territorial determinado. En caso de ausencia de dichas menciones, y sobre todo, faltando referencia al tiempo de duración del pago de cánones, el párrafo segundo establece la duración de cinco años, entendida dentro del ámbito territorial del país donde se realice la cesión, y limitada a la explotación que se deduzca necesariamente del contrato y sea indispensable para cumplir con su finalidad.

La cesión puede tener lugar a través de un contrato genérico de cesión de derechos, o puede incluirse en un contrato más amplio (como puede ser un contrato de obra o de arrendamiento de servicios). Por otro lado, el TRLPI recoge formas específicas o contratos típicos de cesión, prestando mucha atención al contrato de edición, representación escénica, producción audiovisual o transformación

audiovisual, que serían los cauces jurídicos para percibir la retribución por tales cesiones. Por tanto, la cesión entendida por el TRLPI es un negocio que tiene como objeto conceder un derecho de explotación, referido a los negocios jurídicos patrimoniales mediante los cuales se conviene la explotación de una obra entre el autor y otra persona distinta. No cabe, en nuestro ordenamiento, la idea de cesión *stricto sensu*, entendida como sinónimo de compraventa cuyo objeto serían los propios derechos de autor, sobre todo teniendo en cuenta lo dispuesto en el artículo 55 (irrenunciabilidad de los beneficios concedidos al autor y a sus derechohabientes) y en el artículo 14 (irrenunciabilidad de los derechos morales del autor) del propio TRLPI.

Mención especial merecen las obras audiovisuales y fonogramas. Respecto a las mismas, el Comité de Expertos Gubernamentales de la OMPI/UNESCO emitió un informe en 1986 en el que se indicaba que la expresión obras audiovisuales "comprende las obras cinematográficas y las obras asimiladas (televisivas y obras audiovisuales, tales como los videogramas) que utilizan un procedimiento análogo a la cinematografía, cualquiera que sea el soporte sobre el cual están fijadas (película, banda magnética, cassette, disco, etc.) o su contenido (ficción, obra de imaginación, música, manifestaciones deportivas, actualidades, etc.)".

Por su parte, el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Registro Internacional de Obras Audiovisuales de 18 de abril de 1989 recoge que será obra audiovisual toda obra consistente en una serie de imágenes fijadas y unidas entre sí, acompañadas o no de sonidos y susceptibles de ser vistas y oídas si se acompañan de sonidos .

De lo expuesto hasta el momento, podemos observar que en la actualidad se utiliza la expresión "audiovisual", para referirse a un género que engloba una especie, que es la de las obras cinematográficas, pero, además, las obras televisivas, vídeos u otras clases de creaciones surgidas de los nuevos avances técnicos. Aún así, otra expresión en relación con esta categoría que está en auge para algunos autores es la de "producción multimedia" o, en algunos casos "obra multimedia". En este sentido, en la medida en que en la creación de una obra multimedia intervienen productores, guionistas, directores artísticos, etc., tal obra tendrá semejanzas con las que se refieren a las obras audiovisuales, así que ambas categorías se podrían utilizar indistintamente. Sin embargo, dada la diversidad de las legislaciones nacionales al respecto, no resulta muy conveniente identificar estos dos conceptos.

Cada una de las subcategorías que engloban el género "obra audiovisual" es distinta del resto, lo que conlleva un diferente régimen legal, diferenciando, por un lado, el tratamiento de las obras cinematográficas, y por otro, las de carácter publicitario o las televisivas. Concretamente, las obras audiovisuales se pueden clasificar en obras cinematográficas, obras televisivas, videogramas, videojuegos y videoclips.

En el caso concreto de las obras cinematográficas, su característica esencial o su destino principal es la proyección en salas públicas. No obstante, aunque éste sea su destino principal, las obras cinematográficas son susceptibles de ser explotadas a través de otros canales, como pueden ser su emisión por televisión, su explotación videográfica, etc.

Por su parte, las obras televisivas se diferencian de las cinematográficas en el simple hecho de que su medio de explotación principal no es la proyección en salas públicas, sino su comunicación mediante aparatos de recepción, independientemente de que tal emisión sea por cable, hertziana o por satélite. Sin embargo, una obra cinematográfica que se emita a través de la televisión no perderá su carácter cinematográfico, sino que se estará ante una de las posibles modalidades del derecho de explotación, independientemente de la propia de exhibición o proyección en pantalla. También puede ser que una obra inicialmente cinematográfica pueda obtener el carácter de televisiva en los casos en que la primera sea adaptada o transformada para adecuarla a su nueva modalidad de explotación, siempre que exista una labor creadora en la obtención de esta última.

Por lo que hace a los videogramas, el Comité de Expertos Gubernamentales OMPI/UNESCO los ha definido en su informe del año 1986 como la fijación de imágenes o de sonido sobre videocasetes o videodiscos. Desde un punto de vista más amplio, se puede entender por videograma "la fijación de una serie de imágenes con o sin sonorización en cinta, disco o cualquier otro soporte material que, utilizados mediante un aparato especial conectado con un receptor de televisión, hacen aparecer en la pantalla de éste las imágenes sonorizadas o no que previamente han sido grabadas". A modo de ejemplo, pueden citarse las adaptaciones de la obra del director realizador a un nuevo medio de expresión, tratándose de una obra compuesta, ya que la nueva obra creada incorpora la obra preexistente.

Por último, conviene referirse a la creación de videojuegos y a la posible protección de los mismos, como elemento generador de rentabilidad económica. La cuestión de la consideración de los videojuegos como obras audiovisuales resulta controvertida. Un videojuego es una creación expresada mediante imágenes asociadas, que requiere para ser visualizada de medios técnicos, notas que caracterizan a las obras que deben considerarse como audiovisuales, sin importar cuál sea el soporte material de las mismas. Por lo tanto, podríamos incluirlo dentro de la categoría de obras audiovisuales, sin dejar de lado la posibilidad de otros regímenes de protección en el ámbito de los programas de ordenador, así como en el de la propiedad industrial.

Los videoclip,-creaciones en las que se incluyen sonidos, imágenes, palabras, movimientos y escenarios-, se calificarán como obra audiovisual si cumplen los

requisitos exigidos para ser una obra protegible. A saber, “que sea creativa en el sentido de elegir, coordinar e integrar los elementos que la compongan y que dan origen a un resultado orgánico”. Y todo ello con independencia del metraje de la película y de que el elemento sustancial pueda ser la música.

La cesión de todas estas obras genera un canon, regalía o royalty. Como estamos hablando de perceptores personas físicas este rendimiento tributará en el IRPF, en concepto de rendimiento de actividad económica siempre que exista ordenación por cuenta propia de medios materiales y personales.

Retribuciones por copia privada. Entidades que gestionan la compensación por copia privada. El canon digital

Con carácter previo a la cuestión de la fiscalidad de la retribución por las cesiones de derechos protegidos de las obras artísticas, debemos tratar el tema del régimen jurídico de la copia privada, de las entidades que gestionan los derechos por copia privada y de la calificación del régimen tributario de las percepciones obtenidas por éstas.

Los problemas ligados al control de las copias o reproducciones de obras literarias y artísticas han sido afrontados por la normativa de la Unión Europea. Así, la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información, conocida como *Directiva de la Sociedad de la Información*, en la que se permite a los Estados miembros autorizar la *copia privada*, pero estableciendo a cambio una *compensación equitativa*.

En realidad, el reconocimiento en el ámbito europeo del derecho a copias privadas contaba ya con precedentes en el artículo 10.1.a) de la Directiva 92/100/CEE del Consejo, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, que permite a los Estados establecer limitaciones a tales derechos con respecto “al uso para fines privados” [letra a)]; y en el artículo 9.a) de la Directiva 96/9/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 11 de marzo de 1996, sobre la protección jurídica de las bases de datos, que autoriza a los Estados para establecer que el usuario legítimo de una base de datos pueda extraer o reutilizar una parte sustancial del contenido de la misma “cuando se trate de una extracción para fines privados del contenido de una base de datos no electrónica”. En esta misma línea, el art. 5.2 de la Directiva 2001/29 del Parlamento europeo y del Consejo de 22 de mayo de 2001 relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor, permite a los Estados miembros, en sus letras a) y b), establecer las excepciones de reprografía y de copia privada, con

la novedad de que en tal caso resulta obligatorio establecer una *compensación equitativa*, teniendo en cuenta si se aplican o no a la obra o prestación de que se trate las medidas tecnológicas contempladas en el artículo 6, es decir, teniendo en cuenta si existen medidas de protección tecnológicas (TPM o *Technological Protection Measures*) o sistemas de gestión de los derechos digitales (DRM o *Digital Rights Management*) que impiden o limitan la posibilidad de copiar si no se dispone de autorización .

En suma, según la Directiva, la excepción por copia privada, "puede suponer la introducción o el mantenimiento de los sistemas de retribución para compensar a los titulares de los derechos por los perjuicios sufridos. Aunque las diferencias existentes entre tales sistemas de retribución afecten al funcionamiento del mercado interior, en lo que respecta a la reproducción privada analógica, dichas diferencias no deben tener efectos significativos en el desarrollo de la sociedad de la información. La copia privada digital puede propagarse mucho más y tener mayor impacto económico. Por consiguiente, deben tenerse debidamente en cuenta las diferencias entre la copia privada digital y la analógica, y debe establecerse entre ellas una distinción en determinados aspectos" (Considerando 38).

En el Derecho Comparado, las soluciones son de los más variopintas, pero los ordenamientos se clasifican en dos: los que prohíben la copia privada y los que establecen cánones, gravando bien todos los aparatos (Alemania), bien excluyendo computadoras comunes (Austria, Grecia...). También los sistemas de gestión varían enormemente de unos a otros Estados, pues en Portugal se trata de un impuesto, que se gestiona centralizadamente , en otros países existe una sociedad que tiene atribuido el monopolio para la gestión del canon (Eslovenia y Bélgica), o una agencia central que posteriormente lo redistribuye (Alemania y Países Bajos), sin que falten tampoco supuestos en que coexisten una pluralidad de entidades gestoras que representan a las distintas categorías de propietarios de derechos de autor.

En España, el TRLPI autoriza en su art. 31.1 la reproducción sin autorización del autor de las obras ya divulgadas "a las que se haya accedido legalmente", para "uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa", previendo en su art. 25 una "remuneración compensatoria", que prácticamente no llegó a aplicarse hasta la publicación de la Ley 20/1992, de 7 de julio. Se excluyen las bases de datos electrónicas y los programas de ordenador, respecto a los que no se reconoce el derecho de copia privada, ni siquiera para uso personal, por lo que la reproducción de los mismos exige siempre autorización del titular.

El art. 25 del TRLPI, en la redacción vigente hasta ahora, permitía la exigencia de la remuneración compensatoria sobre los "aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos" que permitieran la reproducción. Finalmente, la Ley 23/2006,

de 7 de julio, dispone que el canon o remuneración compensatoria (ahora llamada "compensación equitativa", siguiendo la terminología de la Directiva) se aplica tanto a los soportes analógicos como a los digitales. Sólo la reproducción realizada por una persona física puede encontrar cobertura en la excepción de copia privada, eliminando la confusa expresión *copista* que figuraba hasta ahora en el Texto Refundido.

Por tanto, la percepción del canon por copia privada es perfectamente legal, tiene apoyo en el Derecho Comunitario y abundantes referencias en el Derecho comparado.

La cuantía del canon es fijado directamente en el TRLPI (art. 25,5) cuando se trate de equipos, aparatos y soportes materiales analógicos, en función de la velocidad de copia y de la capacidad de almacenamiento. En cambio, cuando se trata de equipos, aparatos o soportes materiales digitales las cuantías se remiten a una Orden conjunta de los Ministros de Cultura y de Industria, para cuya elaboración se establece un complejo procedimiento que se inicia con la convocatoria a las entidades gestoras y a las asociaciones sectoriales representativas de los deudores de la compensación. Esta forma de fijar la retribución plantea problemas de legalidad. Debería incluirse también en la Ley. La actualmente vigente se limita a propiciar un acuerdo de cuantificación pero no le otorga eficacia vinculante.

Sólo quedan al margen del canon (art. 25,7) los discos duros de ordenador y aparatos, equipos y soportes adquiridos por quienes cuenten con una licencia de reproducción pero no otros dispositivos, como los MP3 o los grabadores de CD o DVD, que llevan actualmente incorporados casi todos los ordenadores. Además, queda excluido el pago de la compensación cuando el *deudor* logre demostrar una utilización distinta a la de copia privada.

En cuanto a la naturaleza del canon parece que hay calificarlo como prestación patrimonial pública (a las que hace referencia el artículo 31,1 de la Constitución), de manera que ha sido calificado como la "póliza" de los CD y DVD, cuyo presupuesto es la copia privada legalmente realizada, de la que constituye una retribución a tanto alzado por el derecho a efectuar dicha copia privada. Aunque difícilmente podemos calificar el *canon* (analógico y digital) como un tributo en sentido estricto, dado que no lo percibe un ente público, sino que se trata de una compensación entre particulares, sí podría tener los atributos de lo que se conoce como una *exacción parafiscal*. El canon entra perfectamente en este concepto, pues se trata de una exacción coactiva, no figura en el presupuesto, y está afectado a la compensación de los daños derivados de la copia privada.

El hecho de que el canon sea una exacción parafiscal (asimilable al impuesto, en la medida en que su hecho imponible no está relacionado con ninguna ac-

tividad administrativa), no permite en modo alguno excluirlo de los principios constitucionales, y en particular de la reserva de ley, incluso tratándose de una prestación entre particulares. Los aspectos sustantivos del canon por copia privada, incluida su cuantía, deben contemplarse en una norma con rango de ley. Si bien la cuantía del canon analógico se fija en el art. 25.5 del TRLPI, respecto al canon digital, en cambio, la remisión a una Orden Ministerial conjunta, sin que la Ley establezca ningún tope máximo, es una inaceptable deslegalización que debe corregirse.

En cuanto a las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual, las mismas están reguladas en el Título IV del TRLPI, previéndose la posibilidad de que los autores puedan atribuir a estas entidades la gestión de sus derechos, mediante contrato cuya duración no podrá ser superior a cinco años (art. 153,1). Como ha dicho el Tribunal Constitucional, en su sentencia 196/1997, de 13 de noviembre de 1997, estas entidades son un instrumento o mecanismo de protección de los derechos de autor, tienen como objeto, la gestión, en nombre propio o ajeno, de los derechos de explotación u otros de carácter patrimonial, por cuenta y en interés de varios autores u otros titulares de derechos de propiedad intelectual. Tienen encomendada, en suma, la gestión de los derechos de propiedad intelectual de una colectividad o pluralidad de titulares, los cuales, a través de aquéllas, ejercitan sus derechos de contenido patrimonial encomendándoles su gestión. El Tribunal Constitucional, por tanto, ha aceptado la constitucionalidad de estas entidades sólo respecto a quienes voluntariamente hayan aceptado su integración en las mismas.

Sin embargo, las principales objeciones con relación al canon por copia privada no proceden de su posible contraste con la Constitución (lo que, en principio hay que excluir) sino de su aparente falta de armonía con la normativa comunitaria. Ya hemos dicho que el derecho de compensación por copia privada que se satisface con la exigencia del canon digital por las entidades de gestión, tiene su fundamento en el artículo 5,2, b) de la Directiva 2001/29 del Parlamento europeo y del Consejo de 22 de mayo de 2001 relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor. Sin embargo, la Ley española sobre Propiedad Intelectual prevé una aplicación indiscriminada del canon, pues el mismo se exige por la adquisición de todos los equipos, aparatos y materiales. Ello ha dado lugar al planteamiento de una cuestión prejudicial ante el Tribunal de Justicia de la Unión Europea por la Audiencia Provincial de Barcelona, mediante Auto de 15 de septiembre de 2008. Las conclusiones de la Abogada General en este proceso son contundentes. En su dictamen se dice que una aplicación indiscriminada del canon no es compatible con la Directiva 2001/29, ya que "la aplicación del gravamen sólo estará justificada cuando presumiblemente los equipos, aparatos y materiales de reproducción digital vayan a ser destinados a realizar copia privada", pues sólo así se garantiza un justo equilibrio entre los derechos de los titulares del derecho de propiedad intelectual

acreedores de la compensación por copia privada y el deber de los obligados, directa o indirectamente, al pago.

Régimen de tributación en el IRPF de las obras de los *artistas autónomos*

La Ley 35/2006, reguladora del IRPF hace referencia a los rendimientos de los artistas en dos de sus preceptos.

El artículo 17.2, d) incluye, entre los supuestos que tienen la consideración de rendimientos del trabajo:

“d) Los rendimientos derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas, siempre que se ceda el derecho a su explotación”.

No obstante lo anterior, de acuerdo con lo previsto en el artículo 17.3 de la Ley, cuando dichos rendimientos, o los derivados de la relación laboral de los artistas de espectáculos públicos, supongan la ordenación por cuenta propia de medios de producción y de recursos humanos o de uno de ambos, con la finalidad de intervenir en la producción o distribución de bienes o servicios, se calificarán como rendimientos de actividades económicas.

Por otra parte, el artículo 25.4.a) de la Ley califica de rendimientos del capital mobiliario a “los procedentes de la propiedad intelectual cuando el contribuyente no sea el autor”.

En suma, las rentas derivadas de los derechos de propiedad intelectual percibidas por los artistas o intérpretes ejecutantes deberán considerarse, con carácter general, como rendimientos del trabajo personal, salvo que sea de aplicación la excepción prevista en el artículo 16.3 de la Ley del IRPF, en cuyo caso se integrarán entre los rendimientos de actividades económicas. Por todo ello, la realización de una actividad artística en régimen autónomo deberá ser acreditada, aunque debe bastar como prueba la mera ausencia de una relación laboral permanente con el pagador.

Sin embargo, la doctrina de la Administración resulta menos plausible respecto a la posible aplicación de la reducción del 40 por 100 por su consideración de rendimientos irregulares. Así se ha pronunciado la Dirección General de Tributos (DGT), en respuesta a Consulta de 15 de febrero de 2000, rechazando con carácter general su consideración como rentas irregulares.

Se hace necesario, por tanto, reivindicar una mayor generosidad de la Ley en la aplicación del 40 por 100 en concepto de rentas irregulares, pues es evidente

que muchas de las retribuciones percibidas por los artistas tienen esta condición. En la actualidad la reducción del 40 por 100, prevista en el artículo 18,2 de la Ley del IRPF, se restringe a rendimientos que tengan un período de generación superior a dos años y que no se obtengan de forma periódica o recurrente. Esta visión restrictiva no abarca todos los supuestos en que es necesario mitigar la progresividad; pensemos en la retribución obtenida por un escultor por la venta de una obra en cuya elaboración ha empleado cuatro años. Urge, en esta materia, una reforma legal, que aleje la tentación de considerar esta reducción del 40 por 100 un beneficio fiscal, que el legislador, igual que establece, puede suprimir, cuando la mitigación de la progresividad en el caso de rentas irregulares es una cuestión de justicia tributaria, como reconoció el Tribunal Constitucional en la sentencia 46/2000.

Pero además, conviene destacar algunos aspectos concretos del régimen de tributación de los artistas en el IRPF. En la actualidad, y dado que los mismos quedan excluidos del sistema de índices o módulos, tributarán por estimación directa, pudiendo acogerse sólo a la modalidad simplificada si la cifra de negocios de todas sus actividades no supera la cantidad de 601.012,19 euros. Ello obliga al artista a llevar contabilidad, lo que supone un enorme coste en presión fiscal indirecta. Por no decir de la dificultad para probar que ciertos gastos están directamente relacionados con la actividad artísticas y que, por tanto, son deducibles. Pensemos, sin ir más lejos, en lo perjudicial que resulta para ciertos profesionales del mundo del espectáculo la postura de la DGT, en respuesta de 19 de febrero de 2002, sobre no deducibilidad en gastos de ropa y vestuario.

Por eso creemos que debe abrirse el debate sobre la conveniencia de un sistema de estimación objetiva para artistas. Entendemos que resulta plenamente admisible y constitucional la concurrencia de métodos objetivos de determinación de la capacidad gravable, especialmente si se garantiza su voluntariedad y la posibilidad de todo contribuyente de poder optar por la tributación de acuerdo con métodos que calcule de forma directa la riqueza sometida a imposición. Frente a ello no se puede esgrimir una concepción de la capacidad contributiva que entienda que la misma sólo se respeta en la medida en que se determina la base imponible de forma singularizada atendiendo a la capacidad particular de cada contribuyente. El Tribunal Constitucional ha avalado expresamente la estimación objetiva aceptando, por ejemplo, los métodos de determinación de cantidades deducibles a *tanto alzado*, proclamando que sus previsiones, en modo alguno vulneran el principio de capacidad económica – sentencia 214/1994, de 14 de julio, FF JJ 5 y 6 -. Un sistema *forfait* de fijación de bases para artistas, acorde con las exigencias de técnica jurídica, garantizaría el respeto a los principios de *practicabilidad* y seguridad jurídica, simplificaría la fiscalidad de artistas y aseguraría la generalidad. De no habilitarse este régimen, entendemos que resulta urgente un sistema *forfait* específico para la deducción

a tanto alzado de gastos profesionales, como el que ya existió en nuestro derecho para los gastos personales en el IRPF en la Ley de 1978.

Por otro lado, el artista autónomo merece una atención especial respecto a ciertas situaciones con consecuencias fiscales específicas; por ejemplo, la situación de las personas que acompañan al artista en sus actuaciones, los cuales pueden ser asalariados o ser otros artistas autónomos. En el caso de tratarse de asalariados, el artista estará obligado a practicar retención con toda la complejidad que ello conlleva. Por eso quizás fuese bueno facilitar para los grupos de artistas (pensemos en los grupos musicales) el acceso al régimen de comunidades de bienes de trabajo. En este caso, y partiendo de que todos los integrantes del grupo tengan la condición de autónomos, se aplicaría el régimen de atribución de rentas previsto en el art. 90 de la Ley del IRPF; se calcularían los ingresos y gastos en cabeza del grupo y la renta se imputaría a cada integrante en función de su participación, acreditada fehacientemente, y si no, a partes iguales. Se evitaría así el tener que crear sociedades, se eliminaría cualquier atisbo de doble imposición y se facilitaría la gestión, pues bastaría una contabilidad única para todo el grupo. En la actualidad se admite este régimen sin problemas para los rendimientos que provienen de la copropiedad de elementos patrimoniales y los que proceden de comunidades de rendimientos de profesionales por cuenta propia que ordenan sus propios medios de producción, aunque se ve con reticencia su aplicación a supuestos en que las rentas proceden de relaciones laborales, como las de artistas en espectáculos públicos. Deberían disiparse esas dudas con una expresa referencia en la ley.

Por último, la Administración tributaria viene entendiendo que si los derechos económicos a favor de los intérpretes derivan de la reproducción, pública o privada, de las obras musicales, es posible que algunas de las prestaciones satisfechas se consideren como derechos de imagen y ello con base en lo dispuesto en el art. 17 del TRLPI, del que se desprende que los derechos económicos a favor de los actores intérpretes derivan de la reproducción, pública o privada, de las obras en las que actúan, por lo que podrían ser conceptuados como derechos de imagen. En este caso, sería de aplicación lo previsto en el artículo 25,4, d) de la Ley del IRPF (respuesta a Consulta 15 de febrero de 2000 - 0227-00-)

Al régimen de los derechos de imagen vamos a referirnos a continuación.

El régimen de los derechos de imagen

Los ingresos percibidos por personajes famosos, en su mayoría artistas y deportistas, en virtud de la explotación comercial o publicitaria de su imagen han alcanzado en los últimos tiempos una magnitud importante en términos cuantitativos.

Recordemos que el derecho a la propia imagen se encuentra consagrado en el artículo 18.1 de la Constitución Española, enmarcándose, de este modo, en el conjunto de derechos fundamentales. Este artículo se encuentra desarrollado por la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad familiar y a la propia imagen. De su articulado se pueden extraer las siguientes notas definitorias: el derecho a la propia imagen se encuentra dentro de los derechos de la personalidad, es un derecho irrenunciable, inalienable e imprescriptible. Ahora bien, se permiten intromisiones legítimas con el consentimiento del titular de estos derechos. Se tratará de un consentimiento revocable en cualquier momento, aunque el titular del derecho a la propia imagen deberá satisfacer al cesionario una indemnización por los daños y perjuicios causados, así como por las expectativas justificadas. Es decir, serán indemnizables tanto el daño emergente sufrido por el cesionario, como el lucro cesante.

El Tribunal Supremo (TS) ha definido en multitud de ocasiones esta categoría, entendiendo por imagen "la representación gráfica de la figura humana", mediante un procedimiento mecánico -y con ello cualquier técnica adecuada- para obtener su reproducción. Por su parte, el TS define el derecho a la propia imagen como el derecho "que permite impedir a un tercero no autorizado el obtener, reproducir y publicar la misma (*ius excludendi alienus*)".

Esta concepción recoge tan sólo la vertiente negativa o de exclusión del derecho a la propia imagen. Pero el derecho a la propia imagen tiene un doble contenido: el negativo, que ya ha sido expuesto, y el positivo, referido a la facultad otorgada a su titular de reproducir la propia imagen, exponerla, publicarla y también comerciar con ella.

Es necesario añadir en este punto la posibilidad de incluir los derechos de imagen (la imagen personal) en el concepto de marca. A la vista del gran valor publicitario de la imagen, muchos autores hacen hincapié en la necesidad de dotarla de una adecuada tutela jurídica. Es más, incluso llegan a afirmar que resulta más favorable el tratamiento de los derechos de imagen como marca en lugar de la protección ofrecida por la Ley Orgánica 1/1982, siempre y cuando la imagen tenga un importante valor comercial. E incluso, desde el punto de vista fiscal, puede tener ciertas ventajas.

En suma, el titular del derecho a la propia imagen puede consentir que su imagen sea utilizada para una determinada finalidad, con lo que la cesión de la imagen tendría una vertiente claramente patrimonial, susceptible de ser retribuida y gravada.

La doctrina constitucionalista y civilista ha distinguido entre la consideración, por un lado, del derecho a la propia imagen como derecho fundamental o, por

otro, como derecho de la personalidad. Con relación a esta última concepción, esto es, la imagen entendida como derecho de la personalidad, se pone de relevancia su ejercicio personalísimo y su extrapatrimonialidad, constituyendo “un grupo de derechos absolutos, con eficacia *erga omnes*, innatos, irrenunciables, intransmisibles e imprescriptibles”.

Como bien recoge el Magistrado Sr. D. Xavier O’Callaghan Muñoz, en su voto particular a la sentencia del Tribunal Supremo de 30 de enero de 1998 (RJ 1998\358), “el derecho a la imagen [...] tiene una doble vertiente, el aspecto personal y el aspecto patrimonial. El aspecto personal está relacionado estrechamente con el derecho a la intimidad y efectivamente así apareció históricamente en la jurisprudencia anglosajona de principio de siglo (*Roberson v. Rochester Holding Box Co.* y *Pavesich v. New England Life Insurance Co.*) e incluso la Sentencia de esta Sala de 29 de marzo de 1988 (RJ 1988\2480) y más tarde la de 17 de julio de 1993 (RJ 1993\6458), los relaciona. Distinto [...] es el aspecto patrimonial del derecho a la imagen, del que se ha dicho (en la doctrina anglosajona) que se trata de un derecho *sui generis*, mezcla de derecho personal, de propiedad y también de protección de la competencia desleal. En nuestro ordenamiento, el derecho a la imagen aparece expresamente recogido en la Ley Orgánica de protección civil del derecho al honor, a la intimidad familiar y a la propia imagen, desarrollando el contenido del artículo 18.1º CE. Esta norma dispone que es intromisión ilegítima la utilización del nombre, de la voz o de la imagen de una persona para fines publicitarios, comerciales o de naturaleza análoga”.

Con respecto a esto, el Tribunal Constitucional ha confirmado “que la dimensión constitucional queda restringida al concreto ámbito de natural reserva de la propia esfera íntima”. De este modo, en el momento en el que el titular del derecho a la propia imagen realiza una explotación comercial del mismo, “no se está haciendo una renuncia del derecho potestad, ni una cesión o transmisión del mismo, sino, por el contrario, un acto de disposición de su titular mediante el cual se permite a un tercero un determinado aprovechamiento de la imagen, siempre bajo tutela del titular de la potestad que no por el hecho de la cesión ve menoscabado su poder”.

Por tanto, queda claro que el derecho a la imagen tiene un contenido patrimonial, que permite y legitima su explotación económica. El uso de la imagen, aunque sea un bien inmaterial, puede ser cedido a un tercero a título oneroso.

En aras de la libertad de pactos existente en nuestro ordenamiento jurídico, la explotación económica de los derechos de imagen se puede efectuar de diversas formas: a través de un contrato de arrendamiento de servicios –un contrato singular entre el interesado y una empresa de publicidad o de otro tipo, en el cual el primero le cede a la segunda el derecho a utilizar su imagen – o en el marco de una relación contractual preexistente. Incluso es posible que, en cier-

tas ocasiones, coexistan los dos tipos de relación. Finalmente, puede darse el caso en el que el titular de los derechos de imagen, en lugar de explotarlos en su propio nombre, los cede a un tercero, que será el que contrate con otras entidades. En virtud de todo lo expuesto, la explotación comercial de los derechos de imagen se puede realizar dentro de un contrato de trabajo o al margen del mismo. Y los derechos de imagen podrán ser explotados por la misma persona que los genera (su titular) o bien por un tercero al que se le haya cedido la explotación.

Como se ha expuesto anteriormente, el derecho de imagen es fundamental y personalísimo, por lo que, al ser objeto de un negocio jurídico, no existe una transmisión de su titularidad, aunque sí se produce una cesión del derecho a la explotación de la imagen de la persona.

La cuestión fundamental es pues la calificación de las retribuciones percibidas por estos diferentes contratos o fórmulas de explotación de la imagen. A cambio de la autorización a la explotación del uso de la imagen se perciben una serie de rentas, que podrán ser una cantidad fija a tanto alzado, satisfecha en el momento de concluir el contrato o bien una participación en los ingresos de explotación a lo largo de toda la duración del contrato, o un sistema mixto de los dos anteriores.

En virtud de la modalidad utilizada para la autorización de explotación de derechos de autor, las rentas percibidas por el titular del derecho a la propia imagen tendrán la categoría de retribuciones salariales, rendimientos de capital mobiliario o rendimientos de actividades económicas. En el caso de *artistas autónomos*, que estamos tratando, las retribuciones que sean producto de cesiones de derechos de imagen se integrarán junto con el resto de rendimientos, pudiendo imputársele, si los mismos se encuentran en régimen de estimación directa, los gastos necesarios para la obtención de sus ingresos.

Especialmente criticable resulta el régimen de imputación de derechos de imágenes pagados a sociedades, que implantó el art. 2.3 de la Ley 13/1996, de 30 de diciembre (ley de acompañamiento para 1997). El régimen en realidad se implantó, pensando en los futbolistas, que son deportistas con una relación laboral especial, y siempre que el importe de retribuciones en concepto de derechos de imagen supere el 15 por 100 de la suma de las retribuciones satisfechas. Este sistema es discutible. Aparte de los problemas de constitucionalidad que plantea una imputación de la renta como la ordenada por el precepto citado (pues no se trata aquí de la imputación de la renta a los socios, como ocurre en el régimen de transparencia, sino de la imputación a un tercero que puede no ser siquiera socio), la regulación es de muy difícil compatibilidad con las exigencias constitucionales de capacidad económica pues se pretende hacer tributar a un sujeto por una renta que no percibe directa ni indirectamente.

Los premios artísticos y el régimen de exención.

Lo más destacable de las retribuciones de los artistas en el IPRF es la exención de los premios artísticos y literarios, prevista en el art. 7,1 de la Ley 35/2007, del IRPF.

Vamos a describir brevemente el régimen de esta exención. Pero digamos, de salida, que es necesario flexibilizar su ordenación jurídica, porque, como se verá, el ordenamiento actual de la misma es muy riguroso y rígido.

Dispone la norma que estarán exentos los premios literarios, artísticos o científicos relevantes, con las condiciones que reglamentariamente se determinen, así como los premios "Príncipe de Asturias", en sus distintas modalidades, otorgados por la Fundación Príncipe de Asturias. Por *premio literario, artístico o científico relevante* debe entenderse la concesión de bienes o derechos a una o varias personas, sin contraprestación, en recompensa o reconocimiento al valor de obras literarias, artísticas o científicas, así como al mérito de su actividad o labor, en general, en tales materias art. 3 del Reglamento del IRPF, aprobado por Real Decreto 439/2007, de 30 de marzo.

Debe entenderse por premio literario el que se otorga en reconocimiento de una obra literaria. El concepto *literario* debe entenderse de modo amplio y así, los programas de ordenador deben considerarse como obras literarias (sentencias de la Audiencia Nacional de 10 de octubre 1995, de 15 de abril 1997, de 6 de mayo 1997, y de 20 de julio 2000), como también los artículos periodísticos de opinión y las colaboraciones incluidas en los periódicos atendiendo a su calidad literaria. Quedan excluidos los premios periodísticos concedidos por el valor informativo de los trabajos periodísticos (SAN de 19 de febrero 1998).

En segundo lugar, el premio será relevante cuando se den, entre otros, el requisito exigido de publicidad de anuncio de la convocatoria, completado con la categoría profesional de los miembros de los distintos jurados y la de los autores y obras premiadas anteriormente y por la divulgación en la prensa de dichos premios (Res. TEAC de 9 de octubre 1997 [JT 1997, 1500]).

Para evitar que se encubran retribuciones laborales o profesionales bajo la forma de premio, el concedente del mismo no podrá realizar o estar interesado en la explotación económica de la obra u obras premiadas. En particular, el premio no podrá implicar ni exigir la cesión o limitación de los derechos de propiedad sobre aquéllas, incluidos los derivados de la propiedad intelectual o industrial. Si cabe, no obstante, la mera divulgación pública de la obra, sin finalidad lucrativa y por un período de tiempo no superior a seis meses.

El premio debe concederse respecto a obras ejecutadas o actividades desarrolladas con anterioridad a su convocatoria. A partir de este requisito, no tienen la

consideración de premios exentos las becas, ayudas y, en general, las cantidades destinadas a la financiación previa o simultánea de obras o trabajos.

También se establecen una serie de requisitos en torno a la convocatoria. Entre otros, los siguientes:

- Que la convocatoria y su publicación tengan carácter nacional o internacional. Es decir, permitan la concurrencia a todos con independencia de su nacionalidad (STSJ Galicia, de 29 de septiembre 1998 [JT 1998, 1459]).
- Que no establezca limitación alguna respecto a los concursantes por razones ajenas a la propia esencia del premio. Pese a ello, a partir de dicho requisito es posible que aún teniendo el premio carácter nacional o internacional, se realice una limitación de sus concursantes. De este modo, por ejemplo, se ha declarado que procede la exención en el caso de un premio científico concedido a "investigadores relacionados con Cataluña" (Res. TEAC de 25 de marzo 1999 [JT 1999, 1553]. Ello no supone limitación alguna respecto de las condiciones objetivas y subjetivas de los candidatos. Por otro lado, dicha exigencia no es ajena a la esencia del premio, pues tratándose de reconocer y fomentar todo lo relacionado con la vida científica y las aportaciones al desenvolvimiento de las ciencias en Cataluña, resulta ciertamente lógico que la designación o propuesta de candidatos sea efectuada, precisamente, por aquellas personas más estrechamente vinculadas a la realidad catalana.

En el mismo sentido se ha considerado que no procede la exención para aquellos premios que, convocados para trabajos que versen sobre temas referentes a la Administración Local, se limite su participación a funcionarios de dicha Administración (Res. TEAC de 22 de marzo 2000 [JT 2000, 643]).

- Que se anuncie públicamente en el Boletín Oficial del Estado o de la Comunidad Autónoma y en, al menos, un periódico de gran circulación nacional.
- Tratándose de premios convocados en el extranjero o por Organizaciones Internacionales sólo tendrán que cumplir el requisito de no establecer ninguna limitación injustificada (es decir, por razones ajenas a la propia esencia del premio).
- La exención debe ser declarada por el Director del Departamento de Gestión Tributaria de la Agencia Estatal de Administración Tributaria, de acuerdo con el procedimiento establecido en la Orden de 5 de octubre 1992. Dicha declaración ha de ser solicitada por la persona o entidad que haya convocado el premio, con carácter general o por la persona premiada tratándose de premios convocados en el extranjero o por Organizaciones Internacionales.

La exención del premio será aplicable desde el momento en que se haya publicado o difundido el fallo del Jurado, aunque la publicación no tenga lugar en un Boletín Oficial y la declaración de exención tendrá validez para sucesivas convocatorias siempre que no se modifiquen los términos en que dicha declaración se produjo.

Los premios artísticos no exentos tendrán la condición de rendimientos irregulares, pudiéndose practicar la reducción del 40 por 100. Pero, incomprensiblemente, el art. 25 del Reglamento del IRPF excluye de la condición de *premios* a efectos de su catalogación como rendimientos irregulares, las contraprestaciones económicas derivadas de la cesión de derechos de propiedad intelectual.

Más criticable resulta, sin embargo, el régimen de retención en la fuente a la que nos referiremos en el epígrafe siguiente.

Retenciones en el IRPF

Las rentas derivadas de los derechos de propiedad intelectual percibidas directamente por los artistas o intérpretes ejecutantes que tengan la naturaleza de rendimientos del trabajo están sujetas a la retención prevista en el artículo 80,4º del Reglamento del IRPF del 2007, que establece un tipo fijo de retención del 15 por 100 para los rendimientos del trabajo derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas, siempre que se ceda el derecho a su explotación.

En cuanto a las rentas de este tipo que se perciban por los titulares no originarios, resultará de aplicación el artículo 58, 2 y 3 del Reglamento del IRPF, en redacción por Real Decreto 1576/2006, que sujeta a una retención del 19 por 100 de los ingresos íntegros satisfechos a los rendimientos procedentes de la propiedad intelectual, que no tengan la condición de rendimientos del trabajo o de actividades económicas, en los términos de la respuesta a la Consulta Vinculante de la DGT de 30 de diciembre de 2008.

En cuanto a las propuestas sobre la modificación del régimen actual de retenciones, entendemos que en el IRPF debe seguirse el criterio del Impuesto sobre Sociedades, confirmado por la Dirección General de tributos (DGT) de 23 de diciembre de 1997. Ello significa que no deben someterse a retención las rentas derivadas de la cesión de propiedad intelectual que se perciba como actividades económicas. La propia DGT viene rechazando que se sometan a retención rentas satisfechas por la cesión de derechos de la propiedad intelectual efectuada por la SGAE u otras entidades de gestión de derechos de autor, en la medida en que realicen *una actividad económica*. Esta afirmación puede generalizarse el principio de que la DGT no admite que se sometan a retenciones

los pagos por cesiones de derechos de propiedad intelectual percibidos en el ámbito de una actividad económica. La realización de una actividad económica puede acreditarse, según la DGT en respuesta a consulta de 23 de diciembre de 1997, "por cualquier medio de prueba". De no admitirse esta opción, la retención para rendimientos de la propiedad intelectual debería reducirse del 19 % actual al 15 %.

Si la necesidad de acreditar el ejercicio de la profesión artística en régimen de cuenta propia para evitar que las rentas sean sometidas a retención y la práctica de las mismas sobre rentas brutas son cuestiones criticables, más lo es el régimen de retenciones que se aplica a los rendimientos procedentes de los derechos de imagen.

Con carácter general, los pagos en concepto de derechos de imagen, están sujetos a retención en la fuente. Así se deduce de la interpretación conjunta de los artículos 101, 10 de la Ley 35/2006, de la Ley del IRPF y 75, 2 del Reglamento. No obstante, resulta criticable la cuantía tan elevada, de un 24 por 100, y el hecho de que se aplique sobre rentas íntegras.

Incentivos Fiscales

El mundo del arte y la actividad de los artistas, por su interés cultural han sido, tradicionalmente, objeto de beneficios fiscales. No existe reproche respecto a esta práctica legislativa, aunque en los últimos tiempos hayan sido abundantes las críticas a la proliferación de beneficios fiscales. Si bien la existencia de beneficios fiscales no vulnera *a priori* la generalidad, siempre que la habilitación de tales beneficios tenga amparo en valores o principios constitucionales, lo cierto es que la proliferación de tratamientos ventajosos singulares erosiona la generalidad del sistema, ya que el principio de generalidad, en cuanto tendencia a la uniformidad del tratamiento fiscal sin distinciones individuales "favorece la claridad estructural y la sistematicidad de las construcciones jurídico-positivas", mientras que la introducción de tratamientos diferenciados pone esa generalidad en entredicho. Y ello ocurre, en especial, cuando nos encontramos con sistemas tributarios masificados, algo a lo que el Tribunal Constitucional español ha atribuido relevancia, por medio de las sentencias 76/1990, de 26 de abril y 164/1995, de 13 de noviembre. Sin embargo, las exigencias constitucionales contenidas en el artículo 44,1, de la Norma Fundamental, según el cual "los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura", justifican sobradamente la adopción de beneficios fiscales en materia cultural, que pueden afectar a los ingresos percibidos por los artistas.

Pero de adoptar esas medidas, debería hacerse con racionalidad y sin discriminaciones. Sobre todo, porque en los últimos tiempos, las ventajas fiscales

implementadas para las actividades artísticas y culturales han estado centradas más en las empresas empleadoras que en los artistas que ceden sus servicios a las mismas. Por ejemplo, la deducción prevista en los artículos 38,2 y 3 del Texto Refundido del Impuesto sobre Sociedades del 18 por 100 de las contraprestación convenida en la edición de libros o el coste de producción de obras cinematográficas españoles o el 5 por 100 del coste de producción que financia el coproductor financiero. Deberían preverse esas ventajas en el IRPF para artistas personas físicas.

Por eso creemos que debería extenderse al IRPF, el contenido de la Disposición Adicional Octava, de la Ley 16/2007, de 4 de julio, con efectos de enero de 2008, una vez que se procediera a su modificación. Este precepto modifica el artículo 23 del Texto Refundido del Impuesto sobre Sociedades, para introducir una reducción para las entidades con forma de sociedad que cedan a terceros elementos de propiedad industrial. El importe de dicha cesión, asciende al 50 por 100 del importe percibido. El párrafo 5 de este nuevo artículo 23 excluye de este beneficio a quienes cedan derechos de uso o explotación de obras literarias, artísticas o científicas, incluido el uso o explotación de películas cinematográficas o de derechos de imagen, cuestión ésta que debería modificarse, para extender la deducción también a los supuestos de cesión de elementos de propiedad intelectual.

Impuesto sobre el Patrimonio

El Impuesto sobre el Patrimonio fue suprimido por la Ley 4/2008, de 23 de diciembre, aunque se trata de una supresión peculiar, ya que la Ley 19/1991, reguladora de este impuesto, sigue formalmente vigente, y lo que se ha establecido es una exención general de declaración y pago. Por tanto, sigue vigente la disposición de la citada Ley 19/1991 que prevé la exención del artículo 4,8 de para los bienes afectos a una actividad empresarial o profesional de una persona física, de gran importancia para las bonificaciones en el Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones previstas para la empresa familiar, ya que la Ley 29/1987, de 18 de diciembre de este impuesto se remite en su artículo 20,6 a la regulación del Impuesto sobre el Patrimonio. Esta regulación no incluye a los artistas, que, aunque no tienen relación laboral por cuenta ajena, no tienen necesariamente la condición de empresarios en sentido estricto. La Ley debería contemplar expresamente esta exención también para los artistas, que no pueden beneficiarse de la misma en el Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones. Por otro lado, la exención prevista en el art. 4, 3, b) de la Ley 19/1991, relativa a la "obra del artista mientras permanezca en el patrimonio del autor", debería recogerse en el IRPF, afectando también a las rentas generadas en este período.

La actividad de artistas en el IVA

A efectos del IVA (impuesto fuertemente armonizado a nivel comunitario por la Directiva 2006/112/CE, de 28 de noviembre, que refunde la Directiva 77/388/CEE, conocida como Sexta Directiva), y como dispone la Ley 37/1992, reguladora de este impuesto, *la realización independiente de un arte u oficio* da lugar a la posibilidad de realizar entregas de bienes y prestaciones de servicios gravadas en este impuesto.

Quien realiza un arte será sujeto pasivo de IVA en tanto realice una actividad independiente. La independencia es la base de la realización de una actividad económica, que determina la obligación de repercutir el IVA. Así lo ha dicho la Audiencia Nacional en 8 de marzo de 1999 (sentencias de la sujeción al IVA de las Oficinas Liquidadoras), "no es la naturaleza del servicio que se preste o el ejercicio de las facultades para su realización, sino el ámbito de autonomía e independencia con el que el prestador del servicio organiza los medios de producción para dicha prestación y efectivamente lo presta". La jurisprudencia del Tribunal de Justicia de la Comunidad Europea viene proclamando que "cualquier actividad permanente de prestación de servicios a título oneroso", sujeta al prestador al IVA, aunque la contraprestación aparezca fijada a tanto alzado o por tarifas generales, o aunque provenga de los Presupuestos Generales del Estado (SSTJCEE de 1 de abril de 1982, Asunto 89/81, Rec. 1982, pg. 1277; 5 de mayo de 1982, Asunto 15/81, *Gaston Schul*, Rec. pg. 1409; 14 de febrero de 1985, Asunto 268/83; 26 de marzo de 1987, Asunto 235/85; etc.).

Según el artículo 11, 2, 4 de la Ley del IVA, están sujetos al impuesto en concepto de prestación de servicios ciertas remuneraciones obtenidas habitualmente por los artistas: cesiones y concesiones de derechos de autor, licencias y demás derechos de la propiedad intelectual. Sin embargo, el artículo 20, 1, 26, de la Ley del IVA, en redacción dada por la Ley 50/1998, dispone la exención de los servicios profesionales, incluidos aquéllos cuya contraprestación consista en derechos de autor, prestados por artistas plásticos, escritores, colaboradores literarios, gráficos y fotográficos de periódicos y revistas, compositores musicales, autores de obras teatrales y de argumento, adaptación, guión y diálogos de las obras audiovisuales, traductores y adaptadores.

A efectos de esta exención, tienen la condición de autores los creadores de obras originales y quienes realizan obras derivadas a partir de otras preexistentes (traducciones, revisiones, adaptaciones, actualizaciones, anotaciones, compendios, resúmenes...) en lo que supone de aportación original a la obra que ya existía.

Sin embargo la DGT, en respuesta vinculante a consulta de 19 de abril de 1999, ha interpretado restrictivamente esta exención, al disponer que no se extiende

ni a las entregas de bienes (por ejemplo, entregas de cuadros por pintores) ni a servicios no profesionales.

Entre esos servicios se encuentran los gravados al tipo del 7 por 100, previsto en el art. 91, uno, 2, 4º de la Ley del IVA, tipo que será del 8 por 100 desde el 1 de julio de 2010. Se trata de servicios prestados por artistas, directores y técnicos personas físicas a productores de películas cinematográficas susceptibles de exhibirse en salas y a los organizadores de obras teatrales y musicales. La DGT ha afirmado en respuesta a Consulta de 6 de mayo de 1994, que este tipo reducido no se aplica a empresas colaboradoras de grabaciones musicales. A pesar de la aparente bondad de la aplicación de un tipo reducido, estas actividades deberían también estar exentas.

De no adoptarse este tratamiento como exentos para estos servicios de artistas ahora gravados al tipo reducido, debería depurarse la redacción del precepto. No se debe decir que sólo se aplica a personas físicas, sino a los servicios artísticos que no se prestan a través de una persona jurídica. En la actualidad no tributan al tipo reducido los servicios prestados por grupos de músicos o autores que prestan sus servicios en forma de comunidad, aunque no llegan a integrar una persona jurídica. Sobre todo, porque la DGT sí ha admitido la aplicación del tipo reducido cuando una persona física contrata a otros artistas (consulta de 22 de marzo de 1988).

Trasladar estas actividades a la exención permitiría aplicar el tipo reducido a las actividades artísticas generales que ahora tributan al 16 por 100 (18 por 100, desde el 1 de julio de 2010); es decir, los servicios prestados con habitualidad y por cuenta propia por los artistas en general: músicos, cantantes, humoristas... incluidos artistas de circo, a los que se ha referido la DGT en contestación a consulta de 11 de enero de 1994).

Sin embargo, cabe una propuesta todavía más avanzada, aunque menos factible a corto plazo. Como se vio, al margen de estas excepciones, en el IVA se plantea para los servicios profesionales de artistas un régimen de exención. Sin embargo, como es sabido, las exenciones en el IVA no constituyen una ventaja objetiva; impiden la deducción del IVA soportado y obligan a aplicar la regla de prorrata, previsto en el art. 102 de la Ley del Impuesto. Por eso se viene planteando la muy seria propuesta de implantar el tipo cero en materia de servicios culturales.

La técnica del tipo cero surge como una alternativa a las exenciones en el IVA como mecanismo para dar un trato distintivo a determinadas personas o sectores económicos, sobre todo porque las exenciones conllevan un grave perjuicio, especialmente en las fases intermedias del proceso de producción al impedir la deducción del IVA soportado. La alternativa de las exenciones sólo podría ser

razonablemente aceptada en el supuesto de que todas las operaciones de los sujetos o de los sectores acogidos a regímenes especiales tuviesen lugar en las fases finales del proceso de producción. Como ello no es así respecto a los artistas, se propone la alternativa de sujetar al denominado tipo cero los servicios y ventas realizadas por aquellos artistas que optasen por esta modalidad. Las críticas a esta técnica, en especial desde la perspectiva de su posible vulneración del principio de generalidad, llegando a ser calificada de "privilegio", hizo que fuera excluida por la Sexta Directiva, que únicamente permitió la aplicación del tipo cero a aquellos Estados que, al amparo de la Segunda Directiva de 11 de abril de 1967, ya venían haciéndolo. Por tanto, su implantación exige una acción clara a nivel comunitario, en el marco de las *excepciones culturales*.

Además, el legislador debería regular un régimen simplificado de IVA para artistas con un bajo volumen de operaciones. A ello está facultado el legislador español por la normativa comunitaria; la Sexta Directiva, 77/388/CEE, relativa a la armonización del IVA, incluía en su Título XV, "medidas de simplificación" para "evitar determinados fraudes o evasiones fiscales". Así, el artículo 27 de la Sexta Directiva señalaba que el Consejo, "por unanimidad y a propuesta de la Comisión podrá autorizar a cualquier Estado miembro para que establezca medidas especiales de inaplicación de la presente Directiva, en orden a simplificar la percepción del impuesto o a evitar determinados fraudes o evasiones fiscales...". La posibilidad de simplificar el IVA sigue estando presente en la vigente Directiva 2006/112/CE, en cuya sección Uno del Capítulo II y, en concreto, en su art. 394, se señala que "los Estados miembros que el 1 de enero de 1977 aplicaban medidas especiales con el fin de simplificar la recaudación del impuesto o evitar determinados fraudes o evasiones fiscales podrán mantenerlas a condición de que las hayan comunicado a la Comisión antes del 1 de enero de 1978 y de que las medidas de simplificación se ajusten al criterio establecido en el párrafo segundo del apartado 1 del artículo 395". Además, Título XII de la Directiva 112/2007/CEE, en su artículo 281 dispone que los Estados miembros que encuentren dificultades para someter a las pequeñas empresas, por razón de sus actividades o de su estructura, al régimen normal del IVA, podrán, con los límites y las condiciones que ellos mismos establezcan, y previa consulta al Comité del IVA, aplicar modalidades simplificadas de liquidación e ingreso de los cuotas impositivas, en especial regímenes de estimación objetiva, siempre que esta simplificación no implique una bonificación de tales cuotas.

El Pago de Impuestos con obras de arte

Los artículos 40 y siguientes del Reglamento General de Recaudación, aprobado por RD 939/2005, de 29 de julio, regulan el *pago en especie* de ciertos impuestos con bienes del patrimonio histórico-artístico. A esta modalidad de pago pueden acudir algunos artistas. No vamos a exponer con profundidad este

régimen pero sí señalar algunas cuestiones que merecen un mejor tratamiento normativo.

La posibilidad de pago de una deuda tributaria exige que el interesado presente una solicitud en tal sentido. En cuanto a la presentación de la solicitud, ésta puede tener lugar con la autoliquidación, lo que impide el inicio del período ejecutivo. También se puede presentar la solicitud en el período ejecutivo hasta el momento en que se notifique al obligado el acuerdo de enajenación de los bienes embargados o sobre los que se hubiese constituido garantía de cualquier naturaleza y no tendrá efectos suspensivos. El órgano de recaudación podrá suspender motivadamente las actuaciones de enajenación de los citados bienes hasta que sea dictado el acuerdo que ponga fin al procedimiento de pago en especie por el órgano competente.

A nuestro juicio, la solicitud de pago con obras de arte en período ejecutivo debería tener plenos efectos suspensivos. Y debería preverse expresamente en el Reglamento de Recaudación que se pueda presentar esta solicitud con una rectificación de autoliquidación o complementaria.

Con la solicitud hay que presentar el informe de interés de la aceptación del bien o el resguardo de haberlo pedido.

En este sentido, los artículos 29 y ss. del derogado Reglamento de Recaudación de 1990, disponían que si el bien no estaba valorado se paralizaría el procedimiento en tanto procediese dicha valoración. No obstante los efectos son iguales, puesto que si la valoración se ha pedido en período voluntario no se podrá iniciar el procedimiento de apremio, al menos mientras dure la valoración, que deberá efectuarse de acuerdo con el art. 9, 4 del Reglamento del patrimonio histórico del Estado (Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español) según el cual se constituirá una Comisión de Valoración integrada por cuatro Vocales designados por el Ministro de Cultura, a propuesta del Director general de Bellas Artes y Archivos.

Si no se han valorado los bienes, se inicia un período de valoración, ante la Junta de Calificación, Valoración y Exportación (art. 9, 4 del Reglamento del Patrimonio Histórico del Estado).

La ventaja de esta forma de pago es que se obtiene la suspensión del procedimiento, aunque se devengan intereses desde la finalización del período voluntario hasta la fecha de ingreso.

El plazo de duración máxima del procedimiento de aceptación de pago con la obra de arte debería recortarse de los seis meses actuales a los tres que existían

con anterioridad. Y debe contemplarse, además, un plazo preclusivo para valorar. Debería fijarse un plazo máximo y la consecuencia general, reconocida en la actual Ley General Tributaria, de que transcurrido un plazo máximo, si hubiese suspensión del ingreso como es el caso, no se devengarían intereses a partir de ese plazo máximo (artículo 26,4). Además, una eventual negativa de la Administración de recaudación a aceptar esta modalidad de pago debería ser un acto plenamente recurrible, por ser un acto de gestión recaudatoria. En estos casos debe defenderse la procedencia del recurso ordinario de alzada y la valoración de la Junta de Valoraciones sería recurrible ante el Director General de Bellas Artes. Parece lo lógico, ya que una valoración muy baja al artista que pretende pagar con la obra de arte permite desistir de esta forma de pago. Por otra parte, la posibilidad de revisar esa valoración ha sido admitida por el TS en sentencia de 3 de abril de 2000.

El acuerdo de aceptación determina la obligación de poner los bienes a disposición de la Administración en el correspondiente período voluntario que se debe conceder al contribuyente.

A nuestro juicio, además, si el valor de la obra de arte excediese del importe de la deuda tributaria, el exceso debería devolverse como ingreso indebido que es.

También debe reconocerse expresamente, la posibilidad de desistir en cualquier momento de la propuesta de pago con la obra de arte, recuperando el bien y con la condición de pagar los intereses.

Bibliografía

- Abascal, J.**, *"Tratamiento Fiscal del Artista"*, *Economía*, n° 51, cuatro trimestre, 2002.
- Almudi Cid, J.**, *"La fiscalidad internacional de artistas y deportistas. Especial referencia al artículo 7 del MOCDE"*, *Quincena Fiscal*, n° 13, 2005.
- Breña Cruz, F.**, *"El Impuesto sobre el Patrimonio de las Personas Físicas: antecedentes, naturaleza, funciones"*, en *Medidas Urgentes de Reforma Fiscal*, Vol. I, IEF, Madrid, 1977.
- Carbajo Gascón, F.**, *"El pulso en torno a la copia privada"*, *Revista de Propiedad Intelectual*, 16 (2004).
- Casado Ollero, G.**: *"De la imposición de producto al sistema de retención y fraccionamiento del pago en el I.R.P.F. La retención a cuenta"*, *Civitas REDF*, n°. 21, 1978.
- Cencerrado Millán, E.**, *"Consideraciones críticas a las exenciones del patrimonio empresarial de la persona física y de las participaciones en determinadas entidades"*, *Quincena Fiscal*, n° 7, 1997.
- Cubero Truyo, A.M.**, *La simplificación del ordenamiento tributario (desde la perspectiva constitucional)*, Marcial Pons, Madrid, 1997.
- De La Peña Velasco, G.**; *"La deducción a forfait por gastos personales en el IRPF"*, *Civitas, REDF*, n° 33, 1982.

- Escribano Lopez, F.**, "Las exenciones en el Impuesto sobre el Patrimonio" en *Comentarios a la Ley del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas y a la Ley del Impuesto sobre el Patrimonio (Homenaje a Luis Mateo Rodríguez)*, Aranzadi, Pamplona, 1995.
- Falcón Y Tella, R.**, "El llamado canon por derechos de autor (Copyright Levy) o compensación equitativa por copia privada: naturaleza jurídica, reserva de ley y otros problemas de constitucionalidad", I y II, *Quincena Fiscal*, núms. 15 y 17, 2006.
- Garrote Fernández-Díez, I.**, *La reforma de la copia privada en la Ley de Propiedad Intelectual*, Comares, Granada, 2005.
- Marín López, J.J.**, "Derecho de autor, copia privada y derecho de remuneración: la experiencia en Europa", presentada a las Jornadas de Derecho de Autor, organizadas por la OMPI en Méjico en septiembre de 2005.
- Núñez Grañón, M.**, "El régimen especial simplificado del Impuesto sobre el Valor Añadido. ¿Un impuesto alternativo?", *Revista Impuestos*, t. II, 1995.
- Pedreira Menéndez, J.**, "La extinción de las deudas tributarias mediante la dación en pago", *Revista de Estudios Financieros, CEF*, Madrid, n° 233-234, 2002.
- Rodríguez Losada, S.**, El contenido del concepto de canon en la normativa interna española, *Quincena Fiscal, Revista de actualidad fiscal*, n° 15-16, 2008.
- Rozas Valdés, J.A.**; La compensación por derechos de autor: una aproximación, *Revista el Fisco (electrónica)*, núm. 86, abril 2003.
- Sánchez Aristi, R.**, "La copia privada digital", *Revista de Propiedad Intelectual*, 14, 2003.
- Serrano Gómez, E.**, "La copia privada en la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual", *La Ley*, 30 mayo 1996.
- Simón Acosta, E.**, *El Nuevo Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas*, Aranzadi, Pamplona, 1999.
- Vidal Wagner, G.**, "Servicios deportivos y tipo aplicable en el IVA", *Revista Jurídica del Deporte y Entretenimiento*, n° 16, 2006.



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos transversales

La titulación de técnico superior en animación sociocultural. Formación, ámbito laboral, inserción y futuro

Carles Monclús Garriga

IES Sant Jordi de Valencia

Hoy en día ya estamos en situación de poder hacer una valoración de la titulación de Técnico Superior de Animación Sociocultural. Han pasado ya más de 12 años de su implantación y empezamos a tener una cierta perspectiva histórica.

En los primeros años de su implantación, a pesar de los esfuerzos de la administración educativa de hacer difusión, el catálogo de títulos de la nueva Formación Profesional tuvo dificultades en ser lo suficientemente conocido. A eso contribuyó una cierta imagen, heredera de la antigua FP, de bajo nivel de cualificación. Esta dificultad fue todavía mayor en aquellas titulaciones nuevas que no tenían referente en una titulación de Formación Profesional de la Ley de 1970. En el sector de los servicios culturales o sociales, por ejemplo, casi no había referente anterior, solo una FP II de Jardín de Infancia y una de Adaptación Social.

El catálogo de títulos de la FP de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) de 1990 se encuentra agrupado por familias profesionales que corresponden a los diferentes sectores productivos y responde a las necesidades de profesionales técnicos en estos diferentes sectores. Esta agrupación se ha mantenido en la nueva Ley Orgánica de Educación de 2006 que está empezando a implantarse.

Una de estas familias profesionales es la de Servicios Socioculturales y a la Comunidad que agrupa las titulaciones referidas a las actividades profesionales que ofrecen unos servicios que facilitan el desarrollo personal y la atención a las necesidades básicas de una comunidad. Dentro de esta familia profesional está incluida la titulación de Técnico Superior en Animación sociocultural, que tiene en el sector de la cultura uno de los caminos de inserción profesional.

Los estudios de Técnico Superior en Animación Sociocultural se implantaron el curso 1996/97, curso en el que sustituyeron al módulo Experimental de Técnico en Actividades Socioculturales que se estaba impartiendo desde unos años antes. Es una titulación, pues, ya con una cierta trayectoria y que da respuesta a una necesidad de personal técnico cualificado en las áreas de cultura, ocio, comunitario y social.

Es un Ciclo Formativo de Grado Superior al que para acceder es necesario haber superado con éxito el Bachillerato o su equivalente el COU (del anterior sistema educativo). También puede acceder el alumnado que tiene una titulación de la antigua Formación Profesional de Segundo Grado. En el caso de no tener superados estos estudios se puede acceder también con un examen de acceso para mayores de 19 años. Se trata, por lo tanto, de un alumnado con un nivel de formación inicial elevado, nada que ver con la antigua FP, e incluso, aunque no es su objetivo, a veces se convierte en una formación de postgrado para titulados de Trabajo Social, de Historia del Arte, de Magisterio, de Psicología, etc. En nuestras aulas podemos decir que aproximadamente de un 10 a un 15 por cien de nuestro alumnado proviene de estudios universitarios.

Hay que resaltar que, exceptuando los diferentes Masters en Gestión Cultural de las diferentes Universidades (con un coste económico considerable aunque con un nivel de cualificación superior), era la única titulación de carácter superior hasta hace poco que tenía como salida laboral explícita el ámbito de la intervención en cultura. Si bien es cierto que en la actualidad esto ha cambiado y en algunas universidades españolas a la Licenciatura de Humanidades se le ha dado una cierta orientación hacia la gestión cultural y que a partir de este curso con la remodelación de los estudios universitarios y la creación del EEES (Espacio Europeo de Educación Superior) alguna universidad ha empezado a ofrecer estudios de Grado en Gestión Cultural o de Grado en Ciencias de la Cultura.

Los estudios de animación sociocultural. Duración y contenidos

El contenido de los estudios de Técnico Superior en Animación Sociocultural vienen delimitados por el "Real Decreto 2058/1995, de 22 de diciembre (BOE 21-2-96)" que establece el perfil profesional y las enseñanzas mínimas, así como los módulos profesionales (asignaturas) que deben cursar los estudiantes para obtener la titulación.

Los estudios tienen una duración de 1.700 horas distribuidas en dos cursos académicos. En el primero se realizan los estudios de los módulos profesionales que se imparten en el centro educativo, y en segundo año el módulo profesional de Formación en Centro de Trabajo (prácticas).

Para conseguir el perfil profesional y las competencias que se establecen en el decreto, el alumnado debe superar los siguientes módulos profesionales (asignaturas):

Tres que corresponden a los ámbitos de intervención:

- Animación cultural.
- Desarrollo comunitario.
- Animación de ocio y tiempo libre.

Y otros tres de carácter transversal:

- Metodología de la intervención social.
- Organización y gestión de una pequeña empresa de ocio y tiempo libre. (En el decreto no es considerado transversal pero en nuestro centro siempre se lo hemos dado intentando que el alumnado pueda plantearse la creación de empresas de gestión y de organización de actividades también en el ámbito social y cultural)
- Animación y dinámica de grupos.
- También se incluye el módulo de Formación y Orientación Laboral, que es común a todos los ciclos formativos de la nueva Formación Profesional y que pretende formar al alumnado en aspectos básicos de las relaciones laborales, principios de economía y en destrezas de búsqueda de empleo.

Por último, en el segundo curso, se realiza el módulo de Formación en Centro de Trabajo (prácticas) que supone el contacto directo con la profesión. El alumnado realiza este módulo en empresas o instituciones que tienen firmado un convenio de colaboración con el instituto. El centro asigna a cada alumno una empresa en función del interés del alumno y las capacidades demostradas en el primer curso.

El módulo de Formación en Centro de Trabajo es, a nuestro entender, una parte importantísima de la formación, ya que ubica al alumnado en una situación real profesional y supone una cierta especialización, ya que el alumnado lo realiza en aquel sector que en principio quiere desarrollar su futuro laboral.

El profesorado tiene muy claro que el contenido de los diferentes módulos hay que actualizarlo constantemente en función de las demandas de formación de las empresas e instituciones, y en este sentido la relación que se establece con estas a través de las visitas al alumnado que está realizando el módulo de Formación en Centro de Trabajo ayudan a que eso sea posible.

Los contenidos que se trabajan en el módulo de Animación Cultural abarcan unos temas introductorios sobre el sector, que buscan dotar de un corpus teó-

rico básico, en los que se analiza el concepto de cultura, la política cultural, las relaciones entre cultura y economía, los agentes de la acción cultural (instituciones públicas, entidades del tercer sector y empresas culturales) y sus ámbitos de intervención, el máquetin y la planificación cultural. Posteriormente se entra a trabajar en las tres grandes áreas de intervención en el sector cultural: el patrimonio, las artes y la comunicación. Se trabaja con normativa y ejemplos de intervenciones muy actualizados y en las doscientas horas del módulo se hace una aproximación bastante interesante al sector que permiten que si un alumno quiere trabajar posteriormente esté perfectamente ubicado. El alumnado al finalizar el módulo ha de ser capaz de definir y adaptar proyectos de animación cultural, organizar el desarrollo del proyecto, dinamizar las actividades previstas a fin de promover la participación, supervisar las actividades y evaluar el desarrollo del proyecto.

Por otro lado, en los módulos transversales, y especialmente en el módulo de Metodología de la Intervención Social y en la de Organización y Gestión de una pequeña empresa, se trabajan contenidos complementarios en los aspectos de planificación y organización, referidos también al área cultural. En este sentido hay que valorar de manera importante el módulo de Organización y Gestión de una pequeña empresa ya que promueve el espíritu emprendedor de los alumnos en un sector, como el de la cultura, en el que las empresas de gestión y de servicios están en auge, así como el trabajo de los autónomos o freelance.

Metodología

Las clases tienen un máximo de treinta alumnos y combinan la reflexión teórica con la práctica. Teniendo en cuenta que el objetivo está en lograr la capacitación profesional del alumnado, se hacen fundamentalmente actividades en equipo de elaboración de proyectos para diversos equipamientos y situaciones hipotéticas y/o reales, sin olvidar tampoco la necesaria reflexión teórica.

Es, pues, una metodología activa y de participación que combina el trabajo individual (comentarios de texto, lecturas y comentario de libros y artículos, trabajo sobre supuestos, situaciones y cuestiones planteadas en clase, búsqueda bibliográfica y ejercicios prácticos) con el trabajo en grupo (puestas en común, intercambio de opiniones, debate, estudios sobre temas específicos, exposiciones orales, fondo de documentación, visitas, talleres y actividades prácticas).

Todo este trabajo en clase se combina con visitas a equipamientos y centros de trabajo como centros cívicos, casas de la cultura, fundaciones, museos, ayuntamientos, asociaciones, centros de información juvenil, teatros, granjas-escuela, ludotecas, residencias, agencias de desarrollo local, etc.. para que el aprendizaje teórico vaya ya teniendo en el primer curso un contacto directo con la práctica.

Nuestra experiencia nos dice que vamos por el camino adecuado, ya que el nivel de formación conseguido y el conocimiento que adquiere el alumnado sobre su futuro ámbito de trabajo es, en general, el adecuado. También y, este aspecto quiero resaltarlo, la ilusión de los alumnos por trabajar en el sector y la realidad de diferentes empresas creadas por exalumnos que están funcionando.

Este curso 2008/09, a la modalidad presencial que se ha estado impartiendo durante estos doce cursos, se ha añadido una modalidad semipresencial o a distancia que permite a aquellos profesionales que están en activo y no pueden, por razones laborales y de tiempo, cursar los estudios de forma presencial puedan obtener la titulación y adquirir las competencias establecidas. Se trabaja a través de la Plataforma Educativa Moodle. Aunque ésta es una modalidad con ciertas limitaciones metodológicas, a través de la interactividad que ofrece la plataforma educativa pensamos que se alcanza un buen nivel de formación y de reflexión que combinándolo con las sesiones presenciales que se hacen y el trabajo a través de la red permite alcanzar la competencia profesional.

Los ámbitos laborales

Los ámbitos laborales posibles son muy diversos. El Real Decreto señala que este profesional podrá ejercer su actividad en los sectores de intervención social, de la cultura, del turismo y actividades recreativas, en las áreas de programación, organización y seguimiento y evaluación de proyectos y que los principales subsectores en que puede desarrollar su actividad son actividades de servicios sociales, actividades asociativas, servicios culturales, y actividades de ferias y parques de atracciones.

Desde nuestro punto de vista, para los técnicos superiores en animación sociocultural las tareas profesionales en que tienen posibilidad de inserción laboral son, en cada sector, los siguientes:

Sector cultural: animador cultural de la administración local, programación, dinamización y gestión e actividades en equipamientos diversos (centros cívicos, casas de cultura,...), programación, dinamización y gestión de actividades de asociaciones culturales, empresas de gestión cultural, animación en museos, gestión y promoción de compañías de teatro, dinamización de actividades de difusión del patrimonio, animación a la lectura y la escritura...

Sector comunitario: gestión y dinamización de asociaciones y ONGs, técnico de juventud de la administración local, animador de Tercera Edad, agente de desarrollo local, animador comunitario, programación, dinamización y gestión de actividades para distintos sectores con necesidades específicas (tercera edad, inmigrantes, discapacitadas, mujer, marginados...).

Sector de ocio y tiempo libre: programación, dinamización y gestión de actividades de granjas-escuela, actividades en la naturaleza y turismo rural, actividades extraescolares, programación, dinamización y gestión de actividades de animación en hoteles y otras residencias de turismo, ludotecas...

El futuro laboral se encuentra, desde nuestro punto de vista, tanto en el sector público como en el privado. En el público porque, a pesar de que cuando los estudios del ciclo comenzaron hace doce años, parecía que difícilmente absorbería más profesionales, nuestra experiencia nos dice que aún hay contrataciones y continúan convocándose plazas. De todas maneras, el sector privado parece que es el que más crecerá en dos líneas. La primera se refiere a la aparición y crecimiento de empresas que ofrecen sus servicios a la administración local y la otra el crecimiento del sector no lucrativo (asociaciones y fundaciones) y la necesidad en este sector de profesionales formados en la gestión, la planificación y la dinamización.

El nivel de inserción y reconocimiento social

Nuestra experiencia en lo concerniente a la inserción profesional es significativamente positiva. En nuestro instituto podemos decir que alrededor del 60 por ciento del alumnado encuentra algún trabajo relacionado con los estudios durante el año siguiente a acabarlos, y estamos plenamente convencidos que si la titulación fuera más conocida, las posibilidades de inserción serían aún mayores. De todas maneras sí que es cierto que para una buena inserción hay dos elementos fundamentales: un buen nivel de formación y un trabajo de coordinación y de relación entre los Institutos en los que se imparte y las empresas del sector. Esta relación mejora al mismo tiempo el nivel de formación, pues favorece la actualización de los contenidos que se imparten en el centro educativo en función de las necesidades de las empresas e instituciones del sector. Es un trabajo en red fundamental.

También hay que señalar, como hemos dicho antes, el camino del autoempleo y de la creación de pequeñas como una vía hacia la inserción. De hecho, algunos de nuestros exalumnos han constituido Sociedades Limitadas y Cooperativas.

Respecto al reconocimiento social todavía estamos lejos de un reconocimiento suficiente. En la Clasificación Nacional de Ocupaciones CNO-94 del Instituto Nacional de Estadística solo aparece reconocida con el código 326 como "Animadores Comunitarios" que aunque corresponde con la titulación le da un enfoque más restrictivo. Hay que decir que el sector cultural está poco representado en el catálogo pues sólo aparecen específicamente los Actores y directores de teatro y de cine (Cod. 173), los Archiveros y Bibliotecarios (Cod. 174) y los Conservadores de Museos (Cód. 175). La profesión de gestión cultural no aparece.

Como noticia positiva, empiezan a haber normativas que empiezan a reconocer la profesión un ejemplo sería la Resolución de la Generalitat Valenciana (1996), de publicación de las bases específicas con los ejercicios y programas mínimos que han de regir la convocatoria de la pruebas selectivas de acceso a los diferentes grupos de funcionarios de la escala de administración especial de las entidades locales (DOGV nº 2774, 20-06-1996) que reconoce la figura de “Animador sociocultural” como plaza del grupo C, así como la de Gestor Cultural como grupo B.

Y en el mercado laboral, como toda titulación con una trayectoria no excesivamente amplia suele generar ciertas reticencias en un sector, como el cultural, en el que hasta hace bien poco no había estudios reglados, y en la que la mayoría de los profesionales han accedido a través del meritaje. Estas reticencias suelen desaparecer, en la medida que nuestros alumnos a través del módulo de FCT (prácticas) dan a conocer la titulación en las empresas y muestran su nivel de formación.

El sector de la cultura: perspectivas de futuro

“La industria de la cultura ocupa una posición destacada en nuestra economía –en términos de valor añadido– situándose por encima de sectores tan importantes como: el transporte marítimo y terrestre; la hostelería; la restauración; la fabricación de productos farmacéuticos; la industria petroquímica y química básica; la elaboración de bebidas y tabaco; la fabricación de vehículos automóviles, etc. Por otra parte, los resultados muestran que el valor añadido generado por la industria de la cultura y el ocio en España se cifra en torno al 3% del PIB, valor similar al obtenido en otras investigaciones realizadas en países como EEUU., Suecia, Reino Unido, Canadá, Austria y Alemania.” GARCÍA, M^ª.; ENCINAR, M^ª.; MUÑOZ, F.F. (1997) *La industria de la Cultura y el Ocio en España*. Fundación Autor. Esta cita del estudio realizado por la SGAE sobre el impacto económico de la industria de la cultura y el ocio en España nos sitúa en la importancia del sector además de intentar cuantificar su impacto.

Aunque no hay muchos estudios que cuantifiquen su repercusión, hay un importante consenso en todos los países sobre el importante impacto que tiene este sector en la actividad económica.

En una economía como la de nuestro país, orientada cada vez más al sector servicios, y en la que el turismo es un sector fundamental, se prevé que en un futuro próximo aumentará todavía más y generará necesariamente cada día más puestos de trabajo tanto en el ámbito especializado (teatro, cine, danza, patrimonio,...) como en el ámbito de la gestión y la programación.

Pero las razones del crecimiento de puestos de trabajo no sólo tenemos que buscarlas desde un punto de vista economicista. Si leemos todos los documentos publicados por la UNESCO en los últimos años y que sirven de recomendación a las políticas públicas de los diferentes países miembros, veremos que la intervención en cultura se plantea fundamentalmente como un elemento de cohesión social y de desarrollo personal y colectivo. Por lo cual la actividad pública en cultura, como un elemento fundamental para mejorar la cohesión social en unas sociedades como las de la Unión Europea, sometidas a la tensión de los flujos migratorios, deberá crecer. Crecerá sea por medio de contratación pública o por la vía de empresas de servicios que ofrezcan actividades al sector público.

Y, respecto a los puestos de trabajo, desde nuestro punto de vista, tendrá cada vez más peso la formación reglada, frente una tradición del sector en la que se accedía a los puestos de trabajo sin formación específica y sobretodo a través de los contactos, las actividades de voluntariado realizadas o el meritoriaje.

La titulación de técnico superior en animación sociocultural en el sector de la cultura. Nivel y ubicación

La titulación de Técnico Superior en Animación Sociocultural como todas las titulaciones de Grado Superior de la Formación Profesional tienen un Nivel de Cualificación 3 de acuerdo con el Modelo de Cualificación Europea (EQF).

El nivel de cualificación 3 se corresponde con "Competencia en un conjunto de actividades profesionales que requieren el dominio de diversas técnicas y puede ser ejecutado de forma autónoma. Comporta responsabilidad de coordinación y supervisión de trabajo técnico y especializado. Exige la comprensión de los fundamentos técnicos y científicos de las actividades y la evaluación de los factores del proceso y de sus repercusiones económicas."

Se entiende pues que es un profesional que ha de actuar en general bajo la supervisión de profesionales con nivel de cualificación 4 (equivalente a estudios de Grado) o de nivel 5 (equivalente a estudios de Posgrado).

En el ámbito público, en los municipios medianos o grandes para la gestión de casa de cultura, centros cívicos o equipamientos especializados, por debajo de un Gestor Cultural de nivel 4 o 5 hay un espacio laboral importante para los Técnicos Superiores en Animación Sociocultural. Y en los municipios pequeños que suelen contratar a un solo profesional, se suele contratar un Técnico de nivel C (en los actuales niveles de funcionamiento) que corresponde con un Técnico de nivel 3.

En las empresas privadas de gestión de servicios pasa lo mismo, aunque la dinámica interna es muy diferente. Por debajo de los gestores son necesarios

profesionales con capacidades de programación y dinamización. La dinámica interna es muy diferente porque todavía se contrata mucho más por las capacidades profesionales y personales demostradas que por la titulación. Es por esto que la prácticas profesionales (el módulo FCT) son un excelente instrumento de inserción profesional.

El futuro de la titulación

En este momento se están precisamente actualizando las titulaciones de la Formación Profesional a partir de la elaboración del Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales. Todas las titulaciones de Grado Superior como la de Animación Sociocultural pasarán a tener una duración de 2000 horas. Están todavía por definir los títulos y estamos en la fase de debate y estudio. Desde nuestro punto de vista habría que aprovechar esta actualización de la titulación para aumentar las horas y los contenidos orientados al trabajo en el sector cultural ya que estamos convencidos que es un sector con posibilidades de crecimiento y que precisa de muchos profesionales de nivel técnico. Creemos que aunque sigue habiendo espacio para los Másteres de Gestión Cultural y para los titulados de Grado, el número de puestos de trabajo de primer y segundo nivel es bajo y, en cambio es mucho mayor el de los profesionales de un tercer nivel.

En este momento están en fase de consulta y análisis diferentes cualificaciones profesionales de la Familia de Servicios Socioculturales y a la Comunidad entre los que se encuentra una Cualificación de nivel 3 llamada "Programación y desarrollo de acciones culturales" que entendemos que debería estar incluida en la nueva titulación de Técnico Superior en Animación Sociocultural. Esta nueva cualificación incluirá un mayor número de competencias que sin duda son necesarias para trabajar en el sector cultural, y actualizará los contenidos en un sector que exige constantemente que los profesionales estén al día.

A modo de conclusión

La existencia de una formación y titulación reglada para formar profesionales de nivel técnico en el ámbito cultural es absolutamente necesaria. El papel que ha jugado la titulación de Técnico Superior en Animación Sociocultural ha sido decisivo y aunque sigue habiendo ciertas reticencias en el ámbito universitario hacia la formación profesional de grado superior es indudable que hay espacio laboral para la inserción de estos profesionales. Por otra parte, las características estructurales de esta formación (con grupos reducidos de alumnos) permiten una metodología activa y práctica que favorece la adquisición de las competencias profesionales necesarias.

Asimismo, creo que el ámbito universitario público se debería clarificar el campo y establecer una mayor oferta de estudios de Grado en Gestión Cultural, ya que la mayoría de propuestas están surgiendo desde la universidad privada.

Bibliografía

- García, M^a I.; Encinar, M^a I.; Muñoz, F.F.** (1997) *La industria de la Cultura y el Ocio en España*. Fundación Autor.
- AAVV** (1993) *Les professions de la cultura*. INCANOP. Generalitat de Catalunya.
- Boix, T.; Viché, M.** (1990) *Animación i gestión cultural*. Grup Dissabte.

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales



13

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

El sector audiovisual español como fuente de empleo. Realidades y expectativas

Antonio Checa Godoy

Universidad de Sevilla

Una perspectiva global

La industria audiovisual española ha crecido de forma muy intensa en las últimas décadas. Lo ha hecho, sobre todo, la vinculada de una u otra forma a la televisión, pero también –acaso contra pronóstico– la relacionada con el cine; no todos los subsectores de esa industria han evolucionado igual, y la discográfica conoce una larga crisis de la que no parece salir nunca. Al mismo tiempo, el concepto de industria audiovisual y sobre todo de cultura audiovisual se ha ido ampliando y hoy ha de incluir al denostado videojuego, mientras el móvil comienza a desplegar muchas sorprendentes posibilidades.

Sin embargo, todo el ámbito de la comunicación entraba en una profunda crisis en 2008, que excede la mera consideración de coyuntura económica adversa, para cuestionar la vigencia del modelo, y en todo caso afecta duramente a la industria audiovisual, y aunque no faltan sectores emergentes y prometedores, los más tradicionales dan muestra de agotamiento y la concentración empresarial aparece en el horizonte con insistencia.

El cuadro nº 1 muestra el fortísimo crecimiento de las empresas españolas de radio y televisión –agrupadas por el INE, aunque el componente televisivo representa el 80% de ese aumento–, pero también, pese a la disminución de las salas de exhibición cinematográfica y al agotamiento de los videoclubes, el crecimiento de ese otro sector del mundo audiovisual que gira en torno al cine¹.

¹ El concepto vídeo, a efectos estadísticos, incluye las empresas dedicadas a recoger en imágenes eventos sociales, que difícilmente encajan como industria cultural.

Otros subsectores del mundo audiovisual ofrecen al presente un número sensiblemente inferior de empresas, y un crecimiento reciente mucho más reducido, pero, en aparente paradoja, encierran, como veremos, muchas posibilidades de crecimiento.

Cuadro nº 1: Evolución del número de empresas de radio, televisión, cine y vídeo en España (1999-2008).

Comunidad	Radio y televisión		Cine y vídeo	
	1999	2008	1999	2008
Andalucía	167	310	215	381
Aragón	15	41	40	48
Asturias	12	22	28	51
Baleares	12	44	32	64
Canarias	69	140	67	104
Cantabria	11	27	9	11
Castilla-La Mancha	37	68	31	49
Castilla y León	38	57	65	70
Cataluña	103	193	542	823
Ceuta y Melilla	2	2	4	8
Extremadura	13	49	20	33
Galicia	34	59	113	181
Madrid	92	210	857	1.271
Murcia	41	73	28	39
Navarra	7	11	27	32
País Vasco	46	87	134	186
Valencia	78	167	176	294
Total España	780	1.576	2.395	3.657

Fuente: Elaboración propia sobre datos de INE, 2009. Se han excluido empresas sin asalariados.

La televisión en las puertas de la era digital

La televisión ha sido, en el último cuarto de siglo, la principal creadora de empleo dentro del sector audiovisual. En España, como en la mayoría de los países europeos, hemos pasado en ese periodo de una televisión de propiedad sólo estatal –uno o dos canales– y un sistema único de visión, a un panorama crecientemente complejo, que abarca un amplio abanico de formas de visión –cable, satélite, TDT, en abierto, bajo pago, por ordenador, por móvil– y una variada gama en la propiedad y en el ámbito de la emisión: canales públicos estata-

les, autonómicos o municipales, incluso internacionales, y canales privados de ámbito estatal, locales o regionales, locales asociados, canales nacionales dependientes de cadenas internacionales, canales temáticos, incluso un sector no pequeño de canales ilegales...

Ese crecimiento se ha basado en la aparición de más y más canales y en el crecimiento de los ingresos publicitarios, que permite a canales inicialmente deficitarios, como Antena 3, Tele 5 o Canal Plus, ser rentables y hasta cotizar en Bolsa y en paralelo generar un relevante empleo, tanto directo como indirecto, al promover la aparición de empresas orientadas sobre todo a la producción de programas para la pequeña pantalla. En España trabajan mas de 150 empresas orientadas a la producción para la pequeña pantalla, la gran mayoría en Madrid y Barcelona, pero también entre 8 y 10 aproximadamente en comunidades como País vasco, Andalucía, Valencia o Galicia, significativamente la comunidades con televisión autónoma más consolidada, en tanto están prácticamente ausentes de comunidades como Castilla y León, Aragón o Murcia, con reciente televisión autonómica.

Las televisiones locales han sido sin duda parte fundamental en la creación de empleo en el sector audiovisual, pero resulta difícil evaluar su incidencia exacta. Un estudio sobre el caso de Castilla-La Mancha, puede ser indicativo (Sánchez Martínez, 2004: 1-18). El número de trabajadores es relativamente alto, y supera con frecuencia la veintena, pero el de los que trabajan con contrato fijo es reducido y puede no pasar del tercio. Se utilizan con prodigalidad las figuras del becario y del colaborador voluntario, además del contrato temporal. Un 45% no alcanzan siquiera los 150.000 euros de presupuesto anual. A lo largo de 2008 y 2009, en la retahíla de televisiones locales que anuncian cierres y despidos, dominan las que declaran entre 8 y 12 trabajadores fijos. Aunque en la corta historia de la televisión local en España se pueden distinguir dos etapas muy diferentes, una inicial, de dominio de la televisión comunitaria, dominada por el voluntarismo, y otra posterior, desde mediados los noventa, más empresarial, la tasa de profesionalización es muy inferior a lo deseable, con todo, puede estimarse que el millar de televisiones locales españolas han creado en la última década en torno a los 8.000 empleos estables, con mucho la cifra más alta del panorama audiovisual español². No hay que olvidar, además, la aportación de la televisión autonómica, con varias empresas –Canal Sur, TV3, Euskal Telebista, Televisión de Galicia–, superan o bordean los 500 trabajadores.

Pero en 2008-2009 el sistema muestra serias fisuras. Incide la crisis económica, que golpea en especial a la televisión (los ingresos publicitarios desciende en

2 El último censo fiable de televisiones locales, el realizado en octubre de 2002 por la AIMC, fijaba en 897 el número de canales locales, públicos y privados, en España. Tras el crecimiento de los años previos, la cifra parece haber crecido poco en el último sexenio y aun decrecer desde 2008.

2008 un 11,5%), y lleva a la desaparición o fusión de muchos canales, e incluso de cadenas como Localia (asociación de televisiones locales impulsadas por el grupo Prisa con 3000 trabajadores), pero también la evolución del propio medio, el proceso de digitalización, la multiplicación de canales y la inevitable diseminación de la audiencia –ningún canal alcanza ya el 20% de ella–, agrava la situación de muchos canales y cadenas. Todas las televisiones públicas, sean estatales, autonómicas o locales son deficitarias. Y obligan a importantes y continuas aportaciones de los gobiernos respectivos. A mediados de 2008 se estimaba en los 11.000 millones de euros el déficit conjunto de las televisiones públicas en España, cuyo número, por otro lado, no deja de aumentar. Recordemos que RTVE ha sido en algún momento, con mucho, la empresa más deficitaria de España. La crisis es tan profunda que, en una comunidad como Asturias, afecta –con despidos en mayor o menor cuantía– a todas las televisiones privadas –Teleasturias, Canal 10, Teleoviedo–, culminando en la televisión local de Gijón, que en enero de 2009 despide a 35 de sus 47 trabajadores y al poco cierra.

Desde el sector privado se ha acusado a esa televisión pública de ser la principal causa de sus dificultades. Y hay una queja permanente por la competencia en el campo de la publicidad. Si los primeros canales privados han alcanzado buena rentabilidad, caso de Tele 5 y Antena 3, mucho más difícil es la situación de los más recientes –como Cuatro o La Sexta–, pese a pertenecer a grandes grupos mediáticos. Los continuos trasvases de propiedad en las televisiones locales ponen de relieve también la dificultad de rentabilizarlos. En mitad de la crisis publicitaria, en la primavera de 2009, el gobierno anunciaba el fin de la publicidad en la televisión estatal –lo que previsiblemente acabará arrastrando de una u otra forma a la televisión pública autonómica–, que pasaría a financiarse por el Estado, pero también mediante un canon aportado por el reto de las televisiones y la empresas que utilizan el espacio radioeléctrico.

Las fórmulas alternativas de acceso a la televisión no han acabado de cuajar en España y han generado por ello pocas empresas y poco empleo. La incidencia de la televisión por cable es aún modesta tras una década larga de implantación. En 2008 se alcanzaba el millón de abonados, cifra muy por bajo de las previsiones (Holanda, con un tercio de la población española, tiene 1,5 millones de abonados). Las cifras españolas van subiendo lentamente, sin embargo, se constata además que parte de los abonados al cable se dan de alta no tanto por la televisión cuanto por otros servicios, como internet o telefonía, que incluye. Tampoco la televisión digital por satélite ha alcanzado un desarrollo como el esperado, tras inicios prometedores. Las dos plataformas digitales iniciales, Canal Satélite Digital (Prisa) y Vía Digital (Telefónica) hubieron de fusionarse en 2003 ante los fuertes déficit acumulados dando origen a Digital+, controlada por Prisa, pero los conocidos planes de este grupo para vender la plataforma evidencian que aún así la rentabilidad no llega y si el estancamiento en el núme-

ro de clientes, que han llegado a superar los 2 millones, y un horizonte incierto ante la incidencia que pueda tener en esta televisión de pago la multiplicación de canales con la TDT. Digital+ perdió entre noviembre de 2007 y noviembre de 2008 un 77% de su valor en Bolsa.

Desde hace varios años se viene anunciando un descenso de la audiencia de la televisión y sobre todo una disminución del tiempo dedicado a la pequeña pantalla, que no acaba de confirmarse. En teoría, el mayor tiempo dedicado al ordenador, internet y a los videojuegos por sectores crecientes de la población irían en detrimento del tiempo dedicado a la pequeña pantalla. Sin embargo, el año 2008, con fuerte crisis económica, lo que se evidencia es que contemplar la pequeña pantalla –ya no tan pequeña– es el recurso más fácil de ocio gratuito o barato. Destronar a la televisión no parece inmediato. Es más, en los primeros años del siglo XXI lo que se destaca es la paulatina utilización por la televisión de las nuevas tecnologías para ganar audiencia y crear expectativas, los canales ofrecen por Internet preestrenos de series o anticipan capítulos. La televisión por teléfono móvil se anuncia como novedad inmediata.

En esa tesitura, la era digital se presenta con incertidumbres, en especial en cuanto a su repercusión en la creación de empleo. La experiencia pionera en España, Quiero TV, se salda con un gran fracaso, un cierre rápido y enormes pérdidas –900 millones de inversión, 400 de pérdidas–, alcanza los 200.000 clientes, cifra muy insuficiente. La implantación de la TDT se ha ralentizado –de los 1.200 municipios que iban a realizar el apagón analógico el 30 de junio de 2009, 700 no pueden hacerlo–, pero es el horizonte lógico e ineludible, aun con probable alto coste en empleo.

En la primavera de 2009 el gobierno español anunciaba una reforma de la legislación para facilitar la fusión de canales de televisión, ante la realidad de una oferta por encima de las dimensiones del mercado publicitario y las graves dificultades de los canales nuevos. La televisión, en suma, va a crear poco empleo en los próximos años.

Radio: el miedo al cambio

La radio, sobre todo en España, se encuentra en una encrucijada. La audiencia no crece, incluso lentamente disminuye, sobre todo porque el medio pierde oyentes entre las generaciones más jóvenes, que tienen alternativas propias a los dos grandes incentivos tradicionales para sintonizar la radio, la música y la información, una pérdida que parece irrecuperable. En esa coyuntura, la radio debe afrontar un decisivo reto, el de pasar decididamente a la era digital (Checa Godoy, 2009: 1-15).

El sistema radiofónico español se caracteriza por el elevado número de emisoras existentes. A las grandes cadenas privadas (cuatro: SER, Cope, Onda Cero y Punto Radio, pero que incluyen numerosas cadenas gemelas de contenido musical), se une una cadena estatal, Radio Nacional de España, con cinco canales, más Radio Exterior de España, una densa radio autonómica, una mucho más densa radio municipal, algunas pequeñas cadenas regionales privadas y un número amplio de emisoras al margen de la legalidad, sobre todo radio de minorías y religiosas³. Todo el sistema, excepto RNE, ofrece publicidad. En total, más de las 4.000 emisoras, que se reparten el 8/9% de la publicidad española orientada a medios.

El medio ha dejado de crear empleo, un empleo que además se significa por su fuerte precariedad y los bajos niveles retributivos. En la radio española trabajan alrededor de las 5.000 personas con contrato. Pese a los excelentes años que –desde el punto de vista de los ingresos publicitarios– han sido los primeros del siglo XXI, la radio ha venido reduciendo empleo ya antes de la crisis de 2008-2009. Radio Nacional de España, que tenía a 31 de diciembre de 2004 los 2.298 trabajadores, había disminuido esa cifra a 1.148 justo cuatro años después. Onda Cero con bajos niveles de rentabilidad y que llega a tener 918 trabajadores en 2002, reduce su plantilla en prácticamente un tercio en el lustro siguiente. El despliegue de la radio en Internet no conlleva en esas grandes cadenas un aumento del empleo sino una nueva división interna del trabajo. La crisis del sector de la comunicación en 2008-2009 acentúa el proceso de eliminación de puestos de trabajo.

Cuadro nº 2: Evolución del empleo en las grandes cadenas privadas de radio españolas (1999-2007)

Empresa (emisoras 2008)	1999	2001	2003	2005	2007
SER (275)	875	865	847	840	892*
COPE (170)	688	757	808	796	821
Onda Cero (228)	854	851	902	689	612
Punto Radio (50)				71	70
Total	2.417	2.463	2.557	2.396	2.395

Fuente: Noticias de la Comunicación, nº 284, octubre 2008. (*) Incide la adquisición de la cadena Ona Catalana.

En esa tesitura, la radio digital es una oportunidad de generar empleo relevante, al representar una radio de servicios, con nuevas oportunidades de negocio y nuevas necesidades paralelas de trabajadores que las atiendan. Pero también,

3 En octubre de 2004 la Asociación Española de la Radio Comercial (AERC) entregaba en octubre de 2004 una lista de 2.279 emisoras legales en España y posteriormente ha insistido con frecuencia en esa cifra de más de 2.000 emisoras al margen de la legalidad.

al aportar una nueva forma de emisión que no requiere la pequeña emisora comarcal de frecuencia modulada de ámbito comarcal para garantizar la cobertura de todo un territorio, puede contribuir a la eliminación de muchas pequeñas emisoras.

Por el momento la implantación de la radio digital va lenta en todo el mundo, pero especialmente en España, donde al inicio de 2009 la AERC pedía la suspensión de la obligatoriedad de emitir en paralelo en fm y en digital, toda vez que el elevado precio de los receptores implica que la radio digital apenas tenga audiencia en España⁴. La asociación estimaba que suspender esa obligatoriedad representaría un ahorro de 30 millones de euros al año para el sistema radiofónico privado. La radio privada española perdía en 2008 un 5,3% de sus ingresos publicitarios –con todo, un porcentaje inferior a prensa y televisión– y hay inquietud en el sector.

La tecnología digital es, sin duda alguna, el futuro de la radio, por tanto esa solicitud de moratoria indica mucho miedo al futuro. Es cierto que la implantación de la radio digital se está desarrollando en todo el mundo con titubeos e incertidumbres, y que en España no hay, al contrario que en la pequeña pantalla, una fecha de “apagón” y cambio de tecnología. En la medida en que la plena implantación de la radio digital a día de hoy supone un “poner el cuentakilómetros a cero”, podría afectar negativamente a las cadenas más asentadas, que han levantado a lo largo de los años grandes redes de emisoras sumando concesiones y compras, concentran la publicidad (como muestra el cuadro nº 3) y estarían entonces en igualdad de condiciones con los nuevos operadores, que podrían cubrir toda España con una sola licencia. De ahí que se miren con interés las experiencias norteamericanas cara a conseguir una implantación digital por evolución desde la FM, que no implicaría el borrón y cuenta nueva.

La radio ha superado con éxito el reto de internet. Acaso sea, de los medios clásicos –prensa, radio y televisión– el que mejor se ha adaptado a la red, miles de emisoras de Fm emiten también por la red de redes, y en ella han surgido muchas nuevas emisoras, aunque por lo general de economía muy reducida, llenas de voluntarismo y parcas en empleo remunerado.

Basada en la palabra y no en la imagen, la radio es el único sector del mundo audiovisual español al margen de multinacionales extranjeras, incluso con relevante presencia española fuera del país (Unión Radio), pero por el momento, la radio lucha por mantener sus actuales niveles de empleo y mejorar la calidad

4 Los receptores son en efecto comparativamente caros, pero tampoco la radio digital ofrece aún alternativas en contenidos a la radio tradicional, y no genera por ello deseo de pasar a la nueva tecnología. Una demanda creciente reduciría el coste sensiblemente, como tantas veces ha ocurrido.

del mismo, aunque no debiera tener tanto miedo a un futuro que, de una u otra forma, ha de llegar.

Cuadro nº 3: Inversión publicitaria en la radio privada española 2005-2007 (en miles de euros)

Empresa	2005	2006	2007
Unión Radio	284.304	300.599	336.184
COPE	120.450	122.017	128.109
Onda Cero	136.764	141.550	149.478
Punto Radio	20.050	19.247	24.600
Otras	48.332	53.287	39.729
Total	609.900	636.700	678.100

Fuente: Infoadex. Las cifras aportadas por las cadenas suelen ser un 25/30% inferiores.

Cine, cifras engañosas

En 2008 se realizaron en España 173 largometrajes⁵, de ellos 124 totalmente españoles y el resto, 49, coproducciones. Se trata de la cifra más alta en los últimos 40 años. También se produjeron 210 cortometrajes, a su vez la cifra más elevada en un cuarto de siglo. España es, por producción, el tercer país europeo, tras Francia y Alemania, y por delante del Reino Unido o Italia, y no muy lejos del país con más producción Francia (1969). Se trata, sin embargo, de unas cifras engañosas. En torno a un 20/25% de esos largometrajes no llegarán a estrenarse en salas comerciales y en un elevado porcentaje lo harán fugazmente.

La asistencia a salas de cine decrece año tras año en España, y en general, con altibajos, tiende a hacerlo también la asistencia a películas españolas (18,7 millones de espectadores en 2006, 15,8 en 2007, 14,8 en 2008). En porcentaje sobre espectadores totales, el 13,5% en 2007 y el 13,3 en 2008. El número de salas de exhibición, que alcanzan un máximo en 2005 –4.401–, desciende paulatinamente desde entonces (4.140 en 2008)⁶.

5 Son 108 películas de ficción, 55 documentales y 10 largometrajes de animación.

6 La concentración de las salas de cine en núcleos urbanos provoca un problema creciente: la de grandes áreas rurales o incluso semiurbanas sin locales de exhibición. Más de un tercio de los españoles viven en localidades sin salas y en seis comunidades la mitad al menos de la población.

Cuadro nº4: Evolución de la producción cinematográfica española (1970-2008)

Año	Largometrajes íntegramente españoles	Coproducciones	Total largometrajes	Cortometrajes
1970	58	49	107	101
1975	89	21	110	103
1980	82	36	118	258
1985	65	12	77	162
1990	37	10	47	98
1995	37	22	59	94
2000	64	34	98	108
2005	89	53	142	161
2006	109	41	150	209
2007	115	57	172	156
2008	124	49	173	210

Fuente: Ministerio de Cultura. El cine y el vídeo en datos y cifras, 2009.

Esos 173 largometrajes implicaron a 217 empresas productoras, de las que el 82,5% sólo intervinieron en la producción de una película y apenas 4 en 5 o más films, lo que muestra la atomización de la producción cinematográfica española. A juicio de portavoces oficiales, el elevado número de producciones cinematográficas en España se debe a la política de ayudas ministeriales a la producción y a la obligatoriedad para los canales de televisión de invertir el 5% de sus ingresos en cine⁷. Crece, y es un elemento positivo, pues mejora la distribución, el número de copias por película. En 2008 el promedio estuvo en las 43 copias, aunque ese promedio esconde fuertes diferencias internas, pues 7 películas se distribuyeron con más de 300 copias. En todo caso, el número de copias por película española no llega a la mitad del promedio de las películas extranjeras, sobre todo norteamericanas.

Como es conocido, la actividad cinematográfica no se sitúa hoy sólo en torno a las salas de cine, cuyo porcentaje en el negocio cinematográfico sigue descendiendo. La comercialización en DVD o más raramente vídeo, y los pases por televisión, son parte decisiva de ese negocio. En un año como el 2008 se comercializaron 5.831 títulos, de ellos 998 fueron películas españolas.

Pero es un número a la baja: en 2007 fueron 6.765 títulos). En ese descenso de la oferta incide la caída de la demanda, por la crisis económica y la disminución del consumo y por la piratería audiovisual. La producción y comercialización videográfica contabiliza en España un alto número de empresas, y aunque muestra una clara concentración en el eje Madrid-Barcelona, no faltan em-

7 En 2007, los canales de televisión invirtieron en cine 153 millones de euros, de ellos 112 en cine español, es decir en torno al 73% de la inversión global de las productoras, y el resto en producciones europeas o en films para la propia TV. La ayuda estatal ascendía ese año a los 61,2 millones de euros. En 2008 fue de 67,7 millones.

presas de cierto relieve fuera de él. Algunas son a un tiempo productoras y distribuidoras y muchas abarcan cine, televisión y otras manifestaciones audiovisuales.

Cuadro nº 5: Principales empresas comercializadoras de películas en 2008

Empresa	Rasgos	Películas comercializadas
S.A. del Vídeo (SAV)	Distribuidora videográfica creada en 1987 y perteneciente al grupo Planeta (Barcelona)	455
Selectavisión	Distribuidora de cine, televisión y comic (Barcelona)	441
Interselección	Productora y distribuidora española de cine para adultos (Barcelona)	242
Film Corporación 2000	Productora y distribuidora española (Barcelona)	229
Savor ediciones	Productora y distribuidora española (Barcelona)	204
Papillon Films	Productora y distribuidora española de cine para adultos (A Coruña)	181
Sony Pictures España	Filial española de la multinacional (Madrid)	174
Video Mercury Films	Productora y distribuidora española (Madrid)	169
Divisa Red	Productora y distribuidora española creada en 1983 (Valladolid)	167
Negro y azul	Productora y distribuidora española de cine para adultos creada en 1986, con actividad internacional	161
Warner Bross	Filial española de la multinacional (Madrid)	153
Universal Pictures	Filial española de la multinacional (Madrid)	140
Sociedad general de derechos audiovisuales (Filmax)	Productora y distribuidora española (Barcelona)	136
Manga Films	Productora y distribuidora española creada en 1993 (Barcelona)	134
Creative World Promotions	Productora y distribuidora española (Barcelona)	126

Fuente. Elaboración propia sobre datos del Ministerio de Cultura.

El proceso de creación de productoras de cine en España en la última década permite comprobar cómo su número ha ido en aumento en toda España, pero mucho de forma más acusada en Madrid y Cataluña, y más moderadamente en Andalucía, País Vasco, Galicia y Valencia; pero con una elevada mortalidad en esas empresas, lo que explica los frecuentes altibajos en su número. Numerosas empresas de cine son también productoras de programas de televisión. En todo caso, un subsector que, sorprendentemente, está generando empleo.

Cuadro nº 6: Productoras cinematográficas por comunidades autónomas (1998-2008)

Comunidad	1998	2001	2004	2007	2008
Andalucía	1	3	8	7	19
Aragón	-	-	-	1	1
Asturias	-	-	1	-	1
Baleares	1	0	0	1	2
Canarias	3	1	0	7	4
Castilla La Mancha	-	-	1	3	0
Castilla y León	1	0	0	1	1
Cataluña	13	19	31	54	54
Extremadura	1	1	0	1	1
Galicia	2	3	12	17	15
Madrid	38	57	71	92	81
Murcia	-	-	-	-	1
Navarra	3	0	3	3	2
País Vasco	1	5	10	13	14
Rioja, La	-	-	-	-	1
Valencia	0	4	5	14	18
Total	64	93	142	213	217

Fuente: Ministerio de Cultura, Boletín informativo de cine 2008. Algunas empresas tienen presencia en más de una comunidad.

Videojuegos, todo por hacer

En una fecha tan tardía como el 25 de marzo de 2009, el Congreso español aprobaba la consideración del videojuego como industria cultural –merecedora por ello de ayudas y de estatus especial en impuestos como el IVA– y del creador de videojuegos como artista, tras una votación con llamativa unanimidad en el seno de la Comisión de Cultura. Sin duda, un respaldo bien justificado a una actividad que ha alcanzado, sin apoyo institucional alguno, incluso con no pocos recelos oficiales y de la propia sociedad, un desarrollo muy notable en España. La venta de videojuegos suponía ya los 1.432 millones de euros en España en 2008, cuando en 2005 eran 863, y crece frente al declive, por distintas causas, de la asistencia a salas de cine o la compra de DVD y grabaciones de música, de forma que desde 2007 representa más de la mitad del consumo español en ocio audiovisual.

Cuadro nº 7: Reparto del consumo en entretenimiento audiovisual (2005-2008)

Medio	2005		2008	
Videjuegos	863	35%	1.432	57%
Cine	627	26%	628	25%
DVD	470	19%	251	10%
Música	480	20%	201	8%

Fuente. Elaboración propia sobre datos de ADESE.

Por encima de crisis económicas, es un sector que a escala internacional sigue creciendo. Lo hizo en el conjunto de la Unión Europea –segundo mercado mundial tras EE UU– en 2008, aunque en España retrocedió levemente, un 1,5%; pero tras un crecimiento casi vertiginoso en los tres años anteriores.

Resulta, sin embargo, altamente significativo que de esa relevante cifra –España es el cuarto mercado europeo del videojuego, por delante incluso de Italia, y el sexto del mundo–, las empresas españolas de videojuegos, ciertamente pocas y hasta ahora apenas ayudadas, sólo recibían un 2%, muy por debajo de los porcentajes de las empresas de Francia o Alemania y no digamos el Reino Unido. Estamos, pues, ante una industria audiovisual completamente en manos de multinacionales y grandes empresas foráneas. Puede afirmarse, en principio, que el videojuego es, en efecto, un sector en el que está casi todo por hacer, a nivel de comercialización propia en especial,

El videojuego, en todos sus subsectores –incluida, pues, la comercialización–, da empleo hoy en España a unas 6.000 personas, pero de esa cifra apenas un 8% escaso trabajan en el desarrollo de nuevos videojuegos, una apabullante mayoría se dedica simplemente a comercializar productos realizados en otros países y distribuidos por las multinacionales del sector. Pese a un ambiente bien poco propicio, han sido muchos los creadores de videojuegos españoles que han destacado; sin embargo, casi sin excepción, ha tenido que vender sus trabajos a empresas extranjeras.

Las empresas españolas dedicadas al desarrollo de videojuegos eran a finales de 2008 unas sesenta, casi todas de pequeño tamaño. Con una actividad regular y consolidada, en torno a la veintena. Una cifra inferior, por ejemplo, a la de países de nuestro entorno cultural como Italia o incluso Bélgica, a los que, sin embargo, superamos en consumo. Esas empresas se orientan sobre todo a la producción de bajo coste, como los juegos para móviles (30%), o los juegos *casual* (34%), es decir, sencillos, dirigidos sobre todo a internautas. Pero sus ingresos no alcanzan siquiera el 2% del total de ventas de los videojuegos en España. Trabajan para multinacionales del sector que aprecian el buen trabajo

de muchas de esas empresas españolas. Solo una, FX Interactive, exporta sus productos, con su propia marca, principalmente a Latinoamérica. Virtual Toys, con sedes en Madrid, Barcelona y Valencia, ha vendido en su todavía corta trayectoria cinco millones de copias de tres productos suyos, pero a través de empresas francesas. En la Navidad de 2008 la firma española lanzaba cuatro productos muy renovadores, como la saga "Imagina ser...", realizados por sus creativos pero distribuidos como propios por la multinacional Ubisoft.

Solo las dos principales empresas españolas de videojuegos, Pyro Studios y la citada Virtual Toys, alcanzan el millón de euros en ventas. Varias de esas empresas –Enne, Digital Leyends, Pyro Studios– colaboran estrechamente con distintas universidades en el desarrollo de másteres para formación de especialistas, tarea visiblemente necesaria para impulsar el sector en España en su dimensión creativa. El primer master se impartió en 2002 en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. El sector muestra, además, una clara concentración en Madrid, donde se sitúan hoy por hoy dos tercios de las principales empresas.

El coste de producción de un videojuego es elevado, y supera claramente en recursos y tiempo al de un largometraje medio. Se sitúa hoy, en juegos para consolas, en torno a los 6 millones de euros. La creación, por ejemplo, de *The Lord of the creatures*, lleva a Gonzo Suárez varios años y exige una inversión de 9 millones de euros. No está pues, al alcance de una empresa pequeña, obliga a la venta de un elevado número de copias para alcanzar rentabilidad y exige además elevados gastos de comercialización en un mercado copado por las multinacionales. Es significativo que el gasto en publicidad del sector del videojuego en España que fue en 2007 de 143 millones, ascendiese al siguiente a 237. Igualmente significativo es que en 2008 tres distribuidores internacionales se repartiesen la mayoría de los 50 videojuegos más vendidos en España, 19 Nintendo, 8 Electronic Arts y 7 Konami.

En teoría, España reúne condiciones para tener un papel mucho más activo a escala internacional en la producción de videojuegos, toda vez que los costes de producción son muy inferiores a los de EE UU y otros países y contabilizamos excelentes creadores. Falta sobre todo, entre otros requisitos, financiación, porque además de ser caro el desarrollo de videojuegos nuevos presenta siempre muchas incertidumbres sobre la respuesta del mercado, por lo que las empresas de desarrollo de videojuegos tienen difícil acceso a créditos financieros –no hay capital-riesgo en el sector– y carecen además de apoyo público institucionalizado. Se opta, por ello, por los videojuegos de menor costo o más fácil éxito, para PC y móviles, éste un subsector muy expansivo, frente al videojuego para consolas, y por ampliar modelos ya refrendados por el mercado.

Ese contexto explica también la alta mortalidad entre las empresas de videojuegos españolas. Actualmente no sobrevive ninguna de las creadas en los años

ochenta e inicio de los noventa del pasado siglo, que supusieron, en el ámbito de creación, una primera y pionera etapa dorada del videojuego español, la de éxitos como los videojuegos “PC Fútbol”, de Dinamic Multimedia o “La abadía del crimen”, de Opera Soft. Las quiebras han sido numerosas; las desapariciones silenciosas, también. Alguna aparición fulgurante, se salda con un fracaso rápido (Gaelco, 2003-2007). Una empresa de videojuegos con unos planteamientos medianamente ambiciosos, requiere un mínimo de 25 personas (programadores y guionistas, diseñadores, músicos y técnicos de sonido, productores...) y una importante inversión tecnológica complementaria, además de los aludidos costes de los productos a desarrollar. Aquella floración inicial de pequeñas pero dinámicas empresas que fabricaban videojuegos para ordenadores Spectrum o Amstrad y que adquirieron cierto relieve internacional, no tuvo continuidad en la era de las consolas, con más exigencias económicas. Hubo proyectos fracasados que arrastraron a las empresas, como fue el caso de “Blade”, que hundió a Rebel Act Studios (1996-2002).

Cuadro nº 8: Principales empresas españolas de desarrollo de videojuegos (2009)

Empresa	Ciudad	Creación	Empleo fijo	Partners	Juegos
Arvirago	Madrid	2002	50		The lord of the Creatures
Crocodile Entertainmet	Madrid	2008			
Digital Leyends	Barcelona	2001	50	Nokia	One
Enne	Salamanca				
Enigma	Getafe (Madrid)	1997	60		
Exelweiss	Valencia	1996			
FX Interactive*	Madrid	1999			
Garmnick (Grupo Planeta)	Barcelona	2005			
Legend Studios	Málaga	2000			
LemonQuest	Madrid	2006	120		Circulate. Ronaldinho. Scalextric
Mercury Steam	San Sebastián de los Reyes (Madrid)	2003		Konami	Jericó, Scrapland
Pendolo Studios	Madrid	1994			Runaway
Pyro Estudios	Madrid	1996	120	Sega	Commandos Praetorians Imperial Glory
Rivistronic	Madrid	1996			
Tragnarion Studios	Palma de Mallorca	2003	50		Renaissance
Virtual Toys	Torrejón de Ardoz (Madrid)	1995	50	Apple, Ubisoft	Torrente

Fuente: elaboración propia. Se excluyen meras filiales de empresas extranjeras. Todas las empresas tienen, al menos, 10 empleados fijos. (*) Empresa hispanoitaliana.

Es un panorama que urge cambiar ¿cómo? El videojuego puede convertirse, como se insiste desde el sector, en la “punta de lanza de la producción audiovisual española”. La expansión puede comenzarse por el desarrollo de los videojuegos para móviles, al tratarse de un mercado que viene creciendo muy rápidamente y que no tiene que superar las aludidas barreras de los videojuegos más clásicos. Por otro lado, la financiación de los videojuegos de producción española debe tener presente que si bien los riesgos son altos, un videojuego que consigue el favor del mercado se convierte en una inversión francamente rentable, de forma que una inversión planificada en el sector puede rentabilizarse muy bien si se diversifican los productos, compensando éxitos y posibles fracasos. El mercado español es, no se pierda de vista, relevante, en 2007, por ejemplo, se vendieron –fue todo un record– por encima de los 3,3 millones de consolas, entre portátiles (1,9 millones) y de sobremesa (1,4).

El mundo del videojuego se ve afectado también por la piratería audiovisual, pero en un porcentaje muy inferior al del cine o la música. En buena parte por la mayor complejidad de la operación de bajarse de la red un videojuego, pero también por otros factores heterogéneos: multiplicación de periféricos que han de adquirirse, actualizaciones y complementos con frecuencia gratuitos. De forma que esa piratería disminuye los ingresos del sector en torno a un 12-15%, porcentaje muy inferior a los de los otros sectores aludidos, y sin tendencia al aumento, al contrario, en los últimos años se reduce.

La expansión futura del sector, en su dimensión creativa y no en la de mera distribución de productos extranjeros o comercializados por multinacionales, marcado por esa nueva visión del videojuego como producto cultural y al mismo tiempo industria estratégica, pasa por iniciar una clara línea de apoyo institucional, similar a la que recibe el cine, y muy probablemente con mejores resultados económicos (la experiencia de Cinegames, salas de cine transformadas en salas de videojuegos, iniciada en 2007 en Madrid, es significativa).

El modelo puede ser Francia, donde durante el año 2009 el Estado apoya 45 desarrollos de videojuegos con una subvención que puede llegar hasta el 20% del coste de producción, con un máximo de 3 millones de euros por proyecto⁸. Hasta ahora el apoyo del sector público ha sido mínimo. Algún desarrollo ha conseguido ayuda como proyecto de I+D y la Universidad de Salamanca ha impulsado un videojuego para enseñanza del idioma español, que ha contado con una subvención de 4,5 millones de euros (Plan Avanza).

Pero ese apoyo institucional a la producción –en el que deben implicarse también las comunidades autónomas– debe complementarse con planes de fo-

8 En diciembre de 2007 la Comisión Europea aprobaba el proyecto de ayudas francés estimando que no afectaba a la libre competencia y se aplicaría únicamente a juegos que respondiesen a criterios de calidad y originalidad y favorecieran la diversidad cultural.

mento de la formación de especialistas, a distintos niveles –en especial FP y Universidad–, con la demanda de realización de videojuegos desde las propias instituciones para múltiples usos, desde los educativos a los turísticos, con estrategias para la comercialización interior y exterior de estos productos y, al mismo tiempo, por un cambio de mentalidad también en el sector financiero privado. En esa tesitura, los actuales 450 o 500 empleos en el desarrollo de videojuegos –muy inestables por otro lado– podrían triplicarse, y crecer el número de empresas y el tamaño medio y comenzaría a remontarse la actual dependencia de empresas foráneas.

Para las pequeñas empresas creativas, una opción que cobra fuerza es la de ampliar los canales de venta directa, principalmente a través de internet, sin dependencia por tanto de las tiendas y sus comisiones. Empresas como la japonesa Nintendo o la francesa Gameloft se orientan en esa dirección: aportar canales de descarga de juegos para sus consolas portátiles. Una pequeña empresa puede crear juegos sencillos y venderlos por esa vía con precios que pueden ser incluso apenas un tercio de los habituales en establecimientos del ramo. Se eliminan intermediarios y, en buena medida, también gastos de promoción.

El negocio del videojuego presenta en España, en definitiva, unos rasgos muy claros: elevado consumo y futuro, desde ese punto de vista, despejado, con independencia de vaivenes económicos; pero total dependencia del exterior y lenta reacción interna. En consecuencia, es un sector que hasta hoy apenas ha creado empleo en el país, salvo en el ámbito de la distribución y venta, pero que parece llamado a una transformación profunda en los próximos años.

Las incógnitas del mundo discográfico

“La piratería acaba con la industria discográfica”. Un titular así podría ser el de algún periódico español de 2009, pero pertenece a la edición del 9 de diciembre de 1984 del diario *El País*. Una crisis como la de la industria discográfica, que dura ya más de un cuarto de siglo y sigue activa, es obviamente mucho más que una crisis, denota un cambio, mas bien una mutación, y no parece obedecer a una causa única, esa piratería que evoluciona continuamente, pero que se mantiene.

La industria discográfica es, a escala mundial, una de las más concentradas, posiblemente la que más. Tras la fusión entre Sony (Japón) y BMG (Bertelsmann, Alemania) en 2004, apenas cuatro multinacionales –a través de un variado repertorio de sellos– controlan casi el 80% de la música comercializada en soportes físicos en todo el mundo: las norteamericanas Universal y Warner, la británica EMI y la citada Sony-BMG. En España esas multinacionales suponen incluso más, el 90% del mercado. Alrededor de unas 40 empresas autóctonas

se reparten casi todo el resto, casi, pues existen también numerosos pequeños sellos locales con mínima actividad. Esas multinacionales han venido desarrollando tradicionalmente una política de precios altos, escasamente permeable a nuevas fórmulas, que desde hace años se tambalea.

Tanto en España (más del 30%), como a escala internacional (25%), la principal compañía es Universal, con sede en Nueva York pero propiedad mayoritaria desde 2006 del grupo francés Vivendi. Tiende a ganar mercado en España, cuenta con veteranos sellos como Decca, Philips, Deutsche Grammophon, Barclay, Mercury, Universal, MCA, Verve, Polydor...la multinacional tenía al inicio de 2008 los 6.000 trabajadores en todo el mundo, pero comenzó entonces el despido de más de 1.500 de ellos. La segunda firma es la japonesa Sony, con cifras muy cercanas –en España, 29% en 2008–tras absorber a la alemana Bertelsmann, con sellos como CBS, Arriola, RCA o Columbia. En un segundo plano la norteamericana Warner y la británica EMI, la que tiende a perder más cuota de mercado tras atravesar una profunda crisis interna en 2008.

Entre las cuatro controlan el 90/91% del mercado discográfico español, con leves oscilaciones interanuales⁹. En el mercado tienen también presencia dos pequeñas multinacionales francesas, Naive y Harmonía, esta orientada a la música clásica. De forma que las empresas españolas con cierta relevancia en este mercado son apenas una decena, como Open Records (1983), Avispa (1987), Discmedi (1989), Boa Music (1993), y sobre todo Blanco y Negro, especializada en música dance y en recopilatorios. Fuera de ese núcleo y del eje Madrid-Barcelona quedan empresas muy pequeñas, aunque con continuidad, como Pasarela (Sevilla, 1987) o Zouma (Galicia, 1997), especializadas la mayoría en música regional. En total, los ingresos del sector en 2008 fueron 254 millones de euros, de ellos 225 por venta de CD y 29 por descargas en Internet; si este capítulo crece lentamente (27 millones en 2007), las ventas en soporte físico decrecen más rápidamente (257 millones de euros en 2007). El sector discográfico ofrece poco empleo –no llega a 2.000 trabajadores– y éste no aumenta. La desaparición de la veterana Hispavox en 1997 y el fracaso de Gran Vía, el intento del grupo Prisa por crear una gran discográfica en lengua española (vendida en 2004, tras un lustro de existencia, al grupo Universal por 14 millones de euros), muestran las dificultades de las empresas del sector si quieren alcanzar una cierta dimensión.

9 Se calcula que, al margen de los controles de las asociaciones empresariales –Promusicae–, quedan pequeñas compañías que representan a lo sumo en torno al 7% del mercado del disco, con lo que la presencia real de las cuatro multinacionales sería del 85%.

Cuadro nº 9: Principales empresas discográficas en España en porcentaje del mercado (2006-2008)

Compañía	Ambito	2006	2008
Universal Music	Multinacional (EE UU)	25,87%	30,86%
Sony Music	Multinacional (Japón/Alemania)	27,53	29,17
Warner Dro	Multinacional (EE UU)	18,64	18,59
Emi Music	Multinacional (Reino Unido)	19,14	12,23
Blanco y Negro	España (Barcelona)	3,24	3,33
Discmedi	España (Barcelona)	1,80	1,73
Divucsa	España (Barcelona)	1,93	1,28
Harmonía Mundi (Clásica)	Multinacional (Francia)	0,50	0,78
Avispa	España (Madrid)	0,58	0,63
Boa	España (Madrid)	-	0,49
Dial	España (Madrid)	0,39	0,41
Naive	Multinacional (Francia)	0,20	0,40
Open Records	España (Barcelona)	0,15	0,12
Otros		0,03	-
Total		100%	100%

Fuente: Promusicae.

Factor decisivo en esa crisis es desde luego el aludido declive del CD. Con apenas tres décadas de existencia –su comercialización se iniciaba en 1982–, su final está ya en el horizonte. Se ha quedado desfasado, limitado y resulta comparativamente caro. Cuando sustituyó al disco de vinilo, hoy apreciado objeto para coleccionistas, se ofrecía como un formato mucho más práctico y menos deteriorable que el viejo disco. Tuvo una implantación muy rápida. También lo está siendo su ocaso. Para almacenar datos son muchos más prácticos las rápidamente popularizadas memorias USB, que alcanzan además mucha más capacidad (ya hasta 180 CD), y como vehículo musical están siendo sustituidos por los MP3 y MP4 o los reproductores de música iPod. Eso explica que en el 2008 el gasto de los españoles en CD no pasase de los citados 225 millones de euros, una cifra bien modesta, casi una tercera parte apenas de la que representaba al inicio de la década (623 en 2001). En consecuencia, las empresas discográficas reducen también año tras año su número de novedades –en los últimos, de forma drástica– y muchos artistas optan por crear pequeñas discográficas y comercializar sus producciones vía internet. Con todo, España se mantiene como el noveno o décimo mercado musical mundial, con aproximadamente el 1,9/2% de ese mercado.

Pero la crisis no está solo en el declive del CD; lo que sobre todo está cambiando, y afecta decisivamente a toda la industria discográfica –que reacciona mal,

con lentitud y con tardanza–, es la forma misma de demandar y oír música, con la música en línea en su centro. Lo resume así una revista francesa:

Esta revolución es profunda porque invierte el modelo de escucha. De una economía fundada en lo excepcional y el hit-parade (produzco 100 discos, de los cuales uno me reportará dinero), se pasa a una economía en la que un micro-grupo puede al fin tener acceso a la audiencia. Es el modelo económico de Amazon, basado en la venta de millones de referencias que le reportan la mayoría de sus beneficios. Es la inversión de la Ley de Pareto (el 20% de los productos reportan el 80% de las ganancias) y del principio del hit-parade: hay sitio para los pequeños. A esto se le llama a menudo la 'larga cola': viva la cohorte de millones de contenidos particulares vendidos a millones de micro-objetivos. Si a esto se añade la formidable democratización de los medios de producción, se comprenderá el malestar que exaspera a las empresas cuyo modelo económico se basa en unos elementos en proceso de desaparición y, por extensión, a quienes se benefician actualmente de un sistema basado en la excepcionalidad y la exclusividad. Tal es el alcance de la revolución. ¿Quiere esto decir que se ha ido todo al garete, y que, carente de modelo económico (puesto que el antiguo se extingue), la creación va a desaparecer? ¿Quiere esto decir que los artistas morirán si no se impiden las 'descargas'? ¿Hay que prohibir Internet para salvar a Patricia Kaas?¹⁰

Muchas preguntas, desde luego. Y algunas vías de solución. La descarga legal de música por Internet es, sin duda, la opción de más futuro. Lentamente, desde aproximadamente 2003, las grandes empresas discográficas se abren a la comercialización en línea de sus repertorios. En España esa fuente de ingresos apenas representó el 11,5% del total en 2008, pero en EE UU supone ya el 39%.

En este último país se superaron durante el año 2008 los 1.000 millones de descargas legales, bajo pago, de música vía red de redes. Ha transcurrido una década desde la aparición fulgurante de Napster, que en 1999 inició la popularización del intercambio de música. La industria discográfica norteamericana consiguió eliminarla en un bienio y aprendió la lección: inició, con muchas dudas, la comercialización de sus archivos por esta vía, facilitando un consumo que, sin requerir soporte físico, es mucho más barato, una fórmula que en los últimos seis años no ha dejado de crecer y afirmarse. Las discográficas no han eliminado la piratería, pero sí han conseguido que crezca su propio volumen de negocio vía red.

Dada su extraordinaria incidencia en el sector, resulta imprescindible acercarse al fenómeno de la piratería musical, con todos sus contraluces. Probablemente

10 "Internet : la loi sur le piratage expliquée aux nuls" (2008), en www.rue89.com. Disponible en www.soitu.es: "La ley francesa de la piratería explicada a los torpes". Patricia Kaas es una cantante francesa, representante del país en Eurovisión 2009.

la sentencia de un tribunal de San Francisco el 15 de febrero de 2001 sobre Napster marcó el inicio de la consideración legal como "piratería" de lo que venía siendo práctica multitudinaria. Napster es una pequeña empresa que nace al comienzo de 1999 en Silicon Valley con un programa informático muy sencillo que permite un intercambio rápido de archivos musicales de forma gratuita vía Internet, conoce un éxito inmediato y en pocos meses supera los 20 millones de usuarios. Pronto, los abogados de la Recording Industry Association of America (RIAA) interponen una querrela criminal en representación de importantes empresas del sector –Vivendi, Universal, Sony, Warner–, al estimar que los usuarios de Napster podían acceder a cualquier canción del mercado, escucharla y grabarla de forma gratuita, sin desembolso alguno por derechos de autor. Napster defiende la inexistencia de delito toda vez que ella no almacena las canciones, sino que lo hace cada usuario en su propio ordenador. Hace contraofertas y llega incluso a un acuerdo con Bertelsmann (sello BMG), una de las grandes multinacionales de la música, pero no norteamericana. La sentencia del tribunal californiano lleva a la extinción de Napster. Una historia similar registraba en 2002, Audiogalaxy, que se veía forzada a cerrar su negocio por orden judicial tras otra demanda de la poderosa RIAA. Se inician, a instancia de las grandes discográficas, paulatinas actividades internacionales coordinadas contra la piratería musical. Pero estas empresas no serán las únicas, todo lo contrario, y si en Estados Unidos se contiene la piratería, no ocurrirá tan claramente en el resto del mundo.

La piratería musical tiene dos ámbitos principales. La copia ilegal de CDs y el intercambio de archivos de música en línea. Aquella está en el inicio mismo del CD y se explica en buena parte por la facilidad del proceso y el elevado precio del CD musical en el mercado, poco accesible a sus principales consumidores, los menores de 25 años. Se estima que el precio medio de un CD de novedad musical es entre 5 y 6 veces superior al precio de coste, incluido en éste tanto los gastos de producción, como los ingresos del artista y los impuestos. El disco ha tenido tradicionalmente en España un IVA alto, 16%, de producto de lujo, que contrasta con el 4% del libro. En abril de 2004 el gobierno, por medio de la entonces ministra de Cultura Carmen Calvo, anunció una rebaja de dicho impuesto al 4%, ignorando que la legislación europea lo impide, salvo acuerdo comunitario conjunto. Pero unos meses antes, en septiembre de 2003, por presión sobre todo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) se había establecido un canon sobre CD y DVD vírgenes (entre 0,13 y 0,70 euros según características).

En España la compra de CD en establecimientos especializados ha sido siempre comparativamente escasa, pese a ser el cuarto mercado musical europeo y que casi el 90 % de los hogares españoles dispongan de equipos de sonido adecuados. Al inicio del siglo, esa compra era apenas de 1,3 discos por persona y año, un tercio del promedio norteamericano o británico. Y no ha mejorado, al contra-

rio, desde entonces. La creciente precariedad de la venta de música en disco ha llevado a la paulatina extinción de la mayoría de los establecimientos dedicados a esa venta en toda España, y el comercio discográfico se circunscribe hoy a las grandes superficies. Cerraron locales casi míticos como Madrid Rock o Sevilla Rock y presentó suspensión de pagos Discos Castelló, una cadena barcelonesa con seis tiendas. Problema internacional, desde luego, como muestra la crisis de la cadena Virgin, que ha cerrado establecimientos en ciudades como Nueva York. El "top manta", la venta callejera o en mercadillos de los éxitos del momento en copias ilegales a precios reducidos, ha diezariado durante una larga década las ventas en comercios. El valor de las copias ilegales de CDs equivale al 20/22 % del que alcanza la venta legal, pero en número de unidades copiadas las ilegales superan probablemente a las legales. Por otro lado, en España, como en el resto de Europa, no tiene cabida –al menos por el momento– la práctica legal japonesa de alquiler de CDs por precio módico.

La denominada piratería musical encuentra desde finales del pasado siglo su medio natural en internet. En la red se encuentran por encima de los 800 millones de archivos musicales susceptibles de ser descargados fácilmente y con extraordinaria rapidez, y se han llegado a superar los mil millones. La popularización del ordenador y la variedad de reproductores portátiles contribuyen a la generalización de las descargas¹¹. Si en algunos países europeos como el Reino Unido o Alemania, las descargas legales superan a las ilegales, en otros, como España o Italia, ocurre al contrario, y lo mismo pasa en buena parte del resto del mundo. La política de precios altos, cuando no sencillamente abusivos, y en general las prácticas y estrategias de las grandes compañías –baja oferta, en especial en música alternativa o minoritaria, pocos discos sencillos, escaso interés por las novedades que supongan algún riesgo– constituidas en un impresionante oligopolio con gran capacidad de presión internacional y poco proclives a innovaciones tecnológicas que no les favorezcan, son en buena parte responsables de esa situación (Knopper, 2009) pero aun considerando que la copia gratuita puede acercar la música a sectores de baja capacidad adquisitiva y que en general representa una modernización del consumo –más orientado a la demanda y menos a la selectiva oferta de las multinacionales–, la piratería no resuelve problemas y si los agrava; perjudica proporcionalmente más a las compañías pequeñas, reduce ingresos por derechos de autor y cercena la diversidad (Calvi, 2006). Así el panorama, la industria discográfica tiene un exiguuo presente en España y un porvenir con muchas incertidumbres.

11 Las innovaciones tecnológicas, por demás, se suceden. En los primeros meses de 2009 se populariza el buscador y reproductor de música Fity, de origen turco, que permite localizar y descargar en segundos hasta 75.000 millones de archivos musicales en 39 idiomas.

Cuadro nº 10: El mercado musical digital en porcentajes por compañía (2008)

Compañía	Internet	Móviles
Avispa	0,07%	0,02%
Boa	0,23	0,32
Blanco y Negro	2,21	4,57
Divucsa	0,68	0,04
Emi Music	16,11	11,27
Sony Music	27,89	39,24
Universal Music	40,81	31,93
Warner Dro	12,09	12,56
Total	100%	100%

Fuente: Promusicae.

Pero las dificultades de las discográficas no deben hacer olvidar que el consumo musical global no muestra síntomas de crisis, mas bien al contrario. La música en vivo, los conciertos, puede ser un ejemplo. El número de conciertos crece año tras año en España. En 2005 fueron 126.778 de música popular y 17.900 de música clásica, que en conjunto bordearon los 29 millones de espectadores y supusieron los 171 millones de euros de ingresos, aunque buen número de esos conciertos, organizados por ayuntamientos y otras instituciones públicas, fueron gratuitos. La música en directo da vida a un amplio abanico de empresas, con un nivel de empleo muy superior al de las discográficas, que además no parece estar en recesión.

Las conclusiones del *Libro blanco de las industrias culturales en Cataluña* (2002) son en buena medida válidas para toda España, como las que sugieren “potenciar al emprendedor musical (programadores, promotores y mánagers) con formación y nuevos instrumentos financieros, a fin de de que sea capaz de convertir el talento creativo en producto viable en el mercado” o “poner en funcionamiento espacios de encuentro y diálogo que permitan establecer estrategias comunes entre los actores y los productos de la música en vivo y la industria discográfica” y, asimismo, “desarrollar, por parte de las pequeñas empresas del sector, la búsqueda de propuestas musicales diferenciadoras, tanto en lo que respecta a los autores como a los públicos, aprovechando la menor agilidad de las multinacionales y las oportunidades que ofrece internet”.

El móvil, nuevo integrante de la familia audiovisual

En prácticamente una década, el móvil ha pasado de cómodo y revolucionario instrumento de comunicación interpersonal, teléfono portátil, a complejo medio audiovisual de múltiples posibilidades, lo que ya se llama la cuarta pantalla (pantalla pequeña, por contraposición a la pantalla grande, la del cine, y las medias, la del televisor y el ordenador). Una pantalla que rebasa el concepto clásico de medio de comunicación para configurarse como renovadora plataforma, que ya no sólo aporta voz sino también imagen y datos. El móvil se constituye así en solicitado vehículo internacional para la publicidad, la música, la televisión, el vídeo, la radio, la fotografía, el videojuego o internet y es al mismo tiempo y en los más recientes modelos –como los *smartphones*– todo un ordenador o presta servicios como los navegadores GPS. Un desarrollo tecnológico muy rápido lo va convirtiendo en destacado protagonista de la comunicación de nuestros días y lo configura al mismo tiempo como elemento relevante en el panorama de las industrias culturales (Aguado y Martínez, 2008: 187-218).

Al incesante avance tecnológico –el móvil, puede afirmarse, se reinventa cada pocos meses–, se une la condición de instrumento barato para explicar que estemos ante un medio extraordinariamente popular y sometido a un proceso incesante de renovación por el usuario, que desborda muy claramente al cambio de ordenador o televisor. Desde finales de 2005 se supera la media de un móvil por ciudadano (110 % a fines de 2008), en tanto un tercio de los españoles cambia de móvil cada año o incluso en menor tiempo.

Desde todos los sectores de la industria audiovisual se mira con esperanza al móvil. Si la producción y la distribución de los móviles están en manos de multinacionales, la de servicios para ellos brinda innegables oportunidades. Según la Asociación española de comunicaciones móviles (Aecom), el suministro de contenidos para los móviles y servicios afines alcanza ya los mil millones de euros anuales en España. Ahí se incluyen los aportes de tonos y logos y de videojuegos (400 millones de euros al año), pero si se contabiliza la participación en votaciones y concursos, los micropagos y otros servicios, se alcanza ese millar. Puede parecer una cifra alta, pero dado el elevado número de móviles existentes en el mercado, apenas representa los 22 euros por usuario al año. Las posibilidades de crecimiento son, pues, elevadas.

El mercado español de contenidos para móviles SMS Premium está controlado prácticamente por cinco compañías que representan casi el 90% de las ventas del sector: Se trata de dos compañías españolas, Movilisto y Mediafusión, una italo-española, Buongiorno-MyAlert, nacida de la fusión de dos compañías en 2001 y con importante presencia en toda Europa, Lanetro Zed, una multinacional norteamericana, y Jamba, en origen un proveedor alemán, pero adquirido en 2004 por el grupo norteamericano Verisign. Movilisto iTouch es empresa

española, que pasó luego a manos japonesas y en 2007 volvió a sus creadores hispanos. Tiene destacada presencia internacional. Mediasión es asimismo empresa española, fundada en 1992, orientada primero a servicios para internet y desde el 2000 preferentemente a móviles. Ha iniciado penetración en Latinoamérica con la adquisición de la compañía argentina M-Joy.

El sector se va enriqueciendo con nuevas presencias. En 2006, por ejemplo, se creaba *LemonQuest*, con sede en Madrid y factoría en Salamanca, orientada a la producción de videojuegos para móviles, que ha tenido un intenso desarrollo desde entonces, con creciente presencia internacional. En 2008 adquiría una firma china para posicionarse en tan relevante mercado y tiene filiales en países como India o EE UU. Hoy tiene 120 trabajadores. En España se vienen vendiendo unos 16 millones de juegos para móviles al año.

El móvil se configura, pues, como un sector de las nuevas tecnologías en plena expansión, que genera múltiples posibilidades de negocio. Un sector en el que España está ausente en los aspectos productivos, pero tiene presencia en cuanto afecta a la distribución y comercialización –vía sobre todo de Movistar, perteneciente a Telefónica– y sobre todo puede aportar empresas propias y generar empleo en cuantos aspectos se relacionan con aportar contenidos a los usuarios del móvil. Aunque hasta ahora han dominado los componentes de puro entretenimiento en las empresas orientadas a servicios para móviles, la versatilidad del nuevo medio permite esperar que en torno a él surja y a no largo plazo un buen número de empresas orientadas a la producción audiovisual para medio tan prometedor. En la actualidad, las empresas españolas dedicadas a aportar esos contenidos mantienen ya en torno al millar de empleos, cifra que puede fácilmente triplicarse o cuadruplicarse en unos años, al igual que sus ventas.

Aunque el móvil no es ajeno a los altibajos de la economía y en 2008-2009 su crecimiento es claramente inferior al de los años precedentes, es un sector con un dinamismo y unas posibilidades de futuro muy superiores al promedio de la industria audiovisual; aunque la inversión en él no está carente de riesgos, éstos parecen hasta hoy muy inferiores a los que afrontan las inversiones cinematográficas o televisivas.

El doblaje, una actividad con futuro pero mal conocida

El doblaje es un sector del mundo audiovisual que ha conocido notables altibajos en los últimos lustros, desde que en 1993 protagonizase una histórica huelga de 100 días para reclamar atención hacia sus problemas y obtener un mayor reconocimiento profesional, pero con un presente estimable y con un claro futuro. Se estima que actualmente trabajan en nuestro país alrededor de 4.000 personas –a través de unas setenta empresas–, traduciendo, ajustando, doblando y

subtitulando. Es un sector con larga tradición en España desde que a principios de los años treinta del pasado siglo se instalan las primeras empresas, tras consolidarse el cine sonoro, y con prestigio internacional; pese a lo cual se echa en falta su reconocimiento académico, de forma que escasean las facultades de Comunicación o las Escuelas de Arte Dramático con enseñanzas consolidadas de doblaje, aunque asoma en el posgrado (como el máster en traducción audiovisual de la Universidad de Cádiz o el de la Universidad Europea de Madrid).

El número de empresas de doblaje es relativamente alto, pero descentralizado, lo ha sido históricamente, con veteranas empresas orientadas al doblaje cinematográfico radicadas en Barcelona, y sobre todo porque en los últimos años han surgido numerosos estudios orientados a doblar para canales de televisión autonómicos (Cataluña, Euskadi, Galicia, Valencia...), o DVD, o incluso han nacido nuevas especializaciones, con empresas, como Pink Noise, orientadas al doblaje de videojuegos (el doblaje, por ejemplo, del videojuego *Dragon Age* ha requerido 144 voces). También se han producido interesantes procesos de concentración y en 2006 se fusionaban cuatro de las principales empresas del sector, Estudios Abaira (Madrid), Grupo Soundtrack (Cataluña), CTV Galaxia (Galicia) y Matinha Studio (Portugal), que configuraban la principal empresa del sector en Europa, con 17 millones de euros de facturación en 2006 y con Catalana d' Iniciatives como principal accionista. Existen pocos datos sobre los ingresos del sector del doblaje, pero podemos estimarlos por encima de los 120 millones de euros. Bien realizada, no es una actividad barata. En la controversia sobre la obligatoriedad del doblaje de largometrajes al catalán a principios de 2009 se ha subrayado por las productoras que implicaría un costo de 15 millones de euros, el 10 % de los ingresos.

La expansión de la producción audiovisual en todas sus variantes (televisión por cable y TDT, cine y DVD, video, música, videojuego, publicidad...), favorece en principio la expansión del doblaje. Es cierto que no faltan productos –como las telenovelas latinoamericanas– que no necesitan este recurso, y que los estudios afrontan la competencia de los canales de televisión, que están creando sus propios equipos de doblaje, más baratos, con un reducido número de personas, aunque también de inferior calidad. Se mantienen algunas lagunas legales, así se cobran derechos por la traducción para el doblaje pero no por la subtitulación, situación nacida del reducido papel que tradicionalmente ha tenido el subtitulado en España, donde el doblaje ha sido obligatorio durante muchas décadas¹². El profesional soporta además con frecuencia la competencia del famoso.

12 De las 379 películas extranjeras estrenadas o autorizadas en 2008 y realizadas en idioma no castellano, 118 se distribuyeron en versión doblada, 192 en versiones original y doblada, y sólo 69 en versión original subtitulada.

Hoy, cuando el doblaje no tiene las connotaciones de medio de control ideológico que tuvo durante el franquismo, y coexiste con la subtitulación y otras actividades próximas, configura un sector que se ha ganado, con esfuerzo, el reconocimiento profesional, y ha superado la imagen de profesión de élite, se ha asentado, presenta un número creciente de empresas y en un mundo tan globalizado y plurilingüe como el del producto audiovisual, tiene innegable porvenir.

Fuentes

Bibliográficas y hemerográficas

- Aguado, Juan Miguel y Martínez, Inmaculada J.** coordinadores (2008), *Sociedad móvil. Tecnología, identidad y cultura*, Madrid: Biblioteca Nueva, 330 pp.
- Benito García, José María** (2006), "El mercado de los videojuegos. Unas cifras", en *Icono 14*, nº 7, 11 pp. pdf. Disponible en [www.icono14.net/revista/num7/articulos/Jose Maria Benito.pdf](http://www.icono14.net/revista/num7/articulos/Jose%20Maria%20Benito.pdf)
- Bonet Magan, Montse** (2005), "La radio española (1994-2004), una década de consolidación y desencanto", en *Sphera Publica*, Murcia: Universidad Católica de San Antonio, nº 5, pp. 59-70.
- Bonet, Lluís**, director (2002), *Libro blanco de las industrias culturales en Cataluña. Síntesis y conclusiones*, Barcelona: Instituto catalán de las Industrias Culturales, 59 pp.
- Calvi, Juan C.** (2006), "La industria de la música en España y la 'piratería musical'", en *Pueblos*, Madrid. Disponible en www.revistapueblos.org/spip.php?article516
- Checa, Antonio** (2009), "La radio, de la era industrial a la era digital", en *De la sociedad industrial a la sociedad de la información*, X Congreso de la Asociación de historiadores de la Comunicación, Bilbao, 15 pp. pdf.
- Cooper, Mark N.** (2005), *Time for the Recording Industry to Face the Music: The Political, Social and Economic Benefits of Peer-to-Peer Communications Networks*, Consumer Federation of America, 76 pp. pdf. Disponible en www.consumerfed.org/BENEFITsofPEERtoPEER.pdf
- El Sector Audiovisual y su evolución. La televisión, retos y oportunidades* (2005), Madrid: Colegio oficial de Ingenieros de Telecomunicación, 89 pp.
- Franquet Calvet, Rosa** (2008), *Radio digital en España. Incertidumbres tecnológicas y amenazas al pluralismo*, Madrid: Fundación Alternativas, documento de trabajo 132, 45 pp. pdf. Disponible en www.falternativas.org
- Guimerá, Josep Angel** (2007), "La televisión local en Cataluña. Un modelo en profunda transformación", en *Quaderns del CAT*, Barcelona, nº 26, pp. 143-151
- Knopper, Steve** (2009), *Appetite for self-destruction: the spectacular crash of the record industry in the digital age*, Nueva York: Free Press, 301 pp.
- Libro Blanco De La Música En España** (2004), Madrid: Promusicae, 149 pp.
- Miguel De Bustos, Juan Carlos, y ARREGICES, Benjamín** (2006), "Industria fonográfica. Hacia un nuevo modelo de la industria musical", en *Telos*, Madrid, nº 68, pp. 37-44.

- Sánchez Martínez, Josefina** (2004), "La influencia de la televisión local en el desarrollo de las regiones: el caso de Castilla-La Mancha", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/documents/Sesio6/Sanchez.htm
- Sandulli, Francesco D., Y Martin Barbero, Samuel** (2006), "Crisis en la industria discográfica tradicional. El impacto de la música digital", en *Telos*, Madrid, nº 66, pp. 32-39.
- Stucchi, Gaetano** (2006), *The role of the audiovisual publishers in the future of Communications*, Milán: Unione Italiana Editoria Audiovisiva, 46 pp. Disponible en www.univideo.org
- Viñuela Suarez, Eduardo** (2004), "Industria musical, televisión y producción audiovisual. Veinte años de interacción mediática en el mercado musical español", 10 pp. pdf. Repositorio institucional de la Universidad de Alicante. Disponible en <http://rua.ua.es>.
- Yagüe Lorente, Julián**, redactor (2006), *Informe sobre el sector audiovisual español y su reforma*, Madrid: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Subdirección General de Estudios y Planes de Actuación, 60 pp.

Electrónicas

- www.academiattv.es [portal de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión]
- www.aecommo.org [sitio de la Asociación española de comunicaciones móviles]
- www.aimc.es [portal de la Asociación para la Investigación de los Medios de Comunicación]
- www.eldoblaje.com [minucioso sitio sobre el mundo del doblaje en España]
- www.fap.org.es [sitio de la Federación para la protección de la propiedad intelectual]
- www.ifpi.org [sitio de la IFPI, Federación Internacional de la Industria Fonográfica]
- www.infoadex.com [base de datos sobre publicidad en España]
- www.mcu.es [Portal del ministerio de Cultura, con información estadística sobre industria audiovisual, en especial cine]
- www.promusicae.org/espanol.html [sitio de la Asociación española de productores de música]
- www.sgae.es [sitio de la Sociedad General de Autores y Editores]
- www.soitu.es/vidadigital. [portal sobre comunicación audiovisual]



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

La actividad del escritor

Francisco Morales Lomas

Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios

El escritor y su función social

El escritor cumple una función social: convierte el mundo en objeto artístico. Esta capacidad para subjetivar la realidad con sentido o sin él, es decir, con el absurdo del arte, que sería el mayor de los discernimientos, convierte al escritor en un demiurgo. Y adquiere el bagaje de la creación. Toma sus bártulos y se echa al camino para conquistar la verdad del hombre o su tontería, su bondad o su maldad, su personal comprensión o concepción de lo observado. El escritor, a su modo, es un dios pequeño, un dios vago y estéril que trata de encontrar acomodo en la creación. Intenta descubrir "objetos" que adquieran forma definida. La reinención de la realidad o su acomodamiento a la misma (su mimesis) con otros ojos es el ministerio del escritor y, en consecuencia, cumple la función de dotar a la realidad de múltiples sentidos y de ampliar su punto de partida, su recepción múltiple. Decía Antonio Machado que la poesía es diálogo del hombre con el tiempo, y esta dimensión temporal del escritor va en relación con su transitoriedad pero, sobre todo, y también, con la proyección de su obra *ad limine*, en otras épocas, con objeto de que sirva de comprensión novedosa de su visión en la tierra.

Este afán testimonial ha permitido hablar del escritor como artista transformador o revolucionario y de la literatura con un afán claramente instigador, la palabra como un arma cargada de futuro en versión de Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro. Y así fue en determinados momentos, sobre todo cuando esta podía coadyuvar en la transformación del *statu quo*. Quizá por ello el arte (y la literatura como tal) no es para Marx una actividad humana accidental sino un trabajo superior en el cual el hombre despliega sus fuerzas esenciales como ser humano y las objetiva o materializa en un objeto "concreto-sensi-

ble”, como bien nos decía Adolfo Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*¹.

Pero no siempre fue así. En muchas ocasiones el escritor lo que trata es de comprender el mundo y transmitir su visión de esa comprensión, que no tiene el porqué ser verdadera o cierta, pero sí personal y única. En consecuencia, mucho hay de transitoriedad en la labor del escritor y disposición a ser testigo de una época. Y como no todas son iguales, la literatura es informadora siempre de un momento histórico, aunque la comprensión de una realidad en un momento histórico determinado pueda sentirse en otras circunstancias *ad futurum* o al menos puede apreciarse su voluntad de objeto artístico permanente. Y esto sucede así porque la literatura es la recipiendaria de un sentimiento. Y los sentimientos son históricos: pertenecen a una coyuntura, nunca son eternos.

El escritor dota de sentido a la observación de lo contingente y perecedero. Su trabajo es apasionante porque su encuentro con la materia es doble: por un lado, lo observado; por otro, la praxis de la escritura², su voluntad de ordenar el mundo desde el verbo: al principio fue el verbo, y el verbo habitó entre nosotros: “El poeta que va a hacer un poema tiene el vago sentimiento de que parte hacia una cacería nocturna en un bosque muy lejano”, dirá García Lorca³ para expresar esa dimensión ignota del hecho creador.

-
- 1 SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (2006) *Las ideas estéticas de Marx*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Afirma que para Marx el hombre lo es en la medida en que crea un mundo humano, y el arte en general aparecería como una de las expresiones más altas de este proceso de humanización y como trabajo superior eleva las condiciones de ese ser. Por supuesto, muy interesante en este sentido es la obra de MARX C. Y ENGELS F. (1968) *Sobre arte y literatura*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.
 - 2 El elemento técnico (la *techne* para Aristóteles) es consustancial al hecho creativo. García Lorca decía que él era poeta gracias a Dios y a la técnica. Y también decía Kant que “Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte”. La dimensión genética o deífica, y la dimensión léxica y la capacidad de organizar el mundo a través de la palabra. Como dice LABRADA, M. A. La racionalidad en la creación artística. [en línea] <<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2184/1/03.%20MAR%C3%8DA%20ANTONIA%20LABRADA,%20La%20racionalidad%20en%20la%20creaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf>> [Consulta: 30/04/2009] que cita a su vez a HEIDEGGUER, M. (1961) *Nietzsche*. Tübingen: Neske, vol. 1.º, p. 96, “ como es sabido, el término “arte” –en el sentido usual hoy de creación, deriva del término “*techne*” empleado por Aristóteles y que los latinos tradujeron por “ars”. Del mismo término aristotélico (*techne*) deriva asimismo el actual de “técnica”, y es, precisamente, esta proximidad de los términos “arte” y “técnica” lo que plantea problemas para distinguir el significado de ambos: “el arte es la *techne*. Se ha sabido después de mucho tiempo que los griegos denominaban con este nombre tanto el arte como el oficio, y según este término denominaban también al artista y al artesano con el nombre de *technites*...”
 - 3 GARCÍA LORCA, F. *La imagen poética*, citado por IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M. (1964) *La creación poética*. Madrid: Rialp, 1964, p. 221. Aunque también dijera García Lorca en *Juego y Teoría del Duende*, que: “El ángel guía y regala...vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra... La musa dicta y en algunas ocasiones sopla... despierta la inteligencia.”

Esta plenitud tenebrosa de la creación literaria ofrece para el escritor una su-
gestión extraordinaria, la verdadera motivación de la escritura (o al menos una
de ellas) pues sucumbe a la seducción *ex nihilo*: crea algo que no había antes.
Pero también es cierto que, en esta búsqueda y tránsito por un mundo inédito,
el escritor también se enfrenta solitariamente a la creación en su dimensión
dramática, en absoluta soledad y con la intuición de que la creación a la que se
ha encomendado lo sitúa frente al problema de su propia existencia, su libertad
y el lugar que ocupa en el mundo, material o espiritual, que quiere representar,
como decía Pérez Rizzi⁴.

Pero en su poder de creación, en esa consistencia de demiurgo, la vocación
estética procede del objeto observado: "La obra de arte adquiere verdadera-
mente una existencia propia, que le permite imponerse como individualidad
estética, sólo en la medida en que parece habitada por una especie de nece-
sidad interna, que debe traducirse en una adecuación rigurosa de la forma al
material y viceversa. En la obra acabada se da como un equilibrio milagroso
que el menor desplazamiento podría romper y que corresponde a la perfecta
materialización de la forma"⁵. Pero también la literatura aporta una dimensión
colorista al dar una visión esperanzadora (al menos así la ha visto Alan Woods)
pues el arte (y la literatura lo es) en todas sus formas "nos hace abrir los ojos,
aunque sea sólo por un momento fugaz, ante nuestra monótona existencia coti-
diana, nos hace sentir que hay algo más en la vida, que podemos ser mejores de
lo que somos, que las relaciones entre las personas pueden ser humanas, que el
mundo puede ser un lugar mejor. El arte es el sueño colectivo de la humanidad,
la expresión del sentimiento arraigado de que nuestras vidas no deberían ser así
y que deberíamos luchar por algo diferente"⁶.

El artista debe huir de su propia persona y situarse en un plano superior sobre el
que contemplar el teatro del mundo. El artista es el único que puede despren-
derse del guión establecido y sentarse en el auditorio para contemplar cómo los
simples mortales interpretan su papel. Él puede llegar a comprender el guión y
situarse en la verdadera realidad, fuera del tiempo y el espacio. Sobre todo fue-
ra del tiempo, que para Schopenhauer no tiene una existencia absoluta, no es
una manera de ser en sí de las cosas y no es más que la forma de conocimiento
que tenemos de nuestra existencia. De este modo tiene el artista la capacidad
de situarse en un plano externo al mundo, contemplando y entramando sus
leyes con la posibilidad de salirse de ellas, dejando a un lado las apariencias
del espacio y del tiempo. Sin tiempo la palabra muerte no tiene sentido ya que

4 PÉREZ RIZZI, M. A. El problema de la creación artística. [en línea] <http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0032_problema_creacion_artistica.htm>[Consultado: 30/04/2009].

5 LADRIERE, J. (1978) *El reto de la racionalidad*. Salamanca: Sígueme, 1978, p. 151.

6 WOODS, A. El marxismo y el arte. [en línea] <<http://hernanmontecinos.com/2008/03/19/el-marxismo-y-el-arte/>>[Consultado: 28/04/2009].

sería el fin de la vida y no puede haber principio o fin si eliminamos el tiempo. Comprendemos la vida cuando nos enfrentamos a la muerte, a la ausencia del tiempo, y el arte puede hacernos comprender esto aunque sólo en determinados instantes.

Situación profesional de los escritores

Partiendo de esa importante función social que cumple el escritor, ¿cuál es en la actualidad la situación profesional de los escritores en España y Andalucía? ¿Qué contrariedades tienen los escritores andaluces en la actualidad? ¿Cómo se enfrentan a ellos? ¿Qué dinámica se sigue...? ¿Cuál es, en definitiva, su situación profesional?

Sin duda que las primeras palabras que nos vienen a la escritura en este momento son las pronunciadas hace dos siglos por Mariano José de Larra⁷ cuando pretendía explicar instantáneamente lo que suponía para un periodista decimonónico intentar ejercer su oficio de un modo digno y honesto, sin caer en la tentación de descerrajarse un tiro en la sien. Vano empeño como a la postre se demostró. Y dijo entonces aquellas palabras para la historia que bien se podían extender (y con más razón) a cualquier lugar del país: “Escribir en Madrid es llorar”⁸. Llorar como síntoma de impotencia, como presagio de rabia contenida ante la imposibilidad de que la maltrecha situación cambie. Y durante el siglo XX, Luis Cernuda en su poema “A Larra con unas violetas” hizo la glosa de las mismas y añadió que escribir en España es morir:

7 En la misma línea recientemente el periodista GUTIÉRREZ, J.L. Sobre Larra, automóviles y poder. *Leer*, núm. 200, marzo 2009. También [en línea] < <http://www.revistaleer.com/200/cartadeleditor.html> > [Consultado: 22/04/2009].

José Luis Gutiérrez traía a colación la famosa frase de Larra para referirse también a la labor del periodista en relación a la Ley de Prensa: “Si Larra resucitara hoy en España, sin duda el susto de lo que contempla le llevaría de nuevo a la tumba, no sin antes parafrasearse a sí mismo: “Escribir en España es llorar”. Sobre todo al conocer que el régimen jurídico de la Prensa –él, tan fustigador de la censura y la mentira– en nuestro país se regula a través de normas del régimen anterior, muy especialmente de la Ley de Prensa de Franco, vigente en todo su potencial censor”.

8 El fragmento en el que iba inserta la famosa frase es el siguiente: “Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir un libro de memoria, es realizar un monólogo desesperadamente triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar.” (“*El artículo literario y periodístico*”, pp. 46-47). Los versos que siguen reiteran una vez más un sentimiento que no era solo pasajero sino arraigado incluso en la lírica:

*¿Cuándo, Delio, insensato he de mirarte
libro y pluma arrojar y en el tintero
dejar metido entre algodón el arte?
¿Estudias en España majadero?
¿No tienes experiencia? ¿Estás demente?
¿Tan poco aprecias, bárbaro, el dinero?*

*Escribir en España es llorar, es morir,
Porque muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire.*

Esta llama de la escritura a la que alude Cernuda es la gran madrastra que mantiene a los escritores andaluces en una absoluta diáspora. Díganme si no a cuántos escritores conocen en la actualidad que no hayan tenido que emigrar fuera de Andalucía para ser conocidos en su propia comunidad o para que se reconozca su obra fuera de su ámbito territorial.

Si en el siglo XIX el huérfano Gustavo Adolfo Bécquer le dijo a su abuela: me voy a Madrid a triunfar, no estaba lanzando un brindis al sol. Sabía que si permanecía en Sevilla no llegaría el momento de gloria que tantos escritores ansían y a todo lo más que su obra podría aspirar sería a obtener una reducida dulce medianía. Bécquer lo sabía y, cargado de ilusión sañuda y una juventud inocente, se marchó a Madrid, que era el centro (y lo sigue siendo) de la cultura de este país.

Los escritores de provincias, sean de Huelva o de León, saben que la extensión de su obra, las ediciones mayoritarias de sus libros y la amplitud de miras de la misma pasa por Madrid o por Barcelona. Existen grandes escritores en Andalucía. No vamos a descubrir ahora nada nuevo. Pero, ¿se puede decir lo mismo de las grandes editoriales que apuesten por ellos? ¿De los grandes agentes literarios? ¿Dónde están las distribuidoras?

Andalucía tradicionalmente ha sido tierra de creadores. Pero esto no basta y la emigración se impone en la "patera" del coche o del tren o del autobús si se pretende aspirar a algo más que a ediciones grotescas y a un público lector mínimo. ¿Dónde se halla el yerro? ¿A qué responsable le colgamos el cascabel de la desbandada, de ese éxodo fuera de Despeñaperros? Muchos son los llamados y pocos los exculpados. Colgar el sambenito a una persona, o a una institución de esta tragedia cotidiana no sería justo. Muchas son las causas de este estrago.

Ni el tejido editorial andaluz está en condiciones de competir con editoriales de Barcelona o Madrid, ni los reinos de taifas existentes, que luchan entre sí por obtener una porción de las ayudas a la edición (y poder sobrevivir), pueden dar respuesta a esa necesaria promoción del libro andaluz. Como en la banca o en otras actividades productivas, no han llegado las fusiones a las editoriales andaluzas y mientras tanto cada una juega su propio rol, su propia dinámica personal para en medio del marasmo lograr un pequeño bocado del pastel publicitario, del pastel de la subvención, de las ayudas que calmen su sed. No hay visión de futuro sino la inmediatez de conseguir algo de beneficio "cortoplacista".

Ahora bien, ¿sería la solución esa concentración editorial? Evidentemente en sí misma no, si no existen unos criterios democráticos, amplios y generosos que

apuesten por la obra bien hecha, la literatura de calidad y no un comercio basado en el principio capitalista exclusivamente y en el proceso de comercialización del libro que se vende con exclusividad de generar un producto consumible. Porque así es como está funcionando hoy día el proceso en EE.UU: "Miles de editoriales de distintos países del mundo se han ido agrupando, vendiendo o cerrando, al punto que termina el siglo y, en los Estados Unidos, el primer mercado del mundo en términos editoriales, el 25% de los libros publicados y un tercio de los que aparecen en la lista de *Best Sellers* del *New York Times* son de una sola compañía (...) ¿Qué importancia tiene esto para un escritor? : mucha, porque a partir de semejante concentración, el número de títulos publicados al año en los Estados Unidos tuvo una importante reducción. Y cuando una editorial reduce el número anual de nuevos títulos, la lógica de la rentabilidad lleva de manera automática a optar por aquellos más seguros, de éxito más probable y de menor riesgo comercial. Este criterio de selección suele estar reñido con la calidad literaria, la innovación y el aporte cultural. Vemos entonces como, en las grandes empresas editoras, las decisiones de contratación han pasado del área editorial al departamento comercial, algo que sucede en todos los países"⁹. Sin ninguna duda, estamos asistiendo a un proceso de globalización también en el ámbito del libro y la edición, y a la consiguiente concentración de grandes grupos editoriales que tienen como objetivo contratar los *best sellers* internacionales que tienden a tener los derechos universales del autor y a su macroproducción *urbi et orbe*. Los casos más significativos en los últimos tiempos son los de Rowling o Meyer (dos perfectas desconocidas, nadie para el ámbito literario antes de su nominación mundial) que consiguieron su puesta de largo y su edición global. Porque, es evidente, que la literatura, como otros ámbitos también se ha globalizado y, quizá, estemos asistiendo al final de sus días como producto literario de calidad.

La literatura, como objeto de consumo que es, depende, por consiguiente, de ese mercado, "se habla demasiado de literatura: y tal vez nunca la literatura haya interesado menos que en nuestros días. Se habla de literatura, fundamentalmente, desde los intereses del mercado (...) ¿Es hoy el autor una víctima más del mercado a través de sus intermediarios, agentes literarios, distribuidores, vendedores de libros? (...) Las grandes superficies acaparan la mayor parte de la venta de libros. El libro, para ellas, es solamente un objeto de consumo más, como un detergente. Si resulta rentable, ocupa un determinado espacio. Si no, se le guillotina"¹⁰. Su producción quedará condicionada a satisfacerlo: "El mercado señala, el mercado pauta, el mercado impone. Ya casi no existen esos editores que, hasta hace diez o veinte años, editaban para señalar tendencias, enriquecer y aportar. ¿Para qué correr riesgos con libros de éxito dudoso, si se

9 Schavelzon, G. (1999) La función del agente literario. Ponencia presentada al *Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras*, Lima, agosto 1999. También se puede encontrar [en línea] <<http://jamillan.com/agente.htm>> [Consultado: 1/05/2009].

10 Sorel, A. (2009) ¿Agoniza la literatura? *República de las Letras*, 5, febrero 2009, p. 5.

puede editar libros de éxito garantizado? Esta verdad, indiscutible desde la lógica del inversor, resulta aberrante desde la lógica cultural (...) Siguiendo el mismo razonamiento, ¿Quién publicaría, hoy en día, a un jovencito colombiano que inventara historias medio mágicas y hablara de cien años de soledad? Nadie. Hoy no podría surgir García Márquez, ni muchos otros escritores innovadores y exitosos.”¹¹.

Esta concentración de editoriales a la que aludimos, como en EE.UU., desde luego no opera en Andalucía que desde este ámbito está en una discreta medianía o en una fase prehistórica.

Mientras tanto, ¿qué hace el escritor con una obra recién creada?: “Para el joven poeta Julio Santiago, que se autofinanció la edición de sus primeros poemarios –y que ha publicado con Vitruvio sus últimas cinco obras–, las posibilidades de publicación en este país se reducen a tres: ‘O ganas un premio que conlleve la edición del texto ganador, o envías decenas de borradores que nadie leerá a decenas de editoriales que ni te contestarán, o te autofinancias la edición de tu propia obra’ ”¹².

Pocas son las vías que tiene el escritor para tratar de llevar su obra al público y, sin ser tan extremos como el poeta citado aunque muy cercanos a él, señalaríamos las siguientes:

a) La autoedición: es habitual en el ámbito de la poesía. Gran parte de los poetas han comenzado a publicar su primera obra de este modo. Si, por ejemplo, nos remitimos a la historia de la literatura de muchos miembros de la Generación del 27 así comenzaron, y lo hicieron, por ejemplo, en la prestigiosa colección que inauguró Manuel Altolaguirre. Neira lo decía recientemente en su obra *Manuel Altolaguirre. Impresor y editor* en torno al mecanismo publicitario llevado a cabo en *Litoral*: “Quien disponía de recursos económicos pagaba la edición de su libro, y con lo que éste reportase se pagaba la edición de quien no los tuviera”¹³.

11 Schavelzon, op. cit.

12 Azancot, N.; Francisco, N. de (2006) La historia oculta de la autoedición encubierta y la edición subvencionada. *El Cultural-Letras*, 10 de febrero 2006: “Más clarificador es el caso de Francisco Romero, último ganador del premio Río Manzanares de Novela con *Papel carbón* (Calambur). Finalista de varios premios, se cansó de mandar sus novelas a editoriales prestigiosas que no le contestaban, y creó su propia editorial, Baobab. Con la ayuda de un amigo diseñador, una imprenta, su tienda y su experiencia como fotógrafo, se autoeditó sus tres primeras novelas. ‘Me edito los libros y los vendo en mi tienda. Y como realmente funciona el boca a boca, algunos autores desconocidos me han pedido que les edite yo, algo que no entra en mis planes. Lo peor es que engañan a muchos autores dispuestos a pagar lo que sea por ver su libro impreso –insiste Romero–. Les dicen que se van a ver en librerías, y no mencionan que si eso ocurre, y no es lo normal, estará en una repisa escondida’ ”.

13 Neira, J. (2008) *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*. Málaga-Madrid: Consejo Económico y Social de la Universidad de Málaga y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, p. 101. Por ejemplo así explicaba Emilio Prados a Francisco García Lorca algunos de

Hoy día la autoedición en línea de libros está en pleno auge, y ya se encuentra desde el 17 de abril de 2008 con Bubok la posibilidad de hacerlo a través de una empresa española: "El usuario tiene que inscribirse y subir su obra, en PDF. Luego se rellenan los datos del libro (género, autor, una sinopsis, etc.). A continuación se elige el tipo de encuadernación. Dependiendo de las opciones que elijamos, va a variar el precio final para el comprador del libro. Luego, se puede diseñar, con una práctica herramienta en línea, una portada. O bien se puede subir una ya diseñada. Por último, se fija el precio final del libro, estableciendo la ganancia que queremos sacar del mismo..."¹⁴ Muchas han sido las empresas que han iniciado esta línea como Edición Exclusiva¹⁵, Ediciones Irreverentes¹⁶, etc. Es un camino que corre parejo a la autoedición en pequeñas editoriales: "Para muchos autores noveles la autoedición y la coedición son los únicos caminos posibles para poder acceder al restringido mercado editorial donde un buen agente literario y un mejor contacto valen más que una buena obra. Y dentro del sector de la edición hay empresas fiables y también mucho 'tocomocho'. El procedimiento es, sin embargo, parecido entre unas y otras"¹⁷.

Sin embargo, no deja de ser una forma de dar salida a esas inquietudes del escritor que pronto ve frustrado su intento cuando se percató de que los libros no se distribuyen y sólo llegan a un puñado de personas. También existe la autoedición de narrativa, que se ha puesto de moda en los últimos tiempos a través de internet, como decimos, y ha abaratado totalmente los costes de imprenta, convirtiéndose en el libro del futuro y, en consecuencia, generando un proceso que en algunos años puede dar al traste con la industria editorial que viene funcionando hasta ahora.

b) Presentarse a un concurso literario: este controvertido asunto de los premios literarios que tienen dotación económica quizá tenga mucho sentido para aquellos jóvenes cargados de quimeras e idioticias. ¿Acaso no hubo un escritor que tituló una obra *Los Premios Literarios, ¿cosa nostra?*¹⁸? La alusión a la camorra tiene tantos visos de credibilidad como el sonrojo producido. Pocos creen en ellos pero cada año se siguen presentando a la ceremonia de la confusión con

los intrínquilos del proceso de publicación de los suplementos: "Hasta ahora, los libros que hemos hecho y pensamos hacer van así. Alberti nos dio el libro para que hiciéramos lo que quisiéramos de él. Nosotros como él está mal económicamente le enviaremos la mitad de los beneficios aunque no sea mucho porque la edición es muy corta, pero en fin... Bergamín nos pagó la edición y nos la regaló para ayudar a las otras. Alexandre con *Ámbito* que saldrá pronto también, y José M^a (Hinojosa) también..."

14 Ferzzola, M (2008) Bubok, autoedición de libros en internet. 17 de abril de 2008, también [en línea] <<http://www.neoteo.com/bubok-autoedicion-de-libros-por-internet.neo>> [Consultado: 1/05/2009].

15 Se puede encontrar en la siguiente dirección: de internet [en línea]: <<http://www.edicionexclusiva.com/edicion.html>> . [Consultado: 2/05/2009].

16 En la siguiente dirección de internet [en línea] <<http://www.edicionesirreverentes.com/newReportajes/autoedicion.htm>> . [Consultado: 1/05/2009].

17 Azancot; Francisco (2006) op. cit.

18 Hernández, A. (1976) *Los Premios Literarios, ¿cosa nostra?* Madrid: Akal, 1976.

la ilusión de la bonoloto o el estrecho margen de la amistad que pueda haber entre unos y otros, o que el grado de conocimiento sea suficiente para que se valore una obra que pretende ser editada. Ante esta situación, que muchas veces, es promovida desde instancias políticas que actúan como correligionarios del despropósito, se pregunta Andrés Sorel, el secretario general de la Asociación Colegial de Escritores de España: "¿Por qué las autoridades políticas, sean del PSOE o del PP, ministros o alcaldes, participan en la farsa de los grandes premios literarios cuya parafernalia es una atroz bofetada a la dignidad y ética de la creación, acaso no muestran con su presencia que aceptan la corrupción que envuelve a dichos premios?"¹⁹

El escritor estadounidense Paul Auster²⁰ discriminaba entre los premios para descubrir a jóvenes talentos y los dados a escritores afianzados, y afirmó en su momento, en la ciudad mexicana de Oaxaca, que los premios concedidos a los escritores consolidados "no significan nada" porque son "un juego irrelevante".

Es curioso, además, que hoy día los premios literarios se hayan convertido en la panacea y añadan a los textos literarios la gloria que en otro tiempo no estaba reservada a ellos. Estamos en una era de la comercialización y el mercadeo capitalista y hoy día el marchamo de un premio literario concedido a un escritor aumenta la posibilidad de lectores porque estos acuden a los escritores premiados pensando que la calidad del producto literario es directamente proporcional a los premios alcanzados. Es el signo de los tiempos y una forma de discriminación que en algunos casos puede significar un acto de injusticia. En este sentido estamos en una sociedad hipócrita que se cree sus propias mentiras y vive tan feliz. Así lo considera Constantino Bertolo: "La *vox populi* columbra que los premios literarios se cuecen en la trastienda y que el menú con el primer y segundo plato se adelanta con tiempo y nocturnidad, comenta la catadura moral de los escritores y escritoras que entran en el tejemaneje, se pregunta cómo los honorables miembros de los jurados se adaptan tan cándidos al papel de palanganeros, el cómo es posible que cada año caigan en las redes tantos y tantos pretendientes, el por qué los medios de comunicación entran al trapo

19 Sorel, op. cit. p. 8.

20 En la Feria Internacional del Libro de Oaxaca (México) el día 6 de noviembre de 2008, [en línea] <http://www.latercera.cl/contenido/29_70906_9.shtml> [Consultado: 17/04/2009]. Y añadió: "No te mides con los premios, ya que la literatura es una batalla y una lucha continua", Además, sostuvo que los galardones no benefician a los escritores consolidados, porque "ya son escritores (...) De lo que se trata es de impulsar a los escritores jóvenes, a los que no tienen ni para comer". A juicio del novelista estadounidense, un escritor realmente no necesita de las etiquetas que le confieren los galardones, sino alentar su futuro narrativo y que sus obras sean publicadas. El ganador del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2006 señaló que el primer problema al que se enfrentan los escritores neófitos son los editores, "al no querer publicar tu obra". Esa es una de las razones por las que Auster, autor de libros como *Leviatán* procura ayudar a los escritores jóvenes a conseguir editoriales pequeñas.

del engaño con tanto entusiasmo, y apenas se asombra al ver a miembros de la Casa Real legitimando con su presencia algunos de estos saraos²¹.

¿Me podrían decir ustedes cuántos premios les dieron a Miguel de Unamuno y a Valle-Inclán, y a García Lorca...? Pues ahí están, siendo un referente de las letras españolas e internacionales. Los premios no legitiman nada, aunque haya lectores que sólo les hacen caso a ellos. Pero más triste todavía es pensar que estos pueden legitimar algo, pues los escritores premiados tampoco tienen garantía de que su obra vaya a obtener más publicidad porque, en muchos casos, son flor de un día. Si estudiáramos la trayectoria de muchos premiados, ¿dónde han quedado sus obras y dónde han quedado ellos, qué fue por ejemplo de Dolores Medio, qué fue de Cristóbal Zaragoza?

En consecuencia, como dice Ángel Zapata, “castigos y premios, pues, son las dos caras –luminosa y oscura, dura y ‘blanda’– de una misma estrategia de doma y sumisión, de una misma violencia. ¿Sería posible relativizar esto? Siempre es posible relativizarlo todo, qué duda cabe... Pero la oligarquía capitalista de hoy –la misma clase que ha convertido el arte en Industria Cultural– no se hace muchas cábalas con este tipo de cuestiones. Más bien se atiende (por mucho que afinemos en los análisis) a una añeja pedagogía social de palo y zanahoria (...) Defender –como se hace cada cierto tiempo– que los premios sean limpios, ecuanímenes y justos, equivale a abogar, se quiera o no, por que los correspondientes castigos sean merecidos, racionales y proporcionados. En un caso o en otro, lo que se da por sentado es la noción de un arte heterónomo y siervo: un arte llamado a perderse de sí, y a plegarse a las estructuras y a las prácticas de poder vigentes en esta sociedad²²”.

21 Bertolo, C. Cloacas de los premios literarios. [en línea] <<http://blogs.publico.es/dominio-publico/13/cloacas-de-los-premios-literarios/>> [Consultado: 21/04/2009]. Y persiste en su opinión: “En esta geografía literaria nuestra en la que el aparato editorial publica más títulos que nadie y el porcentaje de lectores de al menos un libro al año apenas rebasa el 50%, los premios ocupan un lugar central en el paisaje literario, algo insólito en las culturas de nuestro entorno, y su sobreabundancia es síntoma de una rémora lectora que se remonta a Trento y causa, en lo que atañe sobre todo a la narrativa, de que nuestra cultura literaria se haya entregado, con gusto, a los códigos propios de las crónicas de sucesos: o se es noticia o no se es nada. Y ahí reside y no tanto en el escándalo moral la perversión profunda que el sistema de premios inculca en nuestra narrativa: lo noticable como poética. Los premios producen el demérito de lo no premiado y provocan que la venta de libros se concentre cada vez más en unos pocos títulos”.

22 Zapata, A. Los premios literarios: un enfoque. *La Fiera Literaria* [en línea] <<http://www.lafiera-literaria.com/enfoque.htm>> [Consultado: 15/04/2009]. Y añade: “De este modo, cuando un artista resulta premiado atribuirá este logro a sus méritos, por una parte, y por otra al tupido intercambio de favores, servicios prestados y prolijísimos tejemanejes que son corrientes en la vida de la Institución. Ahora bien, todo autor sabe que a pesar del aval de este ‘trabajo’ el resultado podría haber sido muy distinto, que nada garantiza el premio *siguiente*, con lo cual la tarea ha de iniciarse una vez más, en una especie de condena absurda sólo equiparable al tormento de Sísifo. Al autor castigado, por su parte, le oiremos gañir y quejarse (no protestar), en la medida exacta en que haya acertado a reconvertir su angustia en culpa subjetiva, más o menos consciente”.

En un país donde se publican miles de títulos el premio literario se convierte en una forma de llamada de atención al público, una discriminación del libro con objeto de servir de reclamo. Lo que impide que otros títulos sigan su proceso natural: "¿Cómo llamar la atención frente a semejante avalancha? Una posible respuesta: los premios literarios. De esta manera cada sello logra poner el foco sobre un título o un autor, lo ilumina entre la masa compacta de novedades. Esa es la esencia de los premios comerciales, y no hay nada malo en ello: celebraciones de la propia editorial para con sus autores, la mejor campaña publicitaria que pueda imaginarse"²³. En muchos casos los editores forman parte de los premios literarios y tienden a que el jurado conceda el premio a un autor de su entorno mediático o a una obra que, desde un punto de vista comercial, le interesa publicar a la editorial porque quizá le reportará mayores beneficios. Evidentemente la filosofía que subyace en este proceso mercantilista es el libro como producto de consumo y la obtención de la máxima plusvalía y beneficio en torno a él. La literatura es algo secundario.

Entonces, ¿los premios no sirven para nada y son unos majaderos los que participan en ellos como jurados? ¿Son unos mentecatos los que intervienen en ellos como escritores? El grado de farsa o ficción de unos y de otros no sé dónde se sitúa ni se pueden reducir todos los premios literarios a esta visión que existe en la sociedad que está dividida sobre la valoración de los mismos pero que acaban agotando las ediciones de los libros ganadores de afamados concursos. No todos los premios son iguales ni todos los jurados tampoco. Evidentemente confiamos más en aquellos premios que no tienen dotación económica alguna y a los que no se debe presentar el escritor. Ellos son los que pueden tener una mayor garantía de imparcialidad porque no se sustentan sobre ese proceso mercantilista al que hacíamos alusión sino en el principio de la calidad literaria. Esté o no en consonancia con las apetencias del público o los críticos domesticados de los suplementos literarios: "¿Por qué los críticos literarios –qué sarcasmo– se ocupan de las obras a que los obligan los medios en que trabajan, supeditados a los intereses económicos de las casas que los publican, y no se atreven a escribir en libertad sobre las obras que ellos mismos han de buscar para reflexionar sobre las mismas?"²⁴ Estos premios sin dotación económica son los únicos que garantizan a mi modo de ver la creencia en la imparcialidad de un jurado y la justificación de su existencia. De hecho, de resultas, son los más valorados, con diferencia, sobre el resto.

23 Anónimo (2007) Eterna zozobra de los premios literarios. *Suplemento de cultura de Perfil*, 13 de mayo de 2007. También [en línea] <<http://www.tomashotel.com.ar/archives/312>> [Consultado: 15/04/2009]. Y añade: "Ansón se detiene, precisamente, en el punto más delicado de este tipo de estrategias de marketing encubiertas, en los daños colaterales: cientos de escritores que participan de buena fe, creyendo que cuentan con alguna posibilidad. Son, si se quiere, los únicos perjudicados. Pero se escribe demasiado y se publica mucho, y la industria necesita combustible permanente para seguir funcionando".

24 Sorel, op. cit., p. 9.

A pesar de todo, si llegado el caso, el escritor de marras ganara ese premio literario, no se garantiza que ni la publicidad de su obra ni su distribución esté garantizada. ¿Cuántas veces un libro ganador en un concurso literario ha dejado de distribuirse porque los costes de la distribución serían mayores que la edición y el premio en sí? Y en esto de los concursos hay que distinguir entre la narrativa, la lírica o el teatro. Desde luego que el peor palo se lo lleva la poesía, pues no solo no se distribuye sino que las ediciones apenas si alcanzan tiradas irrisorias.

c) Acudir a una agente literaria²⁵: la existencia de los agentes literarios en el marco de la sociedad mercantilista y capitalista en la que nos movemos son una pieza esencial. Cada vez se exige una mayor especialización, un mayor conocimiento del mundo editorial... y las personas que pueden estar al tanto de este conocimiento y de ser intermediarios entre el escritor y el editor son los agentes literarios. Desgraciadamente de nuevo tenemos que irnos a las agentes literarias de Barcelona o Madrid (donde se concentran la mayoría). Es necesario, por tanto, emigrar también en esa dirección para obtener un resultado esperanzador. La agente literaria es la encargada de conseguir la mejor editorial para el autor y su obra y de mediar entre el código de funcionamiento del escritor y el del editor-empresario. Por mejor editorial debe ser entendido un amplio espectro de cuestiones no ajenas a la edición ni baladíes, como son, en consecuencia, la distribución y comercialización del libro, la inversión que se realizará en el lanzamiento, el control de los derechos subsidiarios (ediciones electrónicas, adaptaciones...), la duración del contrato y los compromisos contraídos. Pero también debe estar al tanto de la información de ventas y la liquidación de derechos.

Como dice el agente literario Guillermo Schavelzon,²⁶ "tan importante se vuelve la función del agente literario en el contexto actual, que en los grandes mercados no hay escritores que no tengan agente. Los editores por lo general prefieren recibir un manuscrito de un agente que del autor, y así se lo hacen saber a quienes les escriben directamente. El agente les garantiza que, si les ofrece una determinada obra, es porque ya sabe que es adecuada para su catálogo y su política editorial. En síntesis, el agente funciona como el primer comité de selección de la editorial, y a veces como el único". Este hecho es trascendente porque ahorra costes al editor-empresario y un desgaste evidente. Son muchos los editores que te confiesan que tienen sobre la mesa cientos de manuscritos y no les da tiempo a leerlos. A los comités de lectura (cuando funcionan) no les da tiempo a elaborar informes y, en muchos casos, estos siguen los criterios publicitarios que les dicta el editor que, desde luego, están basados en los principios

25 Y lo digo en femenino porque la realidad se impone y son las mujeres en su mayoría las que con criterio están llevando a cabo esta función social que puede llevar al escritor a un conocimiento más profundo del mundo editorial y su publicidad.

26 Schavelzon, G. (1999) La función del agente literario. Ponencia presentada al *Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras*, Lima, agosto 1999. También se puede encontrar [en línea] <<http://jamillan.com/agente.htm>> [Consultado: 1/05/2009]

mercantilistas a los que venimos haciendo referencia. Hoy día, en consecuencia, el problema para muchos escritores es cómo encontrar a una agente literaria y, sobre todo, a una agente literaria de garantía, porque es evidente que en esto, como en todos los órdenes de la vida, existen agentes buenos, malos y regulares. Ahora bien, como recordaba José Saramago: "Directa o indirectamente el agente literario ha sido el huevo que ha puesto una industria editorial mucho más preocupada con el descubrimiento en cadena de *best-seller* que con la publicación y divulgación de obras de mérito"²⁷.

En internet, de hecho, hay ya algunas páginas que permiten seguir unas instrucciones para encontrar agentes literarios adecuados. Todo un reto para el escritor de ahora y del futuro que, aparte de saber escribir, debe ser experto en relaciones mercantiles y avezado en el arte de la seducción de la agente literaria. Todo un despropósito. Pero, como dice Stephen King, en su libro *Mientras escribo*, es necesario tener agente literario por dos razones fundamentales: si un agente literario no está dispuesto a aceptar tu obra, probablemente sea más reacio un editor; y, en segundo lugar, los agentes literarios no pierden la paciencia (el escritor sí) porque no tienen una relación sentimental con el libro.

d) Convertirse en francotirador y buscador de causas perdidas: hay escritores que tienen necesidad ellos mismos de enviar sus manuscritos a las editoriales y esperar su respuesta. Son escritores tenaces que, en el mayor de los casos, han de esperar meses enteros, quizá un año, antes de recibir una respuesta que, en la mayoría es negativo, y siguiendo la consideración siguiente "Lo sentimos mucho pero su obra no está en la línea de nuestra editorial". Para estos escritores se produce un proceso de naufragio y tarde se dan cuenta de que el proceso de creación de un libro no pasa exclusivamente por su elaboración escrita sino que hay otros muchos factores más poderosos desde el momento en que se escribe el punto final de una obra.

Este camino individual de Prometeo acaba por convertirse en un error porque es un camino trasnochado que pertenece a otra época. Sin embargo en otros casos puede no ser así si se dan determinadas circunstancias: "Muchas editoriales postineras acceden a publicar obras cuando por medio y por escrito consta que una entidad pública va a comprar parte de la edición. Sin ir más lejos, es lo que se dice que hizo Mondadori en 2004 con un novelista primerizo, cuando éste garantizó que las Bibliotecas de su región iban a comprar 2000 ejemplares, y lo que en ocasiones hace Renacimiento"²⁸.

Por consiguiente, podemos concluir en este apartado que los escritores hoy día pueden llegar a la publicación de su obra si la suerte se apodera de ellos (el caso

27 Sorel, op. cit. p. 8.

28 Azancot; Francisco (2006) op. cit.

de *Harry Potter* es muy significativo) y pueden tener la fortuna de que tras superar la primera prueba, que es la edición, no se malogre el libro en el camino. Otro apartado diferente son los libreros y distribuidores a los que llegaremos en su momento.

Relaciones con instituciones oficiales y labor de estas

En el ámbito de Andalucía y desde la creación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha existido una labor de promoción del libro andaluz a través de diversos programas puestos en funcionamiento. Como decía la consejera de Cultura, Rosa Torres,²⁹ se está haciendo un importante esfuerzo por incentivar la labor de todos los sectores implicados en el proceso de elaboración del libro, desde los propios escritores a los editores, con ayudas económicas a la edición, la creación de premios dirigidos a los más necesitados, como el Premio de "Escritores Noveles" o la Escuela de Verano destinada a los autores más jóvenes, entre otras muchas medidas. Algunas tienen como finalidad el análisis de los hábitos lectores a través del Observatorio de la Lectura. Otras medidas tienen como objetivo la promoción del libro fuera de nuestras fronteras, como la participación de Andalucía en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2006, la feria del Libro de habla hispana más importante del mundo, donde tuvimos la oportunidad de participar sesenta escritores andaluces junto a grupos de teatro y danza, música, flamenco, exposiciones y cine. Esta feria supuso un lugar idóneo para abrir el mercado a las paupérrimas editoriales andaluzas.

La XVIII Feria del Libro de La Habana ha sido más recientemente otra de las ferias importantes en las que se ha participado con el sello de Andalucía, y, en general, hay una presencia constante aunque más limitada en otros países de Hispanoamérica.

Pero entre los acontecimientos trascendentes podemos citar la elaboración de un Plan Integral para el Impulso de la Lectura en Andalucía, en el que se recogen

29 En la misma línea estaría el llamado "Kit cultural para recién nacidos" en la que, como dice la consejera de Cultura de la Junta de Andalucía (Entrevista a Rosa Torres en *Revista Cultura y Encuentros*, núm. 1, julio 2006, p. 8), "hemos puesto ilusión e intención. Desde el pasado 28 de febrero, en que se puso en práctica esta iniciativa y hasta el día de hoy, más de 33.000 niños y niñas nacidos en Andalucía han recibido su primer cuento y su primer CD, con una selección de nuestra rica tradición oral, con el fin de concienciar a los padres, ya desde los primeros momentos de la vida de sus hijos, de la importancia de la lectura en su formación personal y cultural". En una línea similar encontramos la puesta en funcionamiento del "Bono Cultural a los jóvenes que cumplan la mayoría de edad y residan en cualquier municipio de Andalucía", aprobado por el Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía el 13 de enero de 2009, se pretende hacer un guiño, un gesto de complicidad que facilite el acercamiento a los espacios, bienes y servicios culturales. El Bono Cultural es un talonario que recibirán en su domicilio cuando cumplan 18 años, y que constará de seis talones de 5 euros y tres de 10 euros que podrán entregar como pago del producto o servicio cultural.

más de setenta medidas para promover el hábito lector entre los ciudadanos, algo sin precedentes en nuestra autonomía.

También en 2008, La Ley 3/2008, de 23 de diciembre, del Presupuesto de la Comunidad Autónoma de Andalucía para el año 2009, en su Disposición Adicional Octava, ha creado un Fondo de Apoyo a las PYMEs de industrias culturales dotado con 10.000.000 de euros. Este fondo de apoyo a las empresas del entorno de las industrias culturales se creó para facilitar la financiación de sus inversiones tan necesarias en este momento actual de recesión económica en nuestro país y en gran parte de los países europeos.

El Centro Andaluz de las Letras ha sido otro de los organismos trascendentes que lleva una labor fundamental para dar a conocer la obra de los autores andaluces así como el Pacto Andaluz por el Libro y el Circuito Literario Andaluz, un programa de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, realizado a través del Centro Andaluz de las Letras, cuya programación se basa en lecturas literarias públicas realizadas en centros culturales, bibliotecas, etc., a través de las cuales el autor o autora realiza un recorrido antológico por su obra. Como colofón de estos actos cada uno de los autores intervinientes recuerda a un escritor o escritora clásica de la literatura universal glosando alguna de sus obras y dando paso a un coloquio con el público asistente.

La participación de la Consejería de Cultura en actos como la entrega de los Premios de la Crítica y la subvención de esta actividad y otras que se llevan a cabo en la comunidad muestran un espíritu. Sin embargo, consideramos que es insuficiente esta labor y se debería crear una legislación adecuada para intentar que el libro andaluz tenga todas las posibilidades y que ningún autor andaluz tenga que seguir la diáspora para darse a conocer fuera de nuestra comunidad o no tenga las condiciones idóneas para que su obra sea publicitada si realmente tiene calidad para ello.

Consideramos que, entre las muchas medidas que se deberían llevar a cabo, una de ellas sería la posibilidad de contribuir a crear editoriales fuertes que puedan competir con el resto y un tejido industrial del libro adecuado.

Otra de las medidas sería la creación de un gran pacto entre editores, autores, librerías, distribuidores, Consejería de Educación, Consejería de Cultura y Consejería Innovación, Ciencia y Empresa (de donde depende la Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología) que trajera como consecuencia la promoción sistemática del libro en las aulas de Primaria, Secundaria y Universidad.

Hoy día los escritores andaluces son los grandes desconocidos en estos lugares que es donde, en teoría, se residenciaría su conocimiento y en donde la co-

nexión con el mundo del libro es mayor. Sus obras no son ningún referente para los lectores jóvenes y sólo algunos escritores, los que tienen la fortuna de conseguir algún premio importante de ámbito nacional, podrán publicitar algo su obra; los demás son perfectamente ignorados. No existe ningún programa en las Universidades andaluzas que tenga como objetivo, pues, la difusión del libro andaluz y de los escritores andaluces de modo sistematizado y regularizado y todo queda al albur del profesor de turno que haga de anfitrión.

Estamos realmente a años luz de llevar a cabo una labor rigurosa aunque no dejamos de reconocer los grandes esfuerzos llevados a cabo. Sin embargo, se depende mucho del voluntarismo y de la fatalidad.

Relación del escritor con los editores, distribuidores y librerías³⁰

En el ámbito nacional existe la Federación de Gremios de Editores de España, una asociación profesional de derecho privado creada en 1978 para la representación y defensa de los intereses generales del sector editorial español. Tienen entre sus objetivos estratégicos la participación de editores españoles en ferias internacionales del libro, o la edición y difusión de material promocional de las editoriales y los libros, así como la promoción de una zona de libre comercio para el libro editado en español, la defensa y promoción del español, o establecer un flujo de información que incluya datos sobre la situación económica de los países que constituyen los mercados naturales del libro español e información de interés inmediato sobre la demanda y oferta de libros en el exterior, la

30 Las editoriales existentes actualmente en Andalucía que podemos recoger [en línea] <<http://www.andalecturas.org/website/>> [Consultado: 18/04/2009] son las siguientes: Absalon Ediciones, S.L., Algaida Editores, Algazara (La Cala Del Moral), Alhulia, Aljibe, S.L., Ediciones Ánfora Nova, Asociación Litoral, Atrio Barbara Fiore Editora, Comercial Grupo Anaya, Comunicación Social Ediciones Y Publicaciones, Cuadernos Del Vigía, Diada Montequinto, Double J Sevilla, Ecoem, Eda Libros, EDELVIVES, Ediciones Alfar, Ediciones Aljaima, Ediciones Daly, Ediciones Libanó, Ediciones Maestro, Ediciones Mágina, Ediciones Rueda J.M. S.A., Ediciones Traspies, Edilux, Edimáter, Edinexus Publicaciones, Editoriales Edisur, Editorial Acento 2000, Editorial Almed, Editorial Almuzara, Editorial Arguval, Editorial Ariadna, Editorial Arráez, Editorial Berenice, Editorial Comares, Editorial Corona del Sur, Editorial Darwin, Editorial De La Universidad De Almería, Editorial El Olivo, Editorial El Olivo, Editorial Jirones De Azul, Editorial Kalandraka Andalucía, Editorial La Serranía, SI, Editorial Mad, Editorial Miramar, Editorial Plurabelle, Editorial Renacimiento, Editorial Sarriá, S.L, Editorial Séneca, Editorial Sepha, Editorial Sirio, S.A., El Almendro, El Olivo Azul (Benmatías S.L.), Everest Andalucía, Extramuros Facsímiles, Formación Alcalá, Fresolina Editorial, Fundación J.M. Lara, Grazaema Ediciones, Grupo 33, Grupo Anaya, Grupo Comunicar, Guadalmena, S.L., Editorial, Guadalquivir, Guadiel (Grupo Edebe), Hergué Editorial, S.L, Innovación Y Cualificación Antakira Grupo De Empresas, Landalusi, Lettera, Madrasa Editorial, Octaedro, Mangaline Ediciones, Manolete, Museo Particular, Mergablum Edición Y Comunicación, Miguel Gómez Ediciones, Miguel Sánchez Granada, Procompal Publicaciones, Progenisa, Proyecto Sur, Publicaciones Comunitarias, Publicaciones Del Sur, Quorum Editores, Rd Editores, Rosa Libros, Ruiz De Aloza Editores, S.L., S.M. Andalucía, Signatura Ediciones y Toromítico.

regulación del comercio y la producción de libros, ayudas de la Administración a la exportación, y toda aquella información que se estime de interés para los editores que exportan sus libros.

En el Informe de 2007³¹ esta Federación ofrecía una serie de datos que son relevantes de cara a observar la situación del libro español: existen, por ejemplo, más de setenta mil títulos editados (un 2, 3% más de libros publicados y un 10% más de libros vendidos con respecto al año precedente) y ochocientas cincuenta y nueve empresas editoriales (aunque el 63, 5% es facturado por solo treinta y dos), así como una facturación de más de tres mil millones de euros en el mercado interior. La mayor facturación corresponde a la literatura y, en concreto, a la literatura infantil y juvenil, un sector muy productivo; sumando ambos sectores el 31,8% del total.

A esta le siguen los textos no universitarios con un 25,7%. La mitad de la facturación se lleva a cabo en las librerías. En cuanto a materias, las obras literarias son las que despiertan el mayor interés por parte de la población. Así, sí se considera el último libro leído, un 80,7% de los lectores entrevistados menciona literatura, fundamentalmente novela y cuento. Entre los que leen novelas y cuentos, las preferencias se dirigen a las obras históricas y de aventuras, mientras que las obras de terror, románticas y de ciencia-ficción o fantásticas son las que menos gustan. El libro más leído en 2007 ha sido *La catedral del mar* de Ildefonso Falcones, seguido de *Los pilares de la Tierra* de Ken Follet, mientras que *El código da Vinci* de Dan Brown, encaramado al primer puesto desde hace tres años, desciende al tercer puesto. Como vemos se trata claramente de *best-sellers*, los que sostienen la globalización en esta hora del comercio mundial.

Desde el punto de vista del sector exterior, se venden más libros que se compran en España, habiendo en esta balanza comercial un saldo neto de 300 millones de euros en ese último año.

31 La información más pormenorizadamente la puede encontrar el lector interesado [en línea] http://www.federacioneditores.org/0_Resources/Documentos/Informe_Sector_Editorial_Espanol2007.pdf [Consultado: 15/04/09] Sobre un tema tan importante como los hábitos de lectura, según los datos del Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros, “el índice de lectura del año 2007 se sitúa en el 56,9%, casi 22 millones de personas, y lleva el indicador por encima de la media de los últimos años. Entre los lectores, el 41% se declara lector frecuente (lee libros diaria o semanalmente) y un 15,9% son lectores ocasionales (lee alguna vez al mes o al trimestre). El 43,1% de la población no lee nunca o casi nunca (...) Al observar la tipología de los lectores frecuentes, se aprecian porcentajes mayores entre las mujeres, los menores de 44 años, los que tienen estudios secundarios o universitarios y lo que reside en municipios de más de 1 millón de habitantes que trabajan o son estudiantes. Así, la tasa de lectores alcanza el porcentaje más alto entre los jóvenes de 14 a 24 años (73,3%) (...) La tasa de mujeres lectoras está siempre por encima de los hombres en todas las franjas de edad, excepto a partir de los 65 años en que el porcentaje de hombres lectores supera al de las mujeres”.

Desde el ámbito de Andalucía se halla la Asociación de Editores de Andalucía³², una entidad civil, no lucrativa e independiente, fundada el 22 de enero de 1983, y entre cuyos fines se hallan la representación, gestión y defensa de los intereses comunes de sus miembros. En la actualidad está conformada por más de 80 editoriales andaluzas. Según se desprende del último Resumen del comercio interior en Andalucía³³ al que hemos tenido acceso, de la totalidad de empresas editoriales españolas (776), 72 son andaluzas. Por tramo de facturación, se distribuyen:

- 1 Empresa Grande (facturación superior a 18 millones de Euros).
- 3 Empresas Medianas (facturación entre 2,4 y 18 millones de Euros).
- 9 Empresas Medianas Pequeñas (facturan entre 601.000 € y 2,4 millones de Euros).
- 59 Pequeñas Empresas (con facturación inferior a los 600 mil Euros).

Andalucía continúa en tercera posición, tras las destacadas de Madrid (294) y Cataluña (278) y delante de la Comunidad Valenciana (49), de Euskadi (46) y Galicia (37). El 22,8% de las editoras andaluzas están integradas en un grupo editorial. En 2006, los editores españoles publicaron 68.930 títulos nuevos, de los cuales, 2.944 novedades se produjeron en Andalucía. Con respecto al año anterior, hemos crecido en 10 títulos, confirmándose el crecimiento de la edición andaluza ya iniciada en los ejercicios anteriores. Andalucía se sitúa en cuarta posición, tras Cataluña (31.131), Madrid (27.804) y Euskadi (3.195), y por delante de la Comunidad Valenciana (2.264) y Galicia (1.592) y resto de CC.AA.

La mayor parte de las ventas que se llevan a cabo son sobre textos no universitarios de Educación Infantil; sólo hay un 2,46% de libros de literatura que se venden, a los que hay que añadir un 2,96% de libros de literatura infantil y juvenil. Entre ambos sectores tendríamos 5,42, muy lejos, sin duda, del 31,8% de todo el territorio. Lo que significa a nuestro modo de entender que no se lee prácticamente literatura en el territorio andaluz.

32 La información sobre esta Asociación se puede encontrar en la siguiente dirección de internet: <http://www.aea.es/>

33 Hemos consultado el resumen que se halla en internet [en línea] <http://www.aea.es/documentos/estudios-de-mercado.html> [Consultado: 10/05/09] En cuanto a los datos de facturación, los editores españoles facturaron, en 2006, 3.014,54 millones de euros en el mercado interior, de los cuales Andalucía vendió 48,73 millones, cifra que aumentó en un 5,5% con respecto a 2005 (46 millones). Según los resultados habidos, Andalucía se sitúa en cuarto lugar, tras Cataluña (1.603,22), Madrid (1.225,14), Euskadi (78,71) y antecediendo a la Comunidad Valenciana (31,24), Galicia (27,51) y resto de CC.AA. La cifra de facturación media por empresa andaluza asciende a 0,68 millones de euros. La cuota de mercado de Andalucía fue del 1,0% (igual que la alcanzada por la C. Valenciana), por detrás de Cataluña (53,2%), Madrid (40,6%) y Euskadi (2,6%), y por delante de Galicia (0,9%). Como vemos, son datos que reflejan una gran distancia entre Andalucía y Madrid o Barcelona.

Esta es la situación general del sector en España y Andalucía pero la realidad es que pocas relaciones existen entre el sector de los escritores y el de los editores. De hecho, por ejemplo, trabajan de espaldas unos a otros. No existen jornadas organizadas por ambos que traten de analizar los problemas del libro y sus avances o soluciones. Cada sector trabaja independientemente. Una realidad que produce, en consecuencia, desajustes, falta de conocimiento y propuestas de revolución en el sector, necesarias para que se avance sobre el *statu quo* reinante.

En cuanto a la situación del escritor en esta coyuntura, si tiene la fortuna de hallar una editorial que publique su obra (una vez resueltos los problemas iniciales a los que aludíamos *ut supra*), se plantea todo un camino de obstáculos que pasa por el tipo de contrato a firmar, la promoción del libro, su distribución, la posibilidad de encontrarlo o no en determinadas librerías, etc. Sin duda que aquel escritor que no tiene la fortuna de hallar a una agente literaria que se haga cargo de todo ello, está en manos de los editores, los libreros y los distribuidores. Se halla, sin ninguna duda, "vendido", y nunca mejor dicho.

Las cláusulas que recogen las condiciones de la edición son normalmente leoninas para el escritor y, en ningún caso, o en muy pocos, los editores permiten correcciones o cambios en el contrato de edición. Por supuesto que el escritor responde de su autoría ante la editorial y la originalidad, así como la nula existencia de compromisos o gravámenes contraídos ni futuros que atenten contra terceros. Se habilita al editor para autorizar bajo licencia a través de la entidad de gestión Centro Español de Derechos Reprográficos (Cedro)³⁴ la reproducción de la obra, la inclusión de esta en una base de datos y el préstamo público de la obra en instituciones bibliotecarias. La remuneración que recibe el escritor, de modo habitual, por derechos de autor es del 10% del precio de venta al público, según catálogo y sin IVA, por cada uno de los ejemplares vendidos. El editor se compromete a poner la obra a la venta en un plazo no superior a un determinado número de meses desde la entrega del original, así como a otras como a que

34 Toda la información sobre CEDRO se puede hallar en la siguiente dirección [en línea] <http://www.cedro.org/inicio.asp> [Consultado: 10/04/09] Cedro es una asociación sin ánimo de lucro de autores y editores de libros, revistas y otras publicaciones, editadas en cualquier medio y soporte, que se encarga de defender y gestionar de forma colectiva los derechos de propiedad intelectual de tipo patrimonial (reproducción, transformación, comunicación pública y distribución). Fue autorizado para ello en 1988 por el Ministerio de Cultura, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual. Otras de las actividades de un modo más concreto que lleva a cabo son: el reparto entre autores y editores de los derechos económicos que les corresponden por la utilización de sus obras, la función social: el desarrollo de actividades y servicios de formación, promoción y asistencia para autores y editores, la gestión colectiva de la compensación equitativa por copia privada, la gestión colectiva del derecho de remuneración por el préstamo público en bibliotecas e instituciones similares, la concesión de autorizaciones o licencias para la utilización de las obras de su repertorio, la defensa de los intereses de sus socios ante los tribunales de justicia y otras instituciones nacionales e internacionales y la difusión y la concienciación social acerca de los principios del Derecho de Autor.

se incluya la mención internacional de reserva de la propiedad intelectual. En el mismo contrato se hace constancia del número de ejemplares a editar y se compromete a la remisión al autor de una certificación comprensiva del número de ejemplares de que constan las ediciones o reimpressiones. Esto es sobre el papel, porque en la mayor parte de los casos se incumplen sistemáticamente tales cláusulas. También se compromete a presentar anualmente durante el primer trimestre del año un certificado donde se hagan constar las liquidaciones de las ventas de ejemplares de las obras realizadas durante el año natural anterior, con expresión del número de ejemplares vendidos, tirada, edición y existencias en el almacén. La duración del contrato gira en torno a los diez o quince años. En él se indican también otros pormenores como las causas generales de extinción del contrato, los ejemplares que se entregarán al autor sin cargo alguno o los que se dedicarán a la promoción. Así como la autorización del escritor al editor a la detracción e ingreso en el Tesoro Público de las cantidades que el autor deba satisfacer derivadas de los rendimientos de la propiedad intelectual.

Pero es evidente que, lo indicado arriba, hace referencia fundamentalmente al ámbito de la narrativa o el teatro. El camino de la poesía es muy diferente. De hecho, la única vía que le queda a un escritor es presentarse a un premio literario y, como consecuencia, poder publicar el libro, o bien conseguir editar en una de tantas colecciones que dependen de diputaciones y ayuntamientos; porque, en el peor de los casos es la autoedición, como hemos dicho en su momento. Un panorama realmente desolador con una cierta tendencia al onanismo literario.

En cuanto a los distribuidores, se quejan de sus costes de distribución y de que un tercio de la producción de libros distribuidos se pasean y no se venderán. Un tercio de los distribuidos, pero ¿cuántos son los no distribuidos? ¿Cuántos son los que al preguntar por ellos se dice que se ha agotado la edición cuando no es cierto? ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué hay tantos libros que no se distribuyen? ¿Por qué desaparecen tan rápido de las librerías algunos de ellos? ¿Por qué son escondidos en anaqueles inencontrables aquellos que no forman parte de los *best-sellers* o de la colección de autoayuda? ¿Por qué desaparecen del campo de visión de los lectores y se encierran en el almacén?

Los distribuidores están organizados en el ámbito nacional a través de la Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones (FANDE)³⁵ que agrupa a un conjunto de ciento treinta y dos empresas distribuidoras españolas, un sector estancado, que utiliza el contrato escrito en un 61,9% de los

35 El estudio de perfil de la distribución del libro en España que podemos consultar [en línea] http://www.fande.es/Ficheros/Estudio_Perfil_2006.pdf [Consultado: 10/05/09] En cuanto a los puntos de venta o clientes que habitualmente atienden las distribuidoras de libros alcanzan una media de 2.049 superior a la obtenida el año anterior. Una vez más hay que constatar que un porcentaje mayoritario de distribuidores (el 45,3%) trabaja sólo con hasta 500 puntos de venta y un 76,5% de los mismos no superan los 2.000 puntos de venta; esto nos da una idea de hasta qué punto la media está influida por las grandes distribuidoras.

casos, la carta de intenciones es empleada en sólo un 4,1% de las situaciones, el contrato verbal se aplica un 27% de las veces y no existe regulación en un 7%. Los contratos de carácter verbal y la falta de regulación son más habituales entre las empresas pequeñas. Se desprende del estudio del sector, llevado a cabo en 2007, que se ha producido un descenso de la facturación a librerías e hipermercados y un ligero aumento a cadenas de librerías y a empresas e instituciones. Pero en cualquier caso y sumando los totales, se aprecia la existencia de un 2% menos total de facturación en libros.

A la Comunidad de Madrid pertenecen casi la mitad de las empresas y concentra en torno a las tres cuartas partes de las cifras que alcanzan las principales variables investigadas. Cataluña con un 23,4% de empresas distribuye en torno a un 10% de los libros según aspectos que se consideren y al resto de CC. AA. con un 30,2% corresponde entre un 8% y un 20%. Se observa entre los años 2002-2006 que la facturación por libros desciende y ha caído del 100 en el 2002 al 79 en el 2006.

En Andalucía existe la Agrupación de Distribuidores de Libros y Ediciones de Andalucía (Adile) que está integrada en Fande. En cuanto a los libreros andaluces se agrupan en la Federación Andaluza de Libreros (FAL). La relación del escritor con los libreros y distribuidores prácticamente es inexistente. Son los editores en última instancia los que llevan a cabo esa relación contractual y los que hablan de condiciones de entrega, muestra y recogida. Sin embargo, lo real es que los libros en su mayoría sea difícil encontrarlos en las librerías a no ser que se trate de novedades, los libros más vendidos (una falacia, pues si observamos las listas existentes al respecto, no coinciden entre sí) o los que pueden tener un impacto comercial inmediato. Ante esto los libreros se quejan de que no tienen espacio para tanto libro como se publica cada año, aunque la realidad es otra muy distinta que forma parte de un modelo de conducta, comportamientos y hábitos que sólo buscan la plusvalía y no otros objetivos de más amplio espectro. El espacio en las librerías se ha convertido en un valor y a causa de los elevados costes de los locales y, para abaratar, se han puesto de moda la distribución de libros y venta a través de internet con las librerías virtuales que permiten estar en contacto con el libro en dos o tres semanas. Ante esta situación el escritor es un mero observador de la realidad.

Situación y dinamismo del sector. Condiciones laborales y perspectivas profesionales. El onanismo literario.

No me cabe la menor duda de que en Andalucía, como en España en general, escribir es llorar. Para un escritor lo importante es la elaboración de una obra seria, rigurosa y estéticamente aceptable; sin embargo, la realidad es que el verdadero calvario del escritor comienza una vez finalizada la obra y no acaba

ya nunca. Porque, si encuentra la posibilidad de editarla siempre estará con la turbación de si no estarán falseando la tirada de la edición o si los derechos de autor que le abonen serán o no los firmados en contrato. Esa especial suspicacia se genera sin duda por un histórico desengaño ante un sector que literalmente ha incumplido sus compromisos de modo reiterado, y, en consecuencia, de aquellos polvos son estos lodos³⁶: “Lo cierto es que cada año, cincuenta nuevos casos de escritores estafados acaban sobre la mesa de Juan Mollá, abogado y presidente de la Asociación Colegial de Escritores. En la mayoría de los casos son autores noveles que, después de haber pagado cantidades que nunca bajan de los 1.000 euros a empresas que se comprometen a publicar y distribuir su obra inédita, ven cómo el dinero se ha esfumado ante sus ojos a cambio de una veintena de ejemplares que jamás llegan a librerías. ‘Las supuestas editoriales les obligan a firmar contratos bajo unas condiciones de pago leoninas sin cumplir su promesa de distribuir la obra’, explica Mollá”.

La perspectiva del escritor en España es, pues, bastante infausta, por no decir aterradora. Existen, no obstante, Asociaciones como la ACE³⁷ (Asociación Colegial de Escritores de España), como estamos viendo en este ejemplo anterior y por palabras de su presidente, que vela por los intereses de estos. Tiene una sección autónoma en Andalucía. Fue creada en el año 1976 y legalizada en 1977 con los siguientes fines:

- Defender la libertad de expresión.
- Representar a los escritores en los organismos oficiales, participando con sus dictámenes en las leyes que les atañen.
- Asesorar y actuar sobre cuanto tenga que ver con la Propiedad Intelectual.
- Intervenir ante los editores en temas relacionados con los contratos de edición.
- Fomentar la vida intelectual y la proyección de las literaturas y culturas españolas.
- Y en general amparar y defender a los escritores en el ejercicio de sus funciones.

36 Azancot, N.; Francisco, N. de (2006) La historia oculta de la autoedición encubierta y la edición subvencionada. *El Cultural-Letras*, 10 de febrero 2006. Dicen los autores: “Resulta difícil creer que en un país que publica más de 70.000 novedades al año todavía haya quien no encuentre editor, pero sí. Cada año, pagándolo de su bolsillo, engañados y orgullosos, con la ilusión del primerizo unos y la vanidad del veterano otros, miles de autores desconocidos lanzan miles de ejemplares que contribuyen a la saturación del mercado. Por eso, cada año, cientos de anuncios en periódicos y suplementos españoles reclaman nuevos autores. La sorpresa viene cuando el novel llama para ofrecer su libro y el presunto editor le lanza sus tarifas: primero un comité anónimo estudiará el libro; si es muy malo, dice, le editará 50 ejemplares, pero si vale la pena, la tirada (de 100 a 500 ejemplares) dependerá del autor. Porque será quien pague. Las cifras entonces oscilarán entre los 1000 y los 10000 euros, dependiendo del diseño y distribución. Si todo va bien, el novel con posibles acabará viendo sus libros en una gran superficie y en pequeñas librerías dispersas. Si no, puede acabar en los tribunales, como el medio centenar de autores españoles e hispanoamericanos que lleva años pleiteando con la editorial sevillana Jamais por estafa”.

37 Para todo lo relativo a esta Asociación es importante la página siguiente: <http://www.acescritores.com/>.

El objetivo principal de la Asesoría de esta Asociación es defender la dignidad de sus asociados, ampararlos en el ejercicio de sus funciones, defenderlos con arreglo a los derechos que les reconozcan las leyes y propugnar las reivindicaciones derivadas de su actividad profesional, lo cual se lleva a cabo a través de dos vías: primero, la colectiva e institucional, a través de la cual se negocian acuerdos marco con los Gremios de Editores, se organizan jornadas sobre Propiedad Intelectual, se representa a los escritores ante los organismos oficiales, etc.; y como segunda vía, la atención jurídica individualizada a sus asociados.

La Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios (AAEC)³⁸ sin embargo no se ha encargado de esta defensa de la propiedad intelectual, pues desde su fundación, allá por el año 1994, ha seguido dos grandes líneas de actuación: la concesión del Premio Andalucía de la Crítica (el premio consiste en la entrega de sendas estatuillas; no hay, pues, dotación económica sino la consideración hacia una obra literaria que, de este modo sale prestigiada y beneficiada socialmente) a las obras narrativas o líricas más importantes publicadas cada año en el territorio andaluz, y la organización de eventos culturales, jornadas de crítica literaria y encuentros literarios sobre escritores andaluces que han sido olvidados o sobre los que es necesario volver, como un intento de recuperación de nuestro patrimonio cultural. Su labor es, por tanto, de promoción del libro andaluz y, en consecuencia, es una entidad adherida al Pacto Andaluz por el Libro con el que colabora habitualmente en todo tipo de eventos.

Pocos son los escritores en la actualidad, sin embargo, que viven exclusivamente de su producción literaria, y los que se arriesgan a ello pueden caer en una situación alarmante por la falta de perspectivas e incentivos. Los que así han decidido tomar esa opción (los narradores) la compatibilizan, generalmente, con la presencia en los medios de comunicación como columnistas y en los múltiples jurados que pululan por toda la geografía española al albur de ayuntamientos y diputaciones que se han convertido durante el periodo democrático en las mecenas de las obras literarias, sobre todo, de la poesía. Esta situación es habitual también en el ámbito nacional.

En Andalucía son legión los que están en este escenario si consideran que su opción como escritores es digna para ganarse la vida, aunque la realidad sea muy distinta. La mayoría de los restantes escritores (muchos de ellos enseñantes, de Enseñanza Secundaria o Universitaria) son funcionarios y compatibilizan su creación literaria con sus labores docentes. Esta situación les permite una tranquilidad económica pero les impide dedicarse en muchos casos a lo que realmente les interesa: la literatura. Pertenece a un sector, el de los escritores-funcionarios, muy vilipendiado en el pasado por algunos escritores como

38 Pueden encontrar más información sobre esta Asociación en <http://www.aaec.es/>.

C. J. Cela, también escritor-funcionario en su momento. El hecho no es nuevo y viene de muy lejos. El caso más emblemático, sin duda, es el de Cervantes, comisario de abastos y recaudador de impuestos. También Bécquer o Gabriel Miró lo eran, por no hablar del Nobel Echegaray, que fue ministro de Hacienda o el propio Cela, que fue durante un tiempo censor, a pesar de que ironizara, pasado el tiempo, sobre los escritores-funcionarios. Los casos más recientes y conocidos pueden ser los de Luis Mateo Díez, Juan García Hortelano, José María Merino, José Antonio Marina, Antonio Martínez Menchén, Salvador Compán, Juan Eslava Galán, Luis García Montero, o el que esto suscribe.

En definitiva, la literatura es cada día más un ejercicio onanista en el que el escritor, más que acudir al lector como su otra media naranja, se enfrenta a sí mismo, al texto y al resto de los "elementos": editores, librerías, distribuidores... como una especie de nuevo Prometeo; cuando no escoge la otra vía, la contemplativa, la narcisista, es decir, la que conlleva una visión de la propia obra en una especie de onanismo de nuevo cuño. Idea que le permite decir a Andrés Sorel que "la masturbación tiene mucho de impotencia e imaginación. De búsqueda de placer y descarga de tensiones. La literatura, en nuestros días, se asemeja cada vez más a ella. Al menos cierta literatura, la que es más auténtica. Aquella que no se convierte, por impotencia, incapacidad o renuncia del propio autor, en producto del mercado. Actos íntimos. Deseos no confesados. Anhelos de ideales. Relaciones no conseguidas. El cuerpo que busca otro cuerpo con el que complementarse, en el que fundirse. Y la creación deseosa de encontrar un lector cómplice que se comenetre con ella"³⁹.

39 Sorel, op. cit., p. 9.

15

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

La actividad laboral de los artistas plásticos

María Teresa Carrasco Gimena

Universidad de Sevilla

Conviene aclarar que el objeto de esta disertación sobre la actividad laboral en las artes plásticas excluye algunos ámbitos profesionales estrechamente relacionados como lo son el de la Conservación y Restauración de obras artísticas o cualquiera de las múltiples orientaciones competitivas del Diseño. A este respecto es importante tener en cuenta que, a la hora de replantear los estudios de Bellas Artes con miras al Espacio Europeo de Educación Superior, en el correspondiente Libro Blanco de la ANECA (Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación) se proponen tres titulaciones claramente diferenciadas: "Bellas Artes", "Diseño" y "Conservación y Restauración de Bienes Culturales". Tal como queda expresado en el REAL DECRETO 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, cada una de las correspondientes enseñanzas de Grado tiene como finalidad "la obtención por parte del estudiante de una formación general orientada a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional". Cada una de las mencionadas titulaciones estará dirigida, por tanto, a campos profesionales diferenciados, aunque indudablemente interrelacionados, siendo respecto a la titulación de Bellas Artes donde resulta más complejo y heterogéneo el estudio de las salidas profesionales, especialmente cuando nos referimos a las directamente vinculadas con la creación artística.

Cierto es que la actividad laboral en las artes plásticas no es, ni tiene por qué ser necesariamente desempeñada por los titulados en Bellas Artes, pero la realidad es que la mayor parte de los autores de las exposiciones o intervenciones artísticas que se realizan en los diferentes centros o espacios expositivos de nuestro país son licenciados universitarios que cuentan con dicha titulación. Sin embargo no estamos hablando de una profesión regulada, ni siquiera existe un consenso en relación a la denominación de sus principales agentes: ¿artistas

plásticos?, ¿artistas visuales?, ¿artistas multimedia? Las etiquetas clásicas (pintor, escultor, grabador) van quedando obsoletas en la medida en que se rompen las barreras mediales en una práctica caracterizada por las hibridaciones derivadas de la interdisciplinariedad.

Existen numerosas actividades profesionales que conllevan un mayor o menor desarrollo creativo a nivel plástico y visual como puedan ser la ilustración, humor gráfico, animación y videojuegos, diseño gráfico e interactivo, construcción de escenografías, carrozas y arquitecturas efímeras, museografía y producción de exposiciones, modelismo y maquetas, simulación tridimensional, escaparatismo, fotografía publicitaria, dirección de arte en cine y televisión, layout y *story-board* para cine, diseño de jardines y paisajismo, etc... Por otra parte, el enfoque creativo es aplicable a cualquier actividad susceptible de innovación o renovación, valorándose expresamente en el campo de la educación así como en el de la gestión cultural, donde resulta imprescindible la aportación de nuevas visiones y nuevas metodologías. Cabe plantear incluso la posibilidad de un desarrollo creativo en profesiones ajenas al ámbito artístico como ocurre en el caso del cocinero Ferrán Adrián cuya innovadora aportación le ha llevado, no sin polémica, a formar parte de la última edición de la *documenta* en el año 2007.

Pero más allá del carácter expandido de la creación plástica y de las múltiples facetas de la creatividad, existe en la actualidad un importante sector de la industria cultural cuya profusa actividad se desarrolla en torno a una producción plástica netamente artística que, además, es completada con la incorporación de nuevas disciplinas contemporáneas (fotografía, arquitectura, multimedia, arte digital, etc.) las cuales propician la denominación de "artes visuales".

Una acotación práctica de la actividad específica de las "artes plásticas" que no excluye la noción de "artes visuales" podemos extraerla de las bases recientemente aprobadas en la Comunidad de Castilla y León [*Orden CYT/208/2009, de 5 de febrero, por la que se establecen las bases reguladoras para la concesión de subvenciones para financiar las actividades de los artistas plásticos, galerías de arte y otros profesionales del sector (BOCYL de 9 de febrero de 2009)*]. Concretamente, en relación a las actividades de los artistas plásticos, establece los siguientes conceptos:

- La formación, la investigación y el intercambio de experiencias a través de cursos, talleres, residencias o masters, tanto de ámbito nacional como extranjero.
- La producción de catálogos y libros de artista, en formato impreso o digital.
- La producción de obras de arte y desarrollo de proyectos artísticos que sean expuestos en museos, ferias, galerías o contenedores de arte y lugares apropiados a este fin.

Hoy por hoy, la actividad de las artes plásticas en nuestro país se sustenta en buena medida en el apoyo institucional, tanto público como privado, a través de subvenciones, becas o premios. A pesar de la creciente importancia y repercusión de los espacios y proyectos dedicados a la creación artística, los estudios sobre empleabilidad y expectativas profesionales de los graduados en Bellas Artes arrojan resultados que poco tienen que ver con esta realidad. En un estudio realizado por Bancaja se puso de relieve la considerable tasa de desempleo junto al hecho de que los titulados en la rama de Humanidades son, con mucha diferencia, los que presentan una proporción mayor de contratos a tiempo parcial -casi un 40%-, mientras en ninguna de las otras ramas se supera el 20% (GARCÍA MONTALVO, 2002). Hay que añadir que la mayor parte de los datos existentes provienen de actividades relacionadas con la docencia, la restauración o el diseño, siendo verdaderamente escasos los datos relativos a inserción laboral en el ámbito más específico de la producción plástica; es palmaria la falta de un tejido profesional bien estructurado en relación a la producción en este sector.

El perfil profesional de las Bellas Artes y, por ende, del artista plástico, se relaciona con los *Nuevos Yacimientos de Empleo*, término acuñado en 1993 en el Libro Blanco de la Comisión Europea sobre la estrategia a medio plazo para el Crecimiento, la Competitividad y el Empleo, en el que se señalaban, entre otras, como prioridades de acción para el empleo "ir al encuentro de las nuevas necesidades: la evolución en las estructuras familiares, la longevidad, la incorporación de la mujer al mercado de trabajo, el deterioro medioambiental..." (según Informe INEM 2000). Según se indica en el Libro Blanco de los títulos de Grado en Bellas Artes/ Diseño/ Restauración "La mayoría de analistas del trabajo sitúan el perfil profesional de las Bellas Artes en el capítulo Servicios culturales y de ocio vinculados a las industrias cultural y creativa". (ANECA, 2004: 204)

En principio puede resultar paradójico que tengamos que plantear la necesidad de encontrar nuevos yacimientos y hablar de sector emergente en relación a una de las actividades consustanciales al ser humano, pero hemos de tener en cuenta que la evolución del concepto de arte ha ido generando muy diferentes situaciones sociales y laborales para el artista a lo largo de la historia. En cada momento, los valores políticos y religiosos han determinado diferentes concepciones sociales y culturales a partir de las cuales se han encomendado las distintas tareas a los creadores. La pluralidad de valores y visiones características de nuestro actual mundo fragmentado otorgan al artista plástico un amplio abanico de posicionamientos que lo sitúan en un papel de explorador-observador directamente relacionado con los mencionados yacimientos, resultando imprescindible la capacidad inventiva para emprender nuevos rumbos profesionales.

Así quedó reflejado en el Informe elaborado durante la reunión de ELIA (European League of Institutes of the Arts) sobre educación en las Bellas Artes celebrada en Bergen, Noruega, en mayo de 2003, consensuándose entre los valores

principales en relación a la educación superior en éste ámbito: "imaginación, especulación, indagación, curiosidad, experimentación, independencia, iniciativa propia, motivación, autodirección, deseo de crecimiento/investigación, deseo de seguir aprendiendo, reflexión crítica, autorreflexión, capacidad crítica, cuestionarse conceptualización contextualización, conciencia social/cultural, posicionamiento manifestación pública, comunicación." (ANECA, 2004: 234)

La actividad del artista plástico, visual o postmedial es cada vez más heterogénea, caracterizándose además por la intersección con los más diversos ámbitos de la creación y del conocimiento. No obstante, un porcentaje bastante importante de los creadores del campo de la plástica compaginan su dedicación "vocacional" con otras actividades laborales. Según el estudio encargado en 2002 a ARTImetria por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (*La situació dels artistes visuals a Catalunya*): "En general, un 50% de los artistas visuales se dedican exclusivamente a la actividad artística, mientras que el resto compagina esta profesión con la docencia o con otro tipo de actividad laboral".

La escasa sistematización del sector de las artes plásticas o visuales está relacionada con la pervivencia de una concepción romántica que aleja al "verdadero artista" de cualquier planteamiento pragmático generando un rechazo axiomático hacia la profesionalización de la actividad. Resulta contradictorio que, tratándose de un sector que encierra un considerable potencial de enriquecimiento económico dentro de la industria cultural, no exista una repercusión proporcional en la situación laboral de los artistas. A este respecto, Florenci Guntín, secretario general de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya y representante en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de España, nos revela los siguientes datos que explican la contradicción para concluir que *"hay una precariedad económica en la profesión de artista y mucha inseguridad jurídica"*:

- En un reciente censo elaborado con ayuda del ministerio de Cultura, de los doce mil artistas censados en España, un 52 por ciento ingresa al mes menos de 600 euros en concepto de actividad artística.
- En el año 2005 el movimiento del mundo del arte facturó en España unos 1.500 millones de euros, de los que sólo un 2,65 por ciento llegó a manos del artista.
- El 87 por ciento de los artistas no ha firmado un contrato. (DURÁN, 2008)

Se hace necesario un cambio de paradigmas que permita una adecuada incorporación de la actividad laboral de las artes plásticas en la sociedad contemporánea. Las políticas proteccionistas deben dar paso a medidas favorecedoras del reconocimiento efectivo del trabajo artístico, procurando una integración plena en la dinámica socio-laboral. En este sentido cabría plantear nuevas fórmulas de asociacionismo profesional, potenciar la participación de los artis-

tas visuales en equipos interdisciplinares para los más diversos proyectos de innovación+desarrollo, revisar las condiciones del artista como autónomo, fomentar el coleccionismo mediante incentivos fiscales, etc.

Pero la transformación más importante está relacionada con la concepción o consideración peyorativa que, en muchos casos, subyace a las políticas existentes, tal como quedó reflejado en el siguiente texto extraído del artículo titulado "La Dación en Pago de impuestos y otros beneficios fiscales. El régimen fiscal de los artistas plásticos": "...aunque su actividad artística se encuentre más relacionada con conceptos tan poco tributarios como los de arte, inspiración, individualismo, bohemia, etc., que con los relativos a la fiscalidad, deben como cualquier otro ciudadano preocuparse de sus obligaciones tributarias, so pena de encontrarse con desagradables recordatorios de la Hacienda Pública" (PÉREZ-FADÓN: 2003).

No podemos perder de vista que la cultura, además de conllevar una actividad profesional polimórfica, es un servicio público imprescindible. Las competencias del Estado en materia de cultura están definidas en la Constitución y son responsabilidad en primer lugar, del Ministerio de Cultura, creado en 1977, y traen su origen de las competencias que la Ley de 13 de mayo de 1933 encomendaba a la Dirección General de Bellas Artes. Es decir, son competencias suyas "cuanto atañe a la defensa, protección y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional". En julio de 1984 se suprimieron todas las Direcciones Provinciales del Ministerio de Cultura, no obstante la Constitución recoge en su artículo 149 que "Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas."

La evolución del panorama de las artes plásticas en nuestro país ha sido vertiginosa en los últimos 30 años, sin embargo, en lo que atañe a la profesionalización del trabajo del artista, aún quedan por resolver muchos de los problemas que quedaron reflejados en el siguiente texto del REAL DECRETO 2410/1978, DE 25 DE AGOSTO, del Ministerio de Cultura por el que se crea la comisión interministerial para el estudio de los problemas de los **artistas** plásticos:

*"Es conocida la importancia de resolver la problemática que las actividades de los **artistas** plásticos tiene planteada en la actualidad sobre temas tales como seguridad social, régimen económico-fiscal, exposición y comercialización de las obras de arte dentro y fuera de España, actualización de los derechos derivados de la propiedad intelectual, ratificación de convenios y acuerdos internacionales sobre la materia, etc. El ministerio de cultura, desde su creación, ha venido estudiando estos problemas, analizando las observaciones y sugerencias formuladas por estos profesionales. Sin embargo, para tomar las medidas adecuadas*

que puedan conducir a la resolución de dichos problemas, elaborando en su caso un proyecto de disposición legislativa que contemple al artista plástico desde las vertientes jurídica, **fiscal**, social y económica, factores suficientemente complejos para que sea imprescindible una eficaz coordinación de las actividades de la administración pública al respecto, resulta conveniente crear una comisión interministerial, compuesta por representantes de los departamentos y organismos interesados, que examine y coordine los temas, señalando los cauces para lograr las soluciones más adecuadas”.

En desarrollo de lo establecido en la disposición final primera del citado Real Decreto, se promulgó la ORDEN DE 26 DE JULIO DE 1979, del Ministerio de Cultura (BOE número 194 de 14/8/1979) por la que se creó el CONSEJO ASesor DE LAS ARTES PLASTICAS en cuyo texto quedaron recogidas algunas observaciones significativas:

“La extraordinariamente compleja tarea de salvaguardia y conservación del patrimonio artístico secular ha sido la causa principal de que el estado haya descuidado en ocasiones sus ineludibles obligaciones con respecto al arte actual y a sus creadores. Ello ha causado, entre otros, dos claros perjuicios, pues por una parte ha impedido el correcto acrecentamiento de nuestro tesoro artístico nacional, con obras de arte contemporáneo, y por otra parte ha sido motivo de que la situación profesional del artista plástico no haya avanzado, ni en la consecución de los más elementales beneficios sociales y asistenciales, ni en el reconocimiento de los derechos de autor justamente exigibles.

*El ministerio de cultura, a quien compete de manera más directa toda esta problemática y sus consecuencias, ha promovido recientemente dos disposiciones legales para variar esta situación estacionaria tradicionalmente. Por el real decreto 2410/1978, de 25 de agosto (“boletín oficial del estado” de 10 de octubre) se creaba la comisión interministerial para el estudio de los problemas de los artistas plásticos, y por el real decreto 2832/1978, de 27 de octubre (“boletín oficial del estado” de 9 de diciembre), se establecía el 1 por 100 cultural en toda obra pública de nueva construcción financiada por el estado. Para el desarrollo correcto de estos dos importantes temas y de todos cuantos puedan surgir relacionados con las artes plásticas actuales, **es evidente que se ha de contar con la información, asesoramiento y colaboración de los propios artistas plásticos por medio del adecuado organismo colegiado**, aunque su establecimiento inmediato sea provisional y susceptible de ser reformado en su momento por mutuo acuerdo entre los artistas plásticos y el ministerio de cultura para conseguir una mayor perfección en su representación y modo de funcionamiento”.*

Esta voluntad política de profesionalizar la actividad de los artistas plásticos no llegó a traducirse en la creación del órgano representativo colegiado al que

hace referencia la norma, siendo estas disposiciones finalmente derogadas por el REAL DECRETO 565/1985, DE 24 DE ABRIL, POR EL QUE SE ESTABLECE LA ESTRUCTURA ORGANICA BASICA DEL MINISTERIO DE CULTURA Y DE SUS ORGANISMOS AUTÓNOMOS.

En los últimos años, se han ido produciendo importantes iniciativas en beneficio del fortalecimiento de la comunidad artística en España, como la creación del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) que se define como “una asociación de profesionales dedicados al arte actual, independiente de cualquier instancia de poder y con unos objetivos que, más allá de los intereses gremiales particulares, deben beneficiar al conjunto de la comunidad artística.” Entre las actuaciones llevadas a cabo destaca la creación del Documento IAC de Derechos de los Museos y Centros de Arte. En la página web del mencionado Instituto [<http://www.iac.org.es>], en el menú RELACIONES PROFESIONALES, encontramos un apartado titulado “*Artistas-galeristas: con contrato o sin él, una relación difícil*” donde se pone de relieve la necesidad de una regulación que resuelva las controversias existentes.

Por otra parte, la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), que integra a siete asociaciones españolas¹ (ninguna de ellas andaluza), cuenta entre sus fines “*la representación, defensa y promoción de los intereses económicos, sociales, profesionales y culturales de los artistas visuales*”. En su página de internet podemos encontrar información sobre Arte y Legislación (La seguridad social del artista, el trato fiscal, etc.) así como una propuesta de código de relaciones entre artistas y galeristas.

El primer análisis amplio y riguroso en relación al conocimiento de la dimensión económica del sector de las artes visuales y su contribución a la economía española ha sido el llevado a cabo por la Associació d'Artistes Visuels de Catalunya (AAVC) dando lugar, en el año 2006, a la publicación del libro titulado “La dimensión económica de las artes visuales en España” contando con la colaboración del Ministerio de Cultura y del Institut Català de les Indústries Culturals de la Generalitat de Catalunya. La complejidad de este estudio quedó expresada en relación a las fuentes de información: “La primera dificultad a la hora de obtener datos económicos respecto a las actividades generadas radica en el propio concepto. Por un lado, no existe unanimidad respecto a los elementos que abarca el sector de las artes visuales. Por otro lado, la mayoría de las administraciones públicas no disponen de programas específicos de artes visuales

1 La Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) se constituyó formalmente el 23 de Noviembre de 1996 en el IVAM, en la ciudad de Valencia. Las asociaciones que, hasta la actualidad, forman parte de la UAAV son las siguientes: Asociación de Artistas Visuales de Asturias (AAVA), Associació d'Artistes Visuels de Catalunya (AAVC), Associació d'Artistes Visuels de les Illes Balears (AAVIB), Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales (AICAV), Asociación Galega de Artistas Visuais (AGAV), Asociación de Artistas Visuales de Aragón (AVISA), Artistas Visuales Asociados de Madrid (AVAM). En <http://www.uaav.org> [consulta 15/03/09/]

lo que dificulta el acceso a los datos contenidos en los presupuestos y hace imprescindible la consulta directa a los técnicos correspondientes con el fin de identificar las partidas correspondientes a artes visuales y repartidas entre los diferentes programas presupuestarios (AAVC, 2006: 68).

En el año 1998, la artista estadounidense Andrea Fraser² manifestaba lo siguiente: "En las tres o cuatro décadas pasadas, el mundo del arte ha pasado de ser un ámbito con un nivel muy bajo de profesionalización a un sector altamente organizado y diferenciado en el que casi cualquier función -desde museos hasta patrocinadores públicos y privados, o marchantes- ha experimentado ese proceso de profesionalización. Pero los artistas, no, y para ellos la desventaja de la desorganización y la informalidad se multiplica en proporción directa a la organización y a la formalización del sector en general" (RIBALTA, 1998: 238).

Aunque, desde entonces, algunas iniciativas se han llevado a cabo, la situación de no profesionalización sigue vigente. En los meses de febrero y marzo de 2009 se celebró en el Centro de las Artes de Sevilla (caS) el encuentro *Cultura Cero* de asociaciones y empresas culturales andaluzas con el objeto de favorecer una reflexión sobre el estado actual de la cultura en Andalucía. Numerosos artistas plásticos colaboraron mediante la exposición de sus obras, para lo que fueron seleccionados a través de distintas galerías de arte; sin embargo, entre las diversas asociaciones profesionales participantes no hubo ninguna asociación específica de artistas plásticos o visuales³.

No obstante, debemos considerar que el impulso hacia la profesionalización de la actividad artística podría resultar nefasto si no va acompañado de una importante capacitación para el análisis crítico que permita mantener la libertad creativa como condición de trabajo irrenunciable para el artista. A este respecto, Pierre Bordieu consideraba inconciliables la lógica de la velocidad y del lucro con la idea de cultura:

2 La obra artística de Andrea Fraser, vinculada al movimiento de la crítica institucional, está planteada, desde mediados de los años 80, como una investigación sobre el sistema del arte, siendo conocida por la realización de performances y videocreaciones que tratan distintos aspectos relacionados con las funciones y actividades propias de las instituciones museísticas.

3 Según aparece en la web de Arteinformando <http://www.arteinformado.com/Eventos/19734/cultura-cero/> [consulta: 12/04/09] las asociaciones participantes fueron las siguientes: AGA-AC (Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de Andalucía), FAL (Federación Andaluza de Librerías), GECA (Gestores Culturales de Andalucía), ACAE (Asociación de Críticos de Artes Escénicas), PLACA (Plataforma Cultural Andaluza), AEA (Asociación de Editores de Andalucía), PECAA (Plataforma de Empresarios y Creadores del Audiovisual Andaluz), AEPAA (Asociación de Empresas de Productores Audiovisuales de Andalucía), AAPD (Asociación Andaluza de Profesionales de la Danza), ACTA (Asociación de empresas de Artes Escénicas de Andalucía), UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta Andaluza y Escenarios de Sevilla).

“¿Arte o mercancía? Pero no se puede comprender realmente lo que significa la reducción de la cultura al estado de producto comercial si no se recuerda cómo se constituyeron los universos de producción de las obras que consideramos como universales en el campo de las artes plásticas, la literatura o el cine. Todas las obras que se exponen en los museos, todas las películas que se conservan en las cinematecas, son producto de universos sociales que se constituyeron poco a poco independizándose de las leyes del mundo ordinario y, en particular, de la lógica de la ganancia. Para que lo entiendan mejor, he aquí un ejemplo: el pintor del Quattrocento -se sabe por la lectura de los contratos- debía luchar contra quienes le encargaban obras para que éstas dejaran de ser tratadas como un simple producto, valuado según la superficie pintada y al precio de los colores empleados; debió luchar para obtener el derecho a la firma, es decir el derecho a ser tratado como autor, y también por eso que, desde fecha bastante reciente, se llaman derechos de autor (Beethoven todavía luchaba por este derecho); debió luchar por la rareza, la unicidad, la calidad; debió luchar, con la colaboración de los críticos, los biógrafos, los profesores de historia del arte, etcétera, para imponerse como artista, como creador. Es todo esto lo que está amenazado hoy a través de la reducción de la obra a un producto y una mercancía” (BORDIEU, 1999).

Frente al discurso de Bordieu está la perspectiva de Tournier para quien “Una producción cultural no comercial y de elite lleva a exclusiones y privilegios” proponiendo la transformación de la cultura en una mercancía como las demás, con reglas aplicables como las de cualquier otro producto para su integración democrática. (TOURNIER, 1999). Este enfoque resulta difícilmente asumible ante la dificultad de sistematizar los ritmos y los mecanismos de la producción artística, especialmente en el actual contexto de la creación donde los procesos resultan, en muchos casos, tan relevantes como los resultados.

Uno de los aspectos más controvertidos dentro del ámbito profesional que nos ocupa es la “gestión de los derechos de autor”. Mientras que la UAAV plantea “Extender el respeto a los derechos de autor del artista visual, profundizando su alcance y apoyando su gestión colectiva a través de Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP)”⁴, por el contrario otros colectivos, así como numerosos intelectuales, se posicionan frente al copyright configurando el movimiento copyleft. La UNIA artepensamiento y Arteleku impulsaron este proyecto mediante la celebración de asambleas y jornadas dedicadas a extender la información sobre “las prácticas democratizadoras y liberadoras del pensamiento y las nuevas situaciones en torno a la propiedad intelectual”⁵. El artista Rogelio López Cuenca se manifiesta con rotundidad al respecto: .. “¿qué artistas son esos cuya obra es tan reproducida que es capaz de darles de comer? Todo

4 <http://www.uaav.org/>

5 En http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=21 (ENCUENTROS COPYLEFT)

parece más bien una maniobra de las grandes corporaciones propietarias del negocio de las comunicaciones y la industria del ocio -fabricantes de hits y de bestsellers, del cine y la música comerciales- muy poco, desde luego, que ver con el arte y los artistas. Y se escudan en ellos, en el mito popular del pobre bohemio, para, tras la pantalla de su paternalismo, blindar sus beneficios, su poder de explotación contra la libre circulación de información y de conocimiento” (LÓPEZ CUENCA, 2009: 13).

Verdaderamente constituyen un porcentaje minoritario los artistas plásticos que perciben ingresos significativos por los derechos de reproducción de sus obras. Tampoco la mayor parte se dedica exclusivamente a la producción de objetos de arte o creaciones visuales. En muchos casos desempeñan además una labor educativa ya sea en la docencia reglada (Enseñanza Superior Universitaria, Enseñanzas Medias de Educación Secundaria, o Enseñanzas Artísticas de Régimen Especial), colaborando en las áreas didácticas de los Museos o a través de su participación en cursos, talleres, conferencias, etc. También al artista de reconocido prestigio se le solicita desde las diferentes instituciones culturales y educativas a fin de que transmita sus conocimientos y experiencias de un modo directo y próximo. Asimismo, es frecuente la compatibilización de la creación artística con tareas de gestión cultural a través de comisariados, dirección de instituciones o fundaciones, crítica de arte, actividades editoriales, de asesoría, etc. Tanto la labor pedagógica como la gestión cultural pueden llegar a tener una trascendental repercusión a nivel de transformación social cuando son abordadas de un modo creativo: “el panorama actual demuestra que hay una creciente tendencia por parte de los propios artistas a considerar una parte más de su actividad creativa lo que tradicionalmente se han considerado actividades complementarias. Es decir, el perfil del artista tradicional que desarrolla su actividad en el taller se está viendo sustituido por el del artista que, para desarrollar su actividad creativa, trabaja en colaboración con otros profesionales o se enriquece mediante la actividad docente, ya sean clases, seminarios o conferencias. Esta situación está relacionada con la incorporación de estrategias de investigación y desarrollo, habituales en otros sectores económicos e inexistentes tradicionalmente en el sector artístico.” (AAVC, 2006: 47)

En la escena profesional de las artes plásticas no sólo los creadores desempeñan un papel polifacético, también constituye una plataforma de desarrollo transversal para antropólogos, historiadores, filósofos (estetas) o especialistas del mundo de la comunicación, quienes contribuyen a un enriquecimiento del sector desde distintas perspectivas. La gestión cultural implica a una gama de profesionales cada vez más amplia, incluyendo el ámbito jurídico, económico, documental y tecnológico. El trabajo en equipos pluridisciplinarios resulta indispensable para una gestión de calidad en instituciones y organismos públicos y privados.

En base a esta noción abierta pero rigurosa de la gestión cultural existe una creciente oferta de másteres dirigida a la especialización de titulados que, desde diferentes áreas, confluyen en programas que abarcan múltiples contenidos de cultura y sociedad, aspectos jurídicos y económicos, políticas culturales, gestión y tecnologías, conservación, edición, difusión, coleccionismo, comercialización, etc. Con el fin de garantizar su calidad, los Masteres Universitarios Oficiales han de ser verificados por la correspondiente agencia de evaluación de la calidad y acreditación para su impartición tanto por las universidades públicas como por las universidades privadas.

En las nuevas sociedades del conocimiento, el Arte adquiere también un importante potencial de desarrollo en la intersección con la Ciencia y la Tecnología. "Estos "enormes potenciales" se refieren sin duda y en primera instancia a la emergencia en su dominio de un sector productivo capaz de generar crecientemente riqueza e innovación; un sector que en el mundo anglosajón suele presentarse bajo la rúbrica de las *creative industries*. Si en términos de productividad su importancia se cifra ya en valores cercanos al 10% en las sociedades avanzadas, no es menor el potencial que tiene de cara al desarrollo de nuevos e importantes mercados de trabajo" (BREA, 2007:11). Se trata de un territorio en el que la adjetivación de la actividad artística alude a nuevos soportes y nuevas formas de distribución (arte electrónico, arte virtual, net-art...) en el que se produce una aproximación experimental en relación a los más diversos campos de la ciencia (nanotecnología, robótica En el impulso de este ámbito destacan el programa *MedialabPrado* del área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, el *Museo Internacional de Electrografía* (MIDE) de la Universidad de Castilla La Mancha, el Centro de Producción de artes visuales *Hangar* del área de Cultura de la Diputación de Barcelona, la división *Arte y Tecnología* de la Fundación Telefónica y la *Mediateca* de la Caixa.

La interrelación Arte - Ciencia - Tecnología conduce, a través de la desmaterialización del producto artístico, a una lógica más abierta en la regulación de los derechos de autor: "Toda la problemática del *free knowledge* y la emergencia de un ámbito de propiedad compartida se alza en ese territorio como un gran desafío de futuro para las *economías del conocimiento*, al que es necesario responder creativamente y con una gran generosidad para encontrar fórmulas eficientes mediante las que el derecho de autor y el derecho al libre acceso y la libre circulación del conocimiento puedan compatibilizarse. En ese sentido constituyen realizaciones muy apreciables algunas de las modalidades ya desarrolladas de licencia para el software libre, como las CPL, FSF, GNU (copyleft), o las que cada vez vienen imponiéndose más tanto para la propiedad intelectual como para la industrial y científica, las Creative Commons (CC)". (BREA, 2007:15).

La gestión del arte emergente, desde una visión democratizadora y una intención motivadora, debe ser una de las prioridades de la actual política cultural

de la Administración en sus distintos ámbitos. Si en las últimas décadas se han llevado a cabo importantes y numerosas actuaciones a nivel de infraestructuras contenedoras de arte, el siguiente paso debe estar dirigido hacia la adecuada dotación de contenidos mediante la consolidación de estructuras político-administrativas operativas, orientadas a un desarrollo profesional continuado del extraordinario potencial con el que contamos en materia de producción artística.

Para ello es necesaria la implicación de todos los agentes que configuran el sector en sus distintas funciones: administración pública, formación, creación, difusión, comercialización y colección. Es imprescindible una adecuada coordinación entre Ministerios, Consejerías, Diputaciones, Ayuntamientos, Universidades, Asociaciones profesionales, Centros de Arte, Fundaciones, Museos, Galerías de Arte, Cajas de ahorros y otras entidades financieras, etc.

En la configuración de este proceso, el artista plástico tiene una importante responsabilidad más allá de la producción; no puede vivir aislado en su propio mundo, sino que ha de afrontar las dudas sobre sus funciones y contribuir al desarrollo de nuevas visiones. El artista contemporáneo puede ser un "agente" imprescindible para la sensibilización, la implicación, la crítica, la divergencia e incluso la invención de recursos claves para el verdadero progreso (humanístico) de nuestra sociedad. Tal como afirma Javier Abad, el artista contemporáneo es operario de ideas o gestor de ideas (ABAD, 2007: 23). Una formación artística que aúne una adecuada preparación intelectual y técnica con el desarrollo de una capacidad crítica y creativa, resultará clave para impulsar una visión innovadora preservando al mismo tiempo la vinculación de los valores éticos y estéticos. La categoría intelectual, técnica y profesional de los creadores constituye una cuestión esencial en relación al enriquecimiento cultural, repercutiendo al mismo tiempo, aunque esto resulte difícilmente mensurable, en el desarrollo económico de nuestra sociedad.

A este respecto es significativo el resultado de un informe dedicado a la "Evolución de ocupados por sector de actividad" realizado en el año 2008 y publicado en El País en marzo de 2009⁶ donde se pone de relieve que, coincidiendo con la evolución de la crisis económica, el mayor crecimiento de ocupados se produjo en la actividad artística al mismo tiempo que decaían las profesiones relacionadas con actividades financieras, inmobiliarias o de la construcción.

6 En "Forzados al reciclaje. El paro y la insatisfacción laboral provocan el cambio de profesión". El País. Domingo 8 de Marzo de 2009. Negocios p. 37.

Bibliografía

- Aavc:** Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (2006). "La dimensión económica de las artes visuales en España". Barcelona: AAVC (ed), 2006
- Abad, Javier** (2007). "La celebración inacabada o la vida como juego discontinuo". En Universidad de Jaén (ed.) Especulaciones. 2007, pp. 18-31
- Aneca** (2004). Libro Blanco de los títulos de Grado en Bellas Artes/ Diseño/ Restauración. [en línea] <http://www.aneca.es/activin/activin_conver_LLBB.asp> [consulta: 22/03/09]
- Bourdieu, Pierre** (1999). "Más ganancia menos cultura". *Copyright Clarín y Le Monde, 1999. Traducción de Elisa Carnelli. [en línea] <<http://pierre-bourdieu.blogspot.com/2006/07/ms-ganancias-menos-culturapierre.html>> [consulta: 02/04/09]
- Brea, Jose Luis** (2007). "Introducción general: un territorio estratégico". En FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) (ed) Libro Blanco de la interacción entre Arte Ciencia y Tecnología en el Estado español. 2007, p.11-16.
- Durán, Lourdes.** (2008) "Florenci Guntín: 'En España, el 52% de los artistas percibe menos de 600 euros al mes'" [en línea]. < <http://www.iac.org.es/florenci-guntin-%C2%B4en-espana-el-52-de-los-artistas-percibe-menos-de-600-euros-al-mes%C2%B4/> > [consulta: 02/04/09]
- Entrevista en: www.diariodemallorca.es Publicado el 6 de octubre de 2008
- García Montalvo, José.** (2002) "La situación laboral de los graduados españoles". En Capital Humano, nº 21, Valencia: Bancaja. 2002. [en línea] <http://obrasocial.bancaja.es/publicaciones/publicaciones-ficha.aspx?id=46> [consulta: 12/04/09]
- López Cuenca, Rogelio.** (2009) "Compras, colecciones, premios... arte y público interés". En mus-A. Revista de los Museos de Andalucía. Año VII. 2º nº especial. Hablamos de Arte Emergente. Febrero 2009. pp. 10-13
- Pérez-Fadón Martínez, J. Javier** (2003). "La Dación en Pago de impuestos y otros beneficios fiscales. El régimen fiscal de los artistas plásticos (I)". Cuadernos de Gestión Pública Local L. ISEL (Málaga). Primer semestre 2003. [en línea] < http://www.isel.org/cuadernos_L/Articulos/PerezJ1.htm> [consulta: 27/04/09]
- Ribalta, Jorge** (coord.) (1998). "Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo". Unión de Asociaciones de Artistas Visuales y Ediciones Universidad de Salamanca, 1998
- Tournier, Vincent** (1999). "El mercado hace cultura". Clarín, 25/11/99 .Traducción de Elisa Carnelli. Cfr. Le Monde. [en línea] < <http://www.clarin.com/diario/1999/11/29/i-01701d.htm> > [consulta: 02/05/09]

16

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

Reflexiones en torno al mundo de la danza

Concha Virgili Belda

Universidad de Barcelona

La Influencia de la Danza en la Sociedad: popularización y presencia

El baile y la danza han existido a lo largo de la humanidad. Las mismas han tomado distintas formas y modos de expresión y a su vez han estado al servicio de diferentes situaciones y motivos. Si imaginamos las culturas ancestrales que escenificaban sus celebraciones y ritos con música, canto, pintura y danza, también podemos pensar en otras culturas recientes que realizan bailes folclóricos, populares o tradicionales, y sacros, entre otros. Así, la danza cumple una función ritual, cultural, y a veces también sociopolítica, además de comunicativa y expresiva. Por ejemplo, la danza en el caso de los exiliados puede ser un importante punto de referencia para seguir conservando el patrimonio cultural y el sentimiento asociado al país de origen. En nuestro país podemos pensar en danzas como la sardana,¹ la jota, la isa, las sevillanas, o el flamenco, para nombrar a algunas, que frecuentemente son bailadas y conservadas a través de la enseñanza por españoles en otros países. También en caso contrario, podemos ver como los argentinos afincados en España siguen manteniendo su estimado tango. Un fenómeno similar, pero dentro de nuestro propio país, se produce con la 37ª Feria de Abril que se celebró el año 2009 en Barcelona, situación que responde entre otros motivos al gran número de andaluces que emigraron a Cataluña décadas atrás y que siguen manteniendo y transmitiendo su música y bailes a las siguientes generaciones. De este modo y tal y como escribió muy acertadamente Jane Austen en *Orgullo y Perjuicio*,² todas las sociedades bailan.

1 VIRGILI, C. (1993) Els artistes d'ahir. Els artistes d'ara. En *La Sardana, una dansa per al món. Els artistes i la sardana*. Barcelona: Fundació Universal de la Sardana, 1993, pp. 21-25

2 AUSTEN, J. (1813) *Pride and prejudice*. Traducción castellano *Orgullo y Perjuicio*. Barcelona: Mateu, cap. 1964

Otro tipo de bailes que se han hecho muy populares, gracias al divertimento que proporcionan, son las danzas del Caribe, las brasileñas, la danza del vientre, etc. En nuestro país, todas estas danzas están generando un amplio mercado de trabajo en cuanto a clases en gimnasios y en escuelas de danza, especialmente para adultos, del mismo modo que hace años que viene sucediendo con los bailes de salón. En cuanto a las escuelas para niños y adolescentes el hip-hop y el jazz se están adelantando en popularidad a la danza clásica, contemporánea o española.

Dicha popularización ha hecho que la danza llegue incluso a los medios audiovisuales, y en especial, a la televisión. Por ejemplo, el programa "Mira quien baila" con elevada audiencia, realizado también en otros países, y Victor Ullate Roche, dirige la Academia del programa "Fama ¡a bailar!". En este sentido podemos pensar que la danza poco a poco va ganando terreno y va desplazando al mundo musical y sonoro. Previamente a los programas de televisión, la danza, concretamente en las películas musicales de Hollywood, había triunfado con grandes bailarines y artistas como Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers y Judy Garland con célebres títulos como "Singin' in the Rain" o "On the town". En esta misma línea pero ya en el campo escénico, cabe destacar que los musicales, donde se combina canto, danza y teatro, se están propagando por el mundo. Hoy en día, a pesar de seguir con los focos principales de Broadway en Nueva York y del West End en Londres, podemos encontrar musicales cada vez más perfeccionados en diferentes ciudades españolas, e incluso cabe nombrar el éxito de Nacho Cano con "Hoy no me puedo levantar".

Las artes escénicas también se acercan a la población general mediante la representación de obras de teatro, danza, bailes y música en espacios públicos como la calle, plazas o parques. En concreto, el 27 de marzo de 2009 se celebró el día Internacional del Teatro, llevando el teatro a la calle en la ciudad de Madrid. Además, se informó de que en el año 2008 hubo dos millones y medio de espectadores en espectáculos de artes escénicas y que se computaron un total de 1.400 compañías de teatro. Algo similar sucede con el "Festival Días de Danza"³ en Barcelona donde durante cuatro días la danza está programada en espacios urbanos, a veces tan significantes como el parque Güell del arquitecto Gaudí. También, los músicos callejeros que pretenden obtener una propina también son motivo para que algunas personas que pasean por la zona, y se animen a bailar. Otras maneras de acercar la danza a la calle son los bailes tradicionales en plazas permitiendo a la gente poder unirse espontáneamente a ellos, por ejemplo en Barcelona esto sucede con la sardana en la plaza de la Catedral. El día Internacional de la danza, 29 de abril, también ayuda a acercar la danza a la sociedad, ya que a veces se han realizado clases al aire libre en espacios como las Ramblas.

3 FESTIVAL DÍAS DE DANSA. (en línea) www.marato.com./ESPANYOL/DDD/HOME_DDD.htm (consulta: 28/03/2009)

En ferias de danza o teatro, como la cada vez más famosa "Fira del Teatre de Tàrrrega", no faltan espontáneos que realicen alguna improvisación callejera, lo cual, no es exactamente lo mismo que sucede con los bailarines de tango en Buenos Aires, ya que éstos suelen buscar una contraprestación económica. Todos estos artistas escénicos que llevan el arte a las últimas consecuencias en la calle están acercando su expresión artística a los transeúntes. Podemos comparar este fenómeno social con aquel producido con los graffiti, ya que también éstos quieren manifestar sus expresiones artísticas, haciendo que las personas se encuentren con sus pinturas y hacerles de este modo participes.⁴

Situados en la danza escénica, hallamos diversos tipos de danza que vale la pena citar. Advertimos de antemano que es imposible nombrar a todas las personas que han contribuido a esta forma de arte, no obstante destacaremos algunas. Podemos nombrar a la danza española, a la flamenca y la escuela bolera que suelen tener gran éxito tanto dentro como fuera de nuestro país. Para ello cabe recordar por ejemplo a Antonio Gades, Cristina Hoyos, Carmen Amaya, Sara Baras y a José de Udaeta. Además, este último ha realizado un gran esfuerzo por difundir la danza española en países como Alemania y Japón, a la vez que se ha convertido en uno de los mejores concertistas de castañuelas. Siguiendo con este tema Emma Maleras ha creado un método muy completo para el aprendizaje de castañuelas como instrumento. En cuanto a danza clásica, jugó un gran papel Joan Magriñá y hallamos las escuelas de María de Ávila, Carmen Roche y Víctor Ullate, además de la futura escuela de Ángel Corella. La danza moderna y el jazz fueron impulsadas en España por Anna Maleras, mientras que Cesc Gelabert, Ramon Oller y Nacho Duato se han dedicado más a la danza contemporánea. Nos parece interesante señalar que Angels Gonyalons creó escuela y espectáculos musicales, y entre otras, parece que Coco Comín está siguiendo esta línea. No obstante, a pesar de pequeñas iniciativas en la línea de danza clásica en Cataluña, nos cabe lamentar que el Gran Teatro del Liceo de Barcelona sigue sin una compañía estable de danza.

La danza, a través de sus gestos y movimientos produce un todo armónico y estético. Su elemento primario es el cuerpo humano, que se ubica en un tiempo y espacio tridimensional donde se desarrollan figuras, ritmos y formas plásticas que se expresan de manera dinámica. En concreto, la danza como medio expresivo y "material de construcción" primario se sirve del ya nombrado cuerpo humano, así como de una serie de elementos escenográficos que pueden o no acompañarla: el sonido de la música, la palabra, el juego de luces y de colores, el vestuario, un décor específico y una determinada atmósfera escénica y teatral. En realidad la danza y el espectáculo de danza son una auténtica "síntesis humana" con elementos de otras artes como la pintura y la escultura,⁵ o incluso

4 DE DIEGO, J. (2000) *Graffiti: La Palabra y la imagen: Un estudio de la expresión en las culturas urbanas de final del s.XX*. Barcelona: Los libros de la Frontera, 2000

5 DORFLES, G. (1977) *El devenir de las artes*. 2º ed. México: Fondo de cultura Económica, 1977

lo que se denomina “danza-teatro” (por ejemplo, el *Pina Bausch Tanztheater Wuppertal*) y “video-danza”. Sin embargo, cabe resaltar que la utilización de otras formas plásticas o materiales, siempre tendrán en cuenta el cuerpo humano mediante el movimiento rítmico y el gesto creativo. La armonía en la danza, viene a menudo dada por los lazos que se crean con la música y el teatro, así como por el/la solista o el conjunto de figuras danzantes que pueden llegar a entrelazarse y sincronizarse.⁶ De los elementos nombrados, algunos como la música (en sus distintas variedades) ya sea en directo o grabada, suele estar presente, lo cual no significa que no existan espectáculos de danza sin música como por ejemplo, “Moves” creado por Jerome Robbins en 1959.⁷

La conjunción de todos los elementos nombrados hasta ahora, junto con la expresión de emociones, sentimientos, narraciones, reivindicaciones sociales y/o políticas que se expresan en un espectáculo de danza hacen que éste sea de difícil reproducción. Se trata de un arte pensado para ser vivenciado por un público “en directo”. Por ello se considera que el público forma parte de la representación de danza, en tanto en cuanto, la actitud del espectador en relación con los bailarines permite una comunicación recíproca en el devenir de la representación mayor que otras formas artísticas, hasta tal punto que llega a ser considerado un arte efímero, basado en el “aquí y ahora” para los bailarines y para su público. Ésta misma intercomunicación es común a todas las artes escénicas.

En el gusto por lo estético y en la producción de un espectáculo de danza intervienen una multitud de profesionales que a menudo pasan inadvertidos para el espectador. De esta manera, la creación de un espectáculo de danza, proporciona y crea empleo a otros profesionales como: el director de la compañía, el coreógrafo, los profesores, el repetidor, el anotador, el pianista y/o director de orquesta (o bien otro tipo de músico) y a veces incluso un compositor que trabaja conjuntamente con el coreógrafo, los bailarines y sus suplentes, el diseñador de la escenografía, iluminación y atrezzo; el diseñador de vestuario con sus empleados y los maquilladores. Actualmente, llama la atención como cada vez es más frecuente que las representaciones teatrales y de danza cuenten con diseñadores de moda conocidos como ha sido el caso en la obra de teatro de Lope de Vega “Las Manos blancas no ofenden”⁸ donde el encargado del vestuario es Lorenzo Caprile, “Carmen” de Sara Baras que ha contado con la participación de Sybilla,⁹ o bien Joaquín Cortés con la colaboración de Giorgio Armani.¹⁰

6 DORFLES, G. (1977) Obra ya citada

7 GRESKOVIC, R. (1998) *Ballet 101: A complete guide to learning and loving the ballet*. New York: Hyperion, 1998, p.187

8 DE LA BARCA, C. (2008) *Las Manos Blancas no ofenden*. Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid: Textos de Teatro clásico nº 50, 2008, p. 117

9 BARAS, S. (2009) *Carmen*. Folleto del programa, Sara Baras, 2009

10 SEGARRA, L. (en línea) Nace un mito: Joaquín Cortes. <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=0006817>

publicado en Mundoclasico.com el 03/01/2002 (consulta: 19/04/2009)

Hacemos esta reflexión acerca de la multitud de empleados que requiere una representación de danza, puesto que como veremos más adelante, a pesar de ser una fuente de empleo, esto tan sólo es posible en determinadas compañías públicas o semipúblicas que cuenten con grandes subvenciones. En otras compañías, todos sus miembros realizan casi todos los trabajos. De esta manera, no es raro que sean los propios bailarines quienes sean los encargados de ocuparse de que el pavimento sobre el cual van a bailar esté en buenas condiciones y de prepararlo en caso que no sea así.

Además, el éxito de un espectáculo de danza, no viene tan sólo determinado por el talento de los bailarines, coreógrafos, o de su parte artística en general, sino también por la promoción y gestión cultural que se realice de la obra a representar. Esto muestra que sería deseable poder contar con un buen gestor cultural y tener en cuenta el papel de los programadores y la dificultad que esto puede suponer para compañías incipientes.

En relación con la gestión cultural es de gran importancia el tema de la presencia de la danza en la sociedad. Es más, Colomé¹¹ señala que la danza no es sólo una manifestación social, sino un reflejo de la propia sociedad. Por ello, la danza como arte debería hacerse cada vez más presente en la vida de las personas. El mismo Colomé¹² se preguntaba el por qué de la escasez de libros de danza en las librerías, por qué no existe un apartado específico para ellos y se hallan a menudo incluidos en el de música. Además, este mismo autor indica que la poca publicación en éste ámbito no radica tanto en el desinterés de la población sobre este tema (como pudo comprobar con el ya agotado "El indiscreto encanto de la danza"¹³ sino más bien en las dificultades que ponían las editoriales al aceptar publicar un libro sobre esta materia, que no acababa de encajar con sus programas preestablecidos. No obstante, algunas editoriales siguen publicando puntualmente libros, mientras que otras realizan la traducción de aquellos publicados en el extranjero. Si ya existen pocos libros sobre danza, aún menor es el número de museos de danza. Entre los museos más celebres de danza en el mundo cabe destacar el *Dansmuseet*¹⁴ en Suecia, Estocolmo y el *National Museum of Dance*¹⁵ en Saratoga Springs, EE.UU.

En nuestro país se creó hace unos años "La casa de la danza"¹⁶ ubicada en Logroño que entre otras actividades cuenta con un pequeño Museo. No nos podemos aventurar a adivinar el motivo por el cual la danza tiene poca presencia en los ámbitos culturales como la publicación de libros o museos. No obstante,

11 COLOMÉ, D. (2007) *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 2007, p.172

12 COLOMÉ, D. (2007) *Obra ya citada*, pp.16-18

13 COLOMÉ, D. (1989) *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 1989

14 DANSMUSEET. (en línea) <http://www.dansmuseet.se/index.html> (consulta: 4/4/2009)

15 NATIONAL MUSEUM OF DANCE. (en línea) <http://www.dancemuseum.org> (consulta: 4/4/2009)

16 LA CASA DE LA DANZA. (en línea) <http://www.casadeladanza.com> (consulta 4/4/2009)

Greben¹⁷ señala que desafortunadamente el esfuerzo y trabajo que realizan los bailarines no están realmente valorados por gran parte de la población. Matiza que la sociedad suele ver a los bailarines como figuras románticas o como personas que juegan en lugar de trabajar. No se les respeta suficientemente si consideramos los años de esfuerzo sostenido que necesitan para construir sus carreras y los bajos ingresos económicos que obtienen en relación con su duro y constante trabajo.

Quizás una de las razones por las cuales la sociedad puede no valorar suficientemente el trabajo de los bailarines es el desconocimiento de lo que realmente implica la formación y la profesión de la danza. Por ello nos parece muy sugerente las iniciativas de compañías, en especial de Estados Unidos, por acercar la danza a las escuelas, a los niños y a las familias.¹⁸ Otras compañías como el *Nederlands Dance Theatre* también sigue este modelo.¹⁹ En nuestro entorno, cabe destacar que la compañía de Ángel Corella ya ha empezado un proyecto en esta dirección. En concreto, a través de la Fundación Ángel Corella²⁰ y la Junta de Castilla y León, se ha llevado a cabo un programa educativo para adolescentes en cada provincia de la Comunidad. Su objetivo principal era explicar a los alumnos diferentes aspectos del mundo de la danza, como la creación de una compañía, su estructura, la composición y realizar una pequeña introducción sobre lo necesario para el desarrollo de un espectáculo: escenografía y atrezzo; caracterización y peluquería; vestuario; zapatillas y la simbología en la interpretación. Este programa ha llegado a 8.000 alumnos de segundo ciclo mediante 25 talleres. La transmisión de todos estos conceptos se basaba en la explicación de la obra "Cascanueces" y en la representación de extractos de la misma. Además en cada taller hubo un turno de preguntas y respuestas entre los bailarines y los estudiantes. Por su parte, Víctor Ullate²¹ también ha creado una fundación para la formación de bailarines, y la difusión y divulgación de la danza, que cuenta con dos proyectos principales de carácter social. Por una parte, el programa *Primeros Pasos*, concede becas a niños con cualidades para la danza de centros de acogida de Madrid para que formen parte de su escuela

17 GREBEN, S. E. (2002) Career transition in professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 6, n° 1, 2002, pp. 14-19

SANAHUJA MAYMO, M. (2008) *Bailarines lesionados: respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Ramón Llull, 2008, p.71

18 AMERICAN BALLET THEATRE. (en línea) Programs for schools. <http://www.abt.org/education/programsforschools.asp> (consulta: 4/4/2009)

AMERICAN BALLET THEATRE. (en línea) Programs for families. <http://www.abt.org/education/programsforfamilies.asp> (consulta: 4/4/2009)

NEW YORK CITY BALLET. (en línea) Kids and families. <http://www.nycballet.com/families/families.html> (consulta: 4/4/2009)

19 NEDERLANDS DANS THEATER. (en línea) Education. http://www.ndt.nl/?_m=3-0&lang=en (consulta: 4/4/2009)

20 FUNDACIÓN ÁNGEL CORELLA. (en línea) Actividades. <http://www.angelcorella.com/actividades.html> (consulta: 4/4/2009)

21 VICTOR ULLATE BALLET. (en línea) Fundación. <http://www.victorullateballet.com/index.php?lang=es&ids=284> (consulta: 4/4/2009)

de danza y por otra parte el proyecto denominado *Ballet Mestizo*, destinado a crear un *Ballet Intercultural* con la finalidad de integrar todas las nacionalidades que residan en la zona Sur de Madrid. El proyecto pretende evitar también la exclusión, impedir el fomento de “guetos” y terminar con los perjuicios hacia los bailarines masculinos por parte de la sociedad. De esta manera, también acercará la danza a familias inmigrantes.

Otra vía por la cual la danza se hace visible son las ya nombradas escuelas, academias y conservatorios de danza así como la incipiente incursión de la danza en la Universidad. Cabe mencionar que en países anglosajones tanto la licenciatura en danza como los departamentos de danza en las Universidades fueron creados hace décadas (ejemplo: el *Tisch School of Arts* en la Universidad de Nueva York o el *Departamento de danza Barnard* en la Universidad de Columbia). En cambio, en nuestro Estado, recientemente se están desarrollando iniciativas para incluir la danza en la Universidad, ya sea con títulos propios, oficiales o desde los Conservatorios de Danza y contando con la colaboración de la Universidad. Así, destacamos la labor del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá,²² creada en 1989, por ser pionera en introducir los estudios de danza en la Universidad y por difundir la investigación mediante la revista CAIRON²³- revista de estudios de danza. En este sentido, cabe mencionar la licenciatura en danza, el máster oficial de artes escénicas y el doctorado en artes escénicas en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso²⁴ en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. En Cataluña, el Instituto del Teatro (IT)²⁵ también ofrece la licenciatura en danza ya sea en coreografía e interpretación o en pedagogía de la danza, además y en colaboración con la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) también el máster oficial de estudios teatrales y el doctorado en artes escénicas, insertado dentro del Departamento de Filología Catalana de la UAB. Merece la pena señalar que el IT posee un servicio de temas culturales que se encarga entre otros, de la publicación de libros y revistas, y recientemente está editando de nuevo la revista “Estudis Escènics”²⁶ que cuenta con un apartado de danza. Otro máster que está teniendo éxito es el Oficial en Danza y Artes del Movimiento²⁷ en la

22 UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. (en línea) Aula De Danza Estrella Casero. http://www.uah.es/cultura_deportes/cultura/aula_de_danza.shtm (consulta: 4/4/2009)

23 UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. (en línea) CAIRON. Revista de estudios de danza. http://www.uah.es/cultura_deportes/cultura/aula_danza/cairon.shtm (consulta: 4/4/2009)

24 UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS. (en línea) Instituto Superior de Danza Alicia Alonso. <http://www.isdaa.es/> (consulta 4/4/2009)

25 DIPUTACIÓ DE BARCELONA. (en línea) Institut del teatre. <http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.itteatre.web/web/es/index.jsp> (consulta: 4/4/2009)

26 DIPUTACIÓ DE BARCELONA. (en línea) Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre. <http://www.diba.cat/iep/PublicacionsRITE.asp?Servei=ITE&WColleccio=308&WOpcio=Rev> (consulta: 4/4/2009)

27 UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SAN ANTONIO DE MURCIA. (en línea) Master oficial en danza y artes del movimiento. http://www.ucam.edu/master_oficial/danza/presentacion.htm (consulta: 4/4/2009)

Universidad Católica San Antonio de Murcia y parece ser que la Universidad Europea de Madrid va a inaugurar un Grado en Ciencias de la Danza.²⁸

El hecho que la danza llegue a la Universidad nos parece un hecho importante puesto que permite formar a bailarines en otros aspectos del arte más allá de la técnica e interpretación de la danza. De esta manera, se intenta fomentar un interés por la investigación en la danza, desde cualquiera de sus vertientes. Por ejemplo, en historia, sociología, psicología, medicina, pedagogía. Todos estos avances que el mundo de la investigación realiza son imprescindibles para mejorar los programas de actuación para con los bailarines, los espectáculos de danza y la enseñanza de la danza. Por ello, la creación de revistas especializadas en danza, ya sean divulgativas como "Por la Danza"²⁹ o de carácter más científico, son de gran importancia.

En los siguientes apartados vamos a tratar los aspectos socioeconómicos en el mundo de la danza.

Situación Socioeconómica: Inestabilidad. Contratación. Ingresos y otros recursos

La literatura previa ha evidenciado la existencia de mercados de trabajo diferenciados para las distintas artes escénicas. En mi estudio,³⁰ ya indicaba la complejidad y multiplicidad de ocupaciones dentro del campo de la danza: bailarines, coreógrafos, repetidores, etc. Además señalaba la necesidad de distinguir entre bailarines en función de la técnica de danza, es decir, de español, clásico, contemporáneo, jazz, etc. Por ello, en esta sección nos centramos exclusivamente en los aspectos socio-económicos que atañen al mundo de la danza. Nos referiremos a entrevistas cualitativas realizadas con bailarines posgraduados del Instituto del Teatro de Barcelona (IT) en 1998.³¹ También hemos consultado un estudio realizado por el colectivo *loé* denominado "Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España"³² mediante cuestionarios a los socios de Artistas Interpretes Sociedad de Gestión (AISGE). En dicha investigación, el grupo de bailarines es el que contaba con menor representación.

28 UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID. (en línea) Grado en ciencias de la danza. <http://www.uem.es/titulacion/grado-en-ciencias-de-la-danza> (consulta: 4/4/2009)

29 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA EN LA COMUNIDAD DE MADRID. (en línea) Revista "Por la Danza". <http://www.porladanza.com/acd/revista.asp> (consulta: 4/4/2009)

30 VIRGILI, C. (2002) ¿Es correcto hablar de un único mercado de trabajo en el sector de las artes escénicas? Una propuesta para el debate. *Barataria*, 5, 2002, pp.149-166

31 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M.(1998) *Estudi sobre la inserció laboral i la situació professional dels postgraduats de l'institut del teatre*. Departament de Sociologia. Universitat de Barcelona, 1998, pp. 38-42

32 COLECTIVO *loé* . (2004) *Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España*. Madrid: *loé*, 2004, pp.4-6

Participaron un total de 51 bailarinas y 31 bailarines, siendo la mayoría de edad inferior a los 35 años. A pesar de existir otros grupos profesionales, como los actores o los que realizan doblajes, nos centraremos en los datos relevantes para los bailarines.

Valoración global de la situación del profesional de danza

En general, se hace patente la falta de puestos de trabajo que presenten unas condiciones laborales mínimamente dignas, al tiempo que existe un gran déficit en la oferta de ocupación en el mundo de la danza. No obstante, se han hallado diferencias en cuanto a la dificultad para acceder a un puesto de trabajo en función del género, ya que los hombres tienen comparativamente muchas menos dificultades para insertarse profesionalmente. Greben,³³ apunta que seguramente debido a la escasez de hombres en el mundo de la danza se aceptan conductas en ellos que no serían aceptadas en las mujeres, y por lo tanto, las mujeres experimentan aún más el trato diferencial y preferencial hacia los hombres. También es interesante señalar como la ocupación de coreógrafo se ha masculinizado mientras que la de profesor se ha feminizado.³⁴ De las entrevistas realizadas en el IT se desprende que otro factor importante para la inserción laboral es el aspecto físico y especialmente en las mujeres, ya que prefieren que los bailarines sean altos, delgados y mínimamente agraciados.³⁵

La casi inexistencia de ocupación para absorber la oferta de trabajos conduce a un mercado laboral muy profesionalizado, en el cual el nivel de danza es cada vez más elevado. Sin embargo, en general, la principal aspiración de los recién graduados del IT es optar a los mejores puestos de trabajo.³⁶ En este sentido, el número de compañías en Cataluña varía en función de la técnica de danza y éstas a su vez son de diferentes tamaños.³⁷ La Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña³⁸ cuenta en su base de datos un total de 67 compañías de danza en Cataluña. A pesar de que pueda parecer que exista una gran oferta de empleo, muchas de las compañías son pequeñas y realizan pocas representaciones anuales. No obstante, la gran diferencia en relación con las oportunidades que tienen para crecer profesionalmente, viene en parte determinada por la cantidad de subvención que reciben. Por ejemplo, los grupos pequeños que nacen de los recién graduados del IT de danza contemporánea o española

33 GREBEN, S. E. (2002) Obra ya citada

SANAHUJA MAYMO, M. (2008) Obra ya citada, p.71

34 VIRGILI, C. (2002) Obra ya citada

35 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.56

36 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.56

37 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.54-55

38 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA DE CATALUÑA. <http://www.dansacat.org> (consulta telefónica: 20/3/2009)

tienen poca estabilidad y pueden recibir subvenciones una temporada pero no la siguiente.³⁹

Sin embargo, los bailarines aluden que se mantienen en esta profesión debido a su motivación y a la satisfacción que les ofrece trabajar en una ocupación que les gusta. Esto posibilita que aquellos que no abandonan por el camino puedan superar todas las dificultades que hallen en su vida laboral.⁴⁰ En este sentido, los bailarines que permanecen en la profesión se sienten recompensados por las satisfacciones que les produce bailar. Según Greben,⁴¹ las fuentes de placer que los bailarines obtienen en la danza son diversas. Cabe señalar que los bailarines se hallan en un entorno bello tanto visual como musical. El placer en la danza deriva de su componente estético y del uso quinestético que los bailarines hacen de su cuerpo. También es importante la satisfacción que los bailarines sienten al dominar y controlar los movimientos que están realizando. Otra fuente de placer tiene que ver con la posibilidad de trabajar en grupo (que genera una sinergia) o en compañía de otros así como con la de poder actuar y recibir el aplauso del público. Además, la actuación genera la posibilidad de la fantasía, por ejemplo, al explicar una historia o transmitir unos sentimientos. En esencia, se encuentran en un ámbito artístico y es su capacidad de contribuir a ese arte lo que mantiene a los bailarines ligados a su trabajo. Para resumir podríamos decir que la gratificación proveniente de la danza es multidimensional, abarcando diferentes ámbitos como el artístico, el musical, el visual, el emocional, el quinestético, el atlético, etc.

No obstante, los estudios realizados por Hamilton en Estados Unidos, indican que 9 de cada 10 bailarines quieren ser profesionales, pero dos tercios nunca consiguen este objetivo.⁴² Esta autora señala que cuanto más prestigiosa sea la academia o compañía, mayor es la competición, y la posibilidad de fracaso. Por ejemplo, de 40 bailarinas estudiantes del *School of American Ballet*, más de la mitad abandonaron su formación durante la adolescencia, y sólo el 15% fueron admitidas en una compañía nacional de ballet.⁴³

39 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.54-55

40 VIRGILI, C. (2002). Obra ya citada

41 GREBEN, S. E. (2002) Obra ya citada
SANAHUJA MAYMO, M. (2008) Obra ya citada, pp.71-72

42 HAMILTON, L.H. (1998). *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco: Jossey- Bass, 1998

43 HAMILTON, L.H.; HAMILTON, W.G.; WARREN, M.P.; KELLER, K.; MOLNAR, M. (1997). Factors contributing to the attrition rate in elite ballet students. *Journal of Dance Medicine Science* 1,1997, pp. 131-138

Precariedad laboral en el mundo de la danza

Del retrato anterior se desprende la precariedad existente en el mundo de la danza. Nos parece un aspecto importante en el cual detenemos ya que afecta tanto a los profesionales de la danza en su calidad de seres humanos, como en su posibilidad de insertarse en un mundo laboral remunerado y en condiciones dignas donde su arte, talento y creatividad pueda desarrollarse. Trataremos en este apartado aspectos tan relevantes como la inestabilidad laboral, la contratación, diferentes aspectos de los ingresos y de la jornada laboral, así como la compaginación con diversos tipos de trabajo.

En primer lugar cabe destacar que la precariedad viene dada por la inestabilidad, por estar expuestos a trabajar en condiciones contractuales ilegales y además por recibir unos ingresos inferiores en relación con su nivel de formación y de dedicación.⁴⁴ De hecho, a pesar de existir un estatuto para trabajadores de artistas públicos, entre ellos bailarines y actores, parece que los bailarines no siempre están en situaciones legales. Quizás por ello, están habiendo iniciativas por parte de las Asociaciones Profesionales de Danza para regular este sector, específicamente las relaciones de trabajo entre bailarines y las compañías.⁴⁵ A través de esta Asociación nos consta la creación de un nuevo documento que debería estar terminado en el presente año.

En cuanto a la **inestabilidad** que sufren los bailarines cabe remarcar que es consecuencia de las dificultades que estos tienen para mantenerse en el circuito. Lamentablemente, la única manera de que una compañía puede mantener un grupo humano mínimamente amplio es disponer de subvenciones suficientes procedentes de las diferentes administraciones, lo cual está determinado por la experiencia profesional de la compañía, así como por tener al día todos los pagos fiscales.⁴⁶ Estas condiciones dificultan en gran medida que las compañías de recién creación puedan recibir las subvenciones que tanto necesitan para poder subsistir.

Si en lugar de crear una compañía los bailarines optan por ser contratados (una vez superado el arduo proceso de selección y audiciones) tampoco van a encontrarse con un terreno fácil. Es más, de las entrevistas se desprende que la **contratación** de bailarines en nuestro entorno nunca son indefinidos, excepto quizás en grandes compañías públicas. Cuando existe un contrato, éste es siempre temporal. En el caso de que la compañía reciba subvenciones, lo más habitual es que contrate a sus bailarines para los meses que duran los ensayos antes del estreno. A partir de ese momento, el resto de ensayos acostumbran a

44 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp. 57-58

45 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA DE CATALUÑA. (en línea) Pacto laboral de la danza, 2005. <http://www.dansacat.org/projectes/6/> (consulta: 20/3/2009)

46 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.58

realizarse sin seguridad social ya que el bailarín sólo está dado de alta los días que tiene que actuar.⁴⁷ Este hecho parece un agravio comparativo en relación con otras profesiones, dónde el seguro laboral incluye también a los accidentes *in itinere*. Los contratos pueden tomar distintas formas, por horas, días o meses. En general los docentes tienen mayor estabilidad, los bailarines tienen contratos más intermitentes, y aún más puntual y relacionado con la danza, son los contratos de escenografía. Además, destacan los contratos temporales de los coreógrafos.⁴⁸

De todos modos, según el informe del *loé*, cabe destacar que los bailarines están mucho menos informados de la normativa laboral y de su sistema de seguridad social que los actores y dobladores.⁴⁹ También es importante pensar en la resolución de contratos (cuando existen), ya sea por parte del empleador o del trabajador. La mayoría de los bailarines (72,6%) indicaron que no existía ninguna cláusula de resolución por parte del empleador, 12,9% tenían una indemnización fijada en el contrato, 8,1% tenían la indemnización previa el periodo de prueba y el 6,8% no tenían derecho a ser indemnizados. Por otra parte, cuando la rescisión era por parte del trabajador en el 60,5% de los casos no existía ninguna cláusula al respecto, el 31,7% tenían cláusula de preaviso para no pagar y el 7,9% tenía que indemnizar siempre.⁵⁰

En el caso de Francia hallamos que los bailarines al igual que los músicos y los comediantes, son principalmente asalariados intermitentes aunque algunos son empleados permanentes. Los bailarines permanentes dependen esencialmente de dos tipos de estructuras: los teatros líricos y algunos centros de coreografía nacionales. Los tipos de contratos son diferentes, en concreto, los de los centros coreográficos nacionales son contratos de una duración indeterminada, en cambio los de los teatros tienen una duración entre uno a tres años, que puede ser renovable. La situación de los bailarines intermitentes se caracteriza por una sucesión de contratos cada vez más cortos y entrecortados por periodos más o menos largos sin empleo en el mundo de la danza. El riesgo de no volver a encontrar un empleo está siempre presente.⁵¹

Al referirnos a los **ingresos** que obtienen los bailarines para subsistir económicamente tenemos que hacer necesariamente referencia a la precariedad contractual que venimos mencionando. En concreto, los bailarines sólo cobran durante los meses previos al estreno en las grandes compañías o en las medianas con subvención suficiente. En el resto de los casos los ensayos se realiza sin ningún

47 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.58

48 VIRGILI, C (2002) Obra ya citada

49 COLECTIVO *loé* . (2004) Obra ya citada p.25

50 COLECTIVO *loé* . (2004) Obra ya citada, pp. 36-38

51 RANNOU J.; ROHARIK, I. (2006) *Les danseurs: un métier d'engagement*. Paris: Ministère de la Culture et de la communication. La documentation Française, 2006
SANAHUJA MAYMO, M. (2008) Obra ya citada, pp.50-51

tipo de contraprestación económica. Con posterioridad, una vez se estrena la obra los bailarines reciben el alta en la seguridad social y un salario por el trabajo realizado sólo los días de representación. Así parece ser que en la mayoría de los casos los ensayos posteriores no están pagados ni cubiertos con ningún tipo de seguridad social.⁵² Del estudio realizado por *Loé*, se desprende que en el año 2003, el 55,6% de los bailarines cobraron hasta un máximo de 6.000 euros, el 24,1% se hallaba en el rango de 6.001-12.000 euros y el 20,4 % cobró entre 12.000 y 30.000 euros anuales. Es decir que la mayoría no llegó a los 6.000 euros y que en ningún caso se superó los 30.000 euros.⁵³ Estos ingresos son muy pobres en relación con el esfuerzo que requiere su trabajo especialmente si pensamos que la **jornada tipo** de un bailarín es de un mínimo de 5 a 6 horas (ensayos y clases en época normal, pero en momentos concretos y antes del estreno, se incrementan las horas). Sin embargo, el tamaño de la compañía también influye en el salario y la jornada tipo ya que las más grandes que pagan mensualmente pueden exigir mayor dedicación debido a la cantidad de espectáculos, lo que repercute en las horas en ensayos. **La forma, la cantidad y el volumen de ingresos varían en** función de 2 factores: el tamaño y el tipo de propiedad de la compañía. Así a excepción de las grandes compañías de danza nacionales y extranjeras (públicas o semipúblicas) y en los casos de coreógrafos y/o propietarios de compañías, los ingresos de los bailarines son muy bajos.⁵⁴ Además, en compañías grandes especialmente de danza clásica, que poseen una estructura jerárquica bien definida, no cobra lo mismo un bailarín principal que uno que esté en el cuerpo de baile. Dentro de las compañías también existen diferencias ya que como hemos mencionado en las pequeñas sólo cobran por representaciones; mientras que en las medianas es posible optar a un salario antes y después del estreno independientemente de que sólo exista contrato legal para los días de actuación y en los meses previos al estreno. La escasez ingresos se ve agravado al cobrar sólo por actuación, en compañías con un bajo volumen de representaciones anuales, que en las pequeñas y medianas puede oscilar entre 20 y 50.⁵⁵ Esto puede devenir un serio problema al ser insuficiente para poder sobrevivir.

Por lo tanto no es de extrañar que muchos bailarines tengan que compatibilizar la danza con otra ocupación dentro o fuera del sector, siendo la combinación más habitual el baile y la docencia; o bien bailar en dos compañías aunque esta última opción entraña mayor complejidad debido al desgaste físico y a la dificultad de poder combinar los horarios. Aquellos que compaginan bailar y docencia, enseñan generalmente en pequeñas escuelas o colegios y lo más común es que se realice dentro de la economía sumergida. Además el trabajo de profesor se acaba a principios de verano. Por lo tanto algunos quedan en una situación

52 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.58-59

53 COLECTIVO *loé*. (2004) Obra ya citada p. 11

54 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.60

55 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.60

económica más precaria mientras que otros pueden modificar su ubicación e insertarse laboralmente en cursillos, stages o festivales de danza. En mi estudio precedente⁵⁶ se ponen de manifiesto diferentes deseos entre los bailarines que trabajan dentro del sector y los que compaginan su trabajo con otro fuera del ámbito de la danza. Específicamente, los bailarines que trabajan exclusivamente en el sector desearían mayor estabilidad y seguridad económica; pero para los que trabajan dentro y fuera del sector lo más deseado es trabajar en la especialidad. Además, cabe tener en consideración, que a pesar de que la docencia es la ocupación que mayor estabilidad otorga a muchos bailarines y por lo tanto es uno de los trabajos más deseados, no es el considerado ideal para autorrealizarse profesionalmente dentro del sector.⁵⁷

Dada la precaria situación en relación con la contratación y los ingresos que obtienen los bailarines, éstos tienen que recurrir a otros recursos socioeconómicos para poder subsistir. En este sentido, existen varias iniciativas tanto de carácter privado o público (estatal, autonómico o regional) que tienen como objetivo ayudar y sostener a los bailarines y a la creación en danza. No obstante, de nuevo hallamos que la demanda supera la oferta, haciendo que la posibilidad de recibir una beca, subvención u otra ayuda no sea particularmente sencillo. A pesar de que no pretendemos hacer un enumerado del tipo de recursos existentes, sí que nombraremos algunos de ellos a modo de ejemplo. Varias subvenciones se están dando en diferentes Comunidades Autónomas, como Cádiz⁵⁸ o Navarra⁵⁹, así como en Sudamérica, por ejemplo Argentina, a través de *Iberescena*.⁶⁰ En cuanto a premios de danza, existen los que otorga el Ministerio de Cultura "Premio Nacional de Danza"⁶¹ tanto en creación e interpretación, o bien aquellos provenientes de iniciativas privadas o semiprivadas como puede ser el *Premio Internacional de Danza de Rosita Mauri*,⁶² o incluso otros que se realizan en el extranjero como el *Prix de Lausanne*.⁶³ Los concursos de danza cuentan con una buena representación como el "Certamen Nacional de Danza" el II Certamen Nacional Coreográfico de Interpretación de Danza clásica Española y Contem-

56 VIRGILI, C. (2002) Obra ya citada

57 VIRGILI, C. (2002) Obra ya citada

58 DANZA.ES. (en línea). Subvenciones a entidades sin ánimo de lucro 2009. www.danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-03.0830804141 (consulta: 26/03/09)

59 DANZA.ES. (en línea). Ayudas a entidades artísticas y culturales 2009. www.danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-03.3575151293 (consulta: 26/03/2009)

60 DANZA.ES. (en línea). Abierto plazo para convocatorias de *Iberescena*. www.danza.es/convocatorias/recurso.2007-12-19.4158356254 (consulta: 26/03/2009)

61 MINISTERIO DE CULTURA. (en línea). Premio Nacional de danza. <http://www.mcu.es/premios/nacionales/DanzaUltConvocatoria.html> (consulta: 26/03/2009)

62 IV PREMIO DE DANZA ROSITA MAURI 2009. www.danzaballet.com/modules.php?file=article&name=News&sid=2312 (consulta: 17/03/2009)

63 PRIX DE LAUSANNE. (en línea) <http://www.prixdelausanne.org/v4/index.php> (consulta: 17/03/2009)

poránea⁶⁴ o el *Certamen Coreográfico de Maspalomas*.⁶⁵ Otra opción es la *Maratón de Danza de Madrid*⁶⁶ o el concurso de *Proyectos de VideoDanza 2009, en Cataluña*.⁶⁷ Además existe la posibilidad de optar a becas-residencias para artistas, por ejemplo, la Fundación Inspirarte⁶⁸ ofrece 40 becas de las cuales una será para danza. A todo esto hay que añadir la difusión que tiene participar en festivales de danza tanto para los bailarines como para las compañías. Existen festivales más pequeños y otros de mayor difusión (ciertamente más difícil que programen compañías nuevas) como el *Grec en Barcelona*⁶⁹, el Festival de Jerez,⁷⁰ el Festival Internacional de música y Danza en Granada⁷¹ o el Internacional de Itálica en Sevilla.⁷²

Las asociaciones de danza, como la Asociación de Profesionales de Danza de Cataluña⁷³ o la Asociación de Profesionales de Danza de la Comunidad de Madrid "Por la Danza"⁷⁴ entre otras, velan por los intereses de los bailarines y mantienen al día las ofertas de trabajo y de becas, etc., existentes. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos que se realizan para ayudar tanto a los bailarines como a las compañías en el ámbito económico, la dificultad de financiación está siempre presente. Tanto es así, que Colomé⁷⁵ indica que la producción coreográfica se suele vender a un precio inferior a su coste y que la diferencia se tiene que cubrir con dinero externo (por ejemplo, subvenciones). En otros países por ejemplo, EE.UU. existen patrocinadores privados o mecenas, ya sea para el global de la compañía o bien a un bailarín determinado.⁷⁶ Colomé⁷⁷ señala que incluso se han subastado bailarines, como en el caso del Atlanta Ballet- Ile-

64 II CERTAMEN NACIONAL COREOGRÁFICO DE INTERPRETACIÓN DE DANZA CLÁSICA ESPAÑOLA Y CONTEMPORÁNEA. (en línea) http://www.aegpc.org/aegpc_arete/actual/edit/IIcertamenNacionalCoreograficoydeInterpretaciondeDanzaClasicaEspanolayContemporanea.htm (consulta: 26/03/2009)

65 CERTAMEN COREOGRÁFICO: MASDANZA. (en línea) Certamen coreográfico de Maspalomas. www.masdanza.com/spanish/?page_id=70 (consulta: 26/03/2009)

66 VIII MARATÓN DE DANZA DE MADRID 2009. (en línea). http://www.teatromadrid.com/content/MaratondeDanza2009_bases.pdf (consulta: 4/4/2009)

67 DANZA.ES. (en línea). Concurso de proyectos de videodanza 2009. <http://danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-10.9784287339> (consulta: 26/03/2009)

68 FUNDACIÓN INSPIRARTE. (en línea) www.fundacioninspirarte.org (consulta: 26/03/2009)

69 FESTIVAL GREC DE BARCELONA. (en línea) <http://www.barcelonafestival.com> (consulta: 26/03/2009)

70 FESTIVAL DE JEREZ. (en línea) <http://www.festivaldejerez.es/> (consulta: 23/04/2009)

71 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA. (en línea) <http://www.grnadafestival.org/index.asp> (consulta: 23/04/2009)

72 E-SEVILLA.ORG. (en línea) El festival de Itálica regresa este año al Conjunto Arqueológico de Santiponce. <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=2688> (consulta: 23/04/2009)

73 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA DE CATALUÑA. (en línea) Ya citado

74 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA EN LA COMUNIDAD DE MADRID. (en línea) <http://www.porladanza.com> (consulta 4/4/2009)

75 AMERICAN BALLET THATRE. (en línea) Membership and support. <http://www.abt.org/membership/default.asp> (consulta 4/4/2009)

76 NEW YORK CITY BALLET. (en línea) Volunteers. <http://www.nycballet.com/nycb/content/company.aspx?id=41> (consulta: 4/4/2009)

77 VICTOR ULLATE BALLET. (en línea) Ya citado.

gándose a pagar desde 100.000 dólares por un primer bailarín y 2.500 por un debutante. En función de la cantidad de dinero aportado, el patrocinador tiene diferentes derechos como un número de entradas determinado, asistir a la cena de gala, entre otras. En EE.UU. las compañías también ofrecen la posibilidad de que las personas realicen tareas de voluntariado involucrándose activamente en diversos aspectos necesarios para la compañía que abarcan desde gestiones administrativas, docentes, pedagógicas hasta servicios de información y ayuda para escribir en el boletín de la compañía.⁷⁸ Igualmente en España, las Fundaciones de Víctor Ullate⁷⁹ y Ángel Corella proponen la colaboración mediante donaciones económicas. En especial, en la Fundación Ángel Corella⁸⁰ el patrocinio está claramente diferenciado en función de la aportación económica (al estilo anglosajón): amigos de Ángel Corella, patrocinadores, círculo de plata, oro o platino y mecenas, y además se explicitan las contraprestaciones que la fundación ofrece en cada rango.

No obstante, si a la precariedad laboral y las dificultades de insertarse profesionalmente se le añade la corta duración de la vida laboral dado el desgaste físico y psicológico, que es comparable a los deportistas, se puede comprender la grave situación a la que se ven sometidos los bailarines.

Diferencias dentro de cada especialidad: Clásico, español, contemporáneo

Clásico

Parece ser la especialidad que presenta las mejores condiciones de trabajo a la vez que dispone de menor cantidad de ofertas laborales. Este hecho hace que aquellos bailarines que quieran dedicarse a la danza clásica encuentren dificultades para trabajar en Cataluña o en el resto de España.⁸¹ En el estado español hay pocas compañías que se dediquen a la danza clásica, aunque ahora parece que vaya en aumento (ej: la recién creada compañía de Ángel Corella⁸²), mientras que en Cataluña apenas existen compañías de danza clásica. Este hecho hace que la mayoría de los posgraduados del departamento de danza clásica tengan que probar suerte en Europa. Según fuentes del Instituto, el 80% de sus ex-alumnos de clásico intentan encontrar trabajo en el extranjero, así el 80% acaban siendo contratados en el extranjero y el 20% en España. Los países de

78 FUNDACIÓN ÁNGEL CORELLA. (en línea) Patrocinio. <http://www.angelcorella.com/patrocinio.html> (consulta: 4/4/2009)

79 VÍCTOR ULLATE BALLET. (en línea) Ya citado.

80 FUNDACIÓN ÁNGEL CORELLA. (en línea) Patrocinio. <http://www.angelcorella.com/patrocinio.html> (consulta: 4/4/2009)

81 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.64-65

82 ÁNGEL CORELLA. (en línea) Corella Ballet. <http://www.angelcorella.com/compania.html> (consulta: 4/4/2009)

Europa donde suelen ubicarse son Italia, Suiza, Francia, Inglaterra y sobre todo Alemania.⁸³

A pesar de que en Europa existen numerosas compañías clásicas, los bailarines que deciden aventurarse en el extranjero se hallan con las mismas dificultades que encontrarían aquí en otras especialidades de danza ya que en toda Europa hay muchos bailarines de danza clásica sin trabajo. La competitividad es ardua y por ejemplo, en las grandes compañías se pueden presentar 400 o 500 aspirantes para 4 o 5 plazas vacantes. Además, las compañías más buenas de Europa, que tienen su propia escuela para formar bailarines y que utilizan una técnica de danza clásica específica, suelen recurrir en primer lugar a bailarines de su propia cantera. En cambio, en las compañías más pequeñas, disminuye la competitividad al presentarse menos personas al puesto de trabajo.⁸⁴

Aparte de los cursos de perfeccionamiento que algunos bailarines realizan en el extranjero con la esperanza de darse a conocer (por ejemplo *L'École Supérieure de Danse de Cannes Rosella Hightower*), es preciso señalar que aun hoy en día la principal vía de acceso a las compañías es mediante la asistencia a audiciones, tanto en España como en el extranjero⁸⁵. Es importante remarcar que cuando la audición se realiza fuera de España implica un gran esfuerzo a nivel económico y de tiempo, por parte de los aspirantes. Además, las perspectivas profesionales de los bailarines dependen de su capacidad de agradar a los maestros de danza, que son los encargados de seleccionarles en las audiciones o de evaluar su progresión o su trayectoria en una compañía. Tanto en una como en otra situación, los bailarines raramente reciben *feedback* sobre su rendimiento e incluso no tienen claros los criterios empleados en las evaluaciones profesionales. Convivir con esta incertidumbre es muy característico en el mundo de la danza. Mientras que en el caso de los atletas las medidas del éxito son explícitas y objetivas, por ejemplo perder o ganar una competición, el éxito de los bailarines depende del criterio de profesores y colegas, así como de la aprobación del público, que es lo que les permite para avanzar en su carrera⁸⁶.

En cuanto a los ingresos de los bailarines de clásico cabe señalar dos aspectos. Por una parte, hay más bailarines asalariados ya que suele tratarse de compañías grandes, la mayoría públicas. Por otra parte, el sueldo del bailarín depende tanto del prestigio de la compañía como de la posición que ocupan dentro de ésta: cuerpo de baile, solista, bailarín principal..., etc.⁸⁷

83 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.65

84 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.65

85 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.66-67

86 KOGAN, N. (2002) Careers in the performing arts: A psychological perspective. *Creativity Research Journal*, 14, 2002, pp. 1-16

87 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.67

Como característica diferencial en relación con la formación de los bailarines de danza clásica y a la entrada en el mercado laboral, cabe tener presente que ésta, en general se inician a una edad más temprana que por ejemplo en el caso de danza la contemporánea. La formación en danza clásica debe necesariamente empezar pronto, dados los requisitos físico-anatómicos de esta técnica de danza. Es decir, su formación tardía dificultaría conseguir las modificaciones corporales precisas, ej.: en deors, flexibilidad y otros,⁸⁸ y con este criterio los directores, suelen preferir bailarines jóvenes para entrar en las compañías. En otros casos, compañías como el *American Ballet Theatre* (ABT) han creado la ABT II⁸⁹ para bailarines de edades comprendidas entre los 16 y 20 años de edad. En la danza clásica los bailarines suelen mantenerse como bailarines en el escenario el máximo tiempo posible, lo cual no significa que no se interesen por realizar alguna coreografía. No obstante, la etapa coreográfica del bailarín clásico no suele iniciarse hasta haber concluido con la de bailarín escénico. También suelen recolocarse como regidores o repetidores.⁹⁰

Un fenómeno sociológico interesante en los bailarines de danza clásica es la necesidad de salir al extranjero para poder triunfar. Así, como apuntaba Colomé⁹¹: "Demasiado a menudo, cuando nos referimos a los éxitos de un bailarín de nuestro país en el extranjero, solemos añadir un lamento al elogio, diciendo: "¡Qué lástima que para triunfar haya tenido que irse de España!". Éste es el caso de muchos bailarines españoles, entre ellos: Rosita Mauri, Trinidad Sevilano, Tamara Rojo y Ángel Corella. De especial interés nos resulta la biografía de Ángel Corella⁹², originario de Colmenar Viejo, ya que tras ganar el Primer Premio en el Concurso del *Ballet Nacional de España* (1991) y el Gran Premio y la Medalla de Oro del *Concurso Internacional de Danza de París* (1994), se incorporó en el *American Ballet Theatre* como solista (1995) y como bailarín principal al año siguiente. A partir de ahí su carrera artística avanzó a pasos agigantados, siendo estrella invitada en diferentes compañías y ganando múltiples premios. El motivo por el cual nos interesa este bailarín en concreto, es porque, como hemos mencionado, ha creado una Fundación para fomentar la danza clásica en España. Pretende facilitar la formación de bailarines mediante una Escuela-Residencia, además de la recién estrenada compañía de ballet que de momento cuenta con 43 bailarines procedentes de 13 países. Ángel Corella está intentando revertir en su propio país todo aquello que ha aprendido, en gran parte, en el extranjero y además su deseo es "abrir puertas dentro de España para que

88 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.66-67

89 AMERICAN BALLET THATRE. (en línea) ABT II. <http://www.abt.org/education/studiocompany.asp> (consulta: 4/4/2009)

90 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp. 68

91 COLOMÉ, D. (2007) Obra ya citada, p.29

92 FUNDACIÓN ÁNGEL CORELLA. (en línea) Biografía. <http://www.angelcorella.com/angel.html> (consulta: 4/4/2009)

los bailarines clásicos puedan desarrollarse profesionalmente sin necesidad de salir al exterior"⁹³.

Español

La escasa demanda de bailarines de danza española en Cataluña, se asemeja a la situación de éstos bailarines con los de danza clásica. Sin embargo, según las entrevistas realizadas, para los de danza española, las mejores oportunidades para colocarse se hallan en el resto de España. De este modo, la mayoría de posgraduados del IT se ven obligados a desplazarse para encontrar trabajo. No obstante, la demanda de trabajo también supera a la oferta en el conjunto del estado español y además el tamaño de las compañías también varía en función de su ubicación geográfica. En este tipo de danza resulta difícil compaginar el hecho de bailar en dos compañías, así que suelen combinar la docencia con el baile escénico.⁹⁴

Contemporáneo

Del mismo modo que en los casos anteriores, la situación laboral de estos bailarines es muy difícil. A pesar de que esta especialidad tiene una fuerte base en Cataluña, la oferta sigue siendo insuficiente. La razón se halla en el reducido tamaño de las compañías. La *Compañía Nacional de Danza* gracias al Director Nacho Duato también cuenta con una compañía para bailarines más jóvenes, CND2⁹⁵, semejante al *ABT II* o al *Nederlands Dans Theatre II*.⁹⁶

Sin embargo en este ámbito hallamos muchas compañías independientes. Esta especialidad resulta más manejable para combinar ser bailarín en dos compañías, aunque también se compagina con la docencia. Los bailarines a menudo se hallan en una economía sumergida, lo cual conlleva dificultades por ejemplo para encontrar vivienda. Otras salidas a parte de ser bailarín es convertirse en coreógrafo, antes de haber finalizado la carrera de bailarín, o incluso en propietario de la compañía⁹⁷.

93 ÁNGEL CORELLA. (en línea) Corella Ballet. Ya citado.

94 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.68-70

95 COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA. (en línea) CND2 <http://cndanza.mcu.es/esp/cnd2/cnd2.htm> (consulta: 4/4/2009)

96 NEDERLANDS DANS THEATER. (en línea) Nederlands Dans Theater II http://www.ndt.nl/?_m=2-0&lang=en&_p=company&id=7 (consulta: 4/4/2009)

97 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M (1998) Obra ya citada, pp.70-73

Hardy y Quested⁹⁸ realizaron un estudio en danza contemporánea con una muestra de 10 bailarines de una media de edad de 31,7 años, de los cuales 5 eran bailarines independientes y 5 bailarines empleados, pone de manifiesto que las fuentes principales de estrés en ambos sectores de trabajo son los coreógrafos, la ansiedad sobre el futuro y las condiciones del entorno de trabajo. Los bailarines independientes principalmente estaban preocupados por temas económicos, por mantener el nivel de forma física y por el cambio de carrera. Además, demostraban más cualidades emprendedoras y un *locus* de control interno saludable. En cuanto a los bailarines empleados, parecían ser menos autónomos, experimentaban más dudas y mayor estrés ocupacional. Así, estaban más preocupados por factores externos y por cómo afrontar y manejarse con las jerarquías y los aspectos políticos de las compañías. Éstos viraban hacia un *locus* de control más externo. El apoyo social, el equilibrio entre la vida personal y el trabajo, así como el cuidado son fuentes importantes para el afrontamiento en ambos grupos de bailarines.

Career transition y alternativa al mundo profesional de la danza

Los bailarines no se enfrentan tan sólo a la dificultad de insertarse laboralmente en la sociedad, sino también al hecho de tener que retirarse de la profesión cuando aún son muy jóvenes. A diferencia de otros países, en España aun no existen organizaciones ni políticas públicas para ayudar a los bailarines en este sentido.

Por lo tanto, nos parece interesante reflexionar no tan sólo sobre la situación de los profesionales de la danza durante su carrera activa, sino también acerca de lo que sucede cuando éstos no hallan trabajo dentro del campo que están formados o prefieren abandonar la carrera de bailarín, así como pensar en cuando los bailarines se retiran de los escenarios. Dicho retiro es a menudo impuesto ya sea por una lesión, enfermedad o por el puro desgaste físico del cuerpo. Nos planteamos qué recursos socioeconómicos y políticos existen para que los bailarines puedan formarse de nuevo.

En primer lugar trataremos el problema de los bailarines que abandonan su carrera profesional debido a las dificultades de incorporarse de forma más o menos normalizada al mercado laboral. De las entrevistas, ha resultado existir dos tipos de colectivos diferentes en esta situación. Por una parte, un grupo de bailarines que cuando terminan los estudios de danza, deciden no intentar co-

98 HARDY, C.; QUESTED, E. (2007) Sources of stress, coping resources and support: An insight into the world of the professional contemporary dancer. En Solomon, R. ; Solomon, J. (Eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, pp.140-144

locarse profesionalmente puesto que no están dispuestos a realizar el esfuerzo necesario para llegar a una compañía importante. Por otra parte, hay otro grupo de bailarines que acabaron sus estudios de danza hace años, pero que tras años de luchar en el complejo mercado de la danza, decidieron cambiar de ocupación. También, hemos hallado dos situaciones muy concretas entre los bailarines que abandonan su carrera como bailarín: 1) los que se desvinculan totalmente del mundo del espectáculo para pasar a ejercer otras ocupaciones y 2) los que continúan vinculados realizando tareas diferentes a la de bailarín- por ejemplo, la docencia⁹⁹.

Además, los bailarines comentaron que la proporción de abandono es muy alta, y que se concentra casi exclusivamente entre las bailarinas. Esto podría deberse a que los hombres lo tienen más fácil en el mundo de la danza, así como a la dificultad de la mujer para hacer compatible la maternidad y el cuidado de los hijos, entre otros motivos.¹⁰⁰ Esto nos hace reflexionar sobre la necesidad de más subvenciones en el mundo de la danza, lo cual, seguramente, disminuiría el número de abandono de bailarines titulados que no llegan a dedicarse a la profesión para la cual se han formado y que tanto esfuerzo han dedicado. No obstante, estamos convencidos que la disciplina de trabajo que han aprendido mediante la danza, les ayudará a formarse en otro campo. La pregunta que se nos plantea en este caso es si la administración pública contemplaría la posibilidad de becar a estos bailarines para que puedan formarse en otra profesión.

Esta pregunta nos lleva directamente al segundo tema que nos interesa tratar: la retirada del bailarín activo de los escenarios. Nos consta que en diversos países existen organizaciones especializadas en ofrecer todo tipo de ayuda a los bailarines que tienen que dejar de bailar, ya sea por su edad, una lesión u otro motivo. En estos casos, la mayoría de ellos no están preparados para esta etapa de transición. Además, del mismo modo que sucede con los deportistas, se da la circunstancia que la mayoría han abandonado los estudios superiores en pro de una mayor dedicación a su formación y profesión. Sin embargo, es preciso mencionar que el bailarín o deportista altamente destacado tendrá acceso a contratos publicitarios y se le puede abrir un camino para su futuro profesional y económico. Esto contrasta con aquel que ha trabajado muy duramente toda su vida, pero que no ha llegado a hacerse famoso de tal manera, que al dejar su profesión, no cuenta con suficientes recursos económicos que le sustenten. Por lo tanto les es beneficioso tener la oportunidad de acceder a ayuda psicológica, económica y a otros tipos de asesoramiento que ofrecen estas organizaciones para hacer este cambio lo más llevadero posible. Incluso algunas, organizan grupos de bailarines que se hallan en la misma situación con la finalidad de compartir sus dificultades y hallar apoyo social. Las organizaciones más conocidas son: el *Dancer Transition*

99 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp. 63-64

100 VIRGILI, C.; COCO, A.; DOMINGUEZ, M. (1998) Obra ya citada, pp.64

Resource Centre en Canada,¹⁰¹ *Dancers Career Development*¹⁰² en Gran Bretaña, *Netherlands Dancers Transition Programme*¹⁰³ en Holanda, *Career Transition for Dancers*¹⁰⁴ en EE.UU., la *International Organization for the Transition of Professional Dancers*¹⁰⁵ y *Reconversion des danseurs professionnels*¹⁰⁶ en Suiza. La filosofía de base radica en que el bailarín se ha formado intensamente en la danza durante muchos años, y ha bailado aproximadamente durante una década deleitando a la sociedad con su arte. Este fenómeno hizo que un conjunto de personas, hace ya un par de décadas, propusieron crear este tipo de organizaciones, donde cada una estipula las condiciones necesarias para poder acceder a los servicios que ofrecen, por ejemplo, puede haber el requisito de haber bailado un periodo de tiempo determinado en ese país. De esta manera, parece que la sociedad agradece y ayuda a los bailarines en diferentes vertientes, incluida la económica, para que puedan formarse en la especialidad que más les agrada ya sea dentro o fuera del campo de las artes, facilitando a su vez que encuentren un nuevo trabajo, lo cual repercutirá de nuevo en la economía de la sociedad y hará que los bailarines nuevamente formados sean independientes y productivos.

Conclusiones

En este apartado presentamos ciertas reflexiones y futuras líneas de investigación que han surgido a raíz del desarrollo de este trabajo.

A lo largo del presente artículo la danza ha sido objeto de reflexión desde su vertiente más popular así como desde la profesional. El motivo de introducir también la popularización de la danza radica en la enorme influencia que ésta ha generado a lo largo de la historia, en la cultura y en las diversas manifestaciones sociales. Nos ha parecido muy interesante la danza como parte del patrimonio cultural y social de las culturas y observar cómo éstas mantienen sus raíces y tradiciones a pesar de estar lejos del lugar dónde se originó ese tipo de baile.

Además, abundamos en la popularización de la danza y el baile, debido al gran éxito televisivo que se está produciendo en la actualidad. La televisión, como medio de comunicación, tiene una gran potencia para llegar a la mayor parte de

101 DANCER TRANSITION RESOURCE CENTRE. (en línea) <http://www.dtrc.ca/> (consulta: 4/4/2009)

102 DANCERS CAREER DEVELOPMENT. (en línea) <http://www.thedcd.org.uk/> (consulta: 4/4/2009)

103 NETHERLANDS DANCERS TRANSITION PROGRAMME. (en línea) www.kunst-cultuur.nl (consulta: 4/4/2009)

104 CAREER TRANSITION FOR DANCERS. (en línea) www.careertransition.org (consulta: 4/4/2009)

105 INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR THE TRANSITION OF PROFESIONAL DANCERS. (en línea) www.iotpd.org (consulta: 4/4/2009)

106 RECONVERSIÓN DES DANSEURS PROFESSIONNELS. (en línea) <http://www.dance-transition.ch> (consulta: 4/4/2009)

la sociedad y por ello nos parece extremadamente importante resaltar el lugar que la danza está ocupando.

Otro fenómeno sociológico que se ha dado en los últimos años es el acercamiento de todo tipo de arte (teatro, danza, esculturas, graffiti) a la sociedad mediante su inmersión en los espacios públicos: la calle, las plazas, etc. De esta manera los artistas dan a entender que su arte tiene que estar al alcance de toda la sociedad, que las personas deben conocerlo y ser participes de ello, que no puede estar recluido en recintos dónde se exija un precio determinado para poder acceder a su visión. Pensamos que también es una buena manera de poder ayudar a la sociedad a encontrar formas artísticas desconocidas por las personas, y que si despierta el interés en ellas, podrán plantearse acudir al teatro, a ver un espectáculo de danza, etc.

Sin embargo, cuando hablamos acerca de la danza como arte escénica, el panorama para la sociedad, las compañías, y los bailarines, etc. cambia, ya que el tono no resulta tan alentador ni festivo como en la danza popular. Todavía hoy en día, la danza se halla en una situación precaria, y no tan sólo en cuanto a los aspectos económicos, sino también en las áreas culturales. Nos interesa especialmente estudiar el por qué de la poca difusión de la danza en nuestro país en cuanto a de libros publicados, museos, fundaciones para difundirla, y muy especialmente la prácticamente ausencia de ésta en el espacio del aprendizaje por antonomasia como es la Universidad. Pensamos que llevamos varias décadas de retraso en comparación con otros países que cuentan con Departamentos de Danza en las Universidades y que esto repercute negativamente en el campo de la investigación en danza, hecho que beneficiaría de muy diversos modos al conjunto de bailarines y a la sociedad en general. Esperamos que los incipientes avances en este sentido den su fruto y que se erradiquen las ideas de antaño de que la danza no pertenece al mundo académico.

La vida laboral de los bailarines se caracteriza por ser corta en el tiempo, y además cuenta con dos períodos especialmente difíciles. El momento de insertarse en el mundo laboral y el momento de retirarse de la profesión como bailarín activo. Cabe señalar que el mercado laboral se caracteriza por presentar una oferta de trabajo insuficiente en relación con la demanda de ocupación. Este problema atañe en mayor proporción a las mujeres. La precariedad laboral viene dada por factores como la inestabilidad contractual, los bajos ingresos y muchas veces la ausencia de contratos legales que cubran la duración real de la jornada y de la relación laboral. La misma precariedad laboral y los bajos ingresos obligan a que los bailarines tengan que compaginar dos trabajos, ya sea dentro o fuera del sector. Lo más frecuente es la combinación con la docencia, aunque son los propios bailarines quienes les otorgan un lugar secundario.¹⁰⁷ Por lo tanto,

107 VIRGILI, C. (2002) Obra ya citada

cabe preguntarse si entre los bailarines existe una verdadera vocación docente y preocupación por el proceso de enseñanza y aprendizaje o bien si es un mero medio para subsistir económicamente. Esta inquietud nuestra es de especial importancia ya que los jóvenes alumnos, especialmente, durante la infancia y adolescencia se hallan en períodos vulnerables para la autoestima y el crecimiento físico y un profesor poco cuidadoso puede perjudicar psicológicamente con una actitud destructiva o físicamente si no transmite una adecuada técnica de danza.

Como hemos indicado la danza tiene un mercado laboral diferente a otras artes escénicas. Así, en mi estudio,¹⁰⁸ señalo que se trata de un complejo y frágil sistema ocupacional. Creemos que a pesar de las iniciativas que se están produciendo en el mundo de la danza, aún existe una gran improvisación y un vivir al día, a la espera de obtener más subvenciones. Prevalece una excesiva dependencia de dinero público en la actualidad, y quizás optar por otras maneras de recaudar dinero como se realiza en los países anglosajones sería conveniente. Si el panorama económico ya es suficientemente complejo para las compañías y para poder mantener un cuerpo de bailarines estable, ya no se puede hablar de la "lujosa" pero necesaria figura del gestor cultural, casi imprescindible para poder vender el producto. Por ello pensamos que sería necesario poder planificar y proyectar programas estables. Se necesitan entonces, estructuras sólidas y estabilidad dentro del sector. Además, al repasar las especialidades en danza del IT: clásico, español y contemporáneo, no podíamos dejar de cuestionarnos cómo es el mercado laboral para aquellos bailarines que quieren insertarse en el mundo de los musicales.

En cuanto al cese de la profesión de bailarín, nos parece una línea de trabajo muy sugerente que las administraciones públicas o fundaciones privadas la tengan en cuenta, así como para seguir investigando a nivel empírico qué sucede con los bailarines que abandonan el baile antes de iniciar su carrera profesional o cuando se retiran debido al desgaste físico u otros temas inherentes a la profesión.

Bibliografía

- American Ballet Thatre.** (en línea) ABT II. <http://www.abt.org/education/studiocompany.asp> (consulta: 4/4/2009)
- American Ballet Thatre.** (en línea) Membership and support. <http://www.abt.org/membership/default.asp> (consulta: 4/4/2009)
- American Ballet Theatre.** (en línea) Programs for families. <http://www.abt.org/education/programsforfamilies.asp> (consulta: 4/4/2009)
- American Ballet Theatre.** (en línea) Programs for schools. <http://www.abt.org/education/programsforschools.asp> (consulta: 4/4/2009)

108 VIRGILI, C. (2002) Obra ya citada

- Ángel Corella.** (en línea) Corella Ballet. <http://www.angelcorella.com/compania.html> (consulta: 4/4/2009)
- Asociación De Profesionales de la Danza de Cataluña.** <http://www.dansacat.org> (consulta telefónica: 20/3/2009)
- Asociación De Profesionales de la Danza de Cataluña.** (En línea) Pacto laboral de la danza, 2005. <http://www.dansacat.org/projectes/6/> (consulta: 20/3/2009)
- Asociación De Profesionales de la Danza en la Comunidad de Madrid.** (En línea) Revista "Por la Danza". <http://www.porladanza.com/acd/revista.asp> (Consulta: 4/4/2009)
- Asociación De Profesionales De La Danza En La Comunidad De Madrid.** (en línea) <http://www.porladanza.com> (consulta: 4/4/2009)
- Austen, J.** (1813) *Pride and prejudice*. Traducción castellano Orgullo y Perjuicio. Barcelona: Mateu, cap. 1964
- Baras, S.** (2009) *Carmen*. Folleto del programa, Sara Baras, 2009
- Career Transition For Dancers.** (en línea). www.careertransition.org (consulta: 4/4/2009)
- Certamen Coreográfico: Masdanza.** (en línea) Certamen coreográfico de Maspalomas. www.masdanza.com/spanish/?page_id=70 (consulta: 26/03/2009)
- II Certamen Nacional Coreográfico de Interpretación de Danza Clásica Española y Contemporánea.**(en línea) (consulta: 26/03/2009). http://www.aegpc.org/aegpc_arete/actual/edit/II Certamen Nacional Coreografico y del Interpretacion de Danza Clasica Espanola y Contemporanea.htm
- Colomé, D.** (1989) *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 1989
- Colomé, D.** (2007). *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 2007
- Colectivo loé .** (2004) *Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España*. Madrid: loé, 2004
- Compañía Nacional de Danza.** (En línea) CND2. <http://cndanza.mcu.es/esp/cnd2/cnd2.htm> (consulta: 4/4/2009)
- Dancers Career Development.** (En línea). <http://www.thedcd.org.uk> (Consulta: 4/4/2009)
- Dancer Transition Resource Centre.** (En línea). <http://www.dtrc.ca> (consulta: 4/4/2009) (Consulta 4/4/2009)
- Dansmuseet** (en línea) <http://www.dansmuseet.se/index.html>
- Danza.Es.** (en línea) Abierto plazo para convocatorias de Iberescena. (Consulta: 26/03/2009) www.danza.es/convocatorias/recurso.2007-12-19.4158356254
- Danza.Es.** (en línea) Ayudas a entidades artísticas y culturales 2009. (Consulta: 26/03/2009) www.danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-03.3575151293
- Danza.Es.**(en línea) Concurso de proyectos de videodanza 2009.(Consulta: 26/03/2009) <http://danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-10.9784287339>
- Danza.Es.** (en línea) Subvenciones a entidades sin ánimo de lucro 2009. (Consulta: 26/03/09) www.danza.es/convocatorias/recurso.2009-03-03.0830804141
- De Diego, J.** (2000) *Graffiti: La Palabra y la imagen: Un estudio de la expresión en las culturas urbanas de final del s.XX*. Barcelona: Los libros de la Frontera, 2000
- De La Barca, C.** (2008). *Las Manos Blancas no ofenden*. Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid: Textos de Teatro clásico nº 50, 2008, p.117
- Diputació De Barcelona.** (en línea) Estudis Scènics: Quaderns de l'Institut del Teatre. <http://www.diba.cat/iep/PublicacionsRITE.asp?Servei=ITE&WColleccio=308&WOpco=Rev> (consulta: 4/4/2009)

- Diputació De Barcelona.** (En línea) Institut del Teatre. <http://www.institutdelteatre.org/diputacio/opencms/system/modules/org.iteatre.web/web/es/index.jsp> (consulta: 4/4/2009)
- Dorfles, G.** (1977) *El devenir de las artes*. 2º ed. México: Fondo de cultura Económica, 1977.
- E-Sevilla.Org.** (en línea) El festival de Itálica regresa este año al Conjunto Arqueológico de Santiponce. (Consulta: 23/04/2009). <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=2688>
- Festival De Jerez.** (en línea) <http://www.festivaldejerez.es> (consulta: 23/04/2009)
- Festival Dies De Dansa.** (en línea) www.marato.com./ESPANYOL/DDD/HOME_DDD.htm (consulta: 28/03/2009)
- Festival Grec De Barcelona.** (en línea). <http://www.barcelonafestival.com> (consulta: 26/03/2009)
- Festival Internacional De Música Y Danza De Granada.** (En línea). <http://www.granadafestival.org/index.asp> (consulta: 23/04/2009)
- Fundación Ángel Corella.** (en línea) Actividades. <http://www.angelcorella.com/actividades.html> (consulta: 4/4/2009)
- Fundación Ángel Corella.** (en línea) Biografía. <http://www.angelcorella.com/angel.html> (consulta: 4/4/2009)
- Fundación Ángel Corella.** (en línea) Patrocinio. <http://www.angelcorella.com/patrocinio.html> (consulta: 4/4/2009)
- Fundación Inspirarte.** (en línea) www.fundacioninspirarte.org (consulta: 26/03/2009)
- Greben, S. E.** (2002) Career transition in professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 6, nº 1, 2002, pp. 14-19
- Greskovic, R.** (1998) *Ballet 101: A complete guide to learning and loving the ballet*. New York: Hyperion, 1998, p. 187
- Hamilton, L.H.; Hamilton, W.G.; Warren, M.P.; Keller, K.; Molnar, M.** (1997) Factors contributing to the attrition rate in elite ballet students. *Journal of Dance Medicine Science* v.1, 1997, pp. 131-138
- Hamilton, L.H.** (1998). *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco: Jossey- Bass, 1998
- Hardy, C.; Quested, E.** (2007) Sources of stress, coping resources and support: An insight into the world of the professional contemporary dancer. En Solomon, R.; Solomon, J. (Eds.), *Proceedings of the 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, pp.140-144
- International Organization for the Transition of Professional Dancers.** (En línea) www.iotpd.org (consulta: 4/4/2009)
- Kogan, N.** (2002) Careers in the performing arts: A psychological perspective. *Creativity Research Journal*, 14,2002, pp. 1-16
- La Casa de La Danza.** (En línea) <http://www.casadeladanza.com> (consulta: 4/4/2009)
- VIII Maratón de Danza De Madrid 2009.** (En línea) (Consulta: 4/4/2009) http://www.teatromadrid.com/content/MaratondeDanza2009_bases.pdf
- Ministerio De Cultura.** (En línea) Premio Nacional de danza. <http://www.mcu.es/premios/nacionales/DanzaUltConvocatoria.html>
- National Museum of Dance.** (En línea) (Consulta: 26/03/2009) <http://www.dancemuseum.org> (consulta: 4/4/2009)
- Nederlands Dans Theater.** (En línea) Education. <http://www.ndt.nl/?m=3-0&lang=en> (consulta: 4/4/2009)

- Nederlands Dans Theater.** (en línea) Nederlands Dans Theater II. http://www.ndt.nl/?_m=2-0&lang=en&_p=company&id=7 (consulta: 4/4/2009)
- Netherlands Dancers Transition Programme.** (en línea). www.kunst-cultuur.nl (consulta: 4/4/2009)
- New York City Ballet.** (en línea) Kids and families. <http://www.nycballet.com/families/families.html> (consulta: 4/4/2009)
- New York City Ballet.** (En línea) Volunteers. (Consulta: 4/4/2009). <http://www.nycballet.com/nycb/content/company.aspx?id=41>
- IV Premio De Danza Rosita Mauri 2009.** (En línea) (Consulta: 17/03/2009). www.danzaballet.com/modules.php?file=article&name=News&sid=2312
- Prix De Lausanne.** (en línea) <http://www.prixdelausanne.org/v4/index.php> (consulta: 17/03/2009)
- Rannou J.; Roharik, I. (2006)** *Les danseurs: un métier d'engagement*. Paris: Ministère de la Culture et de la communication. La documentation Française, 2006
- Reconversión Des Danseurs Professionnels.** (En línea). <http://www.dance-transition.ch> (consulta: 4/4/2009)
- Sanahuja Maymo, M. (2008)** *Bailarines lesionados: respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Ramón Llull, 2008
- Segarra, L.** (en línea) Nace un mito: Joaquín Cortés. <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=0006817>. Publicado en Mundoclasico.com el 03/01/2002 (consulta: 19/04/2009)
- Universidad Católica De San Antonio De Murcia.** (En línea) Máster oficial en danza y artes del movimiento. (Consulta: 4/4/2009) (Consulta: 4/4/2009). http://www.ucam.edu/master_oficial/danza/presentacion.htm
- Universidad De Alcalá.** (en línea) Aula De Danza Estrella Casero. http://www.uah.es/cultura_deportes/cultura/aula_de_danza.shtm
- Universidad De Alcalá.** (en línea) CAIRON. Revista de estudios de danza. http://www.uah.es/cultura_deportes/cultura/aula_danza/cairon.shtm (Consulta: 4/4/2009)
- Universidad Europea De Madrid.** (En línea) Grado en ciencias de la danza. <http://www.uem.es/titulacion/grado-en-ciencias-de-la-danza> (consulta: 4/4/2009)
- Universidad Rey Juan Carlos.** (En línea) Instituto Superior de Danza Alicia Alonso. <http://www.isdaa.es/> (consulta: 4/4/2009)
- Victor Ullate Ballet.** (En línea) Fundación. (Consulta: 4/4/2009). <http://www.victorullateballet.com/index.php?lang=es&ids=284>
- Virgili, C. (1993)** Els artistes d'ahir. Els artistes d'ara. En *La Sardana, una dansa per al món. Els artistes i la sardana*. Fundació Universal de la Sardana, 1993, pp. 21-25
- Virgili, C.; Coco, A.; Dominguez, M. (1998)** *Estudi sobre la inserció laboral i la situació professional dels postgraduats de l'institut del teatre*. Departament de Sociologia. Universitat de Barcelona, 1998
- Virgili, C. (2002)** ¿Es correcto hablar de un único mercado de trabajo en el sector de las artes escénicas? Una propuesta para el debate. *Barataria*, 5, 2002, pp.149-166



**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

Aspectos físicos y psicológicos en el profesional de la danza

Montserrat Sanahuja Maymó

Universidad Ramón Llull

Como en la mayoría de los ámbitos artísticos, el mundo de la danza existe en el imaginario colectivo como un espacio eminentemente idílico. De hecho, el esfuerzo de los bailarines se enmascara para que el espectador perciba la facilidad y el goce de sus movimientos. No es de extrañar, por tanto, que lo que sucede entre bastidores y en la vida diaria de los bailarines cuando no están en escena permanezca ajeno a su público para preservar esta ilusión.¹

En este sentido, Froman² señala:

“As a dancer, I’ve often felt the view behind the scenes was more interesting than the finished product. With all the daily injuries, cast changes, and lack of rehearsal time, it can be amazing that our shows make it to the stage. Ultimately, it’s up to the dancers to pull the show off. Our daily routine trains us to be up for this challenge. It also trains us to be who we are –artists– and it’s in the rehearsal hall, not just onstage, where our art is created.”

En el presente artículo nos acercamos al proceso de formación y a la vida de los bailarines, a los retos que deben afrontar a lo largo de dicha formación, así

1 HAMILTON, L.H. (1997). *The person behind the mask: a guide to performing arts psychology*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation, 1997

2 FROMAN, K. (2007). *In the wings: Behind the scenes at the New York City Ballet*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2007, p. sin nº

“Como bailarín a menudo he sentido que lo que se ve detrás de las cortinas era más interesante que el producto acabado. Con todas las lesiones diarias, los cambios en el reparto, y la falta de tiempo de ensayo, es sorprendente que nuestros espectáculos lleguen al escenario. En última instancia, son los bailarines los que deciden poner energía para que el espectáculo salga adelante. Nuestra rutina diaria nos entrena para estar a la altura de este reto. También nos entrena a ser quienes somos -artistas- y es en la sala de ensayo, no sólo en el escenario donde nuestro arte se crea.”

como a los que se enfrentan en su desempeño como profesionales. La naturaleza de estos retos configura el mapa de necesidades físicas y psicológicas que consideramos necesario atender. En concreto, trataremos las ciencias de la danza en relación con los aspectos físicos y psicológicos inherentes a la formación y profesión de la danza. Veremos que la danza, a nivel profesional, conlleva una serie de dificultades que precisa de ciencias auxiliares como la medicina y la psicología, entre otras, con el fin de tratar, y en medida de lo posible intentar prevenir, diversos aspectos ocupacionales para contribuir a la salud física y mental de estos profesionales que nos deleitan con el arte del movimiento.

A. La formación

"The professional ballet dancer is a highly tuned "athletic artist", who has been through a rigorous selection process while training from an early age. This "Darwinism" or selection of the fittest, ensures that the dancer will have the right body to be able to dance ballet with as few injuries as possible. At the professional level I would venture to say that only an astronaut is a more "selected" individual than the professional ballet dancer ³".

La formación de los bailarines suele empezar hacia los ocho años, aunque la edad de inicio puede variar en función del estilo de danza escogido. Habitualmente, los niños se inician en la danza unos años más tarde que las niñas. Por regla general, la formación de los bailarines se alarga aproximadamente una década⁴ durante la cual, los bailarines requieren una alta determinación para seguir aprendiendo a medida que la intensidad, la cantidad y la exigencia del entrenamiento se incrementan. Dicha exigencia deviene extrema y especialmente en la danza clásica, en la que cada gesto y cada parte del cuerpo hasta el final de los dedos debe estar enteramente controlada y, además, debe aspirar a una belleza perfecta. Para conseguir un control tal, la repetición de los movimientos es una constante en el período de formación, pudiéndola ilustrar con la frase *hacemos, deshacemos, rehacemos*⁵.

3 HAMILTON, W.G. (2005). The ballet toe shoe. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*, Stockholm. Eugene, OR: IADMS, 2005, p.7

"El bailarín profesional de ballet es un "artista atlético" altamente afinado, que ha sido seleccionado mediante un proceso riguroso de entrenamiento desde una edad temprana. Este "darwinismo" o selección del mejor, asegura que el bailarín tendrá el cuerpo adecuado para poder bailar ballet con las mínimas lesiones posibles. A nivel profesional me aventuraría a decir que tan sólo un astronauta es un individuo más seleccionado que un bailarín profesional de ballet."

4 BAVELIER, A. (1996) *Itinéaire d'étoiles*. Paris: Éditions Alternatives, 1996

HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

5 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada

"On fait, on défait, on refait."

Los estudiantes que aspiran a ser bailarines profesionales deben recorrer un proceso de selección diferente de aquellos que acuden a clases de danza como una actividad extraescolar. Las academias de danza tienen diferentes maneras de seleccionar a sus alumnos. Entre las más exigentes se hallan las escuelas de danza clásica que están unidas a grandes compañías, como por ejemplo, la *School of American Ballet* o *l'École de Danse de l'Opéra* de París. En ésta última, Bavelier⁶ equipara el proceso de entrada a la escuela con el de entrada a la armada. En este tipo de escuelas, para ser considerado apto se precisa un certificado de buena salud, una buena condición auditiva y cardíaca, así como estar dentro de los criterios de peso y altura en función de la edad. Otros requisitos necesarios para acceder a la formación son poseer un sentido del movimiento, una verdadera musicalidad y ciertas capacidades físicas. En función de la edad del candidato también se realiza una evaluación técnica.

Además de una estructura anatómica específica y de gozar de una buena salud, las escuelas limitan la edad de entrada con el fin de que la juventud de los candidatos les permita obtener el máximo beneficio del entrenamiento que ofrecen. En nuestro país podemos encontrar un proceso de selección similar en diferentes conservatorios de danza, por ejemplo el Instituto del Teatro de Barcelona, que cuenta también con una audición de entrada y que se completa con exámenes físicos.

En este contexto, los requisitos y las exigencias tanto físicas como mentales son elevadas y más cuando las academias profesionales básicamente eliminan a aquellos estudiantes que no quieren involucrarse por completo en esta vocación⁷. La competición aparece siempre que la demanda supera la oferta y en el mundo de la danza, está presente en clases, ensayos y actuaciones, tanto en escuelas como en compañías, así como en las audiciones y en el reparto de papeles⁸. En definitiva, a pesar de que la competitividad en el mundo de la danza no siempre se ha reconocido, ésta constituye uno de sus rasgos más definitivos, por lo que el índice de fracaso en lograr las aspiraciones que los bailarines desean es elevado⁹, lo que conlleva sentimientos de frustración.

6 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada

7 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

8 HAYS, K.; BROWN, C.H.(2004) *You're on! Consulting for peak performance*. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2004.

ROBSON B. E. (2004). Competition in sport, music and dance. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 19, n° 4, 2004, pp. 160-166

WAINWRIGHT, S. P.; TURNER, B. S. (2004) Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body. *Qualitative Research*, v.4, n°3, 2004, pp. 311-336.

9 HAMILTON, L.H.; HAMILTON, W.G.; WARREN, M.P.; KELLER, K.; MOLNAR, M. (1997). Factors contributing to the attrition rate in elite ballet students. *Journal of Dance Medicine & Science*, 1, 1997, pp. 131-138

La importancia de situar la danza en un lugar prioritario en la vida de los bailarines

La disciplina y el rigor tienen un papel determinante en la formación de los bailarines. Refiriéndose a los alumnos de la escuela de danza de la Ópera de París, Claude Bessy señala:

“Les enfants comprennent vite que la danse n’est pas seulement une distraction. C’est un art complet et exigeant qui cherche la beauté dans ses moindres détails. On ne peut pas admettre le laisser aller. Avoir un chignon, porter une tunique, surveiller son poids, dire bonjour, ne pas se battre dans le vestiaire ou se bousculer dans le couloir fait partie de la rigueur du travail”¹⁰.

A menudo, la formación de los bailarines se centra exclusivamente en aspectos relacionados con la danza: clases, ensayos y algunas actuaciones, además de algún otro ejercicio complementario como Pilates o una actividad cardiovascular. Desde una temprana edad, los alumnos se adentran en la subcultura de la danza, caracterizada por estar un tanto aislada de otros intereses, aprendizajes y relaciones sociales. No obstante, en función del tipo de escuela, los alumnos podrán, en mayor o menor medida, explorar otros ámbitos artísticos como el canto, la música, el teatro u otros estilos de danza.

En cualquier caso, es evidente que la danza requiere una implicación extrema por parte de los alumnos. De hecho, L.H. Hamilton¹¹ señala que aquellos aspirantes a bailarines que abandonan antes de llegar a su meta, están a menudo más interesados en el proceso de socialización, lo cual puede llegar a distraerles de sus objetivos. Por tanto, tener un *single-minded focus*¹² en danza es esencial para convertirse en un buen bailarín incluso cuando uno tiene talento. Esto queda ilustrado en la siguiente frase de Bavelier: *“Un élève, même doué, ne montera jamais dans la hiérarchie de l’École ou du Ballet s’il n’as pas un vrai tempérament de danseur, c’est-à-dire un sens artistique et le goût de l’effort”¹³.*

A continuación pasamos a revisar algunas de las más claras implicaciones que puede tener el situar la danza en un lugar prioritario para los estudiantes.

10 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada, p.36

“Los niños comprenden rápidamente que la danza no es tan sólo una distracción. Es un arte completo y exigente que busca la belleza en los mínimos detalles. No se puede admitir el abandono. Llevar un moño, llevar una túnica, vigilar su peso, decir buenos días, no pelearse en el vestuario ni empujarse en el pasillo es parte del rigor del trabajo.”

11 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

12 Tener la danza como único centro de atención

13 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada, p.76

“Un alumno, aún estando capacitado, no ascenderá nunca en la jerarquía de la Escuela o del Ballet si no tiene un verdadero temperamento de bailarín, es decir un sentido artístico y un gusto por el esfuerzo.”

La escuela/compañía como familia subrogada: Debido a la cantidad de tiempo que los bailarines pasan en la escuela y a las relaciones interpersonales que se forjan con sus compañeros y superiores, la escuela o compañía se convierte en una familia subrogada. En algunas escuelas como la de la Ópera de París o la Elmhurst Ballet School, los alumnos más pequeños escogen un *pequeño padre* o *pequeña madre* entre los mayores que cumple las funciones de consejero y confidente¹⁴. Igualmente, las compañías de danza se equiparan a las familias, y las denominadas *ballet families* llegan a incluir hasta tres generaciones diferentes¹⁵.

La autoestima: Los años de intenso entrenamiento durante la infancia y adolescencia tienen efectos en diversos niveles. Por una parte, les permite alcanzar el avanzado nivel de competencia que requieren y llegar a sentir el dominio de su cuerpo, lo que puede incrementar la confianza y autoestima para alcanzar nuevos retos.

La renuncia: Cabe recordar, por otra parte, que todo sacrificio conlleva una renuncia y, en este caso, se renuncia al ocio, a las actividades sociales y a ciertos aspectos de la infancia y de la adolescencia. Por ejemplo, durante la infancia se les exige una disciplina y responsabilidad prematura, dejando poco tiempo para el juego. También, durante la adolescencia, se renuncia a aspectos muy importantes, sobre todo relacionados con las habilidades sociales, e incluso la formación académica puede sufrir o no llegar a completarse.¹⁶ Cuando los bailarines llegan a un nivel casi profesional, pueden dedicar entre 5 y 10 horas diarias a la danza 6 días a la semana. Por tanto, aquellos que no estén en un internado artístico que también se ocupe de la formación académica o puedan combinar los estudios en escuelas especiales para jóvenes artistas o deportistas, podrían ver comprometida su formación académica¹⁷.

La supervivencia: Dada la ardua competitividad, la corta duración de la carrera de un bailarín y los bajos niveles de compensación económica de estos artistas, en el mundo de la danza se está reconociendo la necesidad de prestar atención a otros intereses y talentos, así como a educar a los alumnos en destrezas para obtener dinero por otros medios, a manejar eficientemente el tiempo, etc.

Puesto que una parte importante de la formación como bailarín se realiza durante la adolescencia, nos interesa ver cómo los bailarines experimentan esta etapa del desarrollo. La adolescencia es un período esencial para el desarrollo del ser humano, donde se producen una serie de cambios a nivel físico, cognitivo, so-

14 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada

15 WULFF, H. (2001) *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. New York: Berg, 2001

16 HAMILTON, L. H. (1999). A psychological profile of the adolescent dancer. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, n° 2, 1999, pp. 48-50

17 ROBSON, B. E. (2001). Adolescent development: how dancers compare with the typical teenager. *Medical Problems of Performing Artists*, v.16, n° 3, 2001, pp. 109-114

cial y emocional. Se trata de una etapa donde uno se cuestiona quien es y quien quiere ser, y en la que los adolescentes experimentan diferentes estilos de vida e identidades. Además del desarrollo fisiológico que conlleva cambios biológicos y de madurez sexual, los adolescentes adquieren habilidades sociales que les capacitan para la intimidad y para convertirse parte de un grupo. También es el momento para elaborar etapas anteriores del desarrollo y para la separación e individuación¹⁸.

Los bailarines viven esta etapa de transición entre la infancia y la madurez mediada por el entrenamiento profesional en danza y por restricciones acerca de su peso corporal. Al estar inmersos en sus clases diarias, llegan a posponer ciertas tareas evolutivas de la adolescencia. Hay que destacar, que mientras los aspirantes a bailarines convierten su entrenamiento y trabajo en el medio primario para lograr autonomía, satisfacción personal y expresión creativa, sus coetáneos no dedicados a la danza están experimentando una variedad de roles e identidades que les permiten conformar un sentido de identidad más amplio¹⁹. Además, los bailarines también están dispuestos a posponer gratificaciones más inmediatas y soportar críticas de profesores para alcanzar sus objetivos en el futuro, lo cual contrasta con la impulsividad y la inmediatez que caracteriza a los adolescentes²⁰. Por ejemplo, la observación del peso corporal conlleva una disciplina gastronómica y los alumnos tienen que preferir un plato de verdura a un pastel de chocolate²¹.

Si pensamos en que a los 12 o 13 años los bailarines que quieren dedicarse a la danza profesionalmente ya han pasado procesos de selección y han sido aceptados en programas preprofesionales de danza o en escuelas artísticas, debemos tener también en cuenta la dedicación previa necesaria para poder entrar en estos programas altamente selectivos. Durante estos años previos, los bailarines ya han conocido y se han identificado con los valores principales de la subcultura de la danza. Muchos de ellos no están interesados en el mundo exterior, ya que piensan que todas las habilidades y relaciones importantes se hallan dentro del mundo de la danza²². A parte de la integración de ciertos valores y conductas en la identidad de estos estudiantes, algunas investigaciones sobre adolescentes muestran que los bailarines son más introvertidos, perfeccionistas, y están orientados más firmemente para conseguir objetivos que sus compañe-

18 BUCKROYD, J. (2000). *The student dance: Emotional aspects of the teaching and learning of dance*. London: Dance Books, 2000

HAMILTON, L. H. (1999) Obra ya citada

LEE, S. (2001). Adolescent issues on a psychological approach to dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 5, n° 4, 2001, pp. 121-126

ROBSON, B. E. (2001). Obra ya citada

19 HAMILTON, L.H. (1999) Obra ya citada

20 ROBSON, B. E. (2001) Obra ya citada

21 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada

22 HAMILTON, L. H. (1999) Obra ya citada

ros no bailarines²³. Estas características son adaptativas para el entrenamiento en danza, aunque también pueden conllevar desajustes.

A diferencia de sus coetáneos, los bailarines adolescentes no suelen entrar en conflicto con sus padres. Tampoco es habitual que muestren actitudes oposicionistas hacia las figuras de autoridad en la escuela, sino que se adhieren a los valores imperantes²⁴. Esto es sorprendente ya que el ambiente de una escuela o compañía es altamente controlador, existen varias normas sobre la apariencia física, el comportamiento, la puntualidad y algunos castigos. Casi se podría decir que estas instituciones cumplen funciones parentales más apropiadas para niños que para adolescentes o incluso adultos. En especial, los internados artísticos se caracterizan por regirse por una gran cantidad de reglas que los asemejan a instituciones militares y que obviamente no promueven la independencia. Además de los horarios de clases existen, por ejemplo, una hora de apagar la luz para dormir, un horario en el que está permitido salir del recinto, normativas en cuanto a la bebida y la comida en las habitaciones y la prohibición de la presencia de personas de sexo opuesto en las mismas. Cabe mencionar que los profesores emplean reglas o normas para enfatizar la disciplina, por ejemplo, los bailarines no pueden hablar, mascar chicle, llevar ropa inapropiada o comportarse de manera desordenada en clase. Además, muchos desaprueban que sus alumnos tomen clases de danza en otras academias o estudios y en general, las escuelas de danza son posesivas para con sus alumnos.²⁵ En el caso de que un bailarín intente rebelarse, corre el riesgo de ser excluido de la enseñanza.

Aquello que para el mundo de la danza es deseable (conformarse a las normas) no lo es tanto desde el punto de vista de la madurez psicológica. En este sentido, Buckroyd²⁶ resalta que quienes se conforman están omitiendo una de las tareas más importantes de la adolescencia. Lee²⁷ ha trabajado el concepto de no-rebelión y cómo se configura esta actitud en el ambiente de la danza. Esta autora opina que el mundo del ballet está organizado con rutinas que sirven para silenciar a la persona o a la voz de los estudiantes principiantes, enfatizando la *amabilidad* y llegando a glorificar el silencio y fingimiento. Señala que los esfuerzos que hacen los alumnos por hacer honra a la conformidad, a la dependencia y a la obediencia preparan el caldo de cultivo para los retos posteriores. En algunos casos, se construye un falso *self*. Lee indica que es posible que las

23 BAKKER, F.C. (1988) Personality differences between young dancers and non-dancers. *Personality and individual differences*, v. 9, n° 1, 1988, pp. 121-131

BAKKER, F.C. (1991) Development of personality in dancers: A longitudinal study. *Personality and individual differences*, v. 12, n° 7, 1991, pp. 671-681

HAMILTON, L. H. (1999) Obra ya citada

24 ROBSON, B. E. (2001) Obra ya citada

25 HAMILTON, L.H. (1998) *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco: Jossey- Bass, 1998

26 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

27 LEE, S. (1995) Women's live in ballet: A psychological perspective. *Impulse*, v. 3, n° 4, 1995, pp. 229-237

chicas estén firmemente controladas, sobrerreguladas, constreñidas y no sean capaces de quitarse la máscara y encontrarse a sí mismas en ambientes más espontáneos. A menudo, ni siquiera reconocen la existencia de la *chica buena* que domina su personalidad. Estas chicas pueden perder el sentido de la propia personalidad que se está desarrollando, convirtiéndose en insensibles con respecto a su mundo interno y en relación con el mundo externo. La presión interna que esto supone puede generar algunas de las conductas de actuación a menudo asociadas a adolescentes en desarrollo: drogas, alcohol y promiscuidad.

Con todo lo expuesto hasta el momento, se podría decir que la dirección y la focalización tan orientada a la danza puede impedir que los bailarines experimenten realmente la crisis de la adolescencia en el momento que les corresponde evolutivamente. L.H. Hamilton²⁸ indica que la crisis de identidad en los bailarines suele producirse cuando éstos no logran los objetivos esperados, o bien se pospone hasta que tienen que dejar de bailar (a menudo por la edad o por una lesión), cuando ellos aún no están preparados para hacer esta transición. Buckroyd²⁹ señala que algunas voces con autoridad en el mundo de la danza argumentan que la adolescencia es un lujo que los bailarines no se pueden permitir.

La dinámica estudiante-profesor

El entrenamiento-formación en danza se sitúa en la categoría de lo vocacional y tiene sus orígenes en los conceptos industriales de la educación artística en el siglo XIX³⁰. Hecht³¹ indica que ya anteriormente se había apuntado que este modelo de entrenamiento-formación vocacional enseña habilidades y técnicas que pretenden alcanzar los requisitos de una industria, poniendo énfasis en la producción de masa. También señala que el entrenamiento vocacional como modelo pedagógico está basado en una relación maestro-aprendiz. Además, indica que los modelos autoritarios de enseñanza todavía son comunes en la educación del ballet y sugiere que los estudiantes podrían beneficiarse de la mezcla de diferentes modelos de enseñanza. Señala que uno de los problemas del entrenamiento vocacional del siglo XIX radica en que no promueve la creatividad desde el estudiante, y que hoy en día el desarrollo creativo sufre debido a la ausencia de modelos mixtos de enseñanza en danza así como por causa de los métodos de enseñanza impersonales.

Además, la enseñanza de una técnica correcta de danza en un ambiente seguro es esencial para el saludable desarrollo de los bailarines. Es cierto que para que un aspirante se convierta en profesional se requiere una buena dosis de entrena-

28 HAMILTON, L.H. (1999) Obra ya citada

29 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

30 HECHT, T. (2007). *Emotionally intelligent ballet training*. Berlin: VDM Verlag Dr. Müller, 2007

31 HECHT, T. (2007) Obra ya citada

miento arduo y críticas, las cuales no deberían ser excesivas dada la vulnerabilidad a la misma durante el desarrollo. En relación con esto, L.H. Hamilton³² indica que los niños pronto aprenden que el espejo sirve para las correcciones y con los años, realizarán de manera automática un inventario acerca de todo lo que les parece mal o incorrecto. Debe tenerse en cuenta que los jóvenes todavía no han desarrollado un sentido completo de sí mismos y que los niños y adolescentes pueden tener una frágil autoestima. Por ello, es importante tener en consideración que el entrenamiento físico incluye el potencial para ayudar a desarrollar la confianza y autoestima en los individuos pero también para dañarla³³.

El profesor de danza tiene una gran influencia e impacto en la vida de los alumnos³⁴ y a veces los padres no dedican suficiente atención en la elección de éste. Quizá no se den cuenta que mientras una relación parental nutritiva contribuye a la autoestima del niño, un profesor destructivo puede sabotear todos sus esfuerzos³⁵. Buckroyd,³⁶ indica que es importante ayudar a los padres a que aprendan a discriminar entre una enseñanza beneficiosa para el funcionamiento físico, social y emocional de los niños y aquella que puede lastimarles. En este sentido, aunque algunos profesores se han interesado recientemente por diferentes estilos de enseñanza y aprendizaje en la danza, todavía impera el modelo autoritario, muy especialmente en niveles avanzados³⁷. En su estudio, L.H. Hamilton, Stricker y Josephs³⁸ comprobaron que los bailarines ven al profesor como una figura omnipotente que es tan admirada como temida. La interacción verbal entre estudiantes y profesores mediante preguntas y discusión en clase no es habitual.³⁹ Los bailarines deben escuchar las críticas que los profesores les hacen para que avancen y hacer todo lo que puedan para mejorar⁴⁰. L.H. Hamilton⁴¹ compara la educación en el mundo artístico con el entrenamiento militar, donde el profesor señala los errores de los alumnos y les anima a trabajar a pesar del dolor y las molestias. Se anima a los bailarines a ser estoicos y a priorizar

32 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

33 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

34 CARR, S.; WYON, M. (2003) The impact of motivational climate on dance student's achievement goals, trait anxiety, and perfectionism. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 7, n° 4, 2003, pp. 105-114

ROBSON, B. E.; BOOK, A.; WILMERDING, V.M. (2002) Psychological stresses experienced by dance teachers: "How can I be a role model when I never had one?" *Medical Problems of Performing Artists*, v.17, n° 4, 2002, pp. 173-177

35 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

36 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

37 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

HECHT, T. (2007) Obra ya citada

38 HAMILTON, L. H.; STRICKER, G.; JOSEPHS, L. (1991). The organizational aspects of classical ballet: transference and the role of the leader. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 6, n° 3, 1991, pp.78-83

39 ALTER, J. (1984). Creative profiles of university and conservatory dance students. *Journal of Personality Assessment*, v. 48, n°2, 1984, pp. 153-158

40 BAVELIER, A. (1996) Obra ya citada

41 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

la danza por encima de todo. Hay dichos en el mundo de la danza como: *Los problemas se tienen que dejar en el vestuario; el espectáculo debe continuar o no hay ganancia sin dolor*, que los alumnos frecuentemente interiorizan como verdaderos sin cuestionarlos. Es, por tanto, un ambiente que deja poco espacio para la expresión de quejas y sufrimientos de los bailarines y que no facilita el cuidado de uno mismo.

La calidad del entrenamiento a menudo tiene un efecto importante en el autoconcepto del alumno. L.H. Hamilton⁴² halló que prácticamente la mitad de los 960 bailarines que formaban parte de su muestra habían sufrido la injusta humillación de un profesor en clase. Esta práctica, que acostumbra a disfrazarse con el argumento de que el objetivo es motivar a los estudiantes a trabajar más duro, produce efectos como un incremento significativo de la ansiedad de actuación, las lesiones y las aspiraciones profesionales frustradas. Con frecuencia, el paso de ser bailarines en escena a enseñar a otros bailarines no se ve mediado por ningún período de formación, teniendo así que afrontar este nuevo reto profesional rescatando lo que ellos creen que es importante para un bailarín y lo que les servirá en su carrera profesional.

De modo que cabe preguntarse si la falta de formación de los profesores con respecto al proceso de enseñanza-aprendizaje les conduce inevitablemente a reproducir conductas disfuncionales sufridas por ellos mismos. En este sentido, resulta revelador el estudio de Robson y cols⁴³. que mostró que el 78,8% (52 individuos) de una muestra formada por 69 profesores de danza se habían sentido criticados o humillados injustamente durante su formación. De estos, el 61,5% (32 individuos) cambió conscientemente su método de enseñanza, pero lo verdaderamente preocupante tiene que ver con el 38,5% (20 individuos) restante que, en el mejor de los casos, parecen no ser conscientes de la existencia de otras aproximaciones a la enseñanza.

En este sentido, aunque los alumnos precisan un profesor que les estudie y les evalúe críticamente a lo largo de los años, el método de enseñanza debe ayudarles a explorar y a cometer errores sin perder la confianza en sí mismos. Así, un adecuado procesamiento del error durante el aprendizaje es más beneficioso para el bienestar físico y psicológico de los alumnos que la ilusión de ser perfectos⁴⁴.

Los últimos años han sido testigo de un aumento en el interés por los aspectos emocionales de la formación en danza. Hecht,⁴⁵ por ejemplo, considera que

42 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

43 ROBSON, B. E.; BOOK, A.; WILMERDING, V.M. (2002) Obra ya citada

44 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

45 HECHT, T. (2006) Beyond ballet technique: The "emotional voice": Personality typographies of student ballet dancers at elite dance conservatories. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.27-33

la voz emocional del estudiante de danza debería tenerse muy en cuenta, no sólo por los profesores sino también por los mismos bailarines. Buckroyd⁴⁶ en su libro *The student dancer: emotional aspects of the teaching and learning of dance* analiza las relaciones intra e interpersonales que se producen en el mundo de la danza. Según esta autora, los motivos por los que las personas se adentran en el mundo de la danza son diversos, la vivencia subjetiva del entrenamiento y del sentido de sí mismo pueden ser diferente para los alumnos. También advierte que algunos bailarines se refugian en la danza para esconderse y no hacer frente a sus dificultades reales. Analiza el funcionamiento de las clases de danza siguiendo las teorías de Bion⁴⁷ y enfatiza en la posibilidad de trabajar en grupos dentro de la clase de danza y de responsabilizar a los alumnos sobre su aprendizaje y formación. Su libro también incluye las ideas de Isca Salzberger Wittenberg⁴⁸ sobre la experiencia emocional en el aprendizaje. Pensamos que este acercamiento mediante la comunicación y comprensión puede beneficiar tremendamente al proceso de formación. Buckyord⁴⁹ defiende fuertemente la necesidad de que los alumnos puedan expresarse verbal y artísticamente.

Tanto van Standen y Poggenpoel⁵⁰ como Hecht⁵¹ se han interesado por diseñar intervenciones que faciliten el bienestar emocional de los estudiantes en las escuelas de danza. Van Standen y Poggenpoel⁵² señalan que el rol de la identidad como bailarín tiende a ejercer un gran poder sobre la identidad de la persona y que influye en el funcionamiento físico, psicológico y social. Los autores han creado un modelo psicopedagógico para facilitar el desarrollo de sí mismo y de la salud mental de los bailarines preprofesionales. Cabe destacar que éste se basa en la idea de crear un espacio seguro en el mundo de la danza que facilite el desarrollo psicológico. En este sentido, Hecht⁵³ también ha desarrollado un método para facilitar la inteligencia emocional en la formación en danza.

46 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

47 BION, W. (1980) *Experiencias en grupos*. Barcelona: Paidós, 1980

48 SALZBERGER-WITTENBERG, I. (1998) *L'experiència emocional d'ensenyar i aprendre*. Barcelona: Ediciones 62, 1998

49 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

50 VAN STANDEN, A.; POGGENPOEL, M. (2006). A psycho-educational model to facilitate the self development and mental health of the pre-professional classical dancer as individual and artistic performer. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR:IADMS, 2006, pp.12-15

51 HECHT, T. (2007) Obra ya citada

52 VAN STANDEN, A.; POGGENPOEL, M. (2006) Obra ya citada

53 HECHT, T. (2007) Obra ya citada

B. Profesión

Características demográficas del mundo de la danza

En general, existen pocos datos precisos sobre el número de personas que estudian o se dedican a la danza como profesionales. Además los datos que provienen de fuentes tradicionales como censos presentan una limitación que debe tenerse en consideración ya que es característico que la mayoría de personas en los diferentes sectores del mundo del arte se declaren inactivos o se hallen parcialmente en la economía sumergida.⁵⁴ Sin embargo, hemos hallado algunos estudios realizados en los Estados Unidos y Francia así como estadísticas del estado español. En el caso de los Estados Unidos, Bronner y Worthen⁵⁵ abordan el tema de la demografía de la danza y estiman que en 1996 existían un total de 76.000 bailarines profesionales y coreógrafos, siendo 38.000 empleados a tiempo completo y 38.000 a tiempo parcial. Cuando los autores combinan la estimación de los coreógrafos y bailarines con la de los profesores y estudiantes obtienen que entre 761.900 y 11.126.250 personas en los Estados Unidos participan de la danza como arte escénica. De estos, entre 102.900 y 681.250 son profesionales de la danza como profesores, coreógrafos o bailarines y aproximadamente entre 659.000 y 10.445.000 son participantes no profesionales. En Francia, Rannou y Roharik⁵⁶ destacan que la danza constituye la tercera población artística después de los músicos y de los artistas dramáticos, con aproximadamente un total de 5.000 profesionales de la danza.

A continuación nos referimos a aspectos como la edad de inicio en el mundo profesional, la movilidad, el estado civil y la problemática de la seguridad social. En concreto, muchos bailarines se inician a una edad temprana en el mundo laboral. Específicamente, en España el 51% de los bailarines empiezan a trabajar entre los 11 y 18 años de edad en comparación con el 33% de los actores⁵⁷. Otro aspecto a destacar es la frecuente movilidad de los bailarines ya sea al cambiar de residencia o debido a las giras que realiza la compañía. Una vez finalizada la formación, el bailarín entra en competición con otros bailarines para lograr un trabajo en una compañía. Algunos pueden optar por cambiar de ciudad, país o continente con la finalidad de lograr un puesto y hacer su sueño realidad. La movilidad en el mundo profesional de la danza se traduce en una alta proporción de bailarines extranjeros en muchos países. Además, los bailarines tienden a vivir en grandes zonas urbanas en lugar de en pequeños pueblos

54 VIRGILI, C. (2002) ¿Es correcto hablar de un único mercado de trabajo en el sector de las artes escénicas? Una propuesta para el debate. *Barataria*, 5, 2002, pp.149-166

55 BRONNER, S.; WORTHEN, L. (1999). The demographics of dance in the United States. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, nº 4, 1999, pp.151-153

56 RANNOU J.; ROHARIK, I. (2006) *Les danseurs : un métier d'engagement*. Paris: Ministère de la Culture et de la communication. La documentation Française, 2006

57 COLECTIVO loé. (2004) *Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España*. Madrid: loé, 2004, p.11

o zonas regionales puesto que es en las primeras donde se concentra la mayor oferta de trabajo. Por ejemplo, en Francia, a pesar de los esfuerzos del estado por descentralizar la cultura en diferentes regiones, la gran mayoría de bailarines se instalan en París⁵⁸. A modo de ejemplo tomamos la compañía de danza *Nederlands Dans Theatre I*, donde ya sólo en el elenco de bailarines hallamos a 16 nacionalidades un total de 30 bailarines. Los países con mayor representación son España y Francia, aunque también los hay de Japón, países del Este de Europa, Canadá, Italia, Portugal, Brasil, y Alemania entre otros. Tan sólo un bailarín es nativo de Holanda, lugar de la sede de la compañía.⁵⁹ Esta movilidad da lugar a una convivencia de culturas e idiomas dentro de una misma compañía. Es impresionante cómo, a pesar, de que los bailarines van cambiando de país, éstos se adaptan tanto a las clases, ensayos y actuaciones así como a vivir en un país en el que muchos desconocen su idioma. Parece que el lenguaje universal de la danza: el francés, al que debemos añadir el inglés, suenan en la mayoría de compañías, así como otros muchos y que los bailarines acaban aprendiendo o "chapurriendo". No es de extrañar que en una misma clase el profesor utilice diferentes idiomas. Esto también se hace especialmente patente en cursillos de verano, por ejemplo en Francia, dónde el francés, inglés, italiano y español conviven sin ningún problema.

En relación con el estado civil, en Francia han hallado que aproximadamente el 50% de los bailarines en ese país viven solos, sin pareja y sin hijos. Los bailarines que comparten piso con otra persona suelen hacerlo con personas pertenecientes al mundo de la danza o bien relacionadas con el mundo del espectáculo⁶⁰. En este sentido, el patrón laboral inestable, la consecuente inseguridad económica y la necesaria movilidad de los bailarines dificultan su acceso a un seguro médico, especialmente si trabajan menos tiempo de lo que los requisitos de cada país exige para obtenerlo. Cabe recordar que los bailarines son los artistas peor pagados y que muchos tienen que combinar su profesión con otro tipo de trabajo, como por ejemplo el de camarero, para poder subsistir económicamente. Del Departamento de Trabajo de los Estados Unidos hemos obtenido la media de remuneración por hora trabajada como bailarín (8,54\$), como actor (11,28\$) y como músico o cantante (17,85\$). En los bailarines, el rango abarca desde los 5,87\$ hasta los 21,59 \$ la hora de trabajo⁶¹.

En el próximo apartado nos acercamos a la relación del profesional de la danza con el cuerpo como medio de comunicación.

58 RANNOU J.; ROHARIK, I. (2006) Obra ya citada

59 FUNDACIÓN GRAN TEATRE DEL LICEU. (2009). *Nederlands Dans Theater I*. Fundación Gran Teatre del Liceu, 2009

60 RANNOU J.; ROHARIK, I. (2006) Obra ya citada

61 BUREAU LABOR OF STATISTICS. (en línea) Occupational Employment Statistics. US. Department of Labor www.bls.gov/oes-current-oes-nat.htm.url (consulta: 10/10/2007)

El cuerpo como medio de expresión artística

*"Le danseur doit savoir faire mais aussi dire avec son corps."*⁶²

La danza comparte un cierto número de características sociodemográficas con otras profesiones de las artes escénicas e incluso con ciertos deportes. Tanto en los deportistas como en los bailarines profesionales se debe considerar la relación de uno mismo con el cuerpo y la brevedad de la carrera. En ambas profesiones el entrenamiento empieza a una edad temprana formando una determinada morfología del cuerpo. No obstante, Nicholas⁶³ ha demostrado que el ballet clásico excede las exigencias físicas y mentales de varios deportes, entre ellos el fútbol americano profesional. Los resultados de un estudio más reciente⁶⁴ indican que mientras que los jugadores de fútbol universitarios tienen un nivel de condición física más alto que los bailarines universitarios en cuanto a variables cardiovasculares, estos últimos tienen un nivel de condición física superior en lo que respecta a la flexibilidad del semitendinoso y del recto interno. En lo que se refiere a los bailarines retirados (es decir mayores de 40 años), se halló que presentaban una mayor condición física que los jugadores de fútbol retirados.

La profesión de la danza comparte aspectos con deportistas y con militares entre los que cabe destacar la capacidad de realizar los movimientos en coordinación con el resto de los bailarines. En este sentido, cada movimiento individual debe inscribirse en el movimiento del conjunto, siendo la coreografía el resultado de la puesta en escena de los cuerpos colectivos. Así pues, la formación de estos tres profesionales (bailarines, deportistas y militares) precisa una gran aceptación de la disciplina, del control de sí mismo, del sufrimiento, del dolor y del dominio del riesgo ya que el trabajo físico comporta un riesgo de lesión inherente a la actividad⁶⁵.

Según Rannou y Roharik⁶⁶ el cuerpo no se puede considerar como un instrumento exterior, sino que ese instrumento se implica a sí mismo y a la expresión de sí mismo. Considerar el cuerpo como un instrumento tal y como se hacía antaño puede deshumanizar al individuo desde el punto de vista global, reduciéndolo a algo que puede ser diseñado, refinado, afilado y afinado para desempeñar

62 RANNOU J.; ROHARIK, I. (2006) Obra ya citada, p.133

"El bailarín tiene que saber hacer pero también decir con su cuerpo."

63 NICHOLAS, J. A. (1975) Risk factors, sports medicine and the orthopaedics system: An overview *Journal of Sports Medicine*, 3, 1975, pp. 243-259

64 SAKAMOTO, K. (2006) *Comparing fitness levels of current and former dancers and soccer players*. En Solomon, R.; Solomon, J. (Eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida, Eugene, OR: IADMS*, pp. 260-264

65 Rannou, J.; Roharik, I. (2006) Obra ya citada

66 Rannou, J.; Roharik, I. (2006) Obra ya citada

una cierta destreza.⁶⁷ Además, la concepción del cuerpo como un instrumento refuerza la disociación mente-cuerpo tan prevalente en la cultura judeocristiana, una disociación que va dejándose atrás lentamente. Diversos autores⁶⁸ han señalado que la transición hacia una cultura de concepciones holísticas (en la que cuerpo, mente y espíritu se conciben como un todo armónico) debe ponerse de manifiesto también en el modo en que los bailarines tratan a su cuerpo durante su formación y su trayectoria profesional.

Desde nuestra perspectiva, la disociación mente-cuerpo puede influir de dos modos en el mundo de la danza. Por una parte, esta separación puede contribuir al bloqueo de la integración de técnica y expresión artística. Por otra parte, esta disociación entre la mente y el cuerpo puede llevar a los bailarines a concebir su cuerpo como un objeto o un instrumento un tanto distanciado del sentimiento de sí mismo. A raíz de ello, el bailarín podría empujarse a sí mismo más allá de los límites recomendables, corriendo riesgos innecesarios a expensas de su salud. De esta manera, el bailarín pensaría que las lesiones que padece se deben a cuestiones externas que le suceden a su cuerpo y no tanto a factores en los que se encuentra directamente involucrado.

A continuación hacemos referencia a aspectos psicológicos generales que atañen al profesional de la danza.

Aspectos psicológicos a considerar en el profesional de la danza

El desarrollo profesional del bailarín está caracterizado por unos retos constantes (que pueden dar lugar a desajustes físicos y psicológicos), así como por recompensas que les mantienen ligados a la danza. En este apartado presentamos una revisión de los más destacados.

El arduo escenario en el que se hallan los bailarines, unido a la historia de sacrificios y dedicación invertida a lo largo de su formación, hacen del éxito profesional una necesidad más que un objetivo. L.H. Hamilton y W.G. Hamilton⁶⁹ señalan que para que un bailarín tenga éxito debe poseer una extraordinaria dedicación a la danza, una capacidad ilimitada para trabajar duramente y la habilidad para perseverar a través de un grado mayor o menor de dolor constante. En el mismo sentido, Wainwright y Turner⁷⁰ señalan que el éxito precisa de cierta dureza mental, de la capacidad de trabajo, del talento y de sentirse apasionados por

67 GEEVES, T. (1993) The difference between training and taming the dancer. En Brison, P (Ed.), *Training tomorrow's professional dancers*. London: Laban Centre, 1993

68 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada. GEEVES, T. (1993) Obra ya citada

69 HAMILTON, L. H.; HAMILTON, W.G. (1991) Classical ballet: Balancing the costs of artistry and athleticism. *Medical Problems of Performing Artist*, v. 6, n°2, 1991, pp. 39-44

70 WAINWRIGHT, S. P.; TURNER, B. S. (2004) Obra ya citada

la danza. Sin embargo, estos factores pueden llegar a ser contraproducentes. Un excesivo perfeccionismo, por ejemplo, puede llevar a los bailarines a proponerse metas poco realistas y la ambición por lograr dichos resultados puede constituir un factor de riesgo para lesionarse. Estos bailarines que L.H. Hamilton y cols⁷¹. denominan *overachievers* nunca están satisfechos con su trabajo y se empujan a sí mismos más allá de sus límites. De manera relacionada, la voluntad de perseguir el éxito puede llevar a los bailarines a trabajar muchas horas al día sin tener en cuenta las horas de descanso necesarias, con el consecuente riesgo de lesión.

Los requisitos de la danza clásica generan el mismo tipo de factores estresantes en diferentes culturas⁷². Los bailarines de ballet están expuestos a niveles elevados de estrés y ansiedad en su vida profesional. Entre ellos, merece la pena nombrar la alta exigencia de excelencia artística, la presión para mantener un peso corporal bajo de manera irreal, horarios de ensayos y actuaciones cambiantes y exhaustivos, la competición, la inseguridad laboral y además la necesidad de poseer un alto nivel de tolerancia al dolor.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es extraño que los bailarines consideren el control sobre sí mismos como una de las características esenciales del bailarín profesional⁷³. A esto habría que añadir, según este mismo estudio, el considerar profesional el hecho de conseguir que el público sienta que uno está disfrutando mientras baila en un día en el que no es así, o estar ensayando a pesar de apenas poder tenerse en pie debido al cambio horario o al dolor producido por una lesión, e incluso llegar a actuar con una pareja con la cual uno acaba de tener una discusión importante.

Como hemos visto hasta ahora, la idiosincrasia de la formación y de la profesión en danza comporta un elevado nivel de exigencia tanto a nivel físico como a nivel psicológico. No es extraño, pues, que muchos bailarines acaben padeciendo lesiones y problemas emocionales de diversa índole⁷⁴. En este contexto, el apoyo o la terapia psicológica pueden ser de gran ayuda para los bailarines. El psiquiatra Stanley E. Greben⁷⁵ indica que, como grupo, los bailarines tienden a ser inteligentes, a poseer múltiples talentos y a ser personas altamente motivadas. Además, a consecuencia de su entrenamiento, están acostumbrados a reci-

71 HAMILTON, L.H.; HAMILTON, W.G.; MELTZER, J. D.; MARSHALL, P.; MOLNAR, M. (1989) Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers. *The American Journal of Sports Medicine*, 17, 1989, pp. 263-267

72 HAMILTON, L.H.; HAMILTON, W.G. (1994). Occupational stress in classical ballet: The impact in different cultures. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 9, n°2, 1994, pp. 35-38

73 WULFF, H. (2001) Obra ya citada

74 SORIGNET, P.E. (2006). Danser au-delà de la douleur. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 163, 2006, pp. 46-61

75 GREBEN, S. E. (2002). Career transition in professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 6, n° 1, 2002, pp. 14-19

bir instrucciones, a ser dirigidos y corregidos, y suelen pensar que las personas con autoridad tienen algo que enseñarles y alguna habilidad para ayudarles. No obstante, a menudo no se sienten competentes de manera autónoma, y dependen demasiado de la guía y opinión de los demás.

La constante orientación de los bailarines al logro de una mejora constante de sus destrezas en la danza comporta a menudo un subdesarrollo en otras áreas de su vida. Por ejemplo, muchos no tienen permiso de conducción, no saben manejarse con los bancos y a menudo sacrifican los estudios por su entrenamiento. Como consecuencia, tienden a carecer de confianza en su habilidad para tener éxito en cualquier otro tema que no sea la danza. La inexperiencia en diversos ámbitos de la vida diaria en comparación con el elevado dominio de la danza puede conllevar a una baja autoestima o a un estado depresivo⁷⁶.

Los bailarines se encuentran en mayor riesgo de sufrir determinadas enfermedades debido a su profesión. Por una parte, las exigencias estéticas en la danza llevan a los bailarines a sufrir trastornos en la alimentación con mayor probabilidad que la población en general. Por otra parte, el miedo a la lesión está omnipresente y la necesidad de manejar y afrontar las lesiones es común. También, envejecer es otra gran preocupación para los bailarines porque el cuerpo pierde progresivamente sus capacidades. Los bailarines viven con el conocimiento de que uno no puede bailar hasta una edad avanzada, como máximo hasta los 40 años⁷⁷. A menudo sienten que no están preparados para la transición a otra profesión y es común la negación y la evitación a dejar los escenarios. Frecuentemente, impera la idea de continuar bailando hasta caerse, que los anglosajones refieren con la expresión *dance until you drop*.

Como venimos resaltando, para muchos bailarines bailar no es solamente una vocación sino que es toda su vida. La escuela o compañía de danza a menudo no incluye tan sólo la mayor parte de los colegas de un bailarín sino también a amigos y amantes. Perder un trabajo en una compañía priva a los bailarines de la mayor parte de sus fuentes de seguridad y placer. Además, dado que la identidad del bailarín se halla íntimamente ligada a su trabajo, la pérdida de éste puede desorientar al bailarín.

Dada la elevada probabilidad de padecer problemas físicos como por ejemplo las lesiones o psicológicos como ansiedad o depresión, pasamos a comentar las ciencias que se ocupan de estos aspectos en la danza.

76 GREBEN, S. E. (2002) Obra ya citada

77 COLOMÉ, D. (2007) *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 2007, p.92-94
Destaca que la compañía Nerderlans Dans Theater III, creada en 1991, se compone de un grupo de bailarines mayores de 40 años, que al aplicar su amplia experiencia teatral denotan una verdadera excelencia. Esta compañía, a diferencia del resto, da valor a la madurez.

C. Las ciencias de la danza

Medicina de la danza

La historia de la medicina de la danza y por extensión de las artes escénicas se remonta hasta el año 1700 cuando Bernardino Ramazzini publicó un tratado titulado *Diseases of the Workers*⁷⁸. Éste y otros autores asentaron los cimientos de lo que más adelante se conocería como la medicina industrial. El siglo XIX fue testigo de las primeras descripciones y documentaciones de lesiones y enfermedades características de los atletas. En 1928 tiene lugar el primer Congreso Internacional de Medicina del Deporte en Ámsterdam. A partir de entonces, diferentes autores han centrado su atención en las lesiones de los bailarines. Por ejemplo, en 1977 W.G. Hamilton⁷⁹ publica un estudio sobre la tendinitis en los bailarines profesionales de ballet. Poco después, en 1979, se presenta en Los Ángeles y Nueva York el primer Simposium Internacional sobre aspectos médicos y traumatológicos de la danza. En este contexto aparece por primera vez el término *medicina de la danza*. Estos Simposium sirvieron de estímulo para la organización de otros similares en diferentes partes del mundo, así como para la creación de clínicas y servicios especiales dirigidos a los bailarines. En la conferencia de medicina de la danza de 1990 en Barcelona, se crea la Asociación Internacional de Medicina y Ciencia de la Danza⁸⁰.

Concretamente, la medicina de la danza explora cómo se produce el movimiento en la danza, investiga las causas de las lesiones, promueve su cuidado, se encarga de la prevención y de llevar a cabo una segura rehabilitación para que el bailarín pueda retomar su actividad. También se preocupa por y para investigar aspectos biomecánicos, fisiológicos, neuromotores, alimenticios, psicológicos y terapias en las áreas corporales y somáticas⁸¹. Algunos temas concretos por los que se interesa son el tipo de entrenamiento más beneficioso para los bailarines, la cantidad de asistencia médica necesaria para los bailarines⁸², cómo incrementar el número de programas de prevención de lesiones para los bailarines, así como por el bienestar y la salud de los bailarines en general. Cabe destacar que no olvida los aspectos éticos en la intervención e investigación con baila-

78 RAMAZZINI, B. (1993) *Diseases of workers*. New York: The Classics of Medicine Library, 1993

79 HAMILTON, W. G. (1977) Tendonitis about the ankle joint in classical ballet dancers. *American Journal of Sports Medicine*, v. 5, n° 2, 1977, pp. 84-86

80 RYAN, A. J. (1998) Dance Medicine. En Cohen, S. J. & INC. (Eds.), *International Encyclopaedia of dance: A project of dance perspectives*. Dance Perspectives Foundation, 1998, pp. 328-331

81 HARKNESS CENTER FOR DANCE INJURIES. (en línea) *What is dance medicine?* <http://www.med.nyu.edu/hjd/harkness/students/career.html>. (consultado 6/2/2008)

82 RICHARDSON, M. (2005) How much dance medicine coverage is enough: An exposure-based method of determination. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp.67- 71

rines⁸³, y como resultado de varias conferencias e investigaciones en el Reino Unido⁸⁴ a lo que hay que sumar la colaboración de profesionales reconocidos en el mundo de la medicina y ciencia de la danza, se ha creado lo que podemos considerar un código de buena praxis para la salud y el bienestar de los bailarines, donde se tiene en consideración lo que deberían hacer los bailarines, coreógrafos, profesores y administradores⁸⁵.

Otros temas importantes en relación con los aspectos físicos de los bailarines son la apropiada nutrición e hidratación en relación con la cantidad de ejercicio físico realizado. En especial se debe tener en cuenta las horas de clase, ensayo y actuación. De gran importancia son también las lesiones, y de hecho, cabe tener en cuenta que varios factores pueden facilitar o evitar su aparición. Entre los aspectos más destacados hallamos: el género y la edad, la edad de inicio a la danza, la preparación física y el entrenamiento, así como factores fisiológicos y de morfotipo. Entre éstos últimos, vale la pena mencionar la condición física y la salud en general, las características músculo-esqueléticas, antropométricas (por ejemplo: la laxitud muscular) y hormonales (por ejemplo la posible osteoporosis y amenorrea). También es preciso destacar que aspectos psicológicos como la ansiedad o el estrés pueden incrementar la vulnerabilidad a lesionarse.

Con el fin de constatar el desarrollo del ámbito de la medicina y ciencia de la danza, R. Solomon y J. Solomon⁸⁶ analizan la tendencia de las investigaciones en este campo. Entre los resultados de este estudio destaca que en el año 2000 los autores hallaron 2.006 referencias sobre la medicina y la ciencia de la danza en artículos escritos en lengua inglesa. En cuanto a los temas de investigación a los que se ha dedicado un mayor número de publicaciones, cabe señalar en

83 BOTHAM, S. (2005) Do dance teachers have a moral obligation to allow dance students with anorexia to participate in dance classes? En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR:IADMS, 2005, pp.152-155

MAINWARING, L.; SCHRIEL, A.; LAWS, H.; KRASNOW, D.; MOLNAR, M. (2005) Ethical principles and standards of practice for working with dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp. 80-81 WELSH, T. (1999) Ethical standard for experimental research with dancers. *Dance Research Journal*, v.31, n° 1, 1999, pp. 86-99.

WELSH, T.; MARJORIE, M.; MAINWARING, L.; WYON, M. (2005) Ethical standards for experimental research with dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR:IADMS, 2005, pp. 9-11

84 BRINSON, P.; DICK, F. (1996) *Fit to dance: The report of the national inquiry into dancers' health and injury*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 1996

LAWS, H. (2005) *Fit to dance 2: Report of the second national inquiry into dancers' health and injury in the UK*. London: Dance UK, 2005

85 BRINSON, P. (Ed.) (1991) *A dancer's charter*. London: Dance UK, 1991

86 SOLOMON, R.; SOLOMON, J. (2003) Publications in dance medicine and science: A bibliographer's perspective. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 13th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Laban, London*. Eugene, OR: IADMS, 2003, pp.80-84

primer lugar la enseñanza de la danza (técnica y entrenamiento), los aspectos psicológicos (entre los que se incluye la personalidad, el estrés, la memoria, o la percepción) que se hallan en el segundo puesto con un total de 296 publicaciones, y las fracturas por sobreuso en tercer lugar. La categoría de trastornos de la alimentación se computa separadamente, alcanzando la cifra de 192 publicaciones. A ésta se le debería sumar el apartado sobre la menstruación y la dieta ya que son aspectos interrelacionados. Otros temas importantes son el ejercicio aeróbico y cardiovascular, la rehabilitación, el alineamiento postural y la rotación externa de las caderas.

Psicología de la danza y aspectos psicológicos característicos de los bailarines

Como veíamos en el apartado anterior, los resultados del análisis realizado por R. Solomon y J. Solomon⁸⁷ ponen de manifiesto la relevancia de los aspectos psicológicos en el rendimiento y bienestar de los bailarines. Dicha relevancia se ve reforzada, además, con la creación de servicios psicológicos en las clínicas del campo de las artes. Como señala L.H. Hamilton⁸⁸, puede ser complicado solucionar aspectos físicos sin tener en cuenta el gran impacto emocional que los mismos pueden provocar en el funcionamiento de las personas.

La psicología de la danza se nutre a la vez de la psicología del deporte y de la psicología clínica. En las últimas décadas, la psicología como aspecto integral de la formación en danza y como servicios de salud para los bailarines, es una disciplina que crece con rapidez⁸⁹, adoptando diferentes orientaciones psicológicas que van desde las técnicas cognitivas-conductuales hasta la comprensión de carácter psicoanalítica. En este punto, nos parece importante señalar que la prevención y la asistencia tanto a bailarines como al resto de profesionales involucrados en el mundo de la danza se está llevando a cabo en diferentes espacios y de distinta forma. Así, unas instituciones incorporan psicólogos y profesionales de salud mental a sus plantillas, otras los incluyen como consultores, y en otras ocasiones son los bailarines los que se desplazan a la consulta externa de un profesional de la salud mental.

A pesar de que todavía no se han alcanzado los niveles deseables de servicios psicológicos para los bailarines, cada vez son más las escuelas de danza y las compañías que reconocen los beneficios de contar con un servicio de apoyo

87 SOLOMON, R. ; SOLOMON, J. (2003) Obra ya citada

88 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada

89 SHARP, L. (2007) Psychological considerations in enhancing dance performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*, Canberra, Australia. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp. 352-355

psicológico. Sharp⁹⁰ indica que la disponibilidad de los servicios psicológicos, en concreto, como parte de un equipo de salud multidisciplinar, pueden ayudar en una amplia gama de aspectos que los bailarines pueden tener que afrontar. Hecht⁹¹ señala que el apoyo psicológico se puede ofrecer en diferentes niveles de intensidad y tanto desde las instituciones (in-situ) o bien de manera externa. Varias instituciones americanas como el Juilliard School, New York City Ballet, y otras como la escuela y la compañía de ballet en Australia, ofrecen servicios psicológicos. Según Hecht aunque la integración del asesoramiento psicológico en la estructura de las instituciones constituye una clara ventaja, debe tenerse en cuenta que la visibilidad del recurso en este servicio puede resultar un impedimento para algunos bailarines. En este sentido, L.H. Hamilton y Robson⁹² señalan que ellos pueden tener dificultades a la hora de buscar ayuda al vivir en una cultura que considera los problemas como una señal de debilidad. Por lo tanto, la ventaja de los servicios externos a la institución vendría marcada por la privacidad que proporcionaría a los estudiantes y/o profesionales aunque, por otro lado, sería necesario un mayor grado de proactividad por parte de los mismos para buscar tratamiento fuera de la institución⁹³.

Asesoramiento psicológico, terapia de apoyo y psicoterapia

A lo largo de su formación y en el desempeño de su profesión los bailarines pueden encontrarse en situaciones que requieran bien un apoyo psicológico más o menos puntual, bien una intervención más prolongada. Sin ánimo de presentar una enumeración exhaustiva de las diversas circunstancias que pueden precisar dicha intervención, dada la alta variabilidad de las mismas, indicamos a continuación algunas de las que más atención han recibido por parte de los profesionales de la salud mental. Un primer ejemplo sería aquel en el que los estudiantes que se alejan de sus familias para estudiar en una escuela vocacional, pueden sentir añoranza y tener dificultades de adaptación. Además, aquellos que deseen abandonar su carrera artística pero no saben cómo hacerlo pueden beneficiarse de contar con un profesional y así, quizá, poder evitar ciertas conductas de actuación⁹⁴. Los problemas de comunicación con los profesores, el favoritismo y la competencia entre alumnos pueden también contribuir a que el proceso de formación resulte doloroso.⁹⁵ En este sentido, el estado emocional y el afrontamiento durante el proceso de rehabilitación de una lesión también

90 SHARP, L. (2007) Obra ya citada

91 HECHT, T. (2007) Obra ya citada

92 HAMILTON, L.H.; ROBSON, B. (2006a) Performing arts consultation: developing expertise in this domain. *Professional psychology: Research and Practice*, v.37, n° 3, 2006a, pp. 254-259

93 HECHT, T. (2007) Obra ya citada

94 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

95 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada

son aspectos importantes a valorar⁹⁶. No debemos olvidar tampoco el proceso durante el cual los bailarines deben retirarse de los escenarios, ya que no en vano L.H. Hamilton⁹⁷ señala, citando a Kübler-Ross⁹⁸, que la jubilación es una de las “pequeñas muertes” de la vida.

En ocasiones, también existen sintomatologías, síndromes y trastornos clínicos entre los bailarines. Por ejemplo, todo el espectro de trastornos de la alimentación y distorsión o insatisfacción de la imagen corporal⁹⁹ es de suma importancia en esta población. La ansiedad, ya sea debida a la competición, al pánico escénico o a conflictos con profesores u otros motivos, también aparece con frecuencia¹⁰⁰. La personalidad del bailarín, los rasgos perfeccionistas o bien los mecanismos de defensa de omnipotencia pueden ser objeto de atención clínica¹⁰¹, así

-
- 96 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada
 ROBSON, B. E. (2001) Obra ya citada
 MAINWARING, L. M.; KRASNOW, D.; KERR, G. (2001) And the dance goes on: Psychological impact of injury. *Journal of Dance Medicine and Science*, v. 5, n° 4, 2001, pp. 105-115
- 97 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada
- 98 KÜBLER-ROSS, E. (1969) *On death and dying*. New York: Macmillan, 1969
- 99 BUCKROYD, J. (2000) Obra ya citada
 CULANE, C.; DEUTSCH, D. (1998) Dancer disordered eating: comparison of disordered eating behavior and nutritional status among female dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, n° 3, 1998, pp. 95- 100
 GLACE, B. (2004) Recognizing eating disorders. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 8, n° 1, 2004, pp. 19-25.
 HAMILTON, L.H. (1997) Obra ya citada
 NELSON, D. P.; CHATFIELD, S. J. (1998) What do we really know from the literature about the prevalence of anorexia nervosa in female ballet dancers? *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 2, n°1,1998, pp. 6-13
 RAVALDI, C.; VANNACCI, A.; ZUCCHI, T.; MANNUCCI, E. ;CABRAS, P.L.; BOLDRINI, M.; MURCIANO, L.; ROTELLA, C.M.; RICCA, V. (2003) Eating disorders and body image disturbances among ballet dancers, gymnasium users and body builders. *Psychopathology*, 36, 2003, pp. 247-254
 ROBSON, B. E. (2002) Disordered eating in high school dance students: some practical considerations. *Journal of Dance Medicine & Science* ,v. 6, n° 1, 2002, pp. 7-13
 SONNENBERG, J. (1998) Etiology, diagnosis, and early intervention for eating disorders. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 2, n° 1, 2002, pp. 14-18
- 100 HAMILTON, L.H. (1998) Obra ya citada
- 101 IMBERNÓN, S.; BRAO, E. (2000) Ansiedad en la danza. *I Jornadas de Danza e Investigación, Murcia 1999*. Barcelona: Los libros de Danza, 2000, p.79-81
 SMITH, R. E.; PTACEK, J. T.; PATTERSON, E. (2000) Moderator effects of cognitive and somatic trait anxiety on the relation between life stress and physical injuries. *Anxiety, Stress, and Coping*, 13, 2000, pp. 269-288
 DIAMOND, T. (2007) Perfection, obsession and dance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.10-14
 HAMILTON, L.H.; HAMILTON, W.G.; MELTZER, J. D.; MARSHALL, P.; MOLNAR, M. (1989) Obra ya citada
 LINDSAY, P.; QUESTED, E. (2007) Striving for perfection: the relationship between perfectionism, stress and injury. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.6-10
 PARKINSON, M. K.; HANRAHAN, S.J.; STANIMIROVIC, R.; SHARP, L. (2007) The effect of perfectionism and physical self-concept on pre-performance anxiety in elite female gym-

como las variaciones en el estado del ánimo, el consumo de alcohol y drogas¹⁰², y el estrés¹⁰³.

Otro modo de intervenir desde un punto de vista psicológico en los bailarines es a través del entrenamiento en habilidades mentales. En el mundo de la danza se emplean técnicas de aprendizaje que se transmiten de generación en generación, centrándose en la preparación técnica a través de la práctica y la repetición¹⁰⁴. Hasta hace algunos años no había lugar para aproximaciones alternativas. En la actualidad, sin embargo, el uso de habilidades de entrenamiento mental está creciendo en popularidad entre los bailarines¹⁰⁵, quienes las utilizan para optimizar su rendimiento, durante el proceso de rehabilitación, o en momentos de estrés o desmotivación¹⁰⁶.

El entrenamiento en habilidades mentales incluye técnicas como la relajación muscular progresiva, técnicas de respiración, el establecimiento de metas, la reestructuración cognitiva, la bioretroalimentación y el entrenamiento en técnicas de imaginación. Singer¹⁰⁷ sugiere que las técnicas de *neurofeedback* pueden ser un tratamiento viable para los bailarines que experimentan ansiedad bien cuando están actuando o, en general, en su vida cotidiana. Algunos estudios muestran que los bailarines solistas emplean más habilidades psicológicas que los del cuerpo de baile¹⁰⁸. Estanol¹⁰⁹ indica que un entrenamiento en habilidades mentales en bailarines puede incrementar la autoconfianza y disminuir los nive-

nasts, basketball players, and ballet dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*, Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.22-27

102 HAMILTON, L.H. (1998) Obra ya citada

WILMERDING, M.V.; ROBSON, B. E.; Book, A. (2002) Cigarette smoking in the adolescent dance population. *Medical Problems of Performing Artists*, v.17, n° 3, 2002, pp. 116-120

103 MAINWARING, L. M.; KRASNOW, D.; KERR, G. (1993) Psychological correlates of dance injuries. *Medical Problems of Performing Artist*, v. 8, n° 1,1993, pp. 3-6

PATTERSON, E.; SMITH, R.; EVERETT, J.; PTACEK, J. (1998) Psychosocial factors as predictors of ballet injuries: Interactive effects of life stress and social support. *Journal Sport Medicine*, v. 21, n° 1,1998, pp. 101-112

SMITH, R. E.; PTACEK, J. T.; PATTERSON, E. (2000) Obra ya citada

104 HAMILTON, L. H.; ROBSON, B. (2006a) Obra ya citada

105 TWITCHETT, E. A. (2006) How psychological skills and techniques may be of benefit in dance training and performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.269-272

106 TAYLOR, J.; TAYLOR, C. (1995) *Psychology of dance*. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers,Inc., 1995

107 SINGER, K. (2004) The effect of neurofeedback on performance anxiety in dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, San Francisco*. Eugene, OR: IADMS, 2004, pp.62-67

108 BRASSINTON, G.; ADAM, M. (2003) Mental skills elite soloist ballet dancers from corps de ballet dancers. (Abstract). *Journal of Dance Medicine & Science*, 7, 2003, p. 63

109 ESTANOL, E. (2004) Effects of a psychological skills training program on dancers' self-confidence and anxiety. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, San Francisco*. Eugene, OR: IADMS, 2004, pp.74-79

les de ansiedad. Además, L.H. Hamilton y Molnar¹¹⁰ apuntan que las técnicas de psicología del deporte aplicadas a bailarines pueden disminuir el estrés en estos. También, Nordin y Cumming¹¹¹ se han dedicado a estudiar cualitativa y cuantitativamente el proceso del desarrollo de las técnicas de imaginación empleadas por los bailarines.

Recientemente, L.H. Hamilton y Robson¹¹² han llevado a cabo una investigación sobre la eficacia de la aplicación de las habilidades mentales para optimizar el rendimiento en 24 estudiantes de danza, con una media de edad de 16,4 años. Los resultados obtenidos señalan que, los bailarines dentro del grupo de intervención mostraron medidas subjetivas de mejoría en el rendimiento así como también lo indicaron las evaluaciones de los profesores. En cambio, aquellos estudiantes que se hallaban en un grupo de control, sin intervención psicológica, no mostraron cambios significativos. Las autoras piensan que para que las habilidades mentales sean exitosas es importante evaluar qué técnicas son necesarias para cada bailarín en concreto. Además, resaltan que los psicólogos que estén trabajando para optimizar el rendimiento en los bailarines también deben estar preparados para detectar varias formas de estrés ocupacional. Por ejemplo, cuando un bailarín se queja de cansancio y fatiga, el profesional debe evaluar la salud del bailarín antes de poder centrarse en la optimización de su rendimiento.

Sharp¹¹³ explica que, para maximizar los beneficios del entrenamiento mental de los bailarines, deben darse cuenta de las relaciones que existen entre sus pensamientos, sus emociones, sus comportamientos y sus reacciones corporales. Necesitan ser conscientes de cuál es su estado ideal para una buena actuación y de ésta manera podrán responsabilizarse de lo necesario para lograr este tipo de actuación. Así pues, ayudar a los estudiantes desde una edad temprana a incrementar su conciencia de que pueden desarrollar independencia y promover la autorresponsabilidad en danza es importante. Sharp, considera que es preciso promover esta conciencia formulando preguntas, que les ayuden a identificar sus puntos débiles y fuertes, a reflexionar sobre los comentarios de

110 HAMILTON, L.H.; MOLNAR, M. (2005) Stress management for dancers. En Solomon, R.; Solomon, J (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp. 41-43

111 NORDIN, S. M.; CUMMING, J. (2006a) The development of imagery in dance: part I: qualitative findings from professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 10, n°1&2, 2006a, pp. 21-27

NORDIN, S. M.; CUMMING, J. (2006b) The development of imagery in dance: part II: quantitative findings from a mixed sample of dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 10, n°1&2, 2006b, pp. 28-34

112 HAMILTON, L.H.; ROBSON, B. (2006b). The application of psychological principles to achieve optimal performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.6-8

113 SHARP, L. (2007) Obra ya citada

sus profesores y compañeros, a proponerse objetivos a corto plazo, y a auto-corregirse. A menudo estas tareas pueden llevarse a cabo con los maestros o tutores. Sharp también sugiere que llevar diarios sobre su actividad de danza puede ayudar a los estudiantes. En esos diarios, pueden anotar correcciones, mejorías, comentarios de los profesores y además proponerse metas. Los diarios también pueden ser una herramienta importante para corregir excesos de pensamiento o de imagen que no les beneficia, para incrementar la motivación y para mantener un objetivo. Por ejemplo, las instrucciones para los diarios se pueden adaptar a las necesidades individuales de cada bailarín. En el caso de un bailarín excesivamente analítico, perfeccionista y que piensa demasiado se le puede pedir tan sólo escribir breves frases, en cambio en otros estudiantes que necesitan desarrollar habilidades analíticas se les puede dar otras instrucciones.

El interés por el entrenamiento en habilidades mentales está aumentando en el mundo de la danza¹¹⁴. No obstante, consideramos que el potencial de estas habilidades no ha sido todavía desarrollado (en especial en clases y ensayos) como una alternativa que permita complementar la repetición continua de los pasos. Sería interesante, en este sentido, obtener más resultados empíricos sobre el efecto de las intervenciones basadas en las habilidades mentales en bailarines.

Otros profesionales en el mundo de la danza también pueden beneficiarse del asesoramiento psicológico. En particular, pensamos que los profesores de danza pueden sacar beneficios del apoyo psicológico. Las exigencias y responsabilidades de los profesores están en aumento, y a la vez que la enseñanza puede ser gratificante también puede ser muy frustrante. Además, los profesores suelen sentirse muy solos en su actividad diaria y las reuniones con los demás profesores no siempre se llevan a cabo. La implementación de grupos de sesiones psicopedagógicas a profesores puede ofrecer una oportunidad para compartir preocupaciones y llevar a cabo una lluvia de ideas en búsqueda de soluciones, ofrecer apoyo y guía, reafirmar las técnicas de enseñanza e incrementar la confianza en las habilidades comunicativas¹¹⁵.

De manera cada vez más frecuente, los profesores se encuentran con que los alumnos les confían o muestran problemas personales importantes. Algunos profesores han comentado tener estudiantes con abusos sexuales o con trastornos de la alimentación. En tales casos, les puede ayudar contar con la confianza de un psicólogo con quien puedan hablar, derivar el caso o incluso que éste realice observaciones en la clase. Precisamente pensamos que la observación por parte de un psicólogo es una herramienta muy útil para la detección de signos de alarma en los alumnos y para ayudar a los profesores en diversos ámbitos: comunicación con los alumnos, maneras de corregir más constructivas, etc.

114 TWICHETT, E. A. (2006) Obra ya citada

115 SHARP, L. (2007) Obra ya citada

D. Reflexiones

Dado que los requisitos y las exigencias físicas y mentales son elevados, es precisamente importante poder cuidar estos aspectos. Por ejemplo, es necesario que los bailarines sepan cómo cuidar sus lesiones, poder acudir a un especialista en medicina de la danza, así como que los profesores les enseñen una técnica de danza adecuada y que otros profesionales velen por la prevención en relación a educar sobre una adecuada ingesta nutricional.

Es importante preguntarse cómo los bailarines pueden ofrecer lo mejor de sí mismos en el arte de la danza, sin recibir una atención (prevención, seguimiento y tratamiento) adecuada tanto a nivel físico como psicológico.

Por ello consideramos imprescindible la formación de médicos y psicólogos que comprendan el funcionamiento y las dinámicas biopsicosociales del mundo de la danza para tratarles eficientemente. En nuestro país existen algunos traumatólogos y fisioterapeutas que tratan a bailarines, pero mucho menor es el de psicólogos especializados en bailarines. Sin más ir más lejos, algunas de las compañías más importantes de danza en España cuentan con algún especialista interno o externo a nivel físico, en cambio no sucede lo mismo a nivel psicológico. En este sentido, nos parece importante la implicación del psicólogo con los bailarines. Incluso podría ser interesante la creación de centros especializados para atender las necesidades de los bailarines en su totalidad.

Por lo tanto, concluimos que las ciencias de la danza, en especial la medicina y psicología, son imprescindibles para el óptimo desarrollo de la formación y profesión de los bailarines.

Así, pensamos que la prevención en el desarrollo psicológico durante la etapa formativa es de gran importancia. Además, consideramos que una detección e intervención a tiempo puede evitar un mayor sufrimiento y un posible fracaso profesional. Por ello, creemos conveniente por un lado, la estrecha colaboración entre profesores y alumnos, y por otro lado, la posibilidad de que los alumnos dispongan de espacios seguros para manifestar sus preocupaciones o dificultades.

En este mismo sentido, Sharp¹¹⁶ indica que los psicólogos, además de estar a disposición de los estudiantes, también pueden realizar funciones de asesoramiento a otros profesionales que estén en contacto con los bailarines. Nos parece muy interesante la idea de poder crear espacios de comunicación entre los profesores y padres y el psicólogo, así como entre los profesionales médicos y el psicólogo. Los grupos de coreógrafos y directores, entre otros, también se po-

116 SHARP, L. (2007) Obra ya citada

drían beneficiar de reuniones donde los profesionales exponen sus dificultades y entre todos tratan de buscar soluciones. El papel del psicólogo en estos casos es esencialmente de soporte emocional y moderador, con las funciones de contener los problemas inherentes a la profesión y a la personalidad del individuo.

Bibliografía

- Alter, J.** (1984) Creative profiles of university and conservatory dance students. *Journal of Personality Assessment*, v. 48, n°2, 1984, pp. 153-158
- Bakker, F.C.** (1988) Personality differences between young dancers and non-dancers. *Personality and individual differences*, v. 9, n° 1, 1988, pp. 121-131
- Bakker, F.C.** (1991) Development of personality in dancers: A longitudinal study. *Personality and individual differences*, v. 12, n° 7, 1991, pp. 671-681
- Bavelier, A.** (1996) *Itinéraire d'étoiles*. Paris: Éditions Alternatives, 1996
- Bion, W.** (1980) *Experiencias en grupos*. Barcelona: Paidós, 1980
- Botham, S.** (2005) Do dance teacher's have a moral obligation to allow dance students with anorexia to participate in dance classes? En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of the 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp.152-155
- Brassinton, G.; Adam, M.** (2003) Mental skills elite soloist ballet dancers from corps de ballet dancers. (Abstract). *Journal of Dance Medicine & Science*, 7, 2003, p. 63
- Brinson, P.** (Ed.) (1991) *A dancer's charter*. London: Dance UK, 1991
- Brinson, P.; Dick, F.** (1996) *Fit to dance: The report of the national inquiry into dancers' health and injury*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 1996
- Bronner, S.; Worthen, L.** (1999) The demographics of dance in the United States. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, n° 4, 1999, pp.151-153
- Buckroyd, J.** (2000) *The student dance: Emotional aspects of the teaching and learning of dance*. London: Dance Books, 2000
- Bureau Labor Of Statistics.** (en línea) Occupational Employment Statistics. US. Department of Labor www.bls.gov/oes-current-oes-nat.htm.url (consulta: 10/10/2007)
- Carr, S.; Wyon, M.** (2003) The impact of motivational climate on dance student's achievement goals, trait anxiety, and perfectionism. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 7, n° 4, 2003, pp. 105-114
- Colectivo loé.** (2004) *Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España*. Madrid: loé, 2004, p.11
- Colomé, D.** (2007) *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 2007, p.92-94
- Culane, C.; Deutsch, D.** (1998) Dancer disordered eating: comparison of disordered eating behavior and nutritional status among female dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, n° 3, 1998, pp. 95- 100
- Diamond, T.** (2007) Perfection, obsession and dance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.10-14
- Estanol, E.** (2004) Effects of a psychological skills training program on dancers' self-confidence and anxiety. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The*

- 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, San Francisco. Eugene, OR: IADMS, 2004, pp.74-79
- Froman, K.** (2007) *In the wings: Behind the scenes at the New York City Ballet*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2007, p. sin n°
- Fundación Gran Teatre Del Liceu.** (2009) *Nederlands Dans Theater I*. Fundación Gran Teatre del Liceu, 2009
- Geeves, T.** (1993) The difference between training and taming the dancer. En Brison, P (Ed.), *Training tomorrow's professional dancers*. London: Laban Centre, 1993
- Glace, B.** (2004) Recognizing eating disorders. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 8, n° 1, 2004, pp. 19-25
- Greben, S. E.** (2002) Career transition in professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 6, n° 1, 2002, pp. 14-19
- Hamilton, L.H.; Hamilton, W.G.; Meltzer, J. D.; Marshall, P.; Molnar, M.** (1989) Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers. *The American Journal of Sports Medicine*, 17, 1989, pp. 263-267
- Hamilton, L. H.; Hamilton, W.G.** (1991) Classical ballet: Balancing the costs of artistry and athleticism. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 6, n°2, 1991, pp. 39-44
- Hamilton, L. H.; Stricker, G.; Josephs, L.** (1991) The organizational aspects of classical ballet: transference and the role of the leader. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 6, n° 3, 1991, pp. 78-83
- Hamilton, L. H.; Hamilton, W.G.** (1994) Occupational stress in classical ballet: The impact in different cultures. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 9, n°2, 1994, pp. 35-38
- Hamilton, L.H.** (1997) *The person behind the mask: a guide to performing arts psychology*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation, 1997
- Hamilton, L.H.; Hamilton, W.G.; Warren, M.P.; Keller, K.; Molnar, M.** (1997) Factors contributing to the attrition rate in elite ballet students. *Journal of Dance Medicine & Science*, 1, 1997, pp. 131-138
- Hamilton, L.H.** (1998) *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco: Jossey- Bass, 1998
- Hamilton, L. H.** (1999) A psychological profile of the adolescent dancer. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 3, n° 2, 1999, pp. 48-50
- Hamilton, L.H.; Molnar, M.** (2005) Stress management for dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp. 41-43
- Hamilton, L. H.; Robson, B.** (2006a) Performing arts consultation: developing expertise in this domain. *Professional psychology: Research and Practice*, v.37, n° 3, 2006a, pp 254-259
- Hamilton, L.H.; Robson, B.** (2006b) The application of psychological principles to achieve optimal performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.6-8
- Hamilton, W. G.** (1977) Tendonitis about the ankle joint in classical ballet dancers. *American Journal of Sports Medicine*, v. 5, n° 2, 1977, pp. 84-86
- Hamilton, W.G.** (2005) The ballet toe shoe. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, p.7

- Harkness Center For Dance Injuries.** (en línea) *What is dance medicine?*
<http://www.med.nyu.edu/hjd/harkness/students/career.html>. (consulta: 6/2/2008)
- Hays, K; Brown, C.H.** (2004). *You're on! Consulting for peak performance*. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2004
- Hecht, T.** (2006) Beyond ballet technique: The "emotional voice": Personality typographies of student ballet dancers at elite dance conservatories. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.27-33
- Hecht, T.** (2007) *Emotionally intelligent ballet training*. Berlin: VDM Verlag Dr. Müller, 2007
- Imbernón, S.; Brao, E.** (2000). Ansiedad en la danza. *I Jornadas de Danza e Investigación, Murcia 1999*. Barcelona: Los libros de Danza, 2000, p.79-81
- Kübler-Ross, E.** (1969) *On death and dying*. New York: Macmillan, 1969
- Laws, H.** (2005) *Fit to dance 2: Report of the second national inquiry into dancers' health and injury in the UK*. London: Dance UK, 2005
- Lee, S.** (1995) Women's live in ballet: A psychological perspective. *Impulse*, v. 3, n° 4, 1995, pp. 229-237
- Lee, S.** (2001) Adolescent issues on a psychological approach to dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 5, n° 4, 2001, pp. 121-126.
- Lindsay, P.; Quested, E.** (2007) Striving for perfection: the relationship between perfectionism, stress and injury. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.6-10
- Mainwaring, L. M.; Krasnow, D.; Kerr, G.** (1993) Psychological correlates of dance injuries. *Medical Problems of Performing Artist*, v. 8, n° 1, 1993, pp. 3-6
- Mainwaring, L. M.; Krasnow, D.; Kerr, G.** (2001) And the dance goes on: Psychological impact of injury. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 5, n° 4, 2001, pp.105-115
- Mainwaring, L.; Schriel, A.; Laws, H.; Krasnow, D.; Molnar, M.** (2005) Ethical principles and standards of practice for working with dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp. 80-81
- Nelson, D. P.; Chatfield, S. J.** (1998) What do we really know from the literature about the prevalence of anorexia nervosa in female ballet dancers? *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 2, n° 1, 1998, pp. 6-13
- Nicholas, J. A.** (1975) Risk factors, sports medicine and the orthopaedics system: An overview *Journal of Sports Medicine*, 3, 1975, pp. 243-259
- Nordin, S. M.; Cumming, J.** (2006a) The development of imagery in dance: part I: qualitative findings from professional dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 10, n°1&2, 2006a, pp. 21-27
- Nordin, S. M.; Cumming, J.** (2006b) The development of imagery in dance: part II: quantitative findings from a mixed sample of dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 10, n°1&2, 2006b, pp. 28-34
- Parkinson, M. K.; Hanrahan, S.J.; Stanimirovic, R.; Sharp, L.** (2007) The effect of perfectionism and physical self-concept on pre-performance anxiety in elite female gymnasts, basketball players, and ballet dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.),

- Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*, Eugene, OR: IADMS, 2007, pp.22-27
- Patterson, E.; Smith, R.; Everett, J.; Ptacek, J.** (1998) Psychosocial factors as predictors of ballet injuries: Interactive effects of life stress and social support. *Journal Sport Medicine*, v.21, n° 1, 1998, pp. 101-112
- Ramazzini, B.** (1993) *Diseases of workers*. New York: The Classics of Medicine Library, 1993
- Rannou J.; Roharik, I.** (2006) *Les danseurs:un métier d'engagement*. Paris: Ministère de la Culture et de la communication. La documentation Française, 2006
- Ravaldi, C.; Vannacci, A.; Zucchi, T.; Mannucci, E.; Cabras, P.L.; Boldrini, M.; Murciano, L.; Rotella, C.M.; Ricca, V.** (2003) Eating disorders and body image disturbances among ballet dancers, gymnasium users and body builders. *Psychopathology*, 36, 2003, pp. 247-254
- Richardson, M.** (2005) How much dance medicine coverage is enough: An exposure-based method of determination. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of the 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp.67- 71
- Robson, B. E.** (2001) Adolescent development: how dancers compare with the typical teenager. *Medical Problems of performing Artist*, v.16, n° 3, 2001, pp. 109-114
- Robson, B. E.** (2002) Disordered eating in high school dance students: some practical considerations. *Journal of Dance Medicine & Science* ,v. 6, n° 1, 2002, pp.7-13
- Robson, B. E.; Book, A.; Wilmerding, V.M.** (2002) Psychological stresses experienced by dance teachers: "How can I be a role model when I never had one?" *Medical Problems of Performing Artists*, v. 17, n° 4, 2002, pp. 173-177
- Robson B. E.** (2004) Competition in sport, music and dance. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 19, n° 4, 2004, pp. 160-166
- Ryan, A. J.** (1998) Dance Medicine. En Cohen, S. J. & INC. (Eds.), *International Encyclopaedia of dance: A project of dance perspectives*. Dance Perspectives Foundation, 1998, pp.328-331
- Sakamoto, K.** (2006) Comparing fitness levels of current and former dancers and soccer players. En Solomon, R.; Solomon, J. (Eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, pp. 260- 264
- Salzberger-Wittenberg, I.** (1998) *L'experiència emocional d'ensenyar i aprendre*. Barcelona: Ediciones 62, 1998
- Sanahuja Maymó, M.** (2008) *Bailarines Lesionados: Respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad Ramón Llull, 2008
- Sharp, L.** (2007) Psychological considerations in enhancing dance performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Canberra, Australia*. Eugene, OR: IADMS, 2007, pp. 352-355
- Singer, K.** (2004). The effect of neurofeedback on performance anxiety in dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, San Francisco*. Eugene, OR: IADMS, 2004, pp.62-67

- Smith, R. E.; Ptacek, J. T.; Patterson, E.** (2000). Moderator effects of cognitive and somatic trait anxiety on the relation between life stress and physical injuries. *Anxiety, Stress, and Coping*, 13, 2000, pp. 269-288
- Solomon, R.; Solomon, J.** (2003) Publications in dance medicine and science: A bibliographer's perspective. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 13th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Laban, London*. Eugene, OR: IADMS, 2003, pp.80-84
- Sonnenberg, J.** (1998) Etiology, diagnosis, and early intervention for eating disorders. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 2, n° 1, 2002, pp. 14-18
- Sorignet, P.E.** (2006) Danser au-delà de la douleur. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 163, 2006, pp. 46-61
- Taylor, J., Taylor, C.** (1995) *Psychology of dance*. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers, Inc., 1995
- Twitchett, E. A.** (2006) How psychological skills and techniques may be of benefit in dance training and performance. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR: IADMS, 2006, pp.269-272
- Van Standen, A.; Poggenpoel, M.** (2006) A psycho-educational model to facilitate the self development and mental health of the pre-professional classical dancer as individual and artistic performer En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, West Palm Beach, Florida*. Eugene, OR:IADMS, 2006, pp.12- 15
- Virgili, C.** (2002) ¿Es correcto hablar de un único mercado de trabajo en el sector de las artes escénicas? Una propuesta para el debate. *Barataria*, 5, 2002, pp.149-166
- Wainwright, S. P.; Turner, B. S.** (2004) Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body. *Qualitative Research*, v.4, n°3 , 2004, pp. 311-336
- Welsh, T.** (1999) Ethical standard for experimental research with dancers. *Dance Research Journal*, v. 31 n°1, 86-99
- Welsh, T.; Marjorie, M.; Mainwaring, L.; Wyon, M.** (2005) Ethical standards for experimental research with dancers. En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science, Stockholm*. Eugene, OR: IADMS, 2005, pp. 9-11
- Wilmerding, M.V.; Robson, B.E.; Book, A.** (2002) Cigarette smoking in the adolescent dance population. *Medical Problems of Performing Artists*, v.17, n° 3, 2002, pp. 116-120
- Wulff, H.** (2001) *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. New York: Berg, 2001

18

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

Prevención de riesgos laborales en proyectos arqueológicos

Carlos Carmona Román

Maestranza Consultores

Partimos de la premisa que en los proyectos de intervención arqueológica se plantea la existencia de actividades empresariales concurrentes en un mismo espacio físico y material de trabajo con actividades simultáneas y/o secuenciales que exigen una coordinación, no sólo preventiva, sino de la misma organización productiva, y en este sentido el desarrollo de los trabajos y proyectos de arqueología se encuentran necesariamente vinculados con las singularidades del sector de la construcción en el ámbito de la prevención de riesgos laborales, de manera que presenta un régimen complejo y específico.

Hasta la publicación del Real Decreto 171/2004 el régimen de coordinación preventiva de aplicación a las actividades arqueológicas, que implicasen actuaciones vinculadas a la construcción, se regulaba por la aplicación integrada del art. 24 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales y del Real Decreto 1627/97 que es, simultáneamente, una norma de condiciones mínimas de Seguridad y Salud en el sector y una disposición de organización y fijación de obligaciones de los distintos agentes que actúan en el ámbito constructivo y de la obra pública.

El Real Decreto 171/2004 se declara expresamente aplicable a las actividades concurrentes en el caso de obras de construcción y particularmente a los trabajos y proyectos de arqueología, mediante una disposición adicional que recoge las peculiaridades de aplicación conforme al art. 24 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales y conforme al Real Decreto 1627/97 que es, esencialmente, una norma de coordinación preventiva.

Señala la Disposición adicional primera del Real Decreto 171/2004 que:

Las disposiciones establecidas en el presente Real Decreto serán de aplicación al sector de la construcción con las siguientes peculiaridades:

a) Las referencias al empresario titular contenidas en el capítulo III del presente Real Decreto se entenderán realizadas al Promotor.

Las medidas de información serán cumplidas por el Promotor mediante el estudio de seguridad y salud o el estudio básico, en los términos establecidos en los artículos 5 y 6 del Real Decreto 1627/1997, de 24 de octubre, por el que se establecen disposiciones mínimas de seguridad y salud en las obras de construcción.

Las instrucciones serán impartidas por el Coordinador de seguridad y salud durante la ejecución de la obra, cuando tal figura exista. En otro caso, serán impartidas por la dirección facultativa designada por el Promotor.

b) Las medidas establecidas en el capítulo IV del presente Real Decreto para el empresario principal corresponden al contratista definido en el artículo 2.1 h) del Real Decreto 1627/1997.

c) Los medios de coordinación en el sector de la construcción serán los establecidos en Real Decreto 1627/1997 y en la disposición adicional decimocuarta de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales, así como cualesquiera otros complementarios que puedan establecer las empresas concurrentes en la obra.

Las obligaciones genéricas de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales tienen su traducción específica en el Capítulo II del Real Decreto de coordinación y se concretan en el deber de cooperación regulado en el art. 4 y en la determinación e información de los medios de coordinación de cada empresario establecido en el art. 5 del Real Decreto.

El deber de cooperación supone:

- La interdicción de iniciar actividades por inadmisibilidad de empresario alguno contratista que no tengan aprobado el Plan de Seguridad y Salud por el coordinador, presentado con la apertura a la Autoridad laboral, y adaptado al Estudio de Seguridad y Salud o al Estudio Básico. El coordinador de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra está facultado para impedir el acceso al trabajo en la obra de los contratistas que incumplan esta prescripción.
- En caso de subcontratista, éste está obligado a aportar la evaluación de riesgos laborales adaptada a la parte contractual que haya asumido del contrato de obra y la notificación a la Autoridad laboral y al Promotor de esa subcontratación, a efectos de Aviso Previo. El coordinador tiene idéntica facultad de oposición al acceso a la obra.

- El cumplimiento de las previsiones del art. 32 bis de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales en las actividades incluidas en el Anexo II del Real Decreto 1627/97 que, constituyen un ejemplo emblemático de relación de actividades calificadas reglamentariamente como peligrosas o cuando se deduzca la exigibilidad de estos medios de acuerdo con esa norma, o esté establecido así en el Estudio de Seguridad y Salud por la concurrencia de actividades, o lo imponga, en los términos analizados, la actuación de la Inspección de Trabajo y Seguridad Social.
- La verificación de la existencia efectiva de los medios de coordinación y aun de prevención que se hayan establecido en el Estudio y en el Plan de Seguridad y Salud que apruebe el Coordinador de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra.
- La consideración del Promotor como titular del centro de trabajo y en consecuencia, la obligación propia del titular del derecho a construir, el Promotor, como titular del centro de trabajo de información y organización preventiva, de los riesgos, medidas y emergencias para con los empresarios que concurren en la obra, que se traduce en obligaciones específicas de información, coordinación y control y seguimiento establecidas en el Real Decreto 1627/97: Aviso previo, designación de coordinadores, organización actividades del art. 24 de la Ley por el Coordinador, etc.

El Real Decreto de coordinación atribuye al Promotor la condición de titular del centro de trabajo, y en consecuencia, le competen al Promotor, las funciones y facultades del Real Decreto 171/2004 además de las establecidas en el Real Decreto 1627/97, como por ejemplo:

- La obligación de información establecida en el art. 7 del Real Decreto se cumple mediante el cumplimiento de las obligaciones de coordinación fijadas por el Estudio de Seguridad y Salud o el Estudio Básico. Esta obligación, por otra parte ya existente, debe entenderse, después de la entrada en vigor de la Ley 54/03, como un reforzamiento de la exigencia de la efectiva adaptabilidad del estudio a los riesgos propios y específicos de la obra y no a un simple enunciado genérico y formal.
- La obligación de instrucción del art. 8 del Real Decreto está atribuida al titular del centro de trabajo, pero en el caso de obras de construcción se cumple por la actuación del Coordinador de seguridad y salud durante la ejecución de la obra.
- La obligación de organización de las actividades preventivas del art. 24 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales no tiene matices en el art. 9 del Real Decreto. Por tanto, todas las obligaciones del art. 9 del Real Decreto son de titularidad del Promotor. La consecuencia es que la actuación del Coordinador en

las obras de construcción es prevalente sobre las funciones que puedan tener atribuidas las personas designadas por cada contratista para las funciones de seguridad y salud y/o de coordinación preventiva por cada empresario contratista o subcontratista.

- Una obligación de los sujetos contractuales contratistas, en los términos del Real Decreto, de vigilancia de cumplimiento de la normativa de Prevención de Riesgos Laborales por sus subcontratistas, y/o trabajadores autónomos del Plan de Seguridad y Salud cuando contraten o subcontraten obras o servicios correspondientes a su propia contrata.
- El deber de vigilancia y la obligación en eligiendo el art. 10 del Real Decreto de cooperación corresponde a cada contratista comitente respecto de sus propios contratistas y subcontratista, en los términos que se han descrito con carácter general en las obligaciones de cada contratista, siendo la peculiaridad de las obras de construcción que la identificación del contratista se conduce, paradójicamente, no a la condición de contratista de un principal sino a la de un principal respecto de otros contratistas con cesión de contrato.

La aplicación conjunta de los RRDD afectos a las obras de construcción debe integrarse en los aspectos obligacionales más relevantes que se deducen de esta normativa de aplicación conjunta.

Las obligaciones de Prevención de Riesgos Laborales del Promotor

La definición de Promotor que ofrece el Real Decreto 1627/97 dispone: "A efectos de presente Real Decreto se entenderá por:...c) Promotor: cualquier persona física o jurídica por cuenta de la cual se realice una obra".

El Real Decreto 1627/97 establece las obligaciones básicas del Promotor, en materia de Seguridad y Salud en las obras de Construcción, que consisten en:

- El encargo del Estudio de Seguridad y Salud, o en su caso, el encargo del Estudio Básico, a un Técnico competente en materia de Seguridad y Salud.
- La designación de Coordinadores de Seguridad y Salud.
- El Visado del Proyecto de obra al que deberá acompañar, como parte, el Estudio de Seguridad y Salud.
- La comunicación a la Autoridad Laboral del Aviso Previo.

Las obligaciones del Promotor no se agotan con el cumplimiento de estas obligaciones específicas, concretas y nominales y que constituyen la manifestación de la integración del concepto de Prevención de Riesgos Laborales de la Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales a las actividades empresariales de las obras de construcción.

El Real Decreto 1627/97 establece que la designación de los Coordinadores no exime al Promotor de sus responsabilidades, lo que implica que, teniendo en cuenta que los Coordinadores son arrendatarios de servicios del Promotor, éste tiene la obligación de velar por el cumplimiento efectivo de las obligaciones de los Coordinadores que luego se describen.

Pero además, el Promotor como titular del centro de trabajo, además tiene todas las obligaciones de coordinación que establece la Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales en el art. 24 para los titulares de los centros de trabajo, así como las obligaciones "in vigilando" que ese mismo precepto le atribuye a las empresas que contraten o subcontraten con otras la realización de obras o servicios correspondientes a su propia actividad, según se describió, cuando tenga trabajadores en la obra actúe como promotor constructor.

Así se desprende de la referencia que efectúa el art. 9 del Real Decreto 1627/97 al señalar que el Coordinador de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra debe organizar "las actividades empresariales previstas en el art. 24 de la Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales."

La consecuencia es que en el campo de la Seguridad y Salud en las obras, los Promotores tomaban, después del Real Decreto 1627/97, una posición obligacional relevante, de naturaleza variada, determinante también de posibles responsabilidades, y cuya exigibilidad se manifiesta también de diversas formas.

La nueva redacción del Texto Refundido de la Ley de Infracciones y Sanciones del Orden Social de la Ley 53/03, confirma esta imputabilidad responsable al Promotor por los incumplimientos que afecten a su área de contratación profesional en fase de proyecto y durante la ejecución de la obra.

Las obligaciones de Prevención de Riesgos Laborales del contratista, los subcontratistas y los trabajadores autónomos

En la realización de actividades, actuaciones y /o proyectos de intervención arqueológica necesariamente aparecen y se configuran relaciones jurídicas entre empresas a nivel de contratas y subcontratas, así como con trabajadores autónomos.

El Real Decreto 1627/97, define al contratista como “la persona física o jurídica que asume contractualmente ante el promotor, con medios humanos y materiales propios o ajenos, el compromiso de ejecutar la totalidad o parte de las obras con sujeción al proyecto y al contrato”(Art. 2, h)), y en la letra i) de este artículo define al subcontratista, como “la persona física o jurídica que asume contractualmente ante el contratista, empresario principal, el compromiso de realizar determinadas partes o instalaciones de la obra, con sujeción al proyecto por el que se rige su ejecución”.

Les da un tratamiento conjunto, tanto desde el punto de vista de las obligaciones como desde el punto de vista de las responsabilidades. El art. 2.2 señala que “el contratista y el subcontratista a que se refiere el presente Real Decreto tendrán la consideración de empresario a los efectos previstos en la normativa sobre prevención de Riesgos laborales”, y en el art. 11.2 se establece que “el contratista y el subcontratista serán responsables de la ejecución correcta de las medidas preventivas fijadas en el Plan de Seguridad y Salud en lo relativo a las obligaciones que les correspondan a ellos directamente, o en su caso, a los trabajadores autónomos por ellos contratados”.

La previsión del art. 24 de la Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales, es que cada uno, contratista y subcontratista, como empresarios, tienen las obligaciones propias de cada uno respecto de sus propios trabajadores y de los trabajadores autónomos que utilicen en la ejecución de su contrata, pero que el contratista, como empresario principal del subcontratista y de los trabajadores autónomos, tiene una obligación solidaria, “in vigilando”, de que estos cumplan las medidas del Plan de Seguridad y Salud que les afectan.

La obligación solidaria se circunscribe al cumplimiento de las obligaciones preventivas concretadas en el Plan de Seguridad y Salud en el Trabajo, y es por eso que este mismo precepto limita la responsabilidad solidaria del contratista a las consecuencias que se derivan del incumplimiento del Plan de Seguridad y Salud en el Trabajo por los subcontratistas y/o trabajadores autónomos de los que es su empresario principal. El segundo párrafo del art. 11.2 establece que “además, el contratista y subcontratista responderán solidariamente de las consecuencias que se deriven del incumplimiento de las medidas previstas en el Plan que fueran imputables a cualquiera de ellos o, en su caso, a los trabajadores autónomos”.

Esta explícita restricción de las obligaciones solidarias, no significa que sus obligaciones como empresarios se agoten en las mediadas previstas en el Plan de Seguridad y Salud en el Trabajo. Tienen todos ellos, la totalidad de obligaciones que se derivan de la normativa sobre prevención de Riesgos laborales (art. 2.2 del Real Decreto 1627/97), y que se recogen en el Art. 11.1 que señala que “Los contratistas y subcontratistas estarán obligados a:

- a) Aplicar los principios de la acción preventiva que se recogen en el artículo 15 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales, en particular al desarrollar las tareas o actividades indicadas en el art. 10 del presente Real Decreto.
- b) Cumplir y hacer cumplir a su personal lo establecido en el Plan de Seguridad y Salud a que se refiere el art. 7.
- c) Cumplir la normativa en materia de prevención de Riesgos laborales y, en particular, las Disposiciones mínimas establecidas en el Anexo IV del presente Real Decreto durante la ejecución de la obra.
- d) Informar a los trabajadores autónomos de todas las medidas que hayan de adoptarse en lo que se refiere a su Seguridad y Salud en la obra.
- e) Atender a las indicaciones y cumplir las instrucciones del Coordinador en materia de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra o, en su caso, de la dirección facultativa.”

Los contratistas y subcontratistas son responsables del cumplimiento de todas estas obligaciones y no solo de las que se derivan del Plan y de las consecuencias del incumplimiento, aunque la regla de imputación de responsabilidad por obligaciones solidarias solo se aplica en los términos que se recogen en el precepto transcrito del art. 11.2.

El art.12 regula las obligaciones de los trabajadores autónomos, que “deberán cumplir lo establecido en el Plan de Seguridad y Salud”, y como obligaciones específicas adicionales a las de contratistas y subcontratistas, se les imponen las de: “c) Cumplir las obligaciones en materia de prevención de Riesgos que establece para los trabajadores el art. 29, ap. 1 y 2, de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales. d) Ajustar su actuación en la obra conforme a los deberes de coordinación de actividades empresariales establecido en el art. 24 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales, participando en particular en cualquier medida de actuación coordinada que se hubiese establecido, e) Utilizar equipos de trabajo que se ajusten a lo dispuesto en el RD 1215/97 por el que se establecen las Disposiciones mínimas de Seguridad y Salud para la utilización de los trabajadores de equipos de trabajo. f) Elegir y utilizar equipos de protección individual en los términos previstos en el RD 773/97, sobre Disposiciones mínimas de Seguridad y Salud relativas a la utilización por los trabajadores de equipos de protección individual”.

En estas obligaciones está patente la consideración del trabajador autónomo en la dimensión de su actividad personal y la no dependencia laboral de contratista o subcontratista, incluso cuando es contratado por el Promotor, en cuyo caso, éste “tendrá la consideración de contratista respecto de aquellos a efectos de los dispuesto en el presente Real Decreto ”(Art. 2.3).

La definición del Real Decreto respecto del trabajador autónomo es una traslación del texto de la Directiva y se le considera la "persona física distinta del contratista y del subcontratista, que realiza de forma personal y directa una actividad profesional, sin sujeción a contrato de trabajo, y que asume contractualmente ante el promotor, el contratista y subcontratista el compromiso de realizar determinadas partes o instalaciones de la obra".

Esta definición plantea problemas desde el punto de vista jurídico más en el campo de las obligaciones contractuales estrictamente laborales que desde el punto de vista de la prevención. Excluye, asimismo, el supuesto que ocupe a su vez trabajadores pues en tal caso tendría la condición de contratista, ya que establece que "cuando el trabajador autónomo emplee en la obra a trabajadores por cuenta ajena tendrá la consideración de contratista o subcontratista a efectos del presente Real Decreto".

Las obligaciones y funciones del Coordinador de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra

La figura del Coordinador de Seguridad y Salud constituye uno de los elementos más relevantes del sistema de Prevención de Riesgos Laborales en el Sector de la Construcción y la pieza esencial sobre la que el Real Decreto 1627/97, hace recaer las posibilidades de eficacia preventiva del sistema. Su campo profesional es más amplio que la sola edificación y su titulación ha venido aclarada por la Disposición Adicional Cuarta de la Ley 38/99.

El art. 3 del Real Decreto 1627/97 establece que "cuando en la elaboración del proyecto de obra intervengan varios Proyectistas, el Promotor designará un Coordinador en materia de Seguridad y Salud durante la elaboración del proyecto de obra", y cuando en la "ejecución de la obra intervenga más de una empresa (obsérvese que no utiliza la expresión contratista ni subcontratista) y trabajadores autónomos o diversos trabajadores autónomos, el promotor, antes del inicio de los trabajos, designará un Coordinador en materia de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra".

Sucintamente, el sistema consiste en que el Promotor debe designar un Coordinador en la práctica totalidad de los casos, para coordinar la prevención en la ejecución de las obras por él o los contratistas y sus subcontratistas y trabajadores autónomos. También en la práctica totalidad de los supuestos, el promotor está obligado a que se elabore un Estudio de Seguridad y Salud, que debe ser elaborado por un "Técnico competente".

Sin embargo, sólo está obligado a designar un Coordinador en materia de Seguridad y Salud durante la elaboración del proyecto de obra, cuando en la

elaboración de ese proyecto de obra intervengan varios Projectistas. Cuando se produce este supuesto el responsable de elaborar el Estudio de Seguridad y Salud, es este Coordinador. Como el Real Decreto 1627/97 establece que la condición de ambos Coordinadores puede recaer en la misma persona, es evidente, que en la exigencia de competencia técnica que se exige a las tres posibles figuras jurídicas que se extraen de la norma es la misma, y que la exposición de las definiciones debe iniciarse por la del Coordinador en materia de Seguridad y Salud durante la ejecución de la obra, conceptuado como “el técnico competente integrado en la dirección facultativa, designado por el promotor para llevar a cabo las tareas que se mencionan en el art. 9”.

Inequívocamente el Real Decreto 1627/97 se manifiesta en el sentido de considerar al promotor como responsable (en el sentido del art. 24 de la Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales), al establecer en el art. 3.4 que “la designación de los Coordinadores no eximirá al promotor de sus responsabilidades”. Las tareas de este Coordinador son esencialmente de esta condición, es decir, de coordinación, pero a los efectos de este trabajo, interesa destacar que lo que en la definición se denominan “tareas que se mencionan en el art. 9”, son calificadas como Obligaciones en el rótulo de este artículo 9, lo que sin duda es una calificación relevante a efectos de responsabilidades y a efectos de determinación profesional precisa de este tipo de Coordinadores.

Las obligaciones del Coordinador durante la ejecución de la obra se extienden a:

- Coordinar la aplicación de los principios de prevención Seguridad y Salud:
 - a) Al tomar las decisiones técnicas y de organización.
 - b) Al estimar la duración requerida en los distintos trabajos o fases.
- Coordinar las actividades en la obra:
 - a) Para garantizar la aplicación por los contratistas y subcontratistas y trabajadores autónomos de los principios de prevención del art. 15 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales.
 - b) Organizando las actividades empresariales previstas en el art. 24 de la Ley de Prevención de Riesgos Laborales.
 - c) Para la aplicación correcta de los métodos de trabajo.
- Adoptar las medidas necesarias para que solo las personas autorizadas puedan acceder a las obras.

El Art. 10 del Real Decreto 1627/1997 establece que los principios del art. 15 de la Ley 31/95 deben aplicarse durante toda la ejecución de la obra pero, “en particular, en las siguientes tareas o actividades:

- a) El mantenimiento de la obra en buen estado de Orden y limpieza.
- b) La elección del emplazamiento de los puestos y áreas de trabajo, teniendo en cuenta sus condiciones de acceso, y la determinación de las vías o zonas de desplazamiento o circulación.
- c) La manipulación de los distintos materiales y la utilización de los medios auxiliares.
- d) El mantenimiento, el control previo a la puesta en servicio y el control periódico de las instalaciones y dispositivos necesarios para la ejecución de la obra, con objeto de corregir los defectos que pudieran afectar a la Seguridad y Salud de los trabajadores.
- e) La delimitación y el acondicionamiento de las zonas de almacenamiento y depósito de los distintos materiales, en particular si se trata de materias o sustancias peligrosas.
- f) La recogida de los materiales peligrosos utilizados.
- g) El almacenamiento y la eliminación o evacuación de residuos y escombros.
- h) La adaptación, en función de la evolución de la obra, del periodo de tiempo efectivo que habrá de dedicarse a los distintos trabajos o fases de trabajo.
- i) La cooperación entre los contratistas, subcontratistas o trabajadores autónomos.
- j) Las interacciones e incompatibilidades con cualquier otro tipo de trabajo o actividad que se realice en la obra o cerca del lugar de la obra." (Art. 10).

Las obligaciones del Coordinador deben efectuarse especialmente sobre la realización de estas actividades laborales, y para ello, cuenta con las siguientes facultades explícitas, además de las que le puedan corresponder como miembro de la Dirección facultativa:

- "Aprobar el Plan de Seguridad y Salud elaborado por el contratista, y en su caso, las modificaciones introducidas en el mismo" (Art. 9, c). El Real Decreto considera esta función una obligación, pero es evidente que se trata más bien de una facultad para una competencia propia que el Coordinador ejercerá en función de la regularidad y ajuste del Plan al Estudio de Seguridad y Salud, actuando como un veto al comienzo de la ejecución de la obra, puesto que "deberá ser aprobado antes del inicio de la obra".
- Imponer instrucciones y transmitir indicaciones a los contratistas, subcontratistas y trabajadores autónomos durante la ejecución de la obra, de acuerdo con las obligaciones que para estos se establecen en los arts. 11 y 12 del Real Decreto.
- Utilizar el Libro de Incidencias que "estará en su poder", y "que deberá mantenerse siempre en la obra (Art.13.3).

- “Disponer la paralización de los tajos o, en su caso, de la totalidad de la obra”, “en circunstancias de riesgo grave e inminente”, “dejando constancia en el Libro de Incidencias”, y dando cuenta “a los efectos oportunos a la Inspección de Trabajo y Seguridad Social”. (Art. 14).

Al margen de la intensidad de las obligaciones que se le imponen por el Real Decreto 1627/97 y de la relevancia de las facultades de dirección y control de la prevención, la responsabilidad del depósito del Libro de Incidencias y la disponibilidad permanente que dicho documento ha de tener, no parecen permitir un cumplimiento distante de esas obligaciones.

Finalmente concluir haciendo referencia al Real Decreto 604/2006, de 19 de mayo, por el que se modifican el Real Decreto 39/1997, de 17 de enero, por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prevención, y el Real Decreto 1627/1997, de 24 de octubre, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud en las obras de construcción.

Se introduce una modificación del Real Decreto 1627/1997, de 24 de octubre, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud en las obras de construcción de manera que se dice, respecto a la presencia de recursos preventivos en obra de construcción, lo siguiente:

“Disposición adicional única. Presencia de recursos preventivos en obras de construcción.

La presencia en el centro de trabajo de los recursos preventivos de cada contratista prevista en la disposición adicional decimocuarta de la Ley 31/1995, de 8 de noviembre, de Prevención de Riesgos Laborales se aplicará a las obras de construcción reguladas en este Real Decreto, con las siguientes especialidades:

- a) El Plan de Seguridad y Salud determinará la forma de llevar a cabo la presencia de los recursos preventivos.*
- b) Cuando, como resultado de la vigilancia, se observe un deficiente cumplimiento de las actividades preventivas, las personas a las que se asigne la presencia deberán dar las instrucciones necesarias para el correcto e inmediato cumplimiento de las actividades preventivas y poner tales circunstancias en conocimiento del empresario para que éste adopte las medidas necesarias para corregir las deficiencias observadas, si éstas no hubieran sido aún subsanadas.*
- c) Cuando, como resultado de la vigilancia, se observe ausencia, insuficiencia o falta de adecuación de las medidas preventivas, las personas a las que se asigne esta función deberán poner tales circunstancias en conocimiento*

del empresario, que procederá de manera inmediata a la adopción de las medidas necesarias para corregir las deficiencias y a la modificación del plan de seguridad y salud en los términos previstos en el artículo 7.4 de este Real Decreto.”

En definitiva, desde el punto de vista preventivo la ejecución de trabajos y/o proyectos arqueológicos se ve inmersa en una realidad obligacional compleja por el marco normativo que resulta de aplicación, por los agentes implicados y por el conjunto de responsabilidades que se despliegan y que exigen de una necesaria coordinación preventiva singular.

Bibliografía

- Leodegario Fernández Marcos.** *Comentarios a la Ley de prevención de riesgos laborales y su régimen jurídico sancionador* / Madrid: Dykinson, 2004.
- Luis María Pérez Sánchez,** coordinador. Autores, José Avelino Espeso Santiago... [et al.] *Ribera de Arriba: Curso de prevención de riesgos laborales en la construcción* / Fundación Laboral de la Construcción del Principado de Asturias [etc.], 2000.
- Gestión de la prevención de riesgos laborales y de la protección del medio ambiente: manual técnico de la construcción* Barcelona: C.P.S. [etc.], 2001.
- Miguel Ángel Sánchez de la Arena:** *Seguridad y salud en las obras de construcción* / *La Ley-Actualidad*, 2001.
- Manuel Antonio Castro Sánchez.** *Manual de prevención de riesgos en la construcción* / Madrid: Tecnos, 2004.
- Juan Ignacio Moltó García.** *La Ley de reforma del marco normativo de prevención de riesgos laborales en las empresas y en las obras de construcción.* / Madrid: AENOR, 2004.
- Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo.** *Guía técnica para la evaluación y prevención de los riesgos relativos a las obras de construcción: Real Decreto 1627/1997, de 24 de octubre, BOE no. 256, de 25 de octubre* Madrid: Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, 2006
- Alberto Paramio Paramio.** *Guía práctico-jurídica de la prevención en construcción* / Valladolid: Lex Nova, 2006
- Beguería Latorre, Pedro Antonio.** *Manual de composición de medidas preventivas para construir. Colegi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Girona.* 2001.
- Beguería Latorre, Pedro Antonio.** *Manual de seguridad y salud en la construcción. Colegi d'aparelladors i arquitectes tècnics de girona.* 2001.
- Soluziona.** *Factbook. Prevención de riesgos laborales en la construcción.* 2003.
- Mutua Universal.** «Gestión de la prevención de riesgos laborales y de la protección del medio ambiente». *Manual técnico de la construcción.* 2001.
- Mutua Universal.** *Principios básicos de seguridad en la construcción. Servicio de prevención de riesgos laborales.* 1998.
- Mutua Fraternalidad.** *Seguridad en mi trabajo: manual de prevención de riesgos laborales, sector construcción.* 1999.
- Mutua Fremap.** *Manual de seguridad y salud en construcción.* 2000.
- Hernández Paterna, José.** *Manual de seguridad y salud en la construcción.* 2000.

Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Dirección General de la Inspección de Trabajo y la Seguridad Social. Protocolo de actuación en el sector de la construcción. INSL, Instituto Navarro de Salud Laboral. Manual del empresario. 2003.

Fundación Laboral de la Construcción. *La prevención en la construcción: consejos generales 1999.*

COAC Barcelona. *Estudi de seguretat i salut (suport cd). 1999.*

LAIN. *Planificación y ejecución de la prevención. Evaluación de riesgos en construcción. 1998.*

Procedimientos para la coordinación en materia de seguridad y salud en edificación: del manual de procedimientos de coordinación. 1998.

19

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

Empleos en la difusión del patrimonio: especial referencia al ámbito de la museología

Joan J. Gregori Berenguer

Museo Valenciano de Etnología de la Diputación de Valencia

Cuando se mira desde la perspectiva de unos cuantos años la profesión de la museología y/o museografía se divisa no sin cierto vértigo todo el tiempo pasado y los cambios que han acompañado el propio proceso de transformación de la realidad profesional en nuestro campo. Al inicio de este recorrido difícilmente se podía llegar a pensar que íbamos a tener la oportunidad de entender nuestra actividad como una fuente de creación de inserción laboral en todo un sector relacionado con la actividad en nuestros museos. Aunque más adelante haremos una referencia más directa, aquí no podemos resistirnos a la tentación de señalar que hace 30 o más años los museos españoles, o al menos la mayoría de ellos, no podíamos en ningún caso entenderlos como una posible salida laboral homologable a la hora de decidir cuál iba a ser nuestra formación profesional. Como máximo podíamos imaginar que en el mejor de los casos, y como prolongación natural de nuestras disciplinas, parte de nuestra experiencia académica en la especialidad que en su día hubiéramos elegido, podía complementarse de alguna manera ejerciendo una actividad de carácter científico siempre vinculada al estudio de las colecciones museográficas. A su vez, todo ello en el marco de otros propósitos relacionados con el quehacer de nuestros objetivos disciplinares y nunca de los objetivos de la propia institución museística en sí. O dicho de otro modo más simple, los museos no constituían un horizonte en el que supuestamente se pudiera esperar ningún tipo de futuro laboral relacionado con su actividad. Hoy naturalmente esto no es así, y muchas cosas han cambiado para poderlo afirmar de forma plena. Claro que lo que se ha transformado no son los museos solamente, sino toda la sociedad. En el orden de las relaciones de ésta con la actividad cultural en general, en la apreciación del patrimonio en particular; y de una manera muy específica las instituciones museísticas se han desarrollado como instrumentos de gestión del patrimonio, sobretodo de aquel que llamamos de carácter cultural. ¿Cómo y porqué ha sido esto?, y ¿cuál

es exactamente el panorama que se nos ofrece en tiempos, que además se complican por la aparición de una crisis económica sin precedentes y apenas anunciada anteriormente?

Intentaremos en las líneas que siguen responder a algunos de los aspectos que nos sugieren estas preguntas.

El Museo como contenedor y gestor del Patrimonio Cultural

No es este el lugar para elaborar un resumen de la historia reciente de la institución museística, pero resulta muy prudente hacer una referencia a que los museos de buena parte del globo y ello incluye a los españoles, durante el último tercio del siglo XX, han vivido un desarrollo en su conceptualización, organización, objetivos y actividad. Como consecuencia se puede decir que los museos han dado un gran salto desde ser reservas sagradas y custodios de los objetos patrimoniales, prolongaciones materiales y físicas de los espacios de la ciencia, a erigirse en centros de activismo cultural de primer orden. La contemplación pasiva de lo expuesto ha sido substituida por la irrupción de los públicos y su participación en la acción cultural como eje principal de la *praxis* del museo. Y en todo ello ha tenido mucho que ver lo que desde hace tiempo se viene en llamar *Nueva Museología*, aunque en la práctica hoy día no sea ya tan nueva.

Los museos, como ya sabemos, nacieron en un momento histórico preciso, acompañando una inflexión histórica que se determina por la desaparición del Antiguo Régimen y el proceso político que significó: la aparición del Estado burgués y el orden jurídico y social que ello representó, a lo largo del Siglo XIX. Decimos que los grandes museos creados a partir de ese momento se integraron en la estructura del Estado-Nación y se desarrollaron en la medida en que pudieron conformarse como instrumentos de transmisión de la ideología nacional, y por lo tanto ligados cualitativamente de forma legal y administrativa al sistema educativo del Estado, de aquel Estado que representaba los intereses de la ideología nacional emergente en aquel instante de la historia. En este contexto indicado, el Museo se representa como un espacio sagrado laico –en contraposición al espacio sagrado religioso que hasta ese momento había disfrutado de un carácter exclusivo y preeminente–, y como consecuencia de la necesidad que el Estado tenía de mostrar simbólicamente a la nueva ciudadanía surgida del nuevo orden social, la idea de permanencia y eternidad de este mismo orden. Así el Museo se convierte en uno de sus mejores instrumentos, junto con otras instituciones públicas.

De algún modo podemos decir que si el Museo, en este periodo, representó los intereses simbólicos de la Nación, y de los ciudadanos que conformaban la misma, su misión más importante fue la de conservar, albergar y atesorar el

Patrimonio de dicha Nación. Si nos extendemos un poco en el significado de la palabra patrimonio, conforme la definimos hoy, podríamos concluir que los museos nacieron con el fin primordial de preservar y mostrar el Patrimonio Cultural de la Nación, entendiendo que los objetos de las colecciones museográficas disponen de ese valor cultural. Por consiguiente, cada vez que los ciudadanos se sitúan frente a un objeto de las salas del museo y lo contemplan, están celebrando y admirando el valor cultural del Arte de la Patria primero, y de la Nación y/o Imperio después. Lejos de abundar en la historiografía de los museos, en este punto nos parece imprescindible reseñar que fue en este periodo histórico cuando se desarrollaron algunos de los elementos y prácticas de la museología más clásica y tradicional. Apareció, por ejemplo, la necesidad de incluir criterios técnicos para la clasificación de los objetos coleccionados. Criterios que habían de reunir las características de ser lógicos, sistemáticos, representativos, verdaderos y por lo tanto científicos. Más allá de las distintas concepciones sobre como clasificar y organizar los objetos, se necesitaba el presentarlos de una manera que no fuera estrictamente formal, a partir sólo de su aspecto. Incluso, más aún que en los primeros museos de Arte y Antigüedades con colecciones heredadas de los gabinetes privados de los poderosos, o de la rapiña producto de las conquistas, esta necesidad antes comentada revestía capital importancia en los museos de ámbito científico. Como por ejemplo los de Ciencias Naturales, o los de Prehistoria y Etnología, Antropología, etc. Estos museos, muchas veces asociados a las universidades, solían requerir de un programa científico de trabajo vinculado a la enseñanza académica y generalmente contaban con una función instructiva de proposiciones o teorías científicas. Esto es especialmente cierto en los museos de Prehistoria y Etnología, uno de cuyos objetivos principales consistía en la demostración experimental de la teoría de la evolución. Resultaba muy importante, pues, la clasificación sistemática de los objetos de las colecciones con el fin de reforzar y demostrar, a través de la comparación, la veracidad de la evolución de la especie humana. Otro de los elementos constitutivos de esta época de la museología es el de la presentación de los objetos y la aparición del concepto de exposición, en sus dos variantes: permanente y temporal. La acumulación de objetos y la ampliación de colecciones revelaron la necesidad de efectuar rotaciones en la exposición de aquellos, con el fin de poder ofrecer al ciudadano una visión más completa de la parte de las colecciones y reservas que se encontraban en los almacenes. De este modo, el museo cumplía también con su obligación de prestar el servicio de compartir el disfrute del patrimonio con el ciudadano. Porque una de las funciones añadidas y que se desprenden lógicamente de lo explicado es la de contribuir, en la medida que sus medios se lo permitieran, a la construcción de una identidad nacional, del mismo modo como sucedía con otras instituciones del Estado. Así el Museo, con mayúsculas, a través de su trabajo en presentar el Patrimonio colectivo de los ciudadanos, se sumaba al esfuerzo por implicar al conjunto de ciudadanos en el reconocimiento de una identidad también colectiva, proceso en el que comenzaban a ayudar a apuntalar instrumentos de instrucción ciudadana y pa-

triótica como la escuela y el servicio militar más o menos obligatorios. Este es el precedente en el surgimiento de la función educativa del museo, y de cómo la necesidad de entender el objeto cultural susceptible de conformar una identidad obligó a disponer de visitas guiadas y de textos para poder comprender mejor: los catálogos.

Aquí se nos muestran otras nociones que resultan fundamentales para poder seguir el proceso de configuración profesional de los trabajadores de los museos: la aparición del visitante del museo. El público visitante es el destinatario condicionado y obligado de los discursos del museo. A la función de preservación y estudio de las colecciones se añadió la creación del discurso que aporta identidad colectiva, porque los museos son y representan el Patrimonio de una Nación y porque estos discursos dotaban a la comunidad de un sentido trascendente al capturar en su definición de Patrimonio la esencia del proyecto de una determinada comunidad nacional. Si con anterioridad, en las colecciones principescas y de los poderosos los destinatarios finales eran el mismo propietario y sus clientes; en los museos, el objeto cultural es aprehendido por los visitantes, los ciudadanos o individuos libres que conjuntamente constituyen la Nación con la cual se está identificando el Estado a través de sus colecciones patrimoniales.

Así tenemos que desde principios del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX se desarrolló, en el mundo Occidental, el periodo llamado *Golden Age* de la museología. Durante este tiempo se consolidó la imagen clásica de los museos que a veces hemos visto representada en la literatura y el cine entre los referentes culturales seculares. Con todo ello tenemos ya definidos los agentes básicos del proceso museístico: institución, conservadores y públicos. El objetivo de la institución nació bajo el propósito de custodiar y transmitir los valores culturales del Patrimonio, especialmente del entendido como mueble. Sus responsables, en el sentido que reciben un mandato de la institución son los conservadores/restauradores; y los destinatarios de los estudios y exposiciones son los distintos tipos de públicos: generales y especializados.

Esta es la razón por la cual las profesiones que tradicionalmente se han desarrollado en el ámbito de los museos han sido de dos tipos: las que se relacionaban con la salvaguarda y estudio de las colecciones, oficio básico del conservador y el restaurador, y del investigador en el caso de los museos de naturaleza científica; y las que se relacionan con la difusión general, menos desarrollada que las anteriores y habitualmente relacionada con guías y monitores de museo, ya que de la divulgación de carácter científico ya se encargaban los mismos conservadores-investigadores.

En los museos tradicionales, por lo tanto, la variabilidad profesional era bastante limitada, resumiéndose en un oficio muy imbricado en la colección, su conserva-

ción, catalogación, clasificación y exposición un tanto descontextualizada. Esta objetivación del oficio de conservador ha comportado en el pasado un número escaso de profesionales en el ejercicio de las funciones de trabajo. No tiene nada de anormal, si tenemos en cuenta la naturaleza casi "sacerdotal" de la práctica del conservador, en tanto en cuanto custodio de valores tan trascendentales, y su correlativa organización en una especie de casta funcionarial. Aquí vemos otra de las características clásicas del trabajo en los museos: dada su condición de organismos públicos, al menos en la Europa no anglosajona y desde luego válida para España, el acceso a un puesto de trabajo en los museos, tradicionalmente venía unido a tener que aceptar los sistemas propios de acceso a la función en las administraciones públicas. Las plantillas de conservadores en los museos así definidos como públicos eran siempre reducidas, entendiendo que la propia organización de la profesión tampoco ayudaba mucho a que fuera de otra manera, y comportando a su vez la condición de funcionarios, a cargo de los presupuestos generales de las administraciones públicas. Y también teniendo en cuenta que, al menos en la experiencia española, el sector privado en el campo de la museística siempre fue muy escaso en comparación al anterior. Como resultado final encontramos que la oferta de trabajo en estos museos tradicionales se manifestaba irrelevante en el conjunto del mercado laboral. El trabajar en un museo constituía una opción reservada a especialistas muy concretos que en general procedían de una formación específica en el campo de la disciplina concreta de la que trataba el museo. Y por supuesto en el marco de una total ausencia de formación o estudios reglados propios de museología. En realidad las necesidades que se planteaban en ese tipo de museística no requerían tal vez de más ofertas laborales, excepto en el campo de la vigilancia de las salas y en función del número de ellas, de una parte, y en la vigilancia de monumentos y edificios históricos o excavaciones arqueológicas visitables.

Sin detenernos en los procesos posteriores de la evolución de la museología contemporánea y su relación con el concepto de patrimonio, hacemos notar que en general la línea maestra de esos procesos se ha dirigido a consolidar la preocupación por los públicos como destino último de la actividad museográfica. La preocupación principal de lo que se ha dado en llamar *Nueva Museología* en la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, ha pasado por abrir los museos a la sociedad e instalar a los públicos en el centro del discurso, pasando éstos de ser un mero receptor de mensajes e ideas a constituirse en protagonistas de la acción museística. Esto último, naturalmente, ha tenido una consecuencia muy importante sobre las profesiones que han acabado por transformar la vida laboral en torno a los museos y el patrimonio. El que suscribe este artículo todavía recuerda no hace muchos años a un célebre Director de museo azorado por la presencia de grupos de escolares recorriendo las salas de su centro, preocupado por la integridad de las vitrinas y sin saber definir muy bien la utilidad de la visita; entendiéndose que todo lo que allí se representaba estaba colocado cuidadosamente para que los estudiosos e investigadores en

la materia pudieran conocer mejor la naturaleza de la disciplina, naturalmente en un ambiente silencioso y tranquilo. Por supuesto que hoy esta opinión nos parecería completamente fuera de lugar ya que no se comprende un patrimonio si no es para el disfrute y la interacción con el visitante en su sentido más amplio. Hoy estamos convencidos que sociedad, museo y patrimonio son indisolubles, instalados en la idea común de que la primera sostiene económicamente, da sentido y se reorganiza como usuaria de los segundos y plantea exigencias y servicios. La grandilocuencia del museo como contenedor del discurso de la Nación hoy en día ha dado paso a la inmediatez de la distancia corta entre lo expuesto y el visitante, viviendo la experiencia de encontrarse frente al objeto tanto como una afirmación de la autenticidad personal como de una intimidad trascendente que en otros lugares diferentes a los museos no se da. Esto último vendría unido a lo que llamamos "cultura de la exposición" en la que el tiempo también se acorta y la temporalidad de las exposiciones dicta el grueso de la programación del museo que exige el discurso del público y el individuo – (BOLAÑOS, 2008: 27) –.

¿Qué ha sucedido, pues, en la museología de los últimos años para asentar tantos cambios en su concepción?.

Más de cuarenta años de Nueva Museología

Aunque en general se toma la Declaración de Québec de 1984 como acta de nacimiento de la *Nueva Museología*, anteriormente hacía ya unos cuantos años que con certeza el mundo de los Museos se encontraba en plena ebullición. Los acontecimientos de 1968 que culminaron en una transformación modernizadora de valores sociales y políticos a lo largo de todo el orbe, junto con el fenómeno de la descolonización iniciado al final de la II Guerra Mundial, acompañaron en el fondo y en la forma la revisión de los conceptos tradicionales antes reseñados como constitutivos de los museos. La aparición de nuevos museos en aquellos países que habían accedido a la independencia, junto con la aparición también de nuevos modelos museísticos como lo fueron los ecomuseos o museos de sitio, nuevas formas de entender e interpretar el patrimonio industrial, los nuevos museos de sociedad y síntesis, la reinterpretación de los museos al aire libre, los parques culturales, la museología autocrítica¹, y ya más particularmente nuevas propuestas en las llamadas museologías del "Mundo" como por ejemplo el Mu-

1 cf. el caso de la museología suiza del Musée d'ethnographie de Neuchâtel, y del Musée d'ethnographie de Genève en los que el discurso expositivo construye una crítica sobre el proceder clásico de los museos antropológicos. Aparte de ello existe una corriente apenas esbozada y sin nombres representativos concretos, que se localiza fundamentalmente en los países anglosajones (critical museology) y ea básicamente de encontrar medios para fomentar la visión crítica de lo expuesto por parte del público y que toma cuerpo sobre todo en los museos de Arte. – (LORENTE, 2006: 24-33).

seo Nacional de Antropología de México, revolucionaron el panorama y las proyecciones museísticas de tal manera que hoy ya no se puede hablar de museos como se hacía tradicionalmente. En suma, la *Nueva Museología* nació fundamentalmente como oposición precisa a los valores simbolizados por la museología tradicional que hemos explicado. La aspiración básica consistía en poner el museo al servicio no ya de un grupo social (o en su forma más sublimada al servicio de la "esencia" de la nación) sino al servicio del individuo social, en el seno de una sociedad democrática desarrollada. Esto necesariamente comportó una reelaboración de la noción de Patrimonio, entendiendo éste como todo aquello que interviniera en el desarrollo cultural del individuo y "retornado" a la comunidad el derecho a la propiedad y el uso del mismo. El museo abriría sus puertas y se extendería por el territorio ocupado por la colectividad al servicio de la cual se encontraba. Otros elementos a tener en cuenta serían la interdisciplinariedad y el fin de la selección elitista de los objetos patrimoniales sustituyéndola por otra más democrática y representativa – (INIESTA, 1994: 62-63) –. Los nombres propios del museo se difuminaban así en el principio de lo comunitario, donde la sociedad –o comunidad– tomaba protagonismo en el uso y gestión del propio museo adaptando su museografía a sus propias necesidades, siendo en esta línea el *ecomuseo* y el museo de sitio una de las fórmulas con más éxito y producto estrella de esta museología analizada.

Un corolario de lo anteriormente expuesto, y no sabemos decir exactamente hasta qué punto es una consecuencia de la *Nueva Museología*, aunque sin duda como mínimo ha acompañado el proceso, lo constituiría la eclosión de los museos locales en todo este periodo. El desarrollo económico, la revalorización comunitaria del patrimonio, la necesidad de imitar pautas urbanas por parte del espacio antiguamente rural y por supuesto nuevas políticas de desarrollo local influyeron en esa multiplicación de proyectos, algunas de ellas especializadas en torno a un tema o sitio patrimonial. Pero la mayoría de estos museos se encuentran enrolados en un modelo que podríamos llamar el del "museo integral". En este tipo de museo los temas que conforman su contenido se entremezclan los unos con los otros reflejando generalmente la historia, la sociedad, el medio, la etnografía y la realidad de la comunidad en donde se instala y ofreciéndose como espejo para propios y visitantes de la cultura (aquí la palabra cultura la expresamos en su acepción antropológica) de la parte del planeta en la que habita esa comunidad. En ellos se explica quiénes son y quienes han sido los habitantes del lugar determinado. De todas formas la museografía local ha ido tomando una posición estratégica de cara a constituirse en una de las claves determinantes de ciertos desarrollos culturales y de ocio, como veremos más adelante.

Sin embargo el punto de unión principal de todos los discursos neo-museológicos hace una referencia especial al campo de la comunicación. Comunicación entre museo y público, o comunidad; comunicación entre objeto y sujeto, entre exposición y públicos sectoriales, entre actividad y colectivo, etc... Los museos

en la época más reciente y que algunos denominan como tercera generación de museos, se convierten en canales de participación y comunicación entre sus fondos y quienes los disfrutan y utilizan. Todo ello en un mundo en el que la comunicación se desarrolla a niveles cada vez más vertiginosos y donde el museo es un buen espacio de encuentro y transmisión de valores y conocimientos en los que los objetos de la colección y la exposición pierden su materialidad y se transforman en portadores de un lenguaje en el que se comunican testimonios y conceptos para que la comunidad los usufructúe y los transforme en una especie de acervo o cultura inmaterial, información y documento a la vez.

La comunicación se constituye así en pilar insustituible sustentador de la propia identidad existencial de los museos, entendiendo por museo innecesario aquel que, si una decisión política decidiera cerrar sus puertas la comunidad y sociedad alrededor del mismo no notara su ausencia. Así, en la *Nueva Museología* se entiende que los museos han de estar al servicio de la sociedad y no del Estado y las élites. Y sus *nuevos profesionales*, a diferencia de aquellos antiguos conservadores-“sacerdotes” auténticos oráculos de la interpretación de los bienes patrimoniales “(serán) prestigiosos, creativos, sabios, con buenas dotes para las relaciones públicas y búsquedas alternativas de financiación; serán museos que auscultan constantemente a su alrededor, entre sus propios ciudadanos; se comunicarán con un discurso lejano del academicismo dirigido directamente a las personas a las que deben servir y sobretodo deben aportar pasión, convertirnos en algo más felices, más tolerantes y sabios al salir...(del museo) que cuando entramos.” –(PALOMERO, 2002: 149) –.

Uno de los campos en los que el museo ha desarrollado mejor su método comunicativo y de difusión sin duda ha sido el de la exposición. En los museos clásicos el objeto era una exposición en sí mismo ya que se le confería el carácter de monumento *per se*. Las primeras exposiciones ya hemos visto que respondían más a la lógica de respetar una obligación jurídica y administrativa de cara a una ciudadanía que tenía derecho a contemplar y admirar “sus” monumentos. En la lógica actual, más propia de la *nueva museología*, el objeto constituye como una especie de concepto o semema que puestos en conexión uno con otro en el espacio discursivo de una exposición construyen un lenguaje de comunicación e información. En un grado más allá la exposición trata de organizar un sistema de interpretación cultural, diferenciándose así de las clásicas muestras de carácter “cientifista” en la que el discurso era sobre-especializado y rico en clasificaciones escolásticas o cronológicas, taxonomías y tipologías que no eran adecuadas para su comprensión por el gran público. En cambio este sistema moderno se organiza más como un relato en soporte real y virtual a la vez que transmite e interacciona con el visitante utilizando todos los recursos posibles para contextualizar el objeto. Nuestro concepto actual de exposición comprende presencia, presentación y representación, en el cual el primer componente reúne materiales situados en un espacio interactuando entre ellos y creando

un conjunto coherente y elocuente. En el segundo elemento el conjunto se presenta de forma adecuada para su estudio o disfrute por parte del público y finalmente el conjunto presentado acaba por representar la parte inmaterial del mensaje y su universo simbólico, siendo éstos últimos comprendido por todo el público en general – (GRAU, 2006 : 80) –.

Pero nos encontramos casos en los que la exposición hace referencia a algo más allá que el propio discurso en las salas del edificio central del museo y en las que el patrimonio comunicado es el de las mismas colecciones del museo pero distribuido en su lugar “natural”. Nos referimos al patrimonio disperso en un territorio y que necesita ser comunicado de una manera coherente y comprensible pero sin estar necesariamente expuesto a la vista directa como lo está el objeto de un museo. En esta línea otra de las fórmulas relacionadas con el conjunto de recursos de la *Nueva Museología* la constituyen los centros de interpretación que se encuentran próximos a un bien cultural de proporciones reales, dividido en una cierta extensión y/o integrado en el paisaje. Estos centros no son necesariamente un museo ya que en sí mismos no son contenedores del patrimonio, ni están por lo tanto obligados a su mantenimiento y conservación pero son convenientes para la comprensión del bien que se trata de comunicar. Este recurso se ha vinculado en su desarrollo a la génesis y gestión de los Parques Naturales, fórmula de tradición anglosajona-norteamericana y que se ha introducido en las últimas décadas en nuestras propuestas de puesta en valor del patrimonio cultural. Históricamente en Europa surgieron los *Skansen* o museos al aire libre con una filosofía similar aunque con un contenido y disposición distintos. Estos centros son portadores de una metodología y ejecución similar en la mayoría de ellos. Deben estar situados en el mismo territorio que los bienes que proponen interpretar y se organizan en espacios multifuncionales con exposiciones que responden a una función orientadora del entorno representado. El eje comunicativo es la misma exposición que pretende presentar tanto al habitante de ese territorio como al visitante externo el bien puesto en valor, identificarlo y descubrirlo fuera del centro a través de la itinerancia física por ese territorio propuesto, siendo el centro el que previamente ha proporcionado las claves útiles y eficientes para la comunicación posterior del bien cultural y la presunta interacción con el visitante, – (RODRÍGUEZ, 2002 : 169) –. De hecho un centro de interpretación bien organizado no puede prescindir de los itinerarios de uso cultural que vertebran el conjunto de bienes puestos en valor a lo largo del territorio. Aún se da un paso más allá en esta dirección; una evolución reciente de este recurso interpretativo lo constituye el que el propio itinerario sea el centro de interpretación extendido en el espacio, aunque en este caso el soporte informativo se haya de desarrollar en un sentido más complejo que el de una exposición ya que la lectura del territorio se debe hacer sobre marcadores integrados en el paisaje.

Aunque en este caso no tengan que ver directamente con la *Nueva Museología*, debido a que proceden de una tradición museológica distinta, sí nos gustaría

hacer una pequeña reflexión sobre los museos llamados al aire libre o del tipo *Skansen*. Surgidos en la Europa escandinava a lo largo del siglo pasado y posteriormente, hasta la actualidad se han ido extendiendo profusamente por la Europa del Norte, Central y Oriental. Estos museos, asentados en un espacio territorial más o menos extenso según el caso, serían el precedente de lo que hoy son los parques temáticos, aunque con una lógica museística inmanente. En cualquier caso su tipo de exposición "viviente" o "activa" ha sido capaz de conectar comunicativamente y difundir discursos museológicos entre grandes contingentes de visitantes, siendo el propio *Skansen* original el más visitado de todos los museos de Suecia anualmente en la actualidad – (ROIGÉ, 2007: 5).

No nos queremos extender, pues la lista de modelos y recursos discursivos sobre la comunicación y difusión del patrimonio cada vez es más inabarcable, debido a los miles de experiencias realizadas en distintos países. Sin embargo no queremos pasar por alto la importancia que tiene en esta eclosión de modelos museísticos el desarrollo de departamentos y recursos didácticos en el proceso de la comunicación de los diversos contenidos museísticos y patrimoniales. Muy especialmente cuando se trata de comunicar e interpretar el patrimonio a conjuntos de visitantes de condiciones segmentadas, bien sea por tratarse de grupos de edad, extracción asociativa, de carácter turístico, sujetos a algún tipo de *handicap* particular, etc. En ocasiones los discursos comunicativos que plantean las propuestas expositivas de los museos no son inteligibles directamente por todos de la misma manera, y esto se hace más patente en los museos que juegan con contenidos a veces más conceptuales, como los museos de Arte Contemporáneo. Un ejemplo particular de lo antedicho podría ser el de la visita de un grupo escolar a un yacimiento arqueológico, mediante la cual se complementa el contenido curricular de determinadas asignaturas de la enseñanza reglada por la Administración, como puede ser la Historia. En este caso el propósito metodológico podría consistir en concienciar a los profesores de la materia de la viabilidad de utilizar un yacimiento y un museo arqueológicos como soportes didácticos para el desarrollo de una unidad de estudio y trabajo dentro de las clases. En nuestro país, en cualquier parte, a no mucha distancia del centro escolar se encuentra alguna de estas fuentes "reales" de la Historia que permiten estar en contacto con objetos y materiales cuyo valor cultural estriba en que fueron utilizados históricamente hace miles de años, próximos al lugar donde habita el visitante. En este sentido la propuesta didáctica realizada con materiales originales valida los contenidos que se estudian en los textos oficiales de nuestro sistema educativo obligatorio hasta los dieciséis años – (PREGO, MUÑOZ, 2006: 171). Esta experiencia de difusión del patrimonio se completaría con enseñanzas como las de aprender a visitar y a reconocer los valores culturales del museo.

Definitivamente los museos de todo el mundo están viviendo cambios muy profundos, y debemos insistir en que uno de los aspectos cruciales sobre como

organizar la construcción y consolidación de recursos de todo tipo en el campo de la museología consiste en que la gestión de dichos cambios exige una dirección y organización eficientes en el doble escenario en evolución: de un lado el trabajo interno propio de los museos (conservación, colecciones...), y de otro la gestión de su entorno (políticas, propuestas comerciales, programas de financiación) y la relación comunidad-museo en su conjunto. Gestionar la museística exige un trabajo de colaboración y consulta a todos los niveles. Entramos en una etapa en la que se precisa perspicacia y sagacidad, no perdiendo de vista la visión global de la inmensa diversidad y complejidad actuales del museo y los contenidos patrimoniales. Hoy ya no se puede hablar de centros museísticos según su significado tradicional, mejor si comenzamos a hablar de redes de actividad como el mejor de los instrumentos para aumentar las sinergias y eficiencia de las instituciones museísticas, para finalmente poder hablar ya del museo integrado en la sociedad.

Pero, aparte de la museología, ¿Qué otras cosas han sucedido en el mundo de la cultura para poder comprender la magnitud de los cambios?

La cultura como sector económico y los museos como motores de la actividad cultural

Hace no muchos años, desde la perspectiva de quien suscribe a partir de la experiencia personal en el ámbito de los museos, hubiera sido absolutamente inimaginable que se pudiera hablar de creación de empleo a partir de las actividades de difusión museística, en la medida que sólo el sector público contribuía netamente con sus presupuestos a sostener dicha actividad. Además que, en términos reales la difusión no solía ser la más dotada en cuanto a la inversión del gasto en comparación con las otras actividades funcionales clásicas del museo. En realidad tampoco se entendía la difusión como un tema de vital importancia, quedando como un asunto simplemente necesario. En el resto de la actividad cultural en su mayoría también se experimentaba esta práctica de la subvención pública, y se exigía a las Administraciones presupuestos suficientes porque si no, de otro modo, se entendía no se podría garantizar ninguna oferta cultural al ciudadano. En cualquier caso se trataba de una obligación por parte del poder público en la medida que la cultura era considerada un derecho básico de la ciudadanía. Así también sucedía con los museos.

Pero lo que probablemente ha situado la cuestión en un punto notablemente diferente en poco menos de decenio y medio ha sido la aparición de una fuerte demanda de actividad cultural en el seno de la sociedad. Multitud de indicadores, y no solamente en el caso de los museos, avalan este comentario. De un lado el crecimiento económico general, entendiendo que sólo una sociedad económicamente avanzada puede dotarse de recursos para consumir

intangibles, como de hecho lo es la cultura. De otra parte la transformación que se produce, en la percepción ciudadana, cuando afirmamos que el acceso al disfrute de una oferta cultural pasa de ser un derecho exclusivo a un producto que se consume porque se desea disfrutar, y sin que sea una obligación el que esa oferta haya de ser gratuita. Dicho de otro modo, el visitante (más bien aquí cabría comenzar a utilizar denominaciones más precisas como usuario o cliente) adquiere conciencia de que el producto de calidad, y en este caso el producto cultural no sería diferente de los demás, se tiene que pagar. Y seguramente a un precio que se correspondiera con la calidad verificable del producto, más allá de la concepción antigua de que pagar por el acceso a un museo o por la visita a un monumento conllevaba necesariamente el pago de una especie de tasa que hipotéticamente contribuiría al mantenimiento del monumento (o a pagar el sueldo del vigilante, según se mire), tasa que ordinariamente se llamaba “billete de entrada”. A este respecto resulta muy difícil identificar la forma del producto, ya que al fin y al cabo el consumir un producto museístico o cultural determinados viene dado por su valor añadido de prestigio, asociado al interés por la identidad colectiva que supone el mantenimiento del patrimonio y su integridad. De cualquier forma, este tipo de demandas son difíciles de cuantificar o de transformarlas en términos de economía de mercado y por lo tanto en precios, ya que en efecto se trata de un producto intangible e inmaterial en la medida que no es posible la aprensión o apropiación de un bien que es público y de toda la sociedad como lo es el patrimonio cultural. –(HERRERO, SANZ, 2002: 224) –.

Entendemos que no se puede separar lo antedicho de otro fenómeno reciente e importante: el de la aparición de una sólida cultura del consumidor en nuestro país, en la cual el cliente sabe lo que quiere con bastante certeza, y además sabe el valor de lo que cuestan las cosas, de lo que es capaz de consumir, y por lo tanto qué es lo que espera a cambio y qué grado de satisfacción cualitativa espera recibir por lo que invierte. Es razonable pensar que esta manera de entender el consumo se haya extendido también a la esfera de la cultura.

Resulta inevitable, por otra parte, relacionar este hecho con la aparición también de una concepción nueva en el uso del tiempo libre, en una dirección completamente diferente a la tradicionalmente comprendida como tiempo de descanso opuesto al tiempo de trabajo. En la misma medida que hoy, en términos colectivos, el tiempo de trabajo consiste en la puesta en práctica de una expectativa profesional que trata de conseguir los objetivos de satisfacción y realización personal, se asocia también el tiempo libre como a una fuente de actividad alternativa, (incluso a veces complementaria) del tiempo de trabajo, antes que en una oposición absoluta entre ambos. Además de superarse esta oposición clásica, también en este periodo se ha ido consolidando socialmente una diferenciación clara entre el tiempo libre (el que no se dedica al trabajo) y el tiempo de ocio que es el que se dedicaría a la práctica de actividades de consumo. Ya a comienzos de los años 90 del siglo pasado, se inició en el conjunto de

la sociedad española un proceso, que en aquel momento se entendía que iba a ser sostenido y de futuro, en el cual se apuntaba una tendencia hacia la consolidación de una comunidad democrática, de pensamiento avanzado; y en la que se generaba una cultura de la participación y actividad sociocultural a través de la fiesta, la diversión y sobre todo el entretenimiento. Naturalmente, todo ello teniendo en cuenta que todos los grupos no son iguales sociológicamente, y que este comportamiento dependía mucho de factores como la edad, el nivel de formación y la extracción socioeconómica – (JUÁREZ, 1993: 39) –. Todos los datos posteriores han continuado confirmando la expansión y el aumento a una escala social cada vez mayor de la disponibilidad de tiempo de ocio en número absoluto de horas por ciudadano hasta la actualidad.

Otro de los fenómenos acontecidos en tiempos recientes y que debemos observar atentamente ha sido el de la diversificación e intensificación de mercados en la oferta turística en nuestro país. Sin entrar a valorar las discusiones sobre el posible agotamiento de los mercados turísticos tradicionales de sol y playa, ya que no es el objetivo de esta aportación, la premisa indiscutible es que la demanda de destinos y ofertas complementarias a la clásica ha sido muy notable. La lista de los mismos sería muy larga: turismo de interior, a veces llamado rural, naturalista o paisajístico, turismo urbano, de congresos o eventos de todo tipo, incluidos los deportivos, etc... Uno de los ingredientes que se han revelado como fundamentales en la construcción de esa oferta ha sido el de la puesta en valor del patrimonio histórico, artístico y cultural como mecanismo de construcción de contenidos suministrados a la oferta de tipo turístico. Así el turismo cultural se desarrolla, como nunca antes habíamos visto, como un factor clave de desarrollo económico y de riqueza para la sociedad que se identifica con el patrimonio que es capaz de poner en el circuito de oferta. Al mismo tiempo, y de forma inevitable, parte de esa riqueza revierte en la conservación y mantenimiento, cuando no de recuperación, del propio patrimonio cultural. Del mismo modo que debido a su naturaleza limitada (aquí entendemos el patrimonio histórico y el natural), al asociarlo a un bien de consumo sujeto al sistema de flujos económicos de una sociedad pero con carácter escaso, se incrementa su valor añadido y se suma éste a la oferta que lo contiene. En este sentido podríamos asegurar que la oferta turística que introduce elementos del patrimonio y de la cultura se vuelve más apetecible y atractiva. Aún así, y ya que la Historia no se detiene y todavía no ha finalizado el proceso, el potencial de este tipo de oferta tiene bastante recorrido todavía y todo ello unido a su capacidad de renovación intrínseca. Se podría pensar que el concepto de renovación es contradictorio con el de patrimonio, pero sólo en parte. El patrimonio es un bien convertido en capital, sí, pero este sólo pudo convertirse en tal mediante una intensa renovación que permite una selección de lo apto para perdurar y de permanecer en el tiempo, incluso para siempre, ya que la propia noción de patrimonio es exclusiva. No todo lo susceptible de serlo puede ser patrimonio, sino que al contrario, para

que algo lo sea siempre hay que descartar una parte de lo que podría llegar a serlo. – (ZALLO, 2007: 223) –.

Este proceso de “patrimonialización” tiene una cierta vinculación con la necesidad de identificar identidades que toda sociedad requiere para construir representaciones de sí misma, y poder reconocerse en su pasado. La novedad y originalidad de la cuestión consiste en cómo todo ello puede constituirse además en un motor de desarrollo económico con resultados interesantes para la comunidad, que a veces van más allá de lo económicamente inmediato y se sitúan en el nivel de la comunicación y conocimiento, la calidad, la excelencia y el prestigio de aquella.

Y en este juego probablemente las ciudades han salido con cierta ventaja sobre los espacios rurales en cuanto a la rentabilidad de lo patrimonializado. Por lo común reconocemos cómo en los planes estratégicos de muchas urbes el patrimonio y/o el museo son el eje a partir del cual reconstituir o desarrollar una parte de la ciudad, cuando no la ciudad misma en su globalidad, especialmente en las de tamaño pequeño o medio. Aunque lógicamente la ciudad en sí misma es agente protagonista de su desarrollo, la presencia en ella de un sector cultural fuerte implementa el impulso hacia el prestigio y atractivo del espacio urbano. En un mundo globalizado y competitivo las ciudades ensayan opciones de singularización en base a construir atractivos tanto para los propios habitantes como también para la captación de nuevos turistas y visitantes. El patrimonio que se posee y que se puede poner en valor constituye un gran recurso para el rediseño de la ciudad a través de proyectos emblemáticos que identifiquen y coloquen a la urbe en el mundo. En esta dirección los grandes escenarios museográficos constituyen un hito en la reconstrucción de un entorno degradado y que genera una sinergia de cambio hacia el desarrollo, como lo haría cualquier gran obra pública. Pero aquí con una serie de efectos probablemente más contundentes: la generación de una calidad de vida mayor para sus vecinos, el efecto de *marketing* de la ciudad conectada con el mundo y la construcción de consensos políticos y sociales, (a veces por el contrario también grandes polémicas) que acaban redundando en la satisfacción ciudadana. Seguramente es por ello que el despliegue de grandes espacios museísticos en nuestras ciudades es reconocido como un instrumento de acción de primer orden por parte del poder político de la ciudad; que compite junto con otros poderes políticos en arrogarse la autoría del impulso del proyecto, con una finalidad de reconocimiento social en la gestión urbana y la economía inducida que trasluce el patrimonio conservado y los museos de renombre. Aunque si bien es cierto que este criterio hasta hoy ha sido compartido por la autoridad política y los agentes sociales, no es menos cierto que se ha servido cierta discusión sobre el alcance real de los cambios impelidos en la ciudad por el patrimonio y los museos, en el que la parte más delicuescente la constituye el papel “sobrestimado” de los museos emblema en la articulación de las ciudades. Lo que hace unos años

constituía un elemento diferenciador y generador de valor añadido y competitividad en la actualidad se ha convertido en un requisito para poder estar en el *ranking* de ciudades con excelencia cultural. En lo que atañe a la parte positiva lo más fructífero sería el propio debate que ha surgido entre gestores de la cultura, museos y ciudadanía sobre la relaciones socioeconómicas de museos y ciudades – (RAUSELL, 2007: 36) –.

Ciertamente hay ejemplos de todo tipo, y una sola iniciativa por sí misma y únicamente por decisión política no es garantía suficiente para el rescate de una zona urbana severamente degradada, pues se necesita el concurso de otras fuerzas para convertir una inversión pública en sinergias. No se puede regenerar un área si al proyecto emblemático no se le unen otras actividades comerciales, inmobiliarias y de uso del patrimonio urbano, que produzcan un efecto de escala, combinando redes de ofertas y de actividades, con interacciones reales entre visitantes y población residente; sobre todo con tiempo por delante que no siempre coincide con la legislatura política, cosa que impide ver resultados antes de unas elecciones. Y en eso es verdad que algunas ciudades han tenido más fortuna que otras².

En cualquier caso la fórmula que mayores oportunidades tiene para poder extraer partido de sus recursos culturales en términos económicos, y una vez definido el formato turístico como el instrumento más poderoso, sería la de la ciudad con un patrimonio histórico consolidado, preferiblemente de tamaño medio, o grande con un casco histórico de las dimensiones de una ciudad de tamaño medio. En ellas la interacción entre oferta y demanda suele tener éxito en lo que a la puesta en valor del recurso patrimonial se refiere, porque su especialización es precisamente ésta, la del disfrute de sus monumentos y sus museos en un contexto urbano que también tiene valor y sirve de contenedor a una serie de servicios que consolida la oferta y la hace más atractiva, estamos hablando de la ciudad histórico-turística. En este modelo de oferta la cuestión es precisamente la del equilibrio, donde la afluencia sea justo la precisa para no masificar las propuestas y así mantener los niveles de calidad óptimos, sin reducir la ciudad a una especie de decorado en horario de visita. En estos casos el vértice de la atracción no lo constituye el "museo estrella" y el objetivo de su gestión lo define una alianza entre urbanismo, cultura y turismo, orientado a que el conjunto ciudad-historia no se identifique con un parque temático sin visos de veracidad original y se convierta en un auténtico museo abierto donde

2 Para comprender bien este debate sobre las posturas a favor y en contra de las grandes inversiones en contenedores artísticos subvencionados desde los poderes públicos, con resultados descorazonadores o de gran éxito según las ciudades y los modelos de actuación europeo-francés o anglosajón resulta muy conveniente y clarificadora la consulta de la ponencia titulada: "Museos como catalizadores de barrios artísticos" y realizada por J. Pedro Lorente en el XXV Congreso Nacional de Amigos de los Museos celebrada en Valencia del 2 al 4 de Marzo de 2007. – (LORENTE, 2007: 41-51) –.

las culturas del pasado y el presente conviven en todo el espacio, – (TROITIÑO, 2006: 265).

Hoy el consumo y el uso de patrimonio se han extendido también a las áreas rurales, en las que el territorio y su extensión proponen otras estrategias de organización y gestión diferentes de las ciudades. En primer lugar porque la propia ampliación de lo que se considera patrimonio o no, ha abundado en valorizar muchos de los recursos que se encuentran profusamente en las áreas rurales. En ellas aparte de los monumentos históricos, sitios culturales, yacimientos, museos y ecomuseos encontramos también el paisaje natural, y otras esferas añadidas de lo inmaterial como por ejemplo: las tradiciones, las fiestas, las prácticas etnomusicológicas o el patrimonio lingüístico. Antes hemos visto como algunas de las formas surgidas de la nueva museología en los últimos tiempos se adecuan a los parámetros de gestión que exige el patrimonio disperso en áreas rurales, y en el seno de una comunidad más débil demográficamente que en las ciudades. En este tipo de experiencia la explotación del patrimonio siempre se vincula al desarrollo local, en buena parte porque las alternativas de actividad económica son mucho más escasas que en las ciudades y en general porque las actividades tradicionales como la agricultura y la ganadería son menos productivas que el propio turismo rural o de interior, lo cual predispone a la población local fácilmente hacia la reconversión en su actividad económica.

La oferta de patrimonio cultural presentada en este ámbito suele estar mucho más contextualizada en su universo sociocultural (en sentido antropológico) y mejor interpretada desde el territorio siendo consecuentemente más fácil de leer y reconocer de una manera integral.

Probablemente en las propuestas de carácter rural y/o local la conjunción proyectos/comunidad sea más clara debido a que la población local es más consciente de las estrategias de su futuro económico y suele ser más consciente de su capacidad de protagonismo. Por ello de todas las fórmulas museísticas al uso la más próxima a los factores enunciados: interpretación del territorio, patrimonio disperso, contextualización de los recursos y participación de la comunidad, será la del ecomuseo. En esta formulación la alianza entre poderes públicos y población local será por tanto definitivamente clave y directa. En ocasiones se pueden encontrar discursos lineales que pueden servir de eje para la interpretación y la organización de los itinerarios territoriales en base a una especialidad comarcal o a un valor patrimonial determinado. Algunos ejemplos de esto último los encontramos en rutas culturales basadas en los castillos de una zona, los yacimientos arqueológicos de cultura ibérica, las construcciones tradicionales dedicadas al agua y la gestión hidráulica, unas formaciones vegetales o geológicas determinadas, una actividad etnográfica particularmente representativa como pueden ser las fiestas de determinado ciclo, etc... Una de las modalidades puestas en valor más recientes y originales es la de los itinerarios dedicados

al enoturismo, asociando un cultivo que todavía puede ser mínimamente rentable con una elaboración que, aunque modernizada, aún sigue con las pautas heredadas de la tradición que le confiere cierto exotismo y valor etnológico. Todo ello unido a la cultura de la calidad en el producto final: el vino, y el interés por dotar a la propuesta de un carácter patrimonial, ya que las mejores bodegas suelen utilizar para sus instalaciones edificaciones con carácter (bien sea a través de la restauración de construcciones antiguas o de la arquitectura de autor, en las que a veces se suele instalar un pequeño museo de la vitivinicultura). Esta fórmula hace que la visita y el consumo de ciertos servicios hosteleros sean tremendamente atractivos.

Mención aparte merecen los activos patrimoniales que tienen que ver con el paisaje. Sin entrar en la figura de los parques naturales, a los que consideraremos como una variante más de museos al aire libre y que naturalmente constituyen una de las ofertas básicas en el disfrute del patrimonio sobre un territorio, sí que nos gustaría llamar la atención sobre uno los recursos emergentes en este momento sobre la gestión y puesta en valor patrimoniales: los paisajes culturales. Como fruto de la acción del hombre sobre el territorio el paisaje se ha ido conformando a través del tiempo y nos ha dejado un legado en forma de paisaje construido con distintas finalidades: explotaciones agrícolas, ganaderas y mineras; geografías del hábitat y del asentamiento de habitación en el territorio; del comercio, transporte y los intercambios, de las estructuras defensivas de distintas épocas, etc... Son un desarrollo de los itinerarios comentados antes pero con una voluntad organizativa y articulación superior que incluyen figuras de protección y vinculaciones patrimoniales. Generalmente son proyectos de carácter público con participación de distintas administraciones públicas³.

Por último una experiencia a medio camino entre el patrimonio cultural urbano y el territorial o rural sería el de la recuperación de los espacios y paisajes industriales, otra de las propuestas emergentes pero llena de dificultades debido a la envergadura y el volumen de sus intervenciones. Aún así muchos de los antiguos edificios y fábricas industriales se rehabilitan para su reutilización para otros fines que no son siempre el de contarnos la Revolución Industrial. A veces su originalidad consiste en introducirnos en el turismo de empresas, en el que las antiguas instalaciones son musealizadas por las propias compañías que hoy trabajan en instalaciones más modernas, y a través de la fábrica hecha museo nos cuentan su propia historia. – (ÁLVAREZ, 2007: 106) –

3 Existen unos cuantos ejemplos y suelen estar promocionados desde políticas estructurales de la Unión Europea, como es el caso de los Pan-european cultural corridors: Itineraries on ancient trade routes especializado en rutas históricas europeas de comercio, o también el proyecto Landscapes of war, mediante el que se trata de recuperar y poner en valor el patrimonio militar de la Europa del siglo XX, con sus conflictos armados y el legado cultural de un conjunto de restos y construcciones inducidas por la guerra y que hasta ahora eran muy desconsideradas.

Con todo ello hemos querido, sin necesidad de agotar el elenco, incidir en la variabilidad de casos y la efervescencia en actividad que genera la gestión y difusión del patrimonio cultural en un momento clave en el desarrollo de la museología. Junto con la aparición de nuevas estrategias en la organización del producto económico relacionado con la cultura, nos encontramos una clara convergencia de los objetivos del desarrollo museológico en la medida que los públicos se convierten en el eje de la acción y la última razón de ser de la práctica relacionada con el patrimonio. Lejos de ser un fin en sí mismos, los museos y el patrimonio hoy son el escenario donde la sociedad toma consciencia de sí misma y se lanza a protagonizar los flujos de actividad cultural, bien como consumo, como aprendizaje o como satisfacción, indistintamente. En tiempos de crisis económica donde se augura una recesión en la proyección de contenidos mastodónticos y caros como los de la llamada Arquitectura del Espectáculo, a veces sin contenido, la museología y el patrimonio se reinventan al tiempo que se reencuentran con sus protagonistas y los agentes que les dan vida en un amplio consenso de operaciones, intercambios y usos generadores de satisfacción y beneficio. Después de un largo recorrido la pregunta es: ¿Los museos y la difusión del patrimonio son sectores con capacidad de creación de empleo?

El empleo en la actividad museística y de difusión patrimonial

En principio y si enfocamos la cuestión desde una mirada al pasado, las posibilidades de creación de empleo a partir de las actividades generadas en el mundo de los museos han tenido una evolución sostenida y al alza constante. Sin disponer de datos precisos la ecuación se resuelve fácilmente cuando se evalúa el volumen bruto de oferta cultural en general, y museística y de patrimonio en particular, entendiendo que la diferencia que tenemos en la actualidad en comparación con el pasado es de un tamaño abismal. Sin saber el número exacto, no hay más que comparar los centros museísticos o de interpretación patrimonial que existen en la actualidad, abiertos y funcionando en España y cómo han aumentado en relativamente poco tiempo, respecto a los que había hace treinta años, por ejemplo.

Tradicionalmente la profesión asociada a los museos (de la gestión del patrimonio probablemente podríamos hablar menos) ha estado limitada por dos parámetros: uno, en la mayoría de los museos disciplinares (Arte, Arqueología, Etnología, Ciencias Naturales, etc...) la formación profesional venía determinada por cada una de esas disciplinas, desde las cuales se cumplía el segundo parámetro, el de la función a ejercer dentro del museo (director, conservador y en una categoría aparte restaurador). En otro término aparecía el personal subalterno de apoyo, (administrativo y vigilantes).

Sin embargo la especialidad temática no formaba necesariamente al profesional en las funciones externas del museo, más bien apenas daba la capacitación correspondiente respecto al trato con el estudio y la investigación de las colecciones. En el mejor de los casos el contacto del conservador del museo con las mismas pronto le permitía acceder a algunas prácticas propias de la museografía como la catalogación, el inventario y la clasificación. Paralelamente, hasta la década de 1980, el profesional que trabajaba en los museos se encontraba en la más absoluta ceguera en cuanto a los dispositivos de difusión y didáctica se trataba, siendo la buena voluntad y el autodidactismo de los conservadores del museo, ante la demanda planteada por los públicos, el único instrumento para improvisar el servicio.

La propia exposición permanente solía ser un correlato en formato de muestra de los discursos científicos y disciplinares, inteligibles solo para la minoría introducida en la materia, aunque también es cierto que fue en el campo de las exposiciones temporales donde se trató de dar los primeros pasos hacia criterios de comunicación mejor direccionada hacia todo tipo de públicos. Es por esa razón que en el mismo momento en que se está produciendo el gran impulso de apertura de los museos hacia los públicos y hacia la sociedad se constata inevitablemente la necesidad de introducir la enseñanza reglada de la museología como disciplina universitaria, a finales de la antedicha década. Finalmente se añadió la aparición de una demanda laboral para cubrir un servicio (el de la difusión) medianamente improvisado en una cantidad de museos que todos los poderes políticos, desde el central al local, comenzaron a impulsar como tendencia del momento. Conforme el espectro profesional que tiene que intervenir para atender todas las cuestiones relacionadas con el patrimonio se vuelve más complejo, y después de distintas propuestas para definir cuál era la instancia adecuada para albergar y regir sobre estos estudios, la oferta hoy se centra en distintos estudios de grado y de postgrado en diferentes universidades españolas, aunque casi siempre concentrando el bloque conceptual de los estudios en el trabajo museográfico y la gestión de colecciones patrimoniales. Si en el año 2001 habían unos diez programas especializados en museología, en el 2006 ya se podía hablar de alrededor de 38 títulos relacionados con la actividad museística y sobre el medio centenar los dedicados al patrimonio y la gestión cultural, programas cada vez más transformados y adaptados a nuevos perfiles profesionales como la didáctica y otros, – (CARRIÓN, 2006: 41) –.

Por otra parte, la dificultad que entraña encontrar una definición reglada académicamente del perfil de profesional de la difusión del patrimonio se hace más compleja, si cabe, cuando desde otros sectores se compete por el objetivo de hacerse cargo de la responsabilidad laboral de transmitir y difundir socialmente los valores patrimoniales y culturales. De este modo a la gestión del patrimonio se empieza a llegar desde tradiciones que no son ni disciplinares (en el sentido de la disciplina que estudia cada tipo de patrimonio) ni desde la museolo-

gía propiamente dicha. Nos referimos a la convergencia de intereses que se suscitan desde el sector de la gestión turística y la gestión cultural. Así surgen modalidades nuevas de certificación reglada como la del Mediador Didáctico del Patrimonio, cuya intención funcional consistirá en implicar a los agentes turísticos con los agentes del mundo del patrimonio y de la cultura con el fin de satisfacer sus necesidades respectivas y reforzar su cooperación. Estos mediadores se colocarían en un lugar central de interrelación entre el sector turístico y el cultural como agentes básicos de la comunicación acerca del patrimonio. De este modo, la situación de privilegio descrita, permite erigirse en intérprete del patrimonio ante la demanda del sector turístico de productos relacionados con la cultura. En el campo de la gestión cultural sucede algo parecido, desde unos inicios profesionales un tanto genéricos, en tanto que el campo de actividades relacionadas con la cultura es muy amplio, la aparición y extensión de políticas de protección del patrimonio ha dado en consolidar la figura profesional del gestor del patrimonio, que desde la óptica de la gestión de un bien cultural deberá especializarse y aumentar sus conocimientos específicos en la medida que los necesite para hacer compatible la conservación del bien cultural con la obtención de rentabilidades, ya sean sociales o económicas, – (RAUSELL y otros, 2005 : 50) –.

En algún caso esta tendencia a la competencia entre procedencias profesionales distintas se matiza debido a la convergencia que ya se plantea en algunos foros académicos entre la gestión cultural y los estudios sobre patrimonio desde la plataforma que significa el proceso formativo. Este sería el caso del Máster en Museología de la Universidad Politécnica de Valencia enfocado inicialmente a mejorar las condiciones formativas de los alumnos de Bellas Artes para su posible salida profesional en museos de arte y cuya primera edición fue en 1998. Con el tiempo se desarrolló y se convirtió en un ciclo de estudios de Postgrado con módulos de museología y museografía, y más adelante se transformó en un Postgrado donde el grueso de las habilidades consistían en dar un perfil de conocimientos amplios para atender el vasto sector de retos a los que se puede enfrentar un gestor en la gestión integral de los recursos culturales, con una mención especial a la gestión del patrimonio – (VILLAVIEJA, 2005: 156) –. Más recientemente, y en el contexto aún más evolucionado que surge después de haberse fusionado este máster con otro de contenidos similares sobre gestión cultural de la Universidad de Valencia, y denominado Máster en Gestión Cultural (Interuniversitario UVEG-UPV), ya se incluye un módulo completo dedicado a un patrimonio específico: el etnológico.

En general buena parte de la cuestión relativa a la formación en gestión de museos y patrimonio radica en la necesidad de establecer perfiles profesionales claros para poder reglar los estudios, aunque también se puede ver a la inversa, en la medida que se puedan reglar aquellos los perfiles profesionales se aclararán. Al menos en el mundo de los museos sí que podríamos decir que esos

perfiles están mucho mejor definidos, fundamentalmente a partir de la experiencia contrastada y adquirida con los departamentos didácticos y de difusión de los museos. Pero esto en realidad no tiene nada de especial y se tardará en encontrar definiciones profesionales en la materia, y probablemente nunca de una manera cerrada, habida cuenta que precisamente lo que hemos pretendido destacar en este artículo es la complejidad de un mundo en eclosión evolutiva. Un mundo en el que la actividad diversa que comporta la aproximación al patrimonio por parte de la sociedad propicia un modelo multidisciplinar de acción y gestión, en el que se puede dar satisfacción profesional a muchos intereses diferentes en formación y procedencia.

La sociedad al fin y al cabo es la responsable de su patrimonio y su protección y difusión, responsable por tanto del futuro del mismo ya que el patrimonio es fuente de identidad y autoreconocimiento pero también recurso económico y de desarrollo en el contexto de la sociedad del ocio y el disfrute. Del mismo modo que el Estado y las administraciones públicas no pueden sufragar y subvencionar unilateralmente todo el coste que tiene la gestión del patrimonio (y en este tema ya se ha alcanzado definitivamente un punto de no retorno), la sociedad en su conjunto y las comunidades locales toman protagonismo y se hacen cargo mediante la participación en el proceso económico vinculado a la cultura. De esa síntesis sinérgica, activa y participativa emerge un sector que tiene capacidad de crear empleo⁴ y en el cual aún no se ven las fronteras en su capacidad de innovar propuestas y proyectos vinculados de algún modo a alguna de las maneras que existen en el proceso de difundir el patrimonio y nuestros museos.

Hasta hoy, en su mayoría, el caladero de ofertas de empleo que se daba en nuestro campo se producía en el sector público debido a la naturaleza pública de la mayor parte de los museos en España y de la gestión del patrimonio. Sin embargo toda la logística desarrollada en el ámbito de la comunicación y el *marketing* del patrimonio, en la búsqueda y fidelización de nuevos públicos, han creado un escenario en el que las oportunidades de trabajo han crecido. Podemos decir que el aumento de la oferta de productos culturales en los museos ha requerido de la presencia de especialistas de diferente extracción que contribuyen a perfeccionar la oferta. Como característica principal de estos profesionales diremos que en su mayor parte no pertenecen a la plantilla estable de los museos. No cabe ninguna duda que los propios museos disponen de un crecimiento natural en su oferta de empleo, sobretodo cuando tenemos en cuenta la dotación necesaria de áreas que habitualmente no se cubrían o se ha-

4 cf. como ilustración a esta aseveración la página de inicio de la Web del Máster Interuniversitario de gestión cultural (UPV-UVEG) citado con antelación en la que se asegura que a fecha de hoy no se supera el 40% de satisfacción en la cobertura de la demanda de profesionales de la gestión cultural, y que en cualquier caso se calcula que no se alcanzaría una saturación de la misma antes de los próximos cinco años.

cía de modo insuficiente por parte de los conservadores, como la producción de exposiciones, la comunicación exterior y la didáctica. Esta es, indudablemente, una de las fuentes de empleo. Pero el segmento más dinámico en la creación de empleo procede de los agentes externos, y por lo tanto asimilables al sector privado, que participan en alguna parte del proceso de difusión.

En este estado de las cosas la financiación y la captación de recursos se revelan como un objetivo estratégico en todas las instituciones museísticas, en el sentido que a mayor capacidad de recaudación presupuestaria mayor generación de proyectos y al fin y al cabo de empleo. En esta línea convendría explotar mejor y desarrollar las posibilidades que establece la Ley de Mecenazgo, en particular las que posibilitan donaciones dinerarias a los museos con el fin de difundir sus actividades y patrimonio – (LAFUENTE, 2004 : 116) –. Por otra parte cada vez resulta más necesario introducir entre los hábitos de los museos la cultura de la *esponsorización* y el *partenariado*, con el fin de obtener patrocinios para la ejecución de proyectos de difusión concretos como exposiciones, interpretaciones, experiencias didácticas u otros soportes o formatos culturales como el teatro, la música y el cine en los museos. A tal fin un número creciente de compañías y corporaciones empresariales estarían dispuestas a participar en tales programas como parte de su *marketing*, aunque conviene en este caso seleccionar bien tales patrocinios debido a que en ocasiones los intereses y objetivos empresariales y museísticos no siempre coinciden. No obstante siempre pueden aportar visibilidad, promoción, ingresos y apoyo a los museos – (KOTLER y otros, 2001: 83) –.

Existe otro recurso vinculado a la difusión y financiación de las actividades museísticas y preocupación por el patrimonio que posee cierta tradición funcional, muy especialmente en aquellos países o territorios con una sociedad civil activa y desarrollada. Nos referimos a las asociaciones de amigos de los museos y de protección del patrimonio. Sin entrar a analizar los objetivos de cada una de ellas, pues pueden variar en cuanto al grado de implicación o en ambiciones, todas ellas están marcadas por un indicador común: el tratar de concienciar a la sociedad del valor cultural representado en las colecciones museográficas y el patrimonio. En este aspecto podríamos decir que estas asociaciones son precursoras en la tarea de abrir los museos a la sociedad, ampliar los públicos e instalar la imagen del museo en el seno de la comunidad mediante acciones de difusión, contribuciones económicas y apoyo de todo tipo a mejorar la actividad de los museos. Como caso particular interesa destacar aquellas que participan en la vida del museo y el patrimonio de una manera activa, a través del trabajo voluntario. Más concretamente llaman la atención aquellas que además se dedican a la reconstrucción “viva” de la escenografía del museo y el patrimonio, como las que representan e interpretan episodios históricos o escenas de la vida cotidiana con trajes de época, convirtiéndose a veces en auténticos museos vivos. Aunque la base del trabajo de estas asociaciones sea el de la voluntariedad, al final también aportan su contribución al activismo general en el campo de la

difusión cultural y de la creación de alguna oportunidad laboral o profesional relacionada con su actividad.

En España las distintas federaciones de asociaciones de amigos de los museos autonómicas se encuentran federadas y realizan una magnífica labor de extensión cultural.

Existen igualmente otras redes de carácter no gubernamental que trabajan en la protección, salvaguarda y difusión del patrimonio como *ICOMOS*, bastante participativa en la definición y práctica de un turismo cultural sostenible y que no ponga en peligro o desvirtúe la integridad del patrimonio. Otras redes de carácter más semioficial serían *Forum Unesco*, formada básicamente por universidades interesadas en proyectos de recuperación y difusión del patrimonio; o entre otras el propio *ICOM*, organismo dependiente de la UNESCO y que tiene como *leit motiv* la agrupación de los museos para la reflexión profesional y disciplinar de la museología y la museografía.

Hemos dicho antes que el Estado y las administraciones, ellos solos, no pueden hacerse ya cargo de la gestión del patrimonio y su mantenimiento, y más adelante decíamos que la sociedad tenía que ser consciente de la necesidad de su protagonismo e implicación en el mismo objetivo con el fin de generar actividad de carácter económico. Pues bien, el museo no puede por sí mismo arrogarse toda la responsabilidad en la producción de la difusión cultural. Los profesionales dedicados a este tipo de trabajos no pueden ejercer su actividad solamente en el museo y parte de los recursos invertidos requieren derivarse hacia el sector privado para poder cumplir con los niveles y resultados que el patrimonio cultural necesita. El instrumento mediante el que se consigue esto último es de la externalización. La bolsa mayor de actividad que se transfiere al sector privado, hoy por hoy, es la producción de exposiciones y la musealización de entornos patrimoniales. Más allá de los conservadores y los restauradores del museo encontramos un grupo de profesiones que han ido especializándose en alguno de los procesos que la producción y comunicación sobre el patrimonio requieren y que aportan nuevas técnicas y experiencias. La intervención de estos profesionales afecta a los espacios públicos de los museos y muy directamente a las exposiciones, en las que participan en algún grado, arquitectos, escenógrafos, iluminadores, expertos en audiovisuales y nuevas tecnologías, guionistas, documentalistas, comunicadores, diseñadores gráficos, montadores, comisarios, dando lugar en muchas ocasiones a empresas especializadas en producción museográfica y/o transporte específico de objetos de museo y piezas de arte. Todo ello ha acabado por conformar una auténtica industria museográfica con una cierta capacidad de empleo – (ÁLVAREZ-MALDONADO y otros, 2008: 143) –.

El sector privado también puede constituirse en motor de la actividad bien mediante la *esponsorización* regular, a través de la presencia en los sistemas de

comunicación del museo y el patrimonio, bien a través del tutelaje de alguna sala de exposiciones particular del museo o de algún servicio al público del museo como las maletas didácticas, los talleres didácticos, las cibersalas, etc... En otras ocasiones algunas grandes compañías o instituciones financieras van un paso más allá y abren sus propias salas en las que exponen producciones generalmente subcontratadas a otras empresas del sector de la producción cultural, aparte de disponer de sus propios departamentos de programación y comunicación. Estas empresas incluyen esta actividad muchas veces como un recurso de *marketing* corporativo propio y en la captación y fidelización de clientes, en un intento de ofrecer un recurso extra a los mismos y la obtención de un retorno económico como consecuencia – (FAUS, 2003: 51) –.

Otro elemento que contribuye a hacer la actividad de difusión del museo y el patrimonio más eficiente y conectiva con la ciudadanía es el de la introducción en los procesos museísticos de la cultura de la calidad, abriendo un frente laboral, con la aportación profesional de otro tipo más de especialistas, independientemente de que ésta sea una tarea externalizada o no. La gestión de la calidad faculta e impulsa activamente la participación ciudadana en la gestión del museo, y así deja de ser una mera receptora de información para convertirse en co-gestora de sus contenidos al tener la oportunidad de participar, decidir y evaluar la calidad de los productos y servicios mediante las cartas de servicios y la introducción de herramientas y sistemas de calidad – (HEREZA, 2006: 183) –.

En cualquier estrategia de relaciones externas del museo se hace preciso contar con una presencia adecuada en los medios de comunicación de masas. Además en nuestro país hay una cierta tradición en estos medios sobre el hecho de prestar atención a la cultura y el entretenimiento de manera que las noticias relacionadas con la comunicación del patrimonio son abundantes y suelen tener un gran consumo. Esto hace que en la relación del museo con los medios sea imprescindible alcanzar un nivel de excelencia en la organización del circuito de información sobre las actividades y la importancia real de las propuestas culturales para la comunidad. Con esta necesidad, la de construir una sintonía con los medios, nace un nicho ocupacional novedoso en la difusión de la cultura y el patrimonio, el de la creación de los gabinetes de prensa en las instituciones museísticas y la aparición del periodismo especializado en museos. A menudo los comisarios y especialistas en contenidos museísticos se expresan en su “jerga” y no están demasiado próximos al visitante. El gabinete de prensa tiene la labor de intermediar junto con su función de informar al periodista, que se mueve entre un público muy amplio y no siempre se maneja bien con los lenguajes herméticos – (JIMÉNEZ, 2004: 58) –.

La configuración de un gabinete de relaciones externas sería otro instrumento dentro de las estrategias generales de imagen y *marketing* en la confección de una identidad museística ante sus visitantes y públicos. Por tanto serán especial-

mente necesarios en la elaboración de campañas de promoción y publicidad ante la comunidad en franca competencia con otros productos culturales de otras zonas o destinos, o tal vez con otras alternativas de consumo cultural en la misma área.

No podemos ir finalizando sin antes dedicar algunas palabras a las nuevas tecnologías que se utilizan en los museos en la actualidad. Más que construir un repertorio sobre ellas nos interesa señalar en qué grado los niveles de desarrollo que éstas han llegado a conseguir facilitan y amplían la capacidad de los técnicos en producciones culturales en transmitir los mensajes de difusión sobre los contenidos de los museos y el patrimonio. Especialmente en lo que son museos y ofertas de contenido reconstructivo y contextualizador del objeto patrimonial, como los museos de Historia, de Etnología o Arqueología, donde las escenografías construidas para mejor comprender las colecciones o el monumento han superado ampliamente las salas y las vitrinas convencionales en función de la construcción de un relato comprensible. También aquí ha aparecido todo un aparato tecnológico de producción y representación con sus correspondientes profesiones detrás para mantener este canal de transmisión. Mención especial merece la aparición, en el fondo no hace tanto tiempo, de la Red como medio y espacio de expresión y comunicación de los contenidos museísticos y patrimoniales además de recurso tecnológico de primer orden. Incluso con la aparición de propuestas de museos virtuales en los que ni siquiera harían falta las salas de exposición porque lo que se difunde son las propias colecciones en la Red, con contextos reconstruidos virtualmente y con todo un mundo de experiencias museográficas de contacto y comunicación con el público, de manera no presencial, en gran parte todavía por implantar. Pero más allá del debate sobre los museos sin colecciones, con una mera presencia electrónica, y sobre los límites de la museología, aquí nos interesa destacar el esfuerzo hecho en los últimos años por casi todos los museos y las instituciones relacionadas con el patrimonio para construir una oferta museográfica en un frente nuevo que es el de la Red. En realidad el horizonte no es solamente el de las páginas Web, sino toda la virtualización del propio museo y su funcionamiento, incluyendo de una manera muy especial la interrelación con el público, visitantes y comunidad a todos los niveles. La visita al museo virtual, los contenidos de sus actividades, agenda y productos y servicios ofertados en el museo, la información histórica sobre los contenidos de producciones realizadas anteriormente, la consulta de los fondos museísticos y de colección, la consulta en biblioteca virtual, los foros de todo tipo, blogs especializados, boletines electrónicos y agendas, tecnología WAP en sala para guías de museo electrónicas, etc...; más recientemente incluso aparece la posibilidad de implementar tecnológicamente multitud de recursos audiovisuales y gestionarlos bajo la forma de televisión en línea con contenidos de museos y patrimonio cultural.

Aunque bien es cierto que lo virtual nunca reemplazará a lo táctil y físico en un museo, los datos que nos llegan por la Red nos permiten una reconstrucción

mental del contenido de los museos y el patrimonio, además de incitar al público desde la distancia a la visita real del centro museístico o bien a una evocación de lo ya visitado – (COBO, 2004 : 40) –. La gestión de toda esta enorme posibilidad tecnológica requiere de especialistas en informática, Internet, diseño gráfico y de páginas *Web*, *software*, imagen y sonido, comunicación, etc... Aunque el personal convencional del museo se pueda reciclar en algunas de estas habilidades no cabe duda que existe un espacio laboral y profesional, tanto externo como interno en este campo de una gran dimensión hacia el futuro.

El elenco de profesiones que intervienen en la difusión de los museos y el patrimonio se hace más largo cada año que pasa. No tiene sentido hacer un listado de los mismos porque en la medida que el museo se abre más a los públicos, y la sociedad toma mayor consciencia en su responsabilidad en la protección y disfrute de su patrimonio, la intervención de distintos especialistas en cada una de las etapas o fases de la producción, promoción, publicitación, *marketing* y difusión de los productos culturales relacionados con el museo y el patrimonio se va haciendo más amplia. Representa esta diversidad finalmente un reflejo de lo que la propia sociedad diseña como estrategia activa en la gestión de su patrimonio. A las profesiones clásicas de la museología relacionadas con la difusión como guías, monitores, educadores, técnicos en exposiciones y similares se añaden otros como educadores en patrimonio cultural, arquitectos especialistas en musealización del patrimonio, técnicos en exposiciones al aire libre, intérpretes de patrimonio, gestores del patrimonio, dinamizadores y animadores culturales, expertos en turismo cultural, gestores de la cultura, economistas de la cultura, especialistas en *marketing* y promoción publicitaria, técnicos de procesos de calidad, gestores expertos en administración pública y privada, periodistas y publicistas, expertos en protocolo y gestión de espacios, diseñadores gráficos y de publicaciones, creadores de imagen, sonido y música *ad hoc* para dotar de nuevas dimensiones a las salas expositivas, expertos en informática, diseño y gestión de páginas *Web*, en electrónica y comunicación audiovisual, abogados expertos en legislación y jurisprudencia sobre el patrimonio y su protección, y un larguísimo e inacabable repertorio. Podríamos incluso añadir a los empresarios concesionarios de las tiendas de los museos y conjuntos monumentales dedicados al *merchandising* de los propios museos y a los gastrónomos de los restaurantes de los museos vinculando su oferta a la riqueza de un patrimonio dedicado al buen comer y beber. Todos ellos unidos por una actividad relacionada con la cultura y en plena interacción de trabajo, con su correspondiente actividad laboral, utilizando el patrimonio como un arma de identidad y la singularidad que el mismo contiene, como una imagen de marca. Imagen de marca que se une y representa para reforzar la identidad cultural comunitaria, diferenciada y singular que contribuya a posicionar nuestro destino – (BALLART y otros, 2008:206) –. El reconocimiento de nuestro patrimonio común nos introduce también en la difusión de valores; comprendiendo la identidad y la diferencia nos educamos en la tolerancia, el civismo y la integración social. Si

además eso sirve para generar recursos económicos y empleo, como así parece que es aún en tiempos de crisis, podemos decir que estamos de enhorabuena porque todavía queda mucho recorrido que desarrollar en el ámbito de la difusión del patrimonio, los museos y las colecciones museográficas.

Bibliografía

- Alvárez Areces, M.** (2007) "Asturias recupera el museo olvidado: la musealización de los espacios industriales", *MUS-A*, N° 8, 2007, pp. 100-106
- Álvarez-Maldonado, A.; Torreblanca N.** (2008) "La industria de la museografía", *Museo: revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n° 13, 2008, pp. 143-149
- Ballart Hernández, J.; Juan Tresserras, J.** (2008) *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona, 2008
- Bolaños Atienza, M.** (2008) "El museo insaciable". *Museo: revista de la APME*, n° 13, 2008, pp. 23-34
- Carrión Santafé, E.** (2006) "La formación museológica en España", *Museos.es revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n° 2, 2006, pp. 34-49
- Cobo Calleja, I.** (2004) "Museos en Red", *Museo: revista de la APME*, n° 9, 2004, pp. 35-42
- Faus Checa, M.** (2003) "La exposición como herramienta empresarial". *Museo: revista de la APME*, n° 8, 2003, pp. 51-55
- Grau Gadea, S.** (2005) "L'exposició, el llenguatge del museu", *Revista valenciana d'etnologia*, n° 1, 2005, pp. 73-93
- Hereza Lebrón, P.** (2006) "La gestión de la calidad en los museos", *Museo: revista de la APME*, n° 11, 2006, pp. 179-188
- Herrero Prieto, L.; Sanz Lara J.** (2002) "Los museos: uso y valoración económica", *Museo: revista de la APME*, n° 6, 2002, pp. 220-236
- Iniesta I González, M.** (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagés Editors, 1994
- Jiménez Losantos, E.** (2004) "El museo se hace noticia; el socorro mútuo, periodistas y gabinetes de comunicación", *Museo: revista de la APME*, n° 9 2004, pp. 49-61
- Juárez Gallego, M.** (1993) "La cultura del ocio y su función de cambio social hacia el final del siglo XX", *Revista Complutense de educación*, n° 4 (1), 1993, pp.29-52
- Kotler, N.; Kotler, Ph.** (2001) *Estrategias y marketing de museos*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 2001
- Lafuente Batanero, L.** (2004) "Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos", *Museos.es, revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n° 0, 2004, pp. 102-117
- Lorente Lorente, J** (2006) "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica", *Museos.es, revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n°2, 2006, pp. 24-33
- Lorente Lorente, J.** (2007) "Museos como catalizadores de barrios artísticos" en *Actas del XXV Congreso Nacional de amigos de los museos. Ciudades, nuevos escenarios para el desarrollo*, Xarxa de museus de la Diputació de València, Marzo 2007, pp. 41-51

- Palomero Plaza, S.** (2002) "¿Hay museos para el público?". *Museo: revista de la APME*, nº 6, 2002, pp. 141-157
- Prego Axpe, A.; Muñoz Martínez, R.** (2006) "La didáctica del museo y del yacimiento arqueológico", *MARQ Arqueología y museos*, nº 1, 2006, pp. 169-181
- Rausell Köster, P.** (2007) "Museos y excelencia de las ciudades", en *Actas del XXV Congreso Nacional de amigos de los museos. Ciudades, nuevos escenarios para el desarrollo*, Xarxa de museus de la Diputació de València, Marzo 2007, pp. 24-37
- Rausell Köster, P.; Cabañes Martínez, F.; Revert Roldán, J.** (2005) "Oferta formativa, Mercado laboral y perfiles profesionales", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 54, 2005, pp. 48-54
- Rodríguez Achútegui, M.** (2003) "Exposiciones sin objetos". *Museo: revista de la APME*, nº 8, 2003, pp. 167-175
- Roigé I Ventura, X.** (2007a) "Museos etnológicos entre la crisis y la redefinición" en "Els museus d'etnologia a debat", *Quaderns-e de l'Institut català d'antropologia*. (en línea), nº09/a <http://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/73519/131240>. (Consulta: 22/06/2009), pp. 1-29
- Troitño Vinuesa, M.** (2002) "La ciudad histórico-turística y el museo", *Museo: revista de la APME*, nº 6, 2002, pp. 256-267
- Villavieja Llorente, C.** (2005) "El ciclo de estudios de Postgrado en gestión cultural de la Universitat Politècnica de València" en *Actas del I Congreso Internacional sobre la formación de los gestores y técnicos de la cultura*, Diputación de Valencia, 2005, 155-169
- Zallo Elguezábal, R.** (2007) "La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio" *Zer, komunikazio ikasteten aldizkaia*, nº 22, 2007, pp. 215-234

20

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

El museo en la sociedad contemporánea. Museólogos y museógrafos: formación y profesión

Elena López Gil

Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía

“Las investigaciones que he realizado durante el pasado mes me han llevado a una conclusión inevitable: si quiere sobrevivir, el Museo Dupayne debe cambiar, y cambiar de un modo radical.

Ya no podemos continuar como un pequeño almacén especializado en el pasado para unos cuantos especialistas, investigadores o historiadores.

Tenemos que abrirnos al público y vernos como educadores y mediadores, no como meros guardianes de las décadas pasadas”

P. D. James, “La sala del crimen” 2003.

El museo

Durante los últimos años se ha ido consolidando el nuevo concepto de museo como institución cultural de gran prestigio, capaz de transformar el entorno urbano y cultural de cualquier ciudad.

La idea de los museos como depósitos colectivos del conocimiento en forma tangible data de los siglos XVII y XVIII y refleja el espíritu de la Ilustración. Bajo esta premisa el museo tiende a la inmovilidad, pero a tenor de los últimos cambios en la sociedad la inmovilidad no puede ser la respuesta.

El museo ha necesitado un lento proceso de adaptación a los cambios socioculturales y a las exigencias de una sociedad en constante evolución, que demanda de esta institución un compromiso con las actuales necesidades culturales. Los cometidos del museo han cambiado en la medida que se ha producido un

cambio de rol creándose nuevos modelos de actividades y renovándose y modernizándose sus funciones tradicionales

A partir de los años ochenta nuestro país han sido testigos de un masivo crecimiento en cuanto a número de museos, las visitas se han incrementado extraordinariamente y se puede considerar que los museos forman parte del orden político, social y económico, pero ¿pueden los museos responder la nueva situación social? ¿Son capaces de cambiar sus políticas de cara a los nuevos objetivos?

Se inauguraron a bombo y platillo museos y centros de arte contemporáneo, y a partir de ahí comienza su declive hasta llegar a su cierre en algunos casos. No se les dota de una autonomía económica y administrativa suficiente ni existe un plan museológico previo, ni una política coherente de adquisiciones, y en muchos casos su funcionamiento está sujeto a los vaivenes políticos.

El problema arranca de un error de concepto, se fundan nuevos centros en momento que convienen políticamente pero sin establecer su contenido, sus funciones y su cometido social pero exigiendo a directores y gestores una alta rentabilidad política y social. Todo ello da lugar a la creación de museos innecesarios que no cumplen requisitos suficientes para mantener su actividad una vez pasada la euforia de los primeros tiempos.

Actualmente los museos están siendo objeto de una profunda transformación que arranca del concepto mismo de la institución hasta su presentación pública. La construcción de edificios de nueva planta de arriesgado diseño o la remodelación e intervención en edificios históricos para museos ha sido una de las principales consecuencias de esta operación cultural objeto de innumerables debates públicos por parte de toda la sociedad.

Todos estos cambios en el ámbito de los museos crean tensiones y conflictos en cuanto al modo de conservar y de exponer, al concepto de museo y a las funciones clásicas que se les atribuyen.

El museo ha tenido que abrirse al público, el gran protagonista, y así de ser auténticos cementerios, cerrados y polvorientos, inactivos, han tenido que transformarse para evitar su desaparición: de mero expositor a auténtico comunicador.

El prestigio y solidez del museo reside en su colección permanente, por ello conservadores y trabajadores del museo han de centrarse en el conocimiento, exposición, cuidado y difusión de esta colección. No hay que apresurarse en la admisión de piezas ya que no se trata en la colección del museo de la existencia del arte, sino de su supervivencia. El arte seguirá existiendo en exposiciones

temporales y galerías de arte. Para la supervivencia del arte tienen que seguirse los más rigurosos criterios de calidad.

Pero el caso de los Museos de Ciencias Naturales y de Ciencia y Tecnología no es más halagüeño como se puso de manifiesto en las jornadas sobre "Museos. Realidad y nuevos retos" organizadas por el ICOM¹ y celebradas en el auditorio del Ministerio de Educación y Cultura en diciembre de 2002. En ellas se evidenció la ausencia de una cultura científica en los centros españoles frente a la histórica y artística, además la falta de espacios y de recursos ha perseguido la historia de museos como el Nacional de Ciencias Naturales.

Una de las características que mejor define al museo frente a otro tipo de espacios o instituciones es su vocación de permanencia y la existencia de una colección, tal y como recoge la Ley de Patrimonio Histórico Español del año 85².

En España, donde existe un total de 1.137 museos y colecciones registrados, de los que 770 son de titularidad pública, 348 de titularidad privada y 19 de titularidad mixta (entendido como la suma de uno o varios organismos, ya sean públicos o privados), se han creado desde la década de los 90 del siglo XX un total de 392 museos.

Todo ello merece nuestro reconocimiento por el esfuerzo en la conservación y difusión del patrimonio, pero invita a reflexionar sobre el nuevo concepto del museo, el imparable aumento del presupuesto que ahoga a las instituciones llevándola, en algunos casos a limitar sus servicios públicos, la búsqueda de nuevas formulas de gestión que aúnen dirección empresarial con dirección científica y la mejora de la calidad de la visita.

Deberemos tener muy claro, también, que el patrimonio es algo muy frágil, que nos pertenece a todos y que constituye una de las claves que nos permite conocer nuestro pasado común, es parte de nuestra historia. Por tanto hay que crear un público cómplice y no enemigo como instrumento de protección, para ello hay que formarlo y sensibilizarlo ante los bienes patrimoniales, formación que debería comenzar en las escuelas pero sin olvidarse del público adulto que es el que puede transmitir a los más jóvenes estos valores.

1 ICOM International Council of Museums (Consejo Internacional de Museos) se crea en 1946, es una organización internacional, dedicada a la promoción y al desarrollo de los museos y de la profesión. Constituye una red mundial de comunicación para los profesionales de museos de todas las disciplinas y especialidades. Está asociado a la UNESCO como organización no gubernamental y posee status consultivo ante el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Es una autoridad moral e intelectual muy reconocida y escuchada. Su sede está en París y se compone de un Secretario que coordina las actividades del programa de la Organización y de un Centro de Información museográfica que reúne la información del mundo entero y la difunde internacionalmente.

2 LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE de 29 de junio de 1985)

Es necesario, pues, implicar a la sociedad civil en el apoyo a la defensa del patrimonio, ya que los museos administran un patrimonio común.

En este sentido es muy importante el papel del voluntariado y de las asociaciones de amigos de los museos, incluso el ICOM ha destacado la iniciativa, actividad y participación de la sociedad en el entorno del museo que contribuye a conseguir los objetivos del museo. En España existen 74 asociaciones de amigos de museos que forman una federación (FEAM) y cuentan con un boletín informativo, el último Congreso Mundial de la FEAM se celebró en Sevilla en octubre de 2005 y coincidió con el 30 aniversario de su fundación³.

Frente a la sociedad el museo debería comportarse de una forma muy elitista en cuanto a piezas a conservar: lo único y lo mejor, lo más representativo y fundamental para el conocimiento y comprensión de una determinada faceta de la cultura. Pero debería estar abierto a todos: ser comprensibles y accesible a todos eliminando barreras físicas e intelectuales.

El museo no puede presentarse hoy con formatos del siglo XVIII, han cambiado las formas de exposición, la arquitectura y el uso de la luz, fundamental en el mundo actual y que puede variar los mecanismos de percepción. El museo en su faceta de comunicador tiene que llegar al mayor número posible de visitantes pero nunca se puede olvidar del objeto, sea cual sea su naturaleza, que conserva, investiga y utiliza como documento histórico y es la base y el origen del quehacer museístico.

La actual tendencia a considerar la actividad museística desde el punto de vista del acontecimiento es, en cierta manera, peligrosa, aunque parece inevitable. Pero del fugaz acontecimiento cultural al espectáculo banal hay un paso, de la tendencia a frivolarizar y a hacer de todo un parque temático más cercano a los parques de Disney que a otra cosa. Habría que rescatar al museo de esa actualidad que a veces le lleva a ser una caricatura de sí mismo y reconducirlo hacia su verdadero fin de constituir un servicio público.

3 La Federación Española de Amigos de los Museos es una institución cultural sin ánimo de lucro creada en 1983 que aglutina asociaciones y fundaciones de amigos de los museos para impulsar las iniciativas vinculadas a los museos y al patrimonio. Sus principales promotores fueron la Asociación de Amigos de los Museos de Cataluña y la Fundación de Amigos del Museo del Prado, que detectaron la necesidad de impulsar una Federación Nacional que reuniera a todas las asociaciones y que les representara dentro de la Federación Mundial. Hoy en día pertenecen a la FEAM 116 asociaciones y fundaciones de Amigos de toda España. FEAM es miembro del Comité Internacional de Museos (ICOM) perteneciente a la UNESCO y miembro de la Federación Mundial de Amigos de los Museos (FMAM)

Los profesionales

Todavía existen graves carencias en los museos españoles, pese a las aportaciones de las distintas administraciones, a un mayor nivel de cultura del público en general y a una mejor preparación de los profesionales.

La aparición de profesionales de museos es un fenómeno ligado, sobre todo, al desarrollo histórico de los museos, pero guarda relación además con la aparición de asociaciones profesionales en este campo, a escala nacional e internacional, y con la progresiva consolidación de la Museología como especialidad, pasándose del aprendizaje basado en la experiencia a los cursos de educación formal, que poco a poco se han ido implantando en los más altos niveles de la enseñanza reglada.

La tendencia que se aprecia a lo largo de los siglos XIX y XX es la de diversificar el perfil del profesional museístico, de forma que tiene más sentido hablar en nuestro tiempo de "profesionales" –en plural– de museos, para así tratar de abarcar todas las funciones que hoy demanda la sociedad.

Históricamente artistas reconocidos o eruditos de formación enciclopédica custodiaban las colecciones privadas, cuando había personas encargadas de esta labor, a lo sumo se encargaban de realizar los inventarios y enriquecer la colección. Podemos citar aquí el caso de David Teniers, el Joven, que desde 1647 estuvo a cargo de la colección de pintura del siglo XVII del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, o el propio Diego Velázquez que ejerció como responsable de las colecciones artísticas de Felipe IV.

A finales del siglo XVIII muchas de estas colecciones comienzan a abrirse al público de una forma paulatina, la prioridad no era tanto su explicación a los demás conciudadanos como su conservación y catalogación. Así pues, el nacimiento de los museos no es paralelo al nacimiento de una nueva profesión.

A lo largo del siglo XIX, el trabajo cualificado en los museos seguirá siendo encomendado a artistas, estudiosos y personajes de gran relieve intelectual y profundos conocimientos.

En el segundo cuarto del siglo XIX, a raíz de la desamortización de Mendizábal, surgen las Comisiones Provinciales de Monumentos (1844) encargadas de la custodia del patrimonio eclesiástico cuya propiedad había pasado a la nación, y fueron intelectuales y artistas locales quienes ejercieron como conservadores y directores y se encargaron de crear y fomentar los Museos Provinciales.

Hasta bien entrado el siglo XX, artistas muy destacados siguieron al frente de los museos de arte: el ejemplo más conocido es el pintor Federico de Madra-

zo como director del Museo del Prado, cargo que sería siempre ocupado por pintores hasta 1960, cuando el nombramiento del académico Francisco Javier Sánchez Cantón al frente de la pinacoteca rompió con esta tradición iniciando otra saga, la de los historiadores del arte, que todavía continúa hoy en muchos casos.

Museología y Museografía

La Museología ha atravesado un largo camino hacia su consolidación como disciplina, hace algunas décadas no se entendía este concepto de forma tan clara: los museos eran objeto de estudios históricos, pero no contaban por sí mismos como objeto de reflexión con un corpus teórico abundante.

Sólo en la segunda mitad del siglo XX se universalizó, por iniciativa del ICOM, el nombre de museología que en España había sido llamada museística, y se consolida su introducción en las enseñanzas universitarias camino en el que habían sentado precedentes algunas cátedras alemanas y el curso impartido en Harvard por Paul Sachs durante el primer tercio del siglo; aunque últimamente está siendo reivindicado el adjetivo 'museístico' para evitar la inflación y depreciación del calificativo 'museológico', que muchos han llegado a aplicar alegremente a cualquier cosa.

'Museología' y 'Museografía' son dos términos que todavía se siguen confundiendo, incluso entre los propios profesionales que los utilizan indiscriminadamente. Utilizaremos el primero para las cuestiones teóricas, históricas y conceptuales, mientras que el segundo designará las habilidades en la construcción y diseño de museos, y en la exposición de las colecciones. La Museología ordena, investiga, define y actúa, frente a la Museografía, a la que se le adjudica como contenidos la descripción, las técnicas, los procedimientos, la exposición, la conservación.

Parece que fue el checo Jirí Neustupný el que propuso a mediados del siglo XX la diferenciación terminológica entre 'museología' y 'museografía' tal como hoy la entendemos, y que el francés Georges-Henri Rivière la divulgó desde el ICOM, donde en 1970 se declaró que la Museología es 'la ciencia del museo, que estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos'

Mientras que la Museografía era definida como 'la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo' y que 'trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas del museo'. Sólo

desde hace una veintena de años se ha ido imponiendo esta doble terminología en todos los idiomas.

La museografía está estrechamente relacionada con lo que denominamos genéricamente la exposición del museo, su montaje y la arquitectura del propio centro, que define los recorridos, la forma, tamaño, iluminación, climatización, texturas, gráfica y color de los espacios, así como la articulación de los distintos espacios del museo⁴.

En cualquier caso, en la actualidad, la proyección social y cultural de una institución museística no se cifra sólo en el valor de los contenidos o de las actividades que programa, sino que debe acompañarse de una cualificación museográfica que enmarque el mensaje expositivo que se quiere transmitir, producida por la calidad del diseño de los elementos y por el confort ambiental a través de la correcta dotación de sistemas de iluminación, control de condiciones de climatización y seguridad.

Formación

Hace algo más de 30 años la carencia fundamental de los museos era la falta de formación, hoy aunque se ha mejorado mucho, sigue siendo necesario ya que lo habitual es que el museólogo se forme con el ejercicio de la profesión. Hay que formar a los futuros profesionales y también a los actuales y a todos cuantos intervienen en el quehacer museístico, dentro y fuera del museo incluido el público.

En muchos países, especialmente los anglosajones y Francia, la formación museológica lleva impartándose durante décadas, en España es bastante reciente y generalmente suelen ser estudios de postgrado, y aunque tradicionalmente los interesados son licenciados en historia, historia del arte, bellas artes, arqueología, restauración, actualmente acceden a los museos personas con otros perfiles y titulaciones.

4 El Plan Museológico (2005) editado por el Ministerio de Cultura recoge en el Anexo 2 3.2 Espacios, la siguiente clasificación de los espacios del museo:

- Área pública sin colecciones: área de acogida, servicios, actividades, biblioteca, archivos, jardines o patios.
- Área pública con colecciones: salas de exposición permanente, salas de exposición temporal, salas de investigadores, salas de reserva visitables, otros espacios
- Área interna con colecciones: área de recepción de colecciones, conservación, salas de reserva, archivos documentales, área de fotografía.
- Área interna sin colecciones: dirección y administración, departamentos técnicos, científicos, vigilancia y seguridad, mantenimiento, almacenes, otros espacios.

La cuestión, aún sin resolver, sería quien debe impartir estos estudios, las universidades o los propios museos, en Francia, por ejemplo, una de las escuelas más prestigiosas y de mayor tradición es la Escuela del Museo del Louvre y sin embargo la Universidad de Leicester (UK) ofrece unos de los programas de museología más reconocidos internacionalmente, sin olvidarnos de afamadas escuelas privadas o fundaciones.

Esta formación no se corresponde con ningún plan de estudios concreto, ni recibe apoyo de las instituciones implicadas en esta disciplina, y en muchos casos no se corresponde con las auténticas necesidades del futuro profesional. No hay un reconocimiento oficial de titulación, ni una titulación que habilite para el ejercicio de la profesión, ni un colegio oficial, la profesión de museólogo no existe en las listas del INEM de nuestro país, aunque existe la preocupación por desarrollar códigos deontológicos.

Las asociaciones profesionales tiene entre sus fines la correcta caracterización académica, técnica y laboral de la profesión de museólogo, denominación imprecisa que suele identificarse con el conservador, como profesional peculiar de los museos al que se le supone una formación también peculiar, sin olvidar que en los museos trabaja un amplio equipo de especialistas: educadores, comunicadores, documentalistas, diseñadores, restauradores entre otros.

Está por definir la difícil tarea del museólogo, pero en general se podría calificar como la persona que tiene la visión global y polifacética del museo y de las técnicas de funcionamiento, con independencia de que determinadas áreas sean atendidas por otros expertos; de ahí que le convenga una formación interdisciplinar, que le permita entender la totalidad del centro y de sus tareas, aunque desarrolle un contenido específico en cada momento de su trabajo cotidiano.

Paradójicamente, la cualificación para el ejercicio de la profesión museológica es hoy un tema de práctica, que se adquiere con años de trabajo, con la correspondiente necesidad de tiempo de aprendizaje que este sistema lleva aparejado y, sin embargo, la formación teórica es la prueba de ingreso en los centros que se requiere, pruebas basadas más en conocimientos científicos que en la técnica museológica.

La sociedad pone en manos del museólogo su patrimonio para que lo conserve y gestione, por tanto existe una clara dimensión ética en la profesión que constituye quizá su principal activo, además de servir de anclaje para la propia autoestima profesional. No se puede, pues, en términos de formación, minusvalorar la importancia de la ética profesional.

Lo ideal sería que el profesional de museos por un lado tuviera los conocimientos propios de su especialidad y que a la vez esté versado en criterios y técnicas

de exposición, didáctica de museos o conservación, se necesita, por tanto, una formación generalista en el ámbito de los museos y el patrimonio, complementada con algún nivel de especialización.

Todo museo ha de tener cubierto tres áreas que culminen en la figura del director, administración, gestión de colecciones y comunicación con el público. En primer lugar, la gestión de la colección pasa por la conservación e investigación, labor encomendada tradicionalmente al conservador, *curator* en inglés y *conservateur* en francés, sería el experto en el área de conocimiento propia del tipo de colección que tiene a su cargo, siendo el responsable científico de su estudio y cuidado.

En segundo lugar, un área de difusión, que reclama especialistas que hagan llegar el museo a la sociedad y lo difundan; al fin y al cabo, la valoración del público ha sido la principal novedad que ha experimentado el museo, y por ello se reclama hoy la colaboración de pedagogos, educadores y otros trabajadores sociales.

Y por último, el desempeño de la labor burocrática de la administración, y otras tareas como bibliotecarios, documentalistas, o personal de seguridad que desempeñan funciones que hoy se exigen al museo con toda normalidad.

Si bien la formación universitaria en alguna disciplina humanística o científica se hizo requisito habitual en el siglo XIX para cualquiera que hubiera de estar al frente de algún museo, no surgió hasta inicios del siglo XX la preocupación por una formación museológica. A menudo, era en el seno de los propios museos donde, mediante cursillos y prácticas, podían recibir cierta formación especializada los futuros trabajadores de museos.

Aunque el boom de la formación en los museos sea reciente, sus orígenes se remontan a más de cien años atrás, hoy como entonces, oscilan entre teoría y práctica, y entre la universidad y el propio museo. Teoría y práctica han funcionado como extremos en tensión, basándose la primera en los fundamentos disciplinares, sistemas conceptuales teóricos y teoría crítica museológica, ética, historia e historiografía de los museos, y la segunda en la gestión de las colecciones, la comunicación y difusión, con sus instrumentos, técnicas y procedimientos.

Históricamente las primeras iniciativas de formación surgen en los museos o fueron fomentadas por las asociaciones profesionales.

La primera escuela formal de museólogos se creó en el Museo del Louvre en 1882, en aquel momento de expansión de la cultura de los museos de Europa, la demanda del conocimiento científico y disciplinar para los museos iba en auge.

El cambio de siglo llevó pareja la necesidad de acentuar la profesionalización del trabajo en los museos –conservadores, restauradores, educadores, vigilantes-. En 1906 en los EEUU se fundó la *American Association of Museums* (AAM) uno de cuyos objetivos era contribuir a la formación y profesionalización de los trabajadores de los museos. El Museo de Filadelfia fue testigo en 1908 del nacimiento de uno de los primeros programas de formación. Durante el primer tercio del siglo XX América llevaría las riendas de la museología, pues además de USA, Argentina y Brasil crearon programas de museología.

Desde 1920 la *Museums Association* de Inglaterra empezó a organizar cursos de formación especializada, que llegan hasta nuestros días. Tras unos años de tentativas y ensayos, en los años 30 en América y Europa se consolida una primera oferta de formación universitaria. El traspaso de formación de los museos a la universidad es lento y gradual, de forma que la explosión de este tipo de estudios no llega hasta los años 60 y 70, que es cuando la universidad se incorpora definitivamente a esta formación ofreciendo estudios de licenciatura y de postgrado.

Entre los centros con más solera destaca la Universidad de Brno en la República Checa, que desde 1920 y junto con el Museo Moravo ofrece clases de museología, y a partir de 1963 tiene programas de postgrado en museología. La universidad de Leicester en Inglaterra posee un departamento de estudios Museísticos, creado en 1966, considerado uno de los más prestigiosos del mundo, con programas de postgrado, máster y formación a distancia. Las universidades de Londres y Manchester también ofrecen programas acreditados.

En los Estados Unidos el programa universitario específico más antiguo, realizado en colaboración con un museo data de 1952, es el *Wintherthur Program in Early American Culture*, otras universidades norteamericanas establecerán cursos en los años 70 como la George Washington University o la New York University. En Canadá se sigue el modelo norteamericano, por su calidad destacan los programas de tres universidades de Québec. En México existe la formación de referencia que ofrece la institución oficial INAH.

En Zagreb, y desde 1985, se ofrece un segundo ciclo de museología y estudios de postgrado y la *Reinwardt Academie*, Leiden (Holanda) da una formación universitaria y postuniversitaria muy completa. Otros países europeos como los escandinavos, Alemania, Austria, Suiza e Italia también ofrecen este tipo de formación pero sin el renombre internacional suficiente.

En la Universidad Complutense de Madrid llegó a proyectarse en 1967 una Escuela de Museología, que no llegó a cuajar, y no será hasta la década de los 70 cuando en España se empieza a exigir de las autoridades iniciativas específicas de formación museística y algunos museos y administraciones públicas orga-

nizaron talleres y cursos sin demasiada continuidad. La historia de los estudios museísticos en España es, como vemos, relativamente reciente.

Uno de los casos pioneros fueron las clases de Museología impartidas en la Universidad Complutense desde mediados de los 70 por Martín Almagro; pero hasta la Ley de Reforma Universitaria de 1984 no aparece la asignatura optativa de Museología en las Licenciaturas de Antropología Social y Cultural, Bellas Artes, Historia del Arte, Historia, y Humanidades.

En los años 80, en algunas comunidades como Cataluña, se vieron obligados a responder de prisa a las exigencias de los profesionales, pero hasta los 90 no llega el auge de la formación reglada, de manera que en pocos años se han creado programas repartidos por todo el territorio.

En algunas facultades y departamentos en Madrid, País Vasco y Cataluña se plantearon entonces la forma de crear estudios estables de post grado que añadieran una nueva dimensión a las contadas experiencias de asignaturas de museología en Bellas Artes o Historia del Arte.

En 1985 se suprime el año de prácticas en museos que, desde 1954, se exigía previamente a todo aquel que aspirase a trabajar en un museo; esto desplazó la necesidad de cursos de formación a academias privadas de preparación de oposiciones, a asociaciones como ANABAD⁵ y, sobre todo, a los títulos propios de master y posgrado que surgieron a finales de los ochenta en la Universidad Complutense de Madrid (Magíster de Museología), en la de Barcelona (Posgrado en Gestión del Patrimonio), o en la de Zaragoza (Posgrado Educador de Museos), y que se han multiplicado en los años siguientes por muchas otras universidades españolas.

No existe un estudio sistemático global que recojan todos los datos, ni existen mecanismos de canalización de la demanda formal de formación o de reciclaje de los propios museos, desde las asociaciones de profesionales o desde las administraciones, fuera de los puestos de funcionario.

Muchos museos demandan determinados especialistas (técnicos documentalistas o relaciones públicas) que poco tienen que ver con el tipo de formación

5 ANABAD, Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas (ANABAD) constituida a partir de la reforma de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD), según su art. 25 de los Estatutos de ANABAD, vigentes desde 1999 hasta la aprobación de los nuevos Estatutos en 2007, es una entidad sin ánimo de lucro, destinada a agrupar a profesionales de archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación e información, parques arqueológicos y centros de interpretación o tienen un interés profesional por estas instituciones. El ámbito territorial de ANABAD es el de todo el estado español y está compuesta por Asociaciones Profesionales y Uniones Territoriales, procedentes de las diferentes comunidades autónomas que soliciten su pertenencia a ANABAD.

museológica que ofrecen los estudios de postgrado, y además los museos tienen necesidad de formación no solo de técnicos superiores sino también de técnicos medios y para el personal subalterno. El trabajo en los museos se ha ido diversificando: aparecen nuevos perfiles profesionales y se abren nuevas perspectivas, junto a las tradicionales funciones del museo surgen otras necesidades que dan lugar a nuevas especialidades.

El ICOM⁶ en su nuevo documento de formación *Líneas Curriculares para el Desarrollo Profesional en los Museos* aprobado en 2000, vuelve a insistir en que la formación debe entenderse como una responsabilidad de los profesionales a lo largo de su carrera, y que los programas deben garantizar un equilibrio entre los contenidos técnicos necesarios para desarrollar las tareas que requiere la gestión de colecciones, y los contenidos y casos prácticos relativos a la gestión administrativa, financiera y de personal así como a los servicios educativos y de marketing. Relacionado con la vertiente pública del museo hay determinados ingredientes importantes que los programas de formación de todo el mundo van incorporando desde los años 80:

- tratamiento informático de la documentación
- exposiciones multimedia
- nuevas formas de atención al público
- marketing
- programas educativos más abiertos y plurales
- gestión de organización y servicios
- planificación y acondicionamiento de instalaciones
- seguridad
- turismo cultural
- ética profesional
- legislación profesional

Hay que tener en cuenta también la emergencia de un mercado laboral influido por la demanda de especialidades que las nuevas empresas culturales solicitan,

6 Las Guías de Currículo Para Desarrollo Profesional en Museos de ICOM son un documento de referencia para desarrollar un entrenamiento sólido y exhaustivo apropiado a las necesidades, objetivos y recursos de los museos y de los individuos a los cuales intentan servir. Las habilidades se identifican en base al conocimiento y su aplicación al trabajo dentro de la estructura social corriente, técnica y realidades económicas. Se hacen provisiones para las prioridades que existan dentro de varias posiciones, tamaños y disciplinas de los museos y los diferentes contextos culturales. El currículo reconoce que las tareas específicas, responsabilidades y la organización del trabajo están cambiando y continuarán haciéndolo en el futuro. Para mantenerse al tanto, individuos e instituciones requieren un aprendizaje continuo. Dentro de la gama de usos posibles para éstas guías están los programas que ofrecen grados, cursos de corta duración, oportunidades para desarrollo profesional, planeamiento de carreras, sesiones de orientación de personal, y seminarios, serán revisadas y puestas al día a intervalos regulares.

estas abarcan campos más extensos y persiguen un perfil profesional distinto al tradicional.

Según el Consejo Internacional de Museos, una buena formación profesional debería:

- 1 fundamentar la enseñanza sobre una base disciplinar a cargo del estudiante que garantice la formación generalista de la que los museos no pueden prescindir.
- 2 apostar por una estructura pluridisciplinar en el despliegue de los estudios.
- 3 proporcionar opciones de especialización sea por ámbitos (dirección y administración, gestión de colecciones, o comunicación) o por disciplinas (arqueología, ciencias de la naturaleza, historia del arte, historia de la tecnología).
- 4 completar la teoría con un programa de estancias temporales en museos.

En Andalucía la formación sigue los mismos parámetros ya vistos en el resto de España, centrándose en una formación de postgrado, con asignaturas sueltas durante la licenciatura y sin un programa de doctorado concreto sobre el tema.

Desde distintas asociaciones, así como desde el IAPH⁷, se organizan cursos, conferencias y actividades que pueden llenar lagunas en la formación de los profesionales, dentro del programa de formación que ofrece el Instituto dirigido a los profesionales del patrimonio histórico, se ha generado una oferta de calidad, pero orientada más a la conservación, restauración e intervención y olvidando otros aspectos igualmente importantes dentro del museo: didáctica, comunicación, exposición o gestión.

En la facultad de Bellas Artes de Granada se convoca desde el año 2000, al amparo de un convenio entre la Consejería de Cultura y la Universidad un Máster en Museología; en el que junto a las materias clásicas de la museología y museografía, se han incorporado otras instrumentales como la documentación, conservación, comunicación, gestión, y un programa complementario de clases prácticas y jornadas técnicas, además de visitas a instituciones y empresas que prestan servicio al sector.

Habida cuenta de la ampliación del concepto de patrimonio que engloba tanto al patrimonio cultural e histórico como el natural e inmaterial, la responsabilidad

7 IAPH El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) es, desde el 26 de junio de 2007, una agencia pública dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Su transformación responde a la apuesta del Gobierno andaluz por una institución que se ha consolidado como referente internacional en el ámbito del patrimonio cultural y que precisaba de una reorganización más flexible y actual. El IAPH mantiene como objetivos esenciales la investigación, innovación, desarrollo y formación.

del museo es cada vez mayor y ello implica la obligación de atender a nuevo frentes y múltiples disciplinas para cumplir con las expectativas que la sociedad deposita en la institución.

En nuestros días, la vivencia y las actividades en torno al patrimonio; la creación y recreación que en definitiva van generando esta herencia en todas las sociedades humanas, está además siendo marcada por un discurso identitario local y regional que ha resurgido en las últimas décadas en el contexto de la globalización

Museología y museografía son dos conceptos relacionados íntimamente con el Patrimonio, en cuanto los entendemos como estrategias para organizar su presentación comprensiva y desencadenar sus potencialidades emotivas.

El concepto de patrimonio, es un concepto abierto y polisémico que se ha ido ampliando considerablemente, la normativa sobre patrimonio va cambiando en los distintos países, así como en el seno de la propia UNESCO. Los bienes patrimoniales constituyen los objetos y objetivos de la museología y museografía y finalmente ciudad y territorio son considerados como objetos de la actuación de museología y museografía

Como consecuencia el nuevo museo pone el acento en las relaciones entre el hombre y su entorno natural y cultural. El museo ya no solo conserva piezas preciosas, únicas y extraordinarias, que también, se convierte en instrumento de estudio de la historia.

En la sociedad actual el consumo cultural es imparable y tanto museología como museografía deben hacer frente a un público cada vez mayor, más variado y de muy diversa procedencia que exige elementos de interpretación para poder comprender los cada vez más diversos bienes patrimoniales que se les ofrece. El museo deberá establecer las estrategias necesarias para la conservación y presentación comprensiva del patrimonio.

Todo ello exige programas de divulgación, claros, didácticos lúdicos y accesibles a cualquier visitante en competencia directa con las actividades enfocadas al tiempo de ocio, se va configurando un panorama muy distinto al de hace apenas unas décadas. El museo deberá ir adaptándose a la nueva situación haciéndose eco de las nuevas tecnologías y nuevas técnicas expositivas y didácticas, vistas siempre como herramientas de trabajo y soporte de contenidos y nunca como un fin en sí mismos.

La ampliación del concepto de patrimonio y museo conlleva la aparición de otros profesionales dentro del museo y nuevas técnicas de divulgación ligados a la musealización, nuevos instrumentos de intervención, y nuevas metodologías

que deben considerar los límites físicos, es decir la escala de la intervención, su compatibilidad con la vida cotidiana y la heterogeneidad de bienes y objetos

Se produce un cambio de modelo en la presentación de contenidos. Las prioridades se trasladan de enseñar a aprender, y comprender, de la voluntad del expositor a los intereses de los visitantes, de una mayor información a una mayor y mejor comunicación.

Se producen cambios en las propias terminologías de actuación: conservación por revitalización, gestión y difusión del patrimonio y musealización por interpretación del patrimonio que se define como la habilidad de explicar el significado y trascendencia de un lugar patrimonial al público visitante.

La interpretación del patrimonio es básicamente una estrategia de comunicación dirigida al público visitante para cubrir sus necesidades de ocio recreo y esparcimiento y se potencia sobre los aspectos formativos, la capacidad de concienciar al público sobre la valoración y conservación del patrimonio.

La interpretación va asociada a la aplicación de una serie de técnicas y métodos programados a la entrada (centro de interpretación) o durante el recorrido, la diferencia esencial entre centro de interpretación y museo es la idea de colección, el centro de interpretación no colecciona ni conserva originales trabaja siempre con textos, dibujos, fotografías o copias no es necesaria la posesión del objeto original para interpretarlo.

Lo que sí es imprescindible en ambos casos es la existencia de un programa museológico y un proyecto museográfico que comunique con el público e interprete el patrimonio que gestiona.

La protección del patrimonio consiste en la aplicación de las figuras legales y los procedimientos administrativos derivados de estas para la salvaguarda del patrimonio que se asocian a las labores de inventario y catalogación (conocer el bien a proteger). El objetivo de la conservación será garantizar su perdurabilidad y hacerlo accesible al público.

Provocar la curiosidad, estimular la atención y despertar el interés son finalidades o puntos de partida a la hora de musealizar el patrimonio, los medios para conseguirlo son los mismos que en el museo tradicional, pero quizá aquí el componente lúdico y emotivo puede tener un mayor protagonismo. Las experiencias se pueden presentar en forma de juego, casi de diversión, algo que dentro del museo parece más difícil.

El proceso cognitivo necesita de dos componentes básicos el intelectual y el emocional. A través del segundo llegaremos más fácilmente al primero y por

ello es el que deberíamos potenciar en la visita al museo, de este modo es importante estimular maravillando, sorprendiendo sin dejar de prestar atención al rigor histórico y científico ni banalizando el mensaje a transmitir.

Cada contexto requerirá una solución distinta y un diseño propio pero teniendo en cuenta que la claridad expositiva y la comunicación con el visitante deberá primar sobre el puro diseño. Es fundamental conseguir ese diálogo con el público, que cada visitante sienta su visita como una experiencia única personal y distinta para así poderlo implicar en la salvaguarda del patrimonio.

Gracias a la ampliación del concepto de patrimonio el museo no solo no ha muerto sino que se consolida como valor en alza demostrando que puede servir como instrumento de conocimiento, educación y de cultura además de información y comunicación siendo una opción más para el momento del ocio.

La interpretación y exposición del patrimonio natural es una herramienta imprescindible para reducir los impactos negativos que el público pueda provocar en el entorno, pero también justifica la existencia de espacios protegidos, da a conocer valores del medio rural, natural e histórico cultural y fomenta la implicación ciudadana en la conservación.

Está constatada además su efectividad en la presentación del patrimonio cultural, histórico y natural. Al interpretar no solo se informa al visitante, además se pone en valor el lugar lo que desemboca en la mejor conservación de valores naturales y culturales.

A la hora de realizar esta labor nuestros objetivos principales serán tomar conciencia, apreciación y entendimiento del lugar, usar el recurso adecuadamente minimizando el impacto humano y finalmente la comprensión colectiva de los fines y actividades de una determinada institución.

A estos objetivos principales podemos añadir la obtención de beneficios económicos, el respaldo de alguna acción ambiental, sensibilización, comprensión y aprecio del patrimonio natural, sin perder de vista nunca el disfrute del público.

Todas estas necesidades que en la actualidad plantean los museos han de ser atendidas por profesionales con una formación seria y rigurosa, sea cual sea su campo de estudio de procedencia. El museo no es coto privado de los licenciados en historia del arte, ni de los de Bellas Artes y muchísimo menos de los artistas sea cual sea su disciplina.

La responsabilidad social del profesional de museos hace necesaria una conducta ética que ha quedado expresada en distintos códigos, pero el principal de todos, dada la enorme autoridad de la institución de que emana, es el Código

de deontología para los museos del ICOM (1986) que establece “normas mínimas de conducta y desempeño del cometido profesional” por el trabajador de museos. Hace hincapié, entre otros aspectos, en una serie de puntos:

Sobre el personal:

Regula principios sobre contratación y formación y señala las cualidades mínimas de que han de hacer gala figuras clave como la del director, que debe poseer actitudes intelectuales y conducta irreprochable en el plano deontológico.

Al personal de museos se le recomienda profesionalidad en su actuación: debe conocer la legislación pertinente, seguir las políticas y procedimientos de las instituciones que les emplean, promover la investigación, no contribuir nunca al tráfico de bienes culturales, proteger la información confidencial obtenida en el ejercicio de sus gestiones, y respecto la seguridad del museo. Por supuesto, no deben aceptar regalos, favores o cualquier ventaja en el ejercicio de sus funciones, especialmente de negociantes y subastadores, de los cuales no puede recomendar ninguno al público. No puede tampoco participar directa o indirectamente en el comercio de bienes culturales.

En definitiva, se resalta firmemente el sometimiento a la legalidad con el que deben actuar los museos, tanto la legislación local y nacional como la internacional, desde la Convención de La Haya de 1954 hasta la Convención de la UNESCO para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de 2003.

Sobre el patrimonio museal:

Prescribe distintos principios en materia de adquisiciones: prohíbe la adquisición por los museos sin que se esté seguro de la existencia de un título de propiedad, o de obras de las cuales se sospeche que han sido exportadas ilegalmente de su país, así como de especies naturales protegidas; un trato de respeto para restos humanos y objetos con carácter sagrado; recomienda no adquirir piezas que no entren en la política de adquisiciones del museo. Regula los aspectos mínimos que han de exigirse en materia de cesión de colecciones.

Recomienda velar por la protección de las colecciones: se exige la necesidad de su control por personas con conocimientos adecuados, de su documentación y seguridad, y desde luego prohíbe al personal del museo apropiarse de objetos procedentes de las colecciones del museo para su uso personal.

Regula la investigación de las colecciones: la obligación que tiene el museo de facilitar el libre acceso a las colecciones; la necesaria sujeción del personal del museo a las prácticas jurídicas, éticas y académicas establecidas en sus investigaciones; la obligación moral del profesional de museos de transmitir con sus colegas, investigadores y estudiantes sus conocimientos y experiencia profesional.

En materia de exposición, se recomienda no sólo ofrecer datos veraces –y señalar que réplicas y reproducciones son facsímiles, para evitar engañar al visitante–, sino tomar en cuenta las creencias y grupos representados, especialmente, y de nuevo se insiste en ello, a propósito de restos humanos y objetos religiosos, que han de ser presentados con respeto de la dignidad humana de los grupos a que pertenecen, llegando incluso a recomendar su retirarlos si hiriesen a éstos.

Regulan también principios éticos en materia de identificación y autenticación de los objetos: el museo y sus profesionales no deben sacar provecho directo ni indirecto al prestar un servicio de identificación; el museo solamente tasará sus propias colecciones, si bien también puede emitir dictamen de valor económico a petición de otro museo o de los poderes públicos.

Sobre el origen de las colecciones, el Código recomienda al museo y su personal imparcialidad en el caso de devolución y restitución de bienes culturales a los países o comunidades de procedencia, en caso de exportación ilegal.

Desde una perspectiva tradicional, la principal función del museo es conservar e investigar las colecciones y, en consecuencia, es sobre todo el personal científico del museo capaz de su interpretación quien disfruta de una relación privilegiada y plena con las piezas; mientras el papel del visitante en el museo es pasivo, sometido a la intermediación del especialista. Frente a ella, la nueva museología va a otorgar prioridad al público sobre el objeto, entiende que el patrimonio es un instrumento al servicio del desarrollo de la sociedad.

Aunque parece que fue en inglés como quedó por primera vez registrado el término ‘nueva museología’, en un artículo de los norteamericanos G. Mills y R. Grove en 1958, sólo después se extendió como la pólvora cuando la enarbolaron G.H. Rivière y sus seguidores.

La *nouvelle museologie* era una corriente abanderada por profesionales de museos, poco dados a la tratadística, por eso hubo que esperar un tiempo hasta que, ya en los años ochenta, llegó un reguero de publicaciones bautizadas bajo la advocación de ‘nueva museología’ en muchos idiomas.

Lo que había comenzado en los años setenta como un movimiento en pro de la renovación del lenguaje expositivo en el museo, y de la dinamización socio-cultural del mismo, fue convirtiéndose en un credo que ganó conversos particularmente en el mundo francófono.

Más allá de la conservación de las colecciones la nueva museología busca confrontarse con la vida real de la población y convertirse en dinamizador económico de la sociedad con una clara vocación de servicio social.

Superado el concepto de museo como depósito de obras de arte únicas y maravillosas, este, pasa a ser un centro de gestión de documentos históricos, y así se potenciará el valor identitario de la institución y el compromiso civil con la salvaguarda de los fondos en él depositados. Todo ello hace que la tipología de museos hacia la que orienten su trabajo sea los etnológicos que durante esta época se desarrollan considerablemente.

Pero no sólo fueron renovados los museos de este tipo, y también otros, pues llevados de un ímpetu utópico muy de la época se propusieron 'musealizar el territorio': si hay un ejemplo que pueda considerarse muestra representativa y síntesis suprema de las aportaciones de la nueva museología son, desde luego, los **ecomuseos**, surgen con la idea de potenciar como museos al aire libre comarcas rurales sumidas en una grave crisis socioeconómica, de manera que los propios habitantes se encargarían de la custodia e interpretación de su legado cultural en peligro de desaparición, legado que iría más allá de los objetos materiales y englobaría lo que hoy denominamos patrimonio inmaterial o intangible

Aunque muchos de aquellos museos han cerrado, están en crisis, o no han respetado el ideario original para facilitar el acceso de los turistas, el legado de la nueva museología sigue en vigor y el camino de concienciación social que entonces se impulsó continúa siendo prioritario también permanece en boga aquella aproximación interdisciplinar, que supo resaltar las relaciones del ser humano con su entorno cultural y natural, como lo atestigua la proliferación hoy en día de 'parques culturales', la apuesta por convertir el museo en instrumento de desarrollo y revitalización de zonas deprimidas.

A partir de las teorías postmodernas de los ochenta surge en las universidades de América la llamada *museología crítica* que enfatizar el gusto por la polémica y por una revisión ideológica, es una corriente instituida a partir de principios doctrinales concretos, y habrá que dejar que el tiempo asiente sus rasgos fundamentales. Los adeptos van aumentando, e incluso ya ha quedado consagrada en español en los contenidos de algún manual de curso.

Aunque la mayoría de quienes se denominan museólogos críticos son investigadores que analizan los museos desde un punto de vista académico y de manera externa a la institución, ello no excluye a quienes trabajen en un museo; algunas importantes aportaciones se han hecho desde todo tipo de puestos laborales en museos, con todo, no son muchos los que consiguen compaginar su labor cotidiana con el ejercicio de la museología en el sentido estricto del término, la teorización sobre museos.

Pero fue en Ámsterdam, en la Reinwardt Academie (sección de museología de la Facultad de Bellas Artes), cuando hacia 1979, comenzó a hablarse de "museología crítica".

En este momento comienzan a organizar visitas de estudio a los museos que, al contrario de lo que suele ser habitual en los demás cursos de museología, en los que se concierta un encuentro de los estudiantes con un conservador del museo en cuestión para que les reciba y les explique “desde dentro” sus actividades, allí los alumnos eran a veces instigados a elaborar una crítica personal tras visitar un museo mezclados con el resto del público. De ahí el nombre de “museología crítica”, que también dejó poca huella todavía de cara a la posteridad, pues ni siquiera en la propia Reinwardt Academie tendría mucho eco.

La canadiense Lynne Teather, sin embargo, ve toda la historia de la museología como una evolución lógica y prefiere presentarla como una sucesión de aportaciones que se apoyan unas en otras. Fiel a esta concepción, es lógico que ella misma cada vez se muestra más desafecta hacia el término, y defiende de cara al futuro un nuevo concepto que define como “museología transformativa”, que explicó recientemente en el seminario internacional “Los museos del siglo XXI: reflexión crítica y nuevos retos” organizado en el 2004 por la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada en el palacio de la Alhambra. Está por ver qué seguimiento tendrán ésta o cualquier otra nomenclatura utilizada.

En definitiva, lo importante no es la acepción de un término u otro, ni la consagración de una corriente museológica que sin duda quedará relegada por otras con el paso del tiempo, sino abrir vías de continua renovación para museos, museología y museografía adaptadas a cada época y que la aportación crítica corrija errores, ponga en valor la buena praxis y encamine los museos de hoy a estudios menos autocomplacientes.

Pero no solo universidades y publicaciones incitan al pensamiento crítico, los propios museos a través de exposiciones temporales e incluso de la reordenación de los discursos expositivos permanentes hacen una reflexión crítica sobre la forma en que el museo se comunica con la sociedad, exposiciones autorreferenciales, que proponen revisiones críticas del propio hacer de los museos, se han convertido en un género expositivo en sí mismo.

Exposiciones tipo la del fotógrafo contemporáneo Pierre Gonnord en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, establece relaciones entre lo tradicional y lo contemporáneo al insertar sus piezas entre las obras del museo, y así montaje temporal y permanente se mezclan y dialogan.

Incluso se están reivindicando los *museos musealizados* donde se conserva intacto un montaje histórico o se ha reconstruido eruditamente la museografía original como, por ejemplo, la primera sala del Museo de América de Madrid frente a la reinterpretación del resto del museo.

Concluyendo: el nuevo museo se enfrenta al museo tradicional tanto por su función en la sociedad como por el modelo que propugna y desarrolla. Baste recordar para ello la posición de Marc Maure de “que cada uno de los elementos que conforman la concepción y estructura del museo tradicional (un edificio + una colección + un público) han sido superados y enriquecidos por los del nuevo museo: un territorio –estructura descentralizada– + un patrimonio –material e inmaterial, natural y cultural– + una comunidad –desarrollo–, en el que la concienciación de la comunidad, un sistema abierto e interactivo y el diálogo entre sujetos constituyen los goznes de ese nuevo paradigma de museo” (Introducción a la nueva museología, 2003)

El museo es algo más que un lugar en el que almacenar y conservar distintos objetos, todo lo cual ha propiciado la aparición de nuevos profesionales, nuevos planteamientos y nuevos usos de esta institución.

La ciencia de los museos se ha convertido no sólo en una disciplina bien asentada, sino incluso en uno de los ámbitos de trabajo más de moda, en los últimos años la museología va consolidándose en nuestras universidades y está viviendo un florecimiento inusitado en la producción bibliográfica.

También el diseño y montaje expositivo u otras competencias desarrolladas en el seno de los museos han prosperado y cambiado tanto, que ya poco tienen que ver con la museografía de hace veinte años.

Bibliografía

- Alonso Fernández, Luis** “Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo” Ed. Istmo, Madrid 1993.
- Alonso Fernández, Luis** “Museología y Museografía” Ed. del Sebal, Madrid 2006.
- Alonso Fernández, Luis** “Introducción a la nueva museología” Alianza Editorial, Arte y Música, Madrid, 2003.
- Alonso Fernández, Luis y García Fernández, Isabel** “Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje” Alianza Editorial, arte y música, Madrid.
- A.A.V.V.** “El Museo: centro de documentación” Revista de la APME, nº 2, Madrid 1997.
- Belcher** “Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo” Ed. Trea, Gijón 1994.
- Belda Navarro, Cristobal y Marín Torres, M^a Teresa** “Quince miradas sobre los museos” Universidad de Murcia/Fundación Caja Murcia. Murcia 2002.
- Caballero Zoreda** “Del objeto al público. El informador en los museos” III Congreso Nacional de ANABAD, Cáceres 1985.
- Carretero Pérez, Andrés** “Normalización Documental de Museos” Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996.
- Chinchilla Gómez y otros** “Criterios para la elaboración del plan museológico” Ministerio de Cultura, Madrid 2005.

- Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2006 – 2007** Ministerio de Cultura
Estadísticas de Museos y Colecciones Museográficas 2006 (última actualización febrero 2008) Ministerio de Cultura
- Fullea García, Fernando** "Programación de la visita escolar a los museos" Ed. Escuela española, S.A./Colección Práctica Educativa, Madrid 1987.
- Gómez Martínez, J.** "Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos" Trea. Gijón, 2006.
- Hernández Hernández, Francisca** "Manual de Museología" Ed. Síntesis. Madrid 1994.
- Hernández Hernández, Francisca** "Planteamientos teóricos de la museología" Trea. Gijón, 2006.
- Layuno Rosas, M^a Ángeles** "Los nuevos museos en España" Edilupa Ediciones, Madrid 2002.
- León, Aurora** "El museo. Teoría, praxis, utopía" Ed. Cátedra, Madrid 1978.
- Lorente, Jesús Pedro y Almazán, David** "Museología crítica y Arte contemporáneo"
- Montaner, J.M. y Oliveras, J.** "Los museos de la última generación" Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1986.
- Montaner, J.M.** "Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura" Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990.
- Morales Miranda, Jorge** "Guía práctica para la interpretación del Patrimonio" Junta de Andalucía, Sevilla 2001
- Morán, Miguel y Checa, Fernando** "El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas" Ensayos de Arte Cátedra, Madrid 1985.
- "Normativa de Museos de Titularidad Estatal" Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996.
- Riviere, Georges** "La museología. Curso de museología/Textos y testimonios" Ed. Akal/Arte y Estética, Madrid 1993.
- Santacana, J. y Hernández, F.** "Museología crítica" Trea. Gijón, 2006.
- Sanz Pastor, Consuelo** "Museos y colecciones de España" Ministerio de Cultura, Madrid 1986.
- Thomson, Gary** "El museo y su entorno" Ed. Akal/Arte y Estética-nº 49, Madrid.
- Tilloston, Robert** "La seguridad en los museos" Editado por Diana D. Menkes, París-ICOM 1977, Ministerio de Cultura, Madrid 1980.
- Zubiaur Carreño, F. J.** "Curso de museología" Ediciones Trea. Gijón, 2005.

Revistas

- Revista de la APME** (Asociación Profesional de Museólogos de España)
- RdM** (www.museologia.net), publicación de la AEM –Asociación Española de Museólogos- (aem@museologia.net), de aparición cuatrimestral, dedica el nº 13 de febrero de 1998 a la museología andaluza.
- FEAM** –Federación Española de Amigos de los Museos- (www.amigosdemuseos.com), publica un boletín anual con las actividades llevadas a cabo por las asociaciones de amigos de los museos.
- mus-A** (información.dgiph.ccul@juntadeandalucia.es), Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía, de aparición cuatrimestral.

Museos.es revista de la Subdirección General de Museos Estatales. Versión digital:
www.mcu.es/museos/revista

PH (boletin.iaph.ccul@juntadeandalucia.es), Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, publicación trimestral que dedica el n° VIII de marzo de 2001 a los museos.

2021

**Economía y empleo
en la cultura**

Aspectos sectoriales

El empleo en la restauración de los bienes culturales

M^a José González López

Universidad de Sevilla

Estado de la cuestión

No se puede abordar el mercado laboral al que puede acceder el conservador-restaurador de bienes culturales de naturaleza mueble si antes no tenemos en consideración la formación recibida, y en consecuencia, la titulación adquirida. Circunstancia que no se debería siquiera considerar, y que de hecho ni se plantea, cuando se analiza la titulación de otros profesionales dedicados al Patrimonio, ni cuando se estudian las salidas profesionales de una determinada profesión, puesto que, teóricamente, una titulación con validez y reconocimiento estatal debería ser suficiente para acceder, en igualdad de condiciones, al mercado laboral y al ejercicio de una profesión con unas competencias claramente delimitadas; sin embargo, en esta profesión no siempre es así, y constituye, desde mi punto de vista, un factor clave para entender las limitaciones, confusiones y problemática en las que este profesional se encuentra inmerso en cuanto acaba sus estudios y emerge al mercado laboral.

Hoy día nadie duda de que el conservador-restaurador de bienes culturales es un profesional con un perfil claramente definido, con unas competencias bien delimitadas y aceptadas por todas las instituciones, nacionales e internacionales, dedicadas a la Tutela, Protección, Conservación y Restauración del Patrimonio de un país o región. Desde la publicación del documento de Copenhague (1984) y posteriormente del código deontológico de E.C.C.O (1993-94), nadie cuestiona ni las competencias, ni los contenidos formativos que este profesional debe recibir para desempeñar el ejercicio de su profesión¹. Está bien claro

1 Esta concepción comienza a consolidarse en la década de los ochenta con el documento presentado por el Grupo de Trabajo para la Formación en Conservación y Restauración del ICOM: "El Conservador-Restaurador una definición de la profesión" publicado en el Congre-

qué debe hacer y cómo debe hacerlo, y nadie duda hoy día que el conservador-restaurador de bienes muebles, es el profesional con competencias para efectuar acciones de índole cognoscitiva (examen y diagnóstico) y operativas (selección y aplicación de los tratamientos necesarios para su conservación o restauración), así como proponer, ejecutar o dirigir cuantas acciones, estudios e investigaciones necesite el bien cultural o su entorno, para su preservación o salvaguarda. Cuando trasladamos esta obviedad a la realidad de nuestro país, impacta comprobar como no siempre es así; de hecho, profesionales con diferentes formación reglada y no reglada, e incluso sin formación *ad hoc*, pueden ejercer y, de hecho, ejercen, las competencias asignadas a un profesional con unas necesidades formativas bien definidas.

Formación

Esta etapa de tránsito hacia el Espacio Europeo de Educación Superior (Declaración de Bolonia de 1999), en la que estamos abocados a adoptar un sistema de títulos basados en créditos legibles y comparables que permita la homologación de títulos y la circulación de estudiantes y profesionales en el marco europeo, ha actuado como revulsivo de una situación estancada en el tiempo, en la que por fin hoy día percibimos visos de solución.

En nuestro país, la formación reglada del conservador-restaurador de bienes muebles se ha venido impartiendo a dos niveles²: Licenciado y Diplomado Universitario. Las Facultades de Bellas Artes, han ofertado hasta la Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto de Reforma Universitaria, el título de Licenciado en Bellas Artes con la especialidad de Restauración, precisando, según los casos, la especialización en Escultura, en Pintura, o en ambas; a partir de esta Ley, estas especialidades han ido desapareciendo paulatinamente en el territorio español, a excepción de la Universidad de Sevilla, que sigue ofertando en su plan de estudios la Especialidad de Conservación-Restauración. A partir del Real Decreto 1954/1994, de 30 de septiembre sobre homologación de Títulos a los del Catálogo de Títulos Universitarios Oficiales, se homologa el antiguo título de Licenciado en Bellas Artes, en todas sus especialidades al de Licenciado en Bellas Artes, con los mismos efectos académicos y profesionales; a partir de entonces,

so Trienal del ICOM celebrado en Copenhague en 1984; para posteriormente consolidarse con, la *Guía Profesional* que elabora la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (ECCO) en 1993/94. Ambos documentos han sido considerados como textos básicos y punto de partida, conjuntamente con la Carta de Venecia de 1964, en las Jornadas *Preservación del Patrimonio Cultural: hacia un perfil europeo del Conservador-Restaurador*, celebradas en Pavia del 28 al 22 de octubre del 1997.

2 A partir del curso académico 2010-2011 se unifica la formación del Grado en Conservación-Restauración en el territorio español con la respectiva oferta académica, tanto en las Facultades de Bellas Artes, como en las Eescuelas Superiores de Conservación-Restauración donde se ha venido impartiendo esta formación.

la formación universitaria en esta especialidad se ha ido desarrollando dentro de esta licenciatura a partir de itinerarios curriculares académicos, o completando la formación con cursos de posgrados o máster, según la oferta formativa de cada Universidad, a excepción, de la citada Universidad de Sevilla. Ante la desaparición de estas especialidad, varias Facultades de Bellas Artes, optaron por ofertar títulos propios o títulos de experto, reconocido únicamente por la institución que lo emite y que por tanto, hasta su reconocimiento a nivel estatal, carecen de efectos académicos y no habilitan para el ejercicio profesional (Real Decreto 1496/1987, de 6 de Noviembre); aunque las Universidades que los emiten pueden solicitar su declaración de equivalencias y validez en todo el territorio nacional (Real Decreto 1272/2003 de 10 de Octubre) .

El título de Diplomado en Conservación se imparten en las Escuelas Superiores de Conservación-Restauración, dentro del marco de Formación Profesional de Grado Superior, equivalente a todos los efectos, al de Diplomado Universitario (Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Título I, Capítulo VI). Actualmente se imparten las especialidades: material arqueológico, documento gráfico, escultura, pintura y textiles (Real Decreto 1387/1991, de 18 septiembre BOE 30 septiembre 1991 y Real Decreto 635/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación).

Esta formación reglada, dependiente de los Ministerios de Ciencia e Innovación Educación (Dirección General de Universidades) y de Educación, coexiste con las enseñanzas no regladas fomentadas por Consejerías autonómicas, Ayuntamientos o Diputaciones, como las Escuelas Taller, las Casas de Oficios, y los Talleres de Empleo y Unidades de Promoción y Desarrollo, vinculadas a un sector laboral/artesanal o a proyectos concretos como la restauración o rehabilitación de un edificio o monumento.

Problemas derivados

Los problemas inmediatos que, para el profesional y para el ejercicio de la profesión, se derivan de los estudios realizados y de la titulación obtenida se centran fundamentalmente en:

Competencias: las dos titulaciones capacitan a ambos titulados para ejercer la profesión en igualdad de competencias y de responsabilidades, con independencia de la formación, la especialización o el nivel académico alcanzado, diplomado, licenciado e incluso doctor. Esta situación que, creo única en el territorio español, resulta una realidad para estos profesionales, y de ella, son conscientes las Administraciones culturales y educativas.

Especialización: mientras que en las diplomaturas el futuro conservador-restaurador puede acceder a diversas especialidades: documento gráfico, material arqueológico, pintura, escultura o tejidos; el Licenciado en Bellas Artes, tradicionalmente ha accedido a una especialización en escultura o pintura, y actualmente, tras la desaparición de las especialidades, su formación de marcado carácter generalista, se complementa con itinerarios curriculares, títulos propios o másteres.

Acceso al empleo público: pese a que ambos titulados están capacitados para el ejercicio de esta profesión en todas sus competencias, como veremos posteriormente, el acceso a los puestos públicos de trabajo esta división en cuanto a su titulación queda bien patente.

Las perspectiva de futuro: Hacia una unificación formativa, el Grado en Conservación-Restauración de Bienes Guturales

La actual adecuación al Espacio de Educación Superior ha convulsionado las enseñanzas regladas en la materia que nos ocupa, aunque la situación no esté aun del todo clara, la reciente aprobación de los Grados en Conservación Restauración en Bienes Culturales en las Facultades de Bellas Artes del territorio español³ puede abrir una vía de solución a la caótica situación en la que se encuentra inmersa la formación de estos profesionales. La implantación en el territorio español de una titulación única, como es el Grado Universitario en Conservación Restauración, solucionará la mayoría de los problemas de este colectivo, al abarcar la formación completa de este profesional a todos los niveles; desde mi punto de vista, sería la solución más fácil y factible para unificar, de una vez por todas, la formación de este profesional y también la de regular una profesión hoy por hoy inexistente⁴.

En los proyectos, informes y trabajos previos que se han ido realizando con ocasión de la adecuación de la formación Universitaria el Espacio Superior Europeo y a la nueva normativa, se detecta una gran coincidencia y unanimidad entre las Escuelas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y las Facultades de Bellas Artes en temas tan significativos como competencias, estructura y

3 El curso académico 2010-2011 se oferta el Grado de Conservación-Restauración en las Facultades de Barcelona, Granada, Madrid, País Vasco, Sevilla y Valencia).

4 Entre las profesiones reguladas en España a efectos de la aplicación del Sistema General de Reconocimiento (Directiva 89/48/CCE) no se encuentra la del conservador-restaurador de bienes culturales.

contenido que este nuevo Grado Universitario debería poseer⁵. No cabe dudas de que la implantación de una titulación única eliminaría, de una vez por todas, las rivalidades entre los profesionales así como, desaparecerían las situaciones administrativas incomprensibles que se vienen produciendo desde hace décadas sin vías de solución; al igual que mejoraría sensiblemente la situación de este colectivo, por fin unificado, y capaz de luchar unido por los intereses de su profesión. De igual forma, la implantación del Grado Universitario en todo el territorio español, permitiría disponer de una titulación que además, se adecuase a las directrices emanadas por el Parlamento Europeo y del Consejo relativa al Marco Europeo de Cualificaciones para el aprendizaje permanente (EQF-MEC), ya que la formación se podría con la estructura prevista: Grado, máster y doctorado a los niveles establecidos⁶

Salidas profesionales

Las salidas profesionales del conservador-restaurador están relacionadas con aquellos sectores culturales vinculados a la formación, investigación, intervención, difusión y puesta en valor del patrimonio cultural mueble. De hecho, las principales salidas profesionales son afines a los sectores de actividad donde puede desempeñar su actividad laboral tanto en el sector público como, en el privado; en el primero de ellos, suele desarrollarse en Centros formativos, universitarios y no, también en Instituciones culturales como Museos, Institutos de Patrimonio, Servicios o Centros de Conservación-Restauración o Patronatos; mientras que en el sector privado, están más vinculados a Fundaciones Culturales, Sociales o Artísticas; Galerías de Arte y anticuarios; exposiciones artísticas y actividades culturales.

Dentro de este marco, las ocupaciones a las que este profesional podría acceder son: Director de museos, de instituciones culturales, de salas de exposición y de galerías de arte; comisario de exposiciones; gestor de galerías de arte, de museos o de fundaciones artísticas y culturales; conservador de museo o de Patrimonio Histórico; restaurador; asesor técnico de instituciones culturales o

5 Véase los siguientes documentos:

- Libro blanco "Títulos de Grados en Bellas Artes Diseño y Restauración" ANECA 2004, en el que tras analizar las enseñanzas en Conservación Restauración a nivel Europeo se apuesta claramente por el Grado en Diseño y en Conservación Restauración,
- "Estudios Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales". Proyecto de Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Documento del Grupo de Trabajo designado por el MEC para la elaboración de una "Propuesta de Grado de Conservación y Restauración de bienes Culturales". Apoyado por las Escuelas Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Junio 2007.

6 Véase Recomendaciones del Parlamento Europeo y del Consejo de 23 de abril de 2008 relativa a la creación del Marco Europeo de cualificaciones para el aprendizaje permanente, publicado en el Diario Oficial de la Unión Europea el 6 de mayo de 2008.

patrimoniales y docente (licenciado: Educación Secundaria e Universidad. Diplomado: Escuelas de Enseñanzas Artísticas) e investigador (licenciado).

TABLA N° 1. Principales ocupaciones a las que puede acceder el conservador-restaurador de bienes culturales muebles por titulación

LICENCIADO EN BELLAS ARTES	DIPLOMADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN- RESTAURACIÓN	EGRESADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN
Conservador de patrimonio	Restaurador	Conservador de patrimonio
Ayudante conservador de Patrimonio	Ayudante conservador de patrimonio	Ayudante conservador de Patrimonio
Restaurador	Ayudante conservador de museo	Restaurador
Conservador de Museo	Gestor Cultural	Conservador de Museo
Ayudante de Conservador de Museos	Anticuario	Ayudante de Conservador de Museos
Gestor Cultural	Comisario de exposiciones	Gestor Cultural
Profesional de Museos	Intérprete de patrimonio	Profesional de Museos
Anticuario	Técnico de exposiciones	Anticuario
Comisario de exposiciones	Asesor técnico	Comisario de exposiciones
Intérprete de patrimonio	Docente en escuelas de enseñanzas artísticas	Intérprete de patrimonio
Galerista		Galerista
Docente (institutos, universidades, etc.)		Docente
Investigador		Investigador
Asesor técnico		Asesor técnico

Fuente: Guía de salidas Profesionales para la Licenciatura en Bellas Artes del Centro de Información y Promoción del empleo (CIPE) de la Universidad de Castilla y La Mancha (UCLM) y página Web del IAPH.

Con independencia de la situación teórica expresada con anterioridad, las ocupaciones que viene desempeñando este profesional con mayor frecuencia están condicionadas a la titulación obtenida. Esta situación podría ir cambiando paulatinamente si la titulación única se implantase en nuestro país y se diesen los pasos oportunos para equiparar u homologar a los profesionales de ambas titulaciones profesionalmente activos. En este caso, no beneficiaríamos todos, ya que no sólo se unificaría las salidas profesionales, o el colectivo, sino que también se facilitaría la labor de la Administración que no tiene que plantear estrategias, a veces, imposibles o impugnables, para facilitar el acceso de estos profesionales a puestos de trabajos y contratos públicos, y por supuesto, al Patrimonio, que en línea de máxima es el fin último de estos agentes y técnicos culturales.

Cuando contrastamos las salidas profesionales que las instancias normalmente académicas e institucionales asignan a estas titulaciones, con los datos que nos proporciona el Ministerio de Trabajo e Inmigración a través del Observatorio de las Ocupaciones del Instituto de Empleo del Servicio de Empleo Público Estatal (SPEE) para la anualidad 2008, podemos fácilmente comprobar que las salidas laborales previstas para esta profesión distan mucho de la realidad del mercado laboral al que estos profesionales realmente acceden; al igual que constatamos en ambas titulaciones ciertas coincidencias y divergencias, pese a que las clasificaciones profesionales que formula el SPEE para ambas titulaciones, sobre todo para el Licenciado en Bellas Artes, dificulta el análisis y la interpretación de los datos resultantes.

El diplomado demanda más empleo como escultores, pintores y artistas asociados (45,25%), seguido de archiveros y conservadores de museos (11,42%) mientras que en el licenciado, aún sin especificar su especialidad, la demanda mayoritaria es la docencia como profesores de enseñanza

secundaria (31,81%), seguido del empleo como escultores, pintores y artistas asociados (26,36%). Cuando contrastamos las demandas de estos profesionales, vemos que por lo general coincide con las ofertas; un dato curioso es el elevado número de contrataciones que se produce como pintores, escultores y artistas asimilados a los diplomados en restauración (44,71% de los contratos), seguido de puestos no asociados a las salidas profesionales usuales (dependientes (6,14%, animadores 2,56% camareros 3,75%); mientras que para los licenciados se mantienen las salidas profesionales habituales de este técnico como es la docencia (13,7% de los contratos) y los empleos asociados a su profesión (11,02% de los contratos) con otras profesiones no relacionadas, como dependientes (6,58% s), animadores (7,24%) o camareros (4,29%).

Otra diferencia significativa es el número de profesionales de ambas titulaciones que solicitan empleo, 727 en el caso de los diplomados, frente a los 7.167 de los licenciados; hay que aclarar que este último dato incluye a todos los licenciados con independencia de la especialidad o del itinerario curricular realizado. Por el contrario se detectan coincidencia en cuanto a la modalidad y duración de los contratos para los técnicos de ambas titulaciones; en sendos casos, priman los contratos temporales de forma mayoritaria, y los de corta duración (de forma general 1 mes, seguido de los contratos entre 3 y 6 meses). Por último, en cuanto a la influencia del sexo del trabajador, decir que se detectan coincidencias para ambas titulaciones; en ambos casos se contrata mayoritariamente a hombres (70-80%) y en menor medida mujeres (20-30%).

Tabla nº 2. Principales ocupaciones a las que puede acceder el conservador-restaurador de bienes culturales muebles esgrasado grado en conservación-restauración de bienes culturales

Conservador de patrimonio
Ayudante conservador de Patrimonio
Restaurador
Conservador de Museo
Ayudante de Conservador de Museos
Gestor Cultural
Profesional de Museos
Anticuario
Comisario de exposiciones
Intérprete de patrimonio
Galerista
Docente
Investigador
Asesor técnico

Tabla n° 3. Evolución del mercado laboral. Perfil profesional conservador-restaurador de bienes culturales. Anualidad 2008

DIPLOMADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN			LICENCIADO EN BELLAS ARTES		
Número de personas solicitando empleo 727 a 31/12/08 permaneces solicitando empleo el 360			Número de personas solicitando empleo 7.617 a 31/12/08 permaneces solicitando empleo el 4.097		
OCUPACIONES DEMANDADAS					
Ocupaciones coincidentes en ambas titulaciones					
Ocupaciones más solicitadas	Demandantes		Ocupaciones más solicitadas	Demandantes	
Escultores, pintores y artistas asimilados	45,25 %		Escultores, pintores y artistas asimilados	20,4 %	
Profesores de enseñanza secundaria	7,7 %		Profesores de enseñanza secundaria	31,81 %	
Decoradores y diseñadores artísticos	4,95 %		Decoradores y diseñadores artísticos	26,36 %	
Archiveros y conservadores de museos	11,42 %		Archiveros y conservadores de museos	5,33	
Otros diversos profesionales de la enseñanza	7,02 %		Otros diversos profesionales de la enseñanza	9,06	
Dependientes y exhibidores en tiendas, almacenes, quioscos y mercados	3,16 %		Dependientes y exhibidores en tiendas, almacenes, quioscos y mercados	4,37%	
Ocupaciones no coincidentes en ambas titulaciones					
Ayudantes de archivos y museos	7,57 %		Maestro de taller de artes plásticas y diseño	5,11%	
Taquígrafos y Mecnógrafos	3,85 %		Fotógrafos y operadores de equipos de grabación, imagen y sonido	6,58 %	
Filósofos, historiadores y profesionales en ciencias políticas	3,16 %		Animadores comunitarios	5,67 %	
Guías y azafatas de tierra	2,75 %		Otro profesorado técnico de formación profesional	3,89 %	
OCUPACIONES MÁS CONTRATADAS					
Ocupaciones coincidentes en ambas titulaciones					
Ocupaciones más contratadas	Contratos	Personas	Ocupaciones más contratadas	Contratos	Personas
Escultores, pintores y artistas asimilados	44,71 %	48,13 %	Escultores, pintores y artistas asimilados	6,34 %	8,58 %
Otros diversos profesionales de la enseñanza	1,88 %	1,87 %	Otros diversos profesionales de la enseñanza	5,97 %	8,15 %
Dependientes y exhibidores en tiendas, almacenes, quioscos y mercados	6,14 %	6,95%	Dependientes y exhibidores en tiendas, almacenes, quioscos y mercados	6,58 %	8,67%
Animadores comunitarios	2,56 %	3,21 %	Animadores comunitarios	7,24 %	8,84 %
Camareros, bármanes y asimilados	3,75 %	2,67 %	Camareros, bármanes y asimilados	4,29 %	3,23 %
Taquígrafos y Mecnógrafos	2,05 %	3,21 %	Taquígrafos y Mecnógrafos	2,46 %	3,69 %
Ocupaciones no coincidentes en ambas titulaciones					
Guías y azafatas de tierra	2,39 %	1,34 %	Profesores de enseñanza secundaria	7,73 %	9,6 %
Peones de industrias manufactureras	1,88 %	2,14 %	Decoradores y diseñadores artísticos	4,68 %	6,83 %
Auxiliares administrativos con tareas de atención al público no clasificados anteriormente	1,54 %	2,41 %	Peones del transporte y descargadores	2,17 %	1,78 %
Telefonistas	1,37 %	1,87 %	Peones de industrias manufactureras	2,11 %	2,47 %

Nota: la diferencias de porcentajes radica en que una persona puede solicitar hasta un máximo de 6 ocupaciones
Fuentes:

"Formación profesional. Grado Medio, grado Superior y enseñanzas artísticas.". Área de Enseñanza. 2009. Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio de las ocupaciones del Instituto de Empleo. Servicio de Empleo Público Estatal (SPEE) y "Titulados Universitarios y otras enseñanzas. Ciencias de la Salud, Ciencias experimentales. Enseñanzas técnicas. Humanidades y otras enseñanzas". Área de Enseñanza. 2009. Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio de las ocupaciones del Instituto de Empleo. Servicio de Empleo Público Estatal (SPEE).

A la vista de estos datos, podemos realizar las siguientes reflexiones: La oferta de empleo coincide parcialmente con las salidas profesionales previstas para este profesional. La titulación condiciona en parte el acceso al mercado laboral, sobre todo en aquellos puestos relacionados con la docencia. El mercado laboral no cumple las expectativas de estos técnicos, de tal forma que la demanda supera con creces la oferta de trabajo, viéndose obligado ambos titulados a acceder a empleos no vinculados con las salidas profesionales previstas para su nivel formativo. La oferta de trabajo es bastante precaria, primando sobre todo los contratos temporales de corta duración (de 1 mes a 6 meses) y por último, señalar la considerable diferencia existente en la contratación masculina en relación con la femenina.

En la situación expuesta hay que considerar también las implicaciones que, en las salidas profesionales de este colectivo de conservadores-restauradores titulados, tienen otros profesionales afines, o pseudoprofesionales, que asumen competencias específicas de esta profesión tras haber realizado, cursos breves o un programa formativo básico no reglado. Entre esta situación tan caótica, destacamos, por la interferencia que viene ejerciendo en el Patrimonio sobre el que actúan, las escuelas taller y los talleres de empleo, aunque su acción se realice preferentemente en el Patrimonio no protegido por las respectivas Leyes patrimoniales de ámbito estatal o autonómicas; no cabe dudas que, en nuestro país, la mayoría de las veces, la calidad e importancia histórico-artística de un determinado bien es independiente del nivel de protección que tiene asignado, por lo que este criterio no debería ni ser tomado en consideración cuando se actúa e interviene en un Patrimonio, que, a diferencia del Natural, no se regenera y por tanto, es único e irrepetible.

La definición que de las Escuelas Taller y las Casas de Oficios nos hace el Ministerio de Trabajo e Inmigración⁷ nos indica claramente que el objetivo es formar a jóvenes desempleados sin titulación previa en determinados oficios, hasta aquí nada que objetar; de hecho, los restauradores nos lamentamos de que apenas existe personal especializado en oficios afines a nuestro campo. Pero si conviene aclarar que la conservación-restauración de bienes culturales muebles no es un oficio, es una profesión a la cual se accede una vez terminado el ciclo formativo de Educación Secundaria Obligatoria, con acceso a selectividad, y tras ultimar una carrera universitaria (en la actualidad, licenciado o diplomado y en un futuro próximo, graduado en Conservación Restauración de Bienes Culturales); únicamente, tras la obtención del título, estos profesionales pueden acceder al ejercicio de la profesión. Resulta como mínimo preocupante, que alumnos de escuelas taller se formen y actúen sobre bienes culturales muebles y, que una vez ultimada su formación y provistos del título o certificado correspondiente, puedan convertirse en futuros restauradores de bienes culturales de algunas de

7 Véase: <http://www.inem.es/inem/ciudadano/etcote/informacion/queson.html>

las tipologías contempladas en las especialidades incluidas en su ordenación formativas, pintura, escultura, libros, carruaje o mueble.

Todos los que estamos en este mundo profesional conocemos casos en los que las escuelas taller han intervenido en bienes culturales de gran interés histórico-artístico o que gozan de algún tipo de protección legal; fundamentalmente, en proyectos integrales (edificio-bienes muebles) o directamente en proyectos de intervención de bienes muebles, normalmente pinturas, esculturas y retablos, mediante la implantación de módulos específicos. En estos casos, tras recibir una formación relacionada o no con la conservación-restauración, los alumnos bajo la dirección de un técnico, titulado o no en conservación-restauración, que planifica y dirige la actuación, ejecutan los tratamientos previstos en los bienes culturales objeto de intervención. Ejemplos hay muchos, pero citaremos solo dos, el primero cercano en el tiempo y al Patrimonio andaluz, con una gran repercusión socio-cultural como el *Taller de Empleo formado para la recuperación de parte de los bienes de la iglesia del Salvador de Sevilla* y el segundo, por el ámbito de aplicación sobre el Patrimonio de una ciudad como Toledo, *la Escuela Taller de Restauración de Bienes Muebles de Toledo*⁸.

Que duda cabe que si estos alumnos se formasen en oficios directos aplicados a la intervención de bienes culturales previstos en la clasificación de Artes y

8 Véase: Noticias de la Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía del 23 de febrero de 2007.*Quince desempleados firman hoy un contrato de trabajo para la restauración de piezas de la Iglesia del Salvador de Sevilla.*

...*Un total de 15 desempleados sevillanos firman hoy un contrato de trabajo para su especialización en los oficios de restauración y conservación de bienes muebles y elementos complementarios, labor que desarrollarán hasta febrero de 2008 y que contribuirá a la mejora de la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla. Estos trabajos se desarrollarán el marco de un taller de empleo, promovido por la Fundación Forja XXI y subvencionado por la Consejería de Empleo con un presupuesto de 279.829 euros.*

El proyecto se puso en marcha este mes de febrero y tiene como objetivo la formación e inserción laboral de los desempleados a través del aprendizaje de este oficio, así como la conservación del patrimonio hispalense.....

El consejero de Empleo, Antonio Fernández, y el delegado episcopal para la rehabilitación del Salvador, Juan Garrido, participaron hoy en la entrega de los contratos a los alumnos que trabajarán a lo largo del próximo año en esta rehabilitación, cobrando el 75% del Salario Mínimo Interprofesional, y recibiendo al mismo tiempo horas de formación, orientación laboral, sensibilización medioambiental y en materia de seguridad o apoyo para lograr el título de Enseñanza Secundaria para Adultos, entre otros módulos.....

Elena García Gayo, M^a Fernanda Pascual. *La restauración en Castilla La Mancha*. Cd-ROM Actas del I Congreso del GEIIC. Valencia. 2002. *la Escuela Taller de Restauración de Bienes Muebles de Toledo. Concedida por el INEM para la ciudad de Toledo define su actividad como, restauración de bienes muebles pertenecientes al Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha, formando "auxiliares de restauración". Su promotora es La Fundación Cultura y Deporte.*

El edificio que alberga la Escuela taller fue inaugurado el 3 de Diciembre de 1997. Se dio a conocer como "Centro de Restauración de Castilla-La Mancha" creando por tanto la confusión que todos podemos deducir.

Según los artículos publicados en prensa, de 1998 a 2000, habían restaurado 580 piezas. Hasta el momento aseguran haber restaurado más de 1000.

Artesanía (ART) como alfarería, cerámica, cerrajería, herrería, forja, carpintería, marquería, etc., serían más que bienvenidos, y que su actividad sería compatible y no entraría en conflicto con las actividades inherentes al proceso de intervención en bienes culturales de la naturaleza que nos ocupa. Pero lo que resulta verdaderamente inadmisibles, es que tras acabar su formación se encuentren capacitados para acceder al mercado laboral como restaurador conservador, por lo general de forma autónoma abriendo su propia empresa, como fácilmente se puede comprobar cuando consultamos algún buscador en Internet.

El empleo público

La Función Pública. Clasificación administrativa por cuerpos. Los puestos públicos a los que por lo general puede acceder el conservador-restaurador de bienes culturales están vinculados a instituciones de carácter pública ya sea estatal, autonómica o local; por lo general son instituciones *Culturales*: Ministerios, Direcciones Generales, Consejerías, Delegaciones, etc., de *Conservación-Restauración del Patrimonio*: Institutos o Servicios de Conservación, Museos, Archivos, Conjuntos Arqueológicos, etc. O *Docentes*: Escuelas de Conservación y Restauración, Universidades, Institutos, etc. A estas instituciones el conservador-restaurador accede según su titulación, a diferentes categorías profesionales⁹.

Funcionarios de carrera (*Grupo A, dividido en dos Subgrupos A1 y A2*). Aunque se exige estar en posesión del título universitario de Grado, hasta la completa adaptación al EEES, se garantiza la validez de los títulos vigentes (licenciado)¹⁰. *Grupo B*. Se exige estar en posesión del título de Técnico Superior. *Grupo C*. Dividido en dos Subgrupos, C1 y C2, según la titulación exigida para el ingreso. C1: título de bachiller o técnico y C2: título de graduado en educación secundaria obligatoria.

Funcionarios interinos. Su nombramiento está condicionado a aquellos supuestos en los que sea necesario, bien para ejecutar programas de carácter temporal o, bien cuando el exceso o acumulación de tareas así lo aconseje; en este último supuesto, por un plazo máximo de seis meses dentro de un período de doce meses.

Personal laboral, fijo o temporal. El personal laboral desempeñará aquellos puestos de trabajo establecidas en las Leyes de Función Pública. Se establecen 5 grupos en función de la formación y titulación:

9 Establecidas en el Estatuto Básico del Empleado Público (EBEP). Ley 7/2007 de 12 de abril (BOE núm. 89 de 13 de abril de 2007).

10 Véase punto 1 de La Disposición Transitoria Tercera del EBEP. 2007).

Grupo profesional 1: Título de Doctor, Licenciado, Ingeniero, Arquitecto o equivalentes.

Grupo profesional 2: Título de Diplomado Universitario, Ingeniero Técnico, Arquitecto Técnico o equivalentes.

Grupo profesional 3: Título de Bachillerato, Bachillerato Unificado Polivalente o Formación Profesional de Técnico Superior o Técnico Especialista, o equivalente.

Grupo profesional 4: Título de Graduado en Educación Secundaria, Educación General Básica o Formación Profesional de Técnico o Técnico Auxiliar, o equivalentes.

Grupo profesional 5: Nivel de formación equivalente a Educación Primaria, Certificado de Escolaridad o acreditación de los años cursados y de las calificaciones obtenidas en la Educación Secundaria Obligatoria¹¹.

Personal eventual. Regulada como una figura excepcional que no puede desempeñar funciones reservadas a los funcionarios de carrera. Se contempla como un personal de libre nombramiento y cese, que ha de cesar en todo caso, cuando lo haga la autoridad a la que preste la función de confianza y asesoramiento.

Sistemas de acceso. Los sistemas de acceso del personal al servicio de las Administraciones Públicas, con independencia del cuerpo profesional, funcionario o laboral, se realiza mediante procedimientos que garantizan los principios constitucionales de igualdad, mérito y capacidad, así como los de publicidad, transparencia, imparcialidad y profesionalidad de los miembros de los órganos de selección, adecuación entre el contenido de los procesos selectivos y las funciones o tareas a desarrollar y agilidad. Los sistemas selectivos son: la oposición, el concurso y el concurso-oposición libre. De forma excepcional y siempre en virtud de la Ley, se podrá aplicar el sistema de concurso mediante la valoración de méritos de los candidatos¹².

Puestos públicos de empleo. En los puestos públicos de empleo, las características del puesto y las competencias asignadas al mismo, determinan los requisitos exigidos al candidato. Un análisis rápido nos permite verificar que el conservador restaurador diplomado está encuadrado en el área funcional *Técnica y Profesional*, como *Diplomados Medios de Actividades Técnicas Específicas* (Grupo A subopción 2)¹³; mientras que el Licenciado en Bellas Artes, con o sin especialidad o itinerario curricular en restauración, por su titulación, está inclui-

11 Los grupos profesionales del personal laboral quedan regulados en el II Convenio colectivo único para el personal laboral de la Administración General del Estado (RESOLUCIÓN de 10 de octubre de 2006, de la Dirección General de Trabajo, BOE núm. 246 Sábado 14 octubre 2006. Art. 16).

12 Véase: Art. 61 del EBEP.

13 Los puntos 2 y 3 de la Disposición Adicional Tercera del EBEP.

do en el Grupo A (Subopción A1) del Cuerpo Superior Facultativo o Grupo 1 de la escala de personal laboral.

Como vemos la titulación juega un papel fundamental en el acceso a la Administración Pública y por tanto, a un importante sector del mercado laboral al que puede acceder este profesional. Así un conservador-restaurador licenciado o doctor puede acceder a los dos niveles previstos para los funcionarios de carrera, o para el personal laboral (A1 y A2 –antiguo B-o grupo 1 y 2); sin embargo, el conservador-restaurador de bienes culturales diplomado universitario, sigue, por su titulación, limitado a poder optar a las plazas que se convoque para su categoría profesional (nivel A2 -funcionario de carrera- o grupo 2 –personal laboral-), lo que al menos teóricamente, en igualdad de condiciones, le confiere una gran desventaja; desventaja que no siempre es tan evidente si tenemos en consideración los puestos públicos ofertados y la titulación que se demanda.

También las competencias que se reconocen a ambos profesionales están condicionadas por la titulación que posee, aunque por Convenio, al personal laboral se le reconocen competencias para desempeñar actividades como: formar parte, coordinar o supervisar la ejecución de tareas con la responsabilidad de ordenar el trabajo de un conjunto de colaboradores; establecer o desarrollar programas y aplicar técnicas siguiendo instrucciones generales; no se le reconocen otras actividades que, además de las especificadas, pueden desempeñar el Licenciado, como es la dirección de intervenciones o la investigación. Ello no quiere decir que esta situación se corresponda con la realidad, porque de hecho en instituciones como el Instituto de Patrimonio Cultural Español o en muchos de los museos de competencia estatal, donde la mayoría de los restauradores son diplomados, estos profesionales desempeñan, de hecho, labores de dirección o de investigación en bienes culturales.

Un rápido análisis de las últimas oposiciones convocadas para esta figura profesional, nos permite comprobar que se convocan para todo el territorio nacional ya sea a nivel estatal, autonómico o local, y que los requisitos de titulación demandados a los candidatos son, bastante diversos: Licenciado en Bellas Artes; Diplomado en Conservación Restauración (especificando o no la especialidad); Licenciado en Bellas Artes y Diplomado en Conservación Restauración; Diplomado en Conservación Restauración o primer ciclo de la Licenciatura en Bellas Artes, e incluso, Diplomado en Bellas Artes, titulación inexistente en nuestro país¹⁴.

14 ORDEN de 30 de abril de 2007 de la Consejería de Justicia y Administración Pública por la que se convocan pruebas selectivas para el acceso a la condición de personal laboral fijo, por el sistema de concurso oposición, en las categorías profesionales del Grupo II, correspondientes a las Ofertas de Empleo Público de 2003, 2005 y 2006 (Página núm. 22 BOJA núm. 105 Sevilla, 29 de mayo.

No cabe dudas que esta situación está creando un gran malestar y desunión del colectivo, ya de por sí dividido. Las últimas convocatorias han ocasionado que profesionales pertenecientes a una titulación y a otra, hayan planteando recursos tanto por la titulación exigida, como por la ausencia de formación y de especialización derivada del título demandado. Esta situación, desde mi punto de vista es extremadamente peligrosa y puede conllevar, si no se subsana en breve, a un notable descenso de la calidad de las intervenciones en bienes culturales de nuestro Patrimonio. De hecho, tal y como están las cosas, puede darse la casuística que determinadas acciones, actividades e incluso intervenciones directas sobre bienes tutelados, protegidos, financiados o promovidos por la Administración Cultural, puedan ser realizadas por un técnico que, tras haber obtenido plaza en un proceso selectivo determinado, no posea la especialización adecuada (pintura, escultura, tejido, etc.), e incluso, sin formación específica en conservación-restauración (aprobado primer ciclo de Bellas Artes)¹⁵.

Esta realidad queda plenamente manifiesta cuando analizamos las últimas oposiciones convocadas en los últimos años. Cuando analizamos los escasos puestos de trabajo que oferta la Administración Pública para este profesional, podemos entender como la presencia de este colectivo, de vital importancia, para la Conservación del Patrimonio Cultural de una localidad, región e, incluso del país, es casi inexistente en los puestos vinculados al Patrimonio tanto en las Administraciones culturales, como en los Museos. De hecho es destacable que de las 113 ofertadas para este profesional en los últimos tres años, de las cuales se han convocado 94, el 50% se ha ofertado para diplomados en Conservación y el 50% para licenciados. En 32 de las plazas se ha exigido una determinada especialidad, siendo la más demandada la de pintura con 17 puestos, seguida de libro y documentos gráficos con 7, y arqueología y conservación preventiva con 2; de las especialidades de escultura, textil, pintura mural y rupestre o dorado solo se ha ofertado 1 puesto.

15 Las últimas convocatorias de oposiciones para restaurador tanto a nivel estatal, como autonómico, reflejan la situación en la que se encuentra este colectivo, y la confusión, o el escaso interés, que demuestra la Administración por la formación y la especialización del técnico, en manos del cual va a depositar el cuidado y la intervención del Patrimonio. Significativas son las convocatorias de las 34 plazas que se ofertan a nivel estatal para Diplomado en Conservación Restauración de Bienes Culturales o equivalente, sin especificar especialidades, o las 5 plazas para una titulación inexistente, como las que deben tener los candidatos a las 5 plazas ofertadas por la Junta de Andalucía (tener aprobado los tres primeros años de la Licenciatura en Bellas Artes, cuando en primer ciclo no se ofertan, asignaturas de restauración, a excepción de 1 optativa, como en el caso de Sevilla). Véase las siguientes convocatorias: RESOLUCIÓN de 22 de diciembre de 2008, de la Dirección General de la Función Pública, por la que se convoca proceso selectivo para ingreso como personal laboral fijo, con la categoría de Titulado Medio de Actividades Específicas sujeto al Convenio Único para el personal laboral de la Administración General del Estado (BOE 313 de 29 de diciembre de 2008) y Orden de 16 de marzo de 2009, por la que se convocan pruebas selectivas para el acceso a la condición de personal laboral fijo, por el sistema de concurso oposición, en las categorías profesionales Educador (2060) y Restaurador (2080) del Grupo II, correspondientes a la Oferta de Empleo Público de 2007. (Boja nº 61 de 30 de marzo de 2009).

En relación con la distribución en el territorio español destaca la reciente convocatoria a nivel nacional de 34 plazas como diplomado y las 28 ofertadas en Valencia para licenciados con objeto de dotar los puestos de trabajo del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración en 2007; es curioso reseñar que pese a que las plazas se convocaron para licenciados si se exigía por el contrario especialidades (pintura, escultura, arqueología, documentos gráficos, conservación preventiva, pintura mural y rupestre), cuando por la fecha de la convocatoria ya no se imparten especialidades en las licenciaturas de Bellas Artes, y la mayoría de las citadas, nunca han sido ofertadas por esta licenciatura.

Tabla n^o 4. Evolución de las modalidades de contratación. Perfil profesional del conservador restaurados de bienes culturales anualidad 2008.

DIPLOMADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN		LICENCIADO EN BELLAS ARTES	
CONTRATOS	(%)	CONTRATOS	(%)
Personas contratadas= 374 N ^o de contratos 586 18,09 % mujeres y 81,91 % hombres		Personas contratadas = 3.032. N ^o de contratos = 4.876 28,71 % mujeres y 71,29 % hombres	
MODALIDAD DE CONTRATO	NÚMERO	MODALIDAD DE CONTRATO	NÚMERO
Indefinidos	24	Indefinidos	418
Temporales	562	Temporales	4.458
DURACIÓN DEL CONTRATO	NÚMERO	DURACIÓN DEL CONTRATO	NÚMERO
Mayor o igual a 1 mes	18,51 %	Mayor o igual a 1 mes	24,18 %
Entre 1 mes y 3 meses	9,61 %	Entre 1 mes y 3 meses	12,65 %
Entre 3 y 6 meses	15,12 %	Entre 3 y 6 meses	11,48 %
Entre 6 meses y 12 meses	3,91 %	Entre 6 meses y 12 meses	5,79 %
Mayor de 12 meses	0,36 %	Mayor de 12 meses	0,63 %
Indeterminado	52,49 %	Indeterminado	45,27 %

Fuentes: "Formación profesional. Grado Medio, grado Superior y enseñanzas artísticas.". Área de Enseñanza. 2009. Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio de las ocupaciones del Instituto de Empleo. Servicio de Empleo Público Estatal (SPEE) y "Titulados Universitarios y otras enseñanzas. Ciencias de la Salud, Ciencias experimentales. Enseñanzas técnicas. Humanidades y otras enseñanzas". Área de Enseñanza. 2009. Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio de las ocupaciones del Instituto de Empleo. Servicio de Empleo Público Estatal (SPEE).

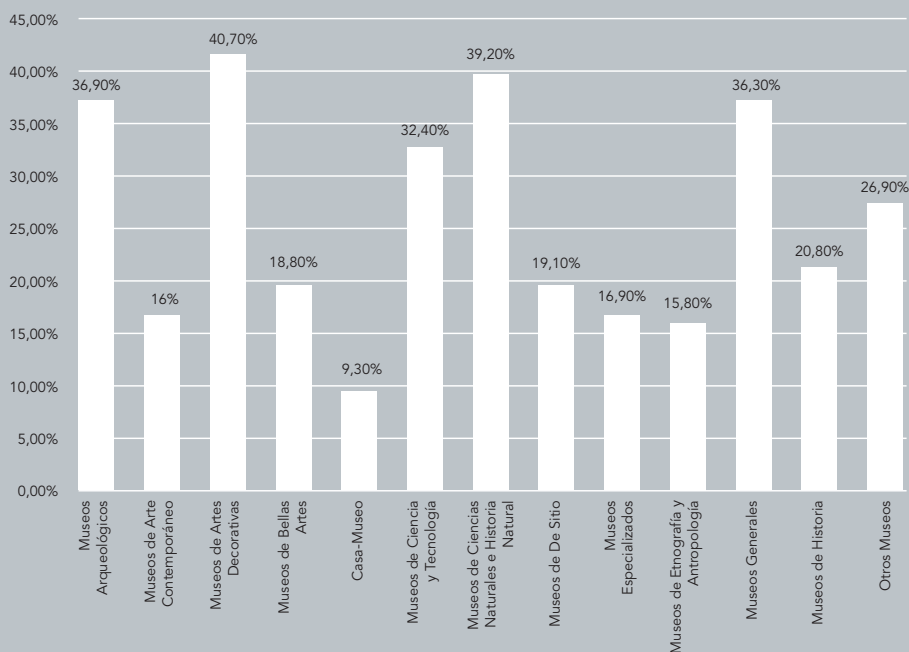
Tabla nº 5. Oposiciones convocadas en el territorio español Conservador-restaurador de bienes muebles

2009	ESPECIALIDAD C.R.	GRUPO	TITULACIÓN	MODALIDAD	PLAZA	
A CORUÑA (GALICIA). Restaurador Universidad de Santiago de Compostela	Libro y documento	A2	Diplomado	Concurso-oposición	1	
ANDALUCÍA. Restaurador. Junta de Andalucía	No se especifica	Laboral Grupo II	1er. Ciclo BBAA	Concurso-oposición	5	
CUENCA. Diputación Provincial	No se especifica	A2	Diplomado	Oferta Pública Empleo	1	
NACIONAL. Restaurador Dirección General de la Función Pública	No se especifica	Grupo B	Diplomado	Concurso-oposición	34	
PAÍS VASCO. Restaurador. Diputación Foral Guipúzcoa	No se especifica	Grupo B	Diplomado	Concurso-oposición	1	
37 plazas diplomado (88%)				5 plazas 1er ciclo BBAA aprobado (12%)	Convocadas 41	42
2008	ESPECIALIDAD	GRUPO	TITULACIÓN	MODALIDAD	PLAZA	
ARAGÓN. Restaurador. Comarca Jiloca	No se especifica	B	Diplomado	Concurso	1	
ASTURIAS. Profesor de Artes Plásticas y Diseño.	Escultura (2). Pintura (1). Documentos gráficos (1)	A1	Licenciado	Concurso-oposición	5	
BARCELONA. Restaurador. Museo Nacional de Cataluña	Papel fotografía y Piedra	A	Licenciado	Concurso-oposición	2	
BARCELONA. Restaurador. Consorcio del Centro de Documentación y Museo Textil	No se especifica	A	Licenciado	Oferta Pública de Empleo	1	
BARCELONA. Técnico medio en Arte e Historia. Instituto Cultura. Ayuntamiento	Especialidad Restauración o Documento Gráfico	A2	Licenciado o Diplomado	Concurso	1	
Castilla y León. Restaurador. Consorcio de Museos	No se especifica	A	Licenciado	Concurso	2	
CÓRDOBA. Restaurador. Diputación Provincial	No se especifica	A	Licenciado	Concurso-oposición	1	
VALENCIA. Restaurador. Diputación de Castellón de la Plana	Arqueología (1), libro y documento (1) y pintura (1)	A	Licenciado	Promoción interna	3	
VALENCIA. Téc. Gestión cultural y Patrimonio. Universidad de Valencia	No se especifica	A2	Diplomado	Concurso-oposición	1	
14 plazas licenciados (82 %), 2 diplomados (12%) y 1 ambas titulaciones (6%)					17	17
2007	ESPECIALIDAD C.R.	GRUPO	TITULACIÓN	MODALIDAD	PLAZA	
ANDALUCÍA. Restaurador. Junta de Andalucía.	No se especifica	B	Diplomado	Concurso-oposición	2	
ANDALUCÍA. Junta de Andalucía. Granada.	No se especifica	B y A	Diplomado (5) Licenciado (1)	Oferta Pública de Empleo	6	
BARCELONA. Restaurador. Instituto de Cultura	Conservación preventiva	A1	Licenciado	Concurso-oposición	2	
CANTABRIA. Restaurador. Gobierno de Cantabria.	No se especifica	B	Diplomatura	Oposición	2	
CANTABRIA. Restaurador. Gobierno de Cantabria	No se especifica	B	Diplomado	Oferta de Empleo Público	2	
CÓRDOBA. Restaurador. Diputación Provincial de Córdoba	No se especifica	A1	Licenciado	Concurso-oposición	1	
GALICIA. Restaurador. Museo de Pontevedra	No se especifica	B	Diplomado	Oferta de Empleo Público	2	
ISLAS CANARIAS. Restaurador. Cabildo Insular.	Documento gráfico	B	Diplomado	Concurso-oposición	1	
MURCIA. Restaurador. Admon. Regional Cuerpo Superior Facultativo	Opción Restauración	A1	Licenciado	Concurso-oposición	1	
STA. CRUZ DE LA PALMA. Restaurador	Documento gráfico	A2	Diplomado	Concurso-oposición	1	
VALENCIA. Restaurador Diputación de Castellón de la Plana	Libro y documentos (1). Arqueología (1). Pintura (4)	A	Licenciado	Oferta Pública de empleo	6	
VALENCIA. Restaurador. Instituto Valenciano de C. R. De B.B.C.C.Generalitat de Valencia	Pintura (12). Dorado (2). Textil (3). P.mural y arte rupestre (1). Papel (5) Pintura y analítica general (1)	A	Licenciado	Concurso-oposición	24	
VALENCIA. Coordinador de Bellas Artes. Instituto Valenciano de C. R. De B.B.C.C.Generalitat de Valencia	No se especifica	A	Licenciado	Concurso-oposición	3	
VALENCIA. Conservador-restaurador de textil. Instituto Valenciano de C. R. De B.B.C.C.Generalitat de Valencia	No se especifica	A	Licenciado	Concurso-oposición	1	
15 diplomado (28%), 39 licenciado (72%)				15	54	54

Por último, si centramos nuestra atención en las instituciones donde se adscriben los puestos de trabajo ofertados, podemos comprobar cómo son los museos las instituciones para los que más se demandan, seguida de diputaciones, ayuntamientos u organismos públicos autonómicos, con la excepción comentada de la dotación de personal para el Instituto Valenciano; en menor medida se ofertan puestos de gestión cultural o docentes.

También se constata que son pocas las plazas ofertadas o convocadas para este profesional en uno de los puestos claves donde puede desarrollar con más cualificación su profesión, como son los museos, con independencia de su titularidad estatal o autonómica. Para comprobar cuántos museos en España disponen de un conservador-restaurador en su plantilla hubiese debido disponer de más datos y tiempo, pero podemos hacernos una idea, si analizamos los museos que en España disponen entre sus instalaciones de un taller de restauración. Hipotéticamente, podríamos dar por sentado que, si un museo disponen de estas instalaciones, cuenta entre su dotación de personal técnico, con al menos un conservador-restaurador en cada uno de ellos. Si seguimos en esta hipótesis de trabajo, podemos comprobar que de los 1343 Museos que hay en España, solo el 23,6% disponen de estas instalaciones, es decir menos de la cuarta parte. Sorprende aún más que, de los 192 museos de Bellas Artes que hay en nuestro país, sólo el 18,80% tienen un taller de restauración donde efectuar las intervenciones en bienes culturales, mientras que los museos que si disponen de estas dependencias superando el 35 % e incluso igualando el 40%, son Museos de Arqueología, Arte Decorativa y Ciencias Naturales e Historia Natural.

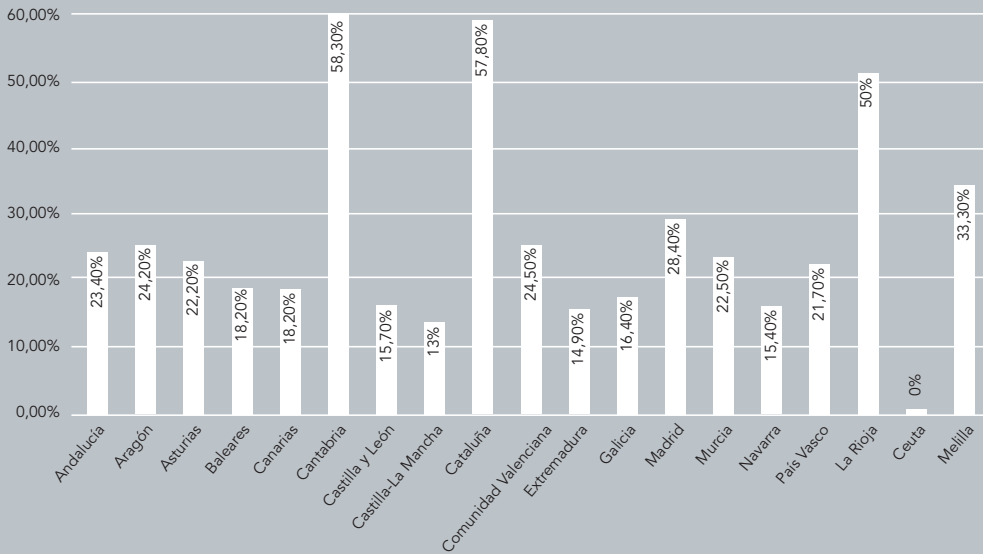
Gráfico 1. Museos por tipologías que disponen de taller de restauración.



Fuente: Ministerio de Cultura. Estadística de Museos y colecciones museográficas 2006

A la vista de estos datos podemos concluir que, todavía queda un amplio vacío que cubrir si queremos que la salvaguarda y conservación de los bienes culturales custodiados en los museos se realice conforme a las directrices legales y conservativas vigentes. El conservador-restaurador todavía está escasamente representado entre el personal técnico o laboral de estas instituciones a la vista de la falta de dotación en infraestructura necesaria para desempeñar su actividad. Los datos expuestos y los que se reflejan en los gráficos 1, 2 3 corresponden a la anualidad 2006, pero dudo que la situación haya cambiado mucho si consideramos las plazas que han salido para este personal en estas instituciones¹⁶.

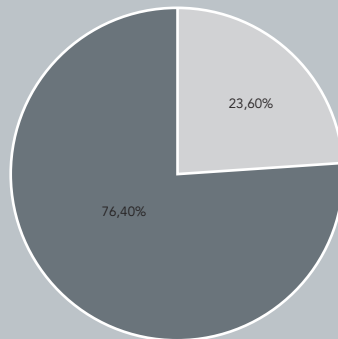
Gráfico 2. Museos que disponen de taller de restauración por comunidad autónoma.



MUSEOS POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS

Fuente: Ministerio de Cultura. Estadística de Museos y colecciones etnográficas 2006

Gráfico 3. Museos que disponen de taller de restauración.



Fuente: Ministerio de Cultura. Estadística de Museos y colecciones etnográficas 2006

16 Datos de 2006, extraídos del Ministerio de Cultura. Estadísticas de museos y colecciones museográficas.

Siguiendo con el análisis de los puestos públicos realizado hasta ahora, conviene comprobar hasta que punto interfiere la titulación exigida a estos técnicos en la retribución económica que perciben. Para ello tomamos como referencia las tablas salariales aprobadas para la anualidad 2009 y podemos comprobar, como era previsible, que el grupo o subgrupo incide en el nivel retributivo del puesto, constatándose considerables diferencias entre el salario en función de la titulación requerida; circunstancia que sin lugar a dudas influye considerablemente en las modalidades de contratación de la Administración Pública. Sí consideramos que ambos técnicos tienen las mismas competencias y desarrollan prácticamente las mismas actividades profesionales, resulta siempre más rentable contratar diplomados que licenciados.

Tabla n^o 6. Tabla salarial 2009 (ley 2/2008 de presupuestos generales del estado para 2009)

Grupo/ Subgrupo Ley 7/2007	Cantidades en euros				
	Sueldo	Trienios	Complemento destino N: 22	Complemento destino N: 18	Pagas (2)
A1	13.893,84	534,12	6.420,72	2.403,26
A2	11.791,68	427,44	4.971,72	2.037,08

La tabla anterior nos muestra desglosado el salario base, las pagas extraordinarias y los complementos de destino en función del nivel de los puestos bases del puesto según la escala administrativa. De los 30 niveles existente, administrativamente hablando, los niveles que corresponden a los puestos bases a los que por lo general accede el personal funcionario o laboral con la titulación de licenciado o diplomado, como es el caso del técnico que nos ocupa, es el nivel 22 para el Grupo A1/A; mientras que para los grupos A2/B, es el nivel 18.

A estos conceptos, se debe añadir el complemento específico cuya cuantía asciende a 516,30 euros para el grupo A1 y 428,90 euros para el grupo A2; este complemento se aplica directamente a los puestos bases cuando no estén asociados a ellos complementos de toxicidad, peligrosidad, etc. Por lo general, al puesto que desempeña el conservador-restaurador suele aplicarse el complemento de toxicidad cuando va asociado al puesto o, cuando se solicita y conceda; en estos casos, ve aumentado su salario mensualmente con 105,05 euros el grupo A1 y con 89,15 euros el grupo A2, importe que se suma a las pagas extraordinarias. Por lo que el salario anual de este técnico dependerá, además del salario base asignado y de los trienios, del nivel y de los complementos que tenga asignado el puesto de trabajo ofertado o convocado.

Acceso a los contratos públicos. Procedimientos de adjudicación: Con independencia del acceso a un puesto público, el conservador-restaurador, de

forma unipersonal, como autónomo o en calidad de empresa, puede acceder a las distintas modalidades de contratos (contratos de obras, concesión de obras públicas, gestión de servicios públicos, suministro, servicios y de colaboración) ofertados por la Administración Pública¹⁷. La modalidad de contrato y la cuantía a la que pueda licitar estará condicionada al tipo de actividad, características y clasificación de la empresa.

La adjudicación del contrato varía en función del procedimiento seguido: *procedimiento abierto* (todo empresario o interesado puede presentar una proposición), *procedimiento restringido* (sólo podrán presentar proposiciones aquellos empresarios seleccionados por la Administración previa solicitud de los mismos) o *procedimiento de negociado* (el contrato se adjudicará al empresario justificadamente seleccionado por la Administración de entre al menos tres ofertas, previa consulta y negociación de los términos del contrato con uno o varios empresarios); en supuestos muy específicos, se podrá realizar el *procedimiento de diálogo competitivo* (previa solicitud de los candidatos se establece un diálogo dirigido por el órgano contratante con el fin de encontrar soluciones para que los candidatos elegidos presenten una oferta).

Hoy en día, es un requisito obligatorio para poder licitar a los contratos de obras (importe igual o superior a los 350.000 euros) y de servicios (importe igual o superior a los 120.202. euros) que las empresas estén clasificadas. La clasificación es otorgada por la Junta Consultiva de Contratación Administrativa (JCCA), organismo que certifica que la empresa figura inscrita como contratista de obras o de servicios en el Registro Oficial de empresas clasificadas en el grupo, subgrupo o categoría a la que pertenecen. Las Comunidades Autónomas también pueden establecer sistemas de clasificación para sus contratos, sin que tengan efectos fuera de la Comunidad Autónoma respectiva.

Los principales requisitos exigidos a las empresas para obtener la clasificación son: estar debidamente constituida e inscrita en el Registro Mercantil, que el objeto social contemple las actividades en las que pretende clasificarse, encontrarse al corriente de las obligaciones con la Seguridad Social y la Agencia Tributaria, estar dado de alta en el/los epígrafes del I.A.E. correspondientes, así como disponer de los medios humanos, materiales y financieros necesarios para ejercer la actividad; sin embargo, si la empresa cumple los requisitos y dispone de la capacidad técnica y humana que la habilite, no es imprescindible disponer de experiencia previa; circunstancia más que preocupante, puesto que, al menos a nivel teórico, su actuación no ofrece ninguna garantías para el Patrimonio a intervenir. El último requisito para la clasificación de empresas se centra en

17 Véase Art. 5 punto 1 de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas (Ley 30/2007, de 30 de octubre, de Contratos del Sector Público (BOE 261 de 31 octubre 2007).

la capacidad financiera, que viene determinada por los fondos propios de la empresa¹⁸.

Por el contrario, no requieren clasificación empresarial los contratos de gestión de servicios públicos, suministros, consultoría y asistencia. Contratos éstos a los que normalmente accede el conservador-restaurador, en calidad de autónomo o como pequeña empresa, contratos de obra (importe licitación inferior a 50.000 euros) o de servicio (importe licitación inferior a 18.000 euros) en bienes culturales con problemáticas abordables en el plazo del contrato, ya que éstos no pueden superar el año de duración, ni puede ser objeto de renovación.

El acceso del conservador-restaurador al empleo público requiere presentarse como contratista o bien de obra o de servicio, lo que implica constituirse en empresa. Una vez constituida la empresa, y en función de la clasificación obtenida, podrá licitar a determinados tipos de contrato, ya que como hemos visto, la clasificación condiciona la modalidad y el importe de los contratos. En nuestro país, la mayoría de las empresas que acceden a los contratos de obras ofertados por la Administración, son empresas de construcción que, pese a no disponer de la especialización que exige la intervención en estos bienes, si disponen de los requisitos necesarios para clasificarse como contratistas de obra, y por tanto, poder licitar a esta importante parte del mercado de trabajo. Por el contrario, las empresas especializadas en bienes culturales de la naturaleza que nos ocupa están clasificadas como empresas contratista de servicios, ya que su clasificación limita la cuantía de la licitación, y por tanto, se encuentran sin posibilidad de competir con las grandes empresas de construcción, aunque sí dispongan de la formación y especialización necesaria.

Cuando consultamos la aplicación informática disponible en el Ministerio de Economía y Hacienda podemos comprobar que son 208 las empresas que disponen de la clasificación necesaria para licitar a contratos públicos (JCCA de 28-04-2009); todas ellas, clasificadas con sus respectivos expedientes como contratistas de obra, en la categoría que nos interesa: Sección: "Clasificación de empresas especiales, subsección: 7 "Restauración de inmuebles histórico-artísticos" –importe comprendido entre 840.000 a 2.400.000 euros-. Un análisis rápido al listado resultante de estas empresas nos confirma la hipótesis expresada anteriormente, en su mayoría son empresas de construcción importantes que, licitan también a proyectos y a intervenciones en el Patrimonio, y que, en caso de que les sea adjudicada la obra o el proyecto, cuando las características

18 La clasificación de empresas como contratistas del Estado para realizar obras con las Administraciones Públicas en el sector que nos interesa, los bienes culturales, es la **K, 7** categoría **e** (cuando el importe del contrato sea superior a 840.000 euros y no sobrepase los 2.400.000 euros -Grupo K: Clasificación de empresas especiales. Punto 7: Restauración de bienes inmuebles histórico-artísticos-). Mientras que la clasificación de empresas como contratistas del Estado para prestar servicios a las Administraciones Públicas sería la **N-5** (Grupo N. Servicios cualificados, subgrupo 5. Restauración de Obras de Arte).

de la actuación prevé actuaciones en bienes de naturaleza mueble, que es lo más usual sobre todo en proyectos integrales donde se contemplan acciones directas e indirectas en bienes adosados o incorporados a la decoración del edificio, tales como pinturas murales, yeserías, estucos, retablos, etc., y no disponen de conservadores-restauradores en su plantilla, las soluciones que vienen adoptando son fundamentalmente dos: o bien los incorpora a su empresa, con algunas de las modalidades de contrato previstas, o bien subcontrata la partida correspondiente a una empresa de restauración que cuente con el equipamiento técnico y humano adecuado. Por el contrario, contabilizar o disponer de datos específicos de las empresas no clasificadas que pueden actuar en el territorio español, en intervenciones o en obras no resulta tan fácil, podemos consultar algunas de ellas en la página Web de la Asociación Española de Empresas de Restauración del Patrimonio Histórico (ARESPA) en la sección de empresas asociadas.

Las principales empresas de restauración especializadas en bienes culturales están clasificadas en el grupo N-5, una rápida consulta a la aplicación informática del Ministerio de Economía y Hacienda anteriormente mencionada, nos constata que son 91 las empresas clasificadas en la categoría N (Clasificación de empresas para servicios cualificados) Grupo 5 (Restauración de obras de arte). Al estar incluidas como contratistas de Servicios, la cuantía a la que pueden licitar es considerablemente menor a la de obra (importe igual o superior a los 120.202. euros), pero también facilita a la empresa la obtención de la clasificación correspondiente. Un análisis de los datos derivados de esta consulta, nos confirma que la mayoría de las empresas son específicas y especializadas en el sector de bienes culturales, y nos pone en evidencia como su distribución en el territorio nacional es muy irregular. Nos sorprende constatar como provincias como Baleares, Ceuta, La Rioja, Melilla, Murcia o Extremadura no disponen de este tipo de empresas en su territorio; al igual que no nos asombra comprobar, como era previsible, que la mayoría de estas empresas están concentradas en Madrid (34); pero, por el contrario, resulta al menos curioso, que la segunda provincia en tener más empresas clasificada en este grupo, sea Castilla-La Mancha (18), que supera con creces a Andalucía (8) o a Cataluña (3), como podemos verificar en el gráfico nº 4 en el que se desglosan los resultados con detalle.

También hemos consultado las empresas contratistas de servicios en la categoría O (clasificación de empresas para servicios de conservación y mantenimiento de bienes inmuebles), subgrupo 7 (Conservación y mantenimiento de monumentos y edificios singulares) y hemos constatado que algunas de las empresas del grupo anterior (N-5) también están clasificadas en éste. Un análisis de los datos nos muestra como los resultados son coincidentes, Madrid con 7 empresas clasificadas en ambas categorías, seguida de Castilla y León con 3 empresas, País Vasco, Aragón y Valencia con 2, Galicia, Andalucía, Asturias, Cantabria, Castilla La Mancha y Cataluña con 1. Los resultados en detalle se puede consultar en el gráfico nº 5

Gráfico 4. Empresas contratistas de servicios clasificadas N-5 en España. (% sobre el total de empresas con esa clasificación por región)

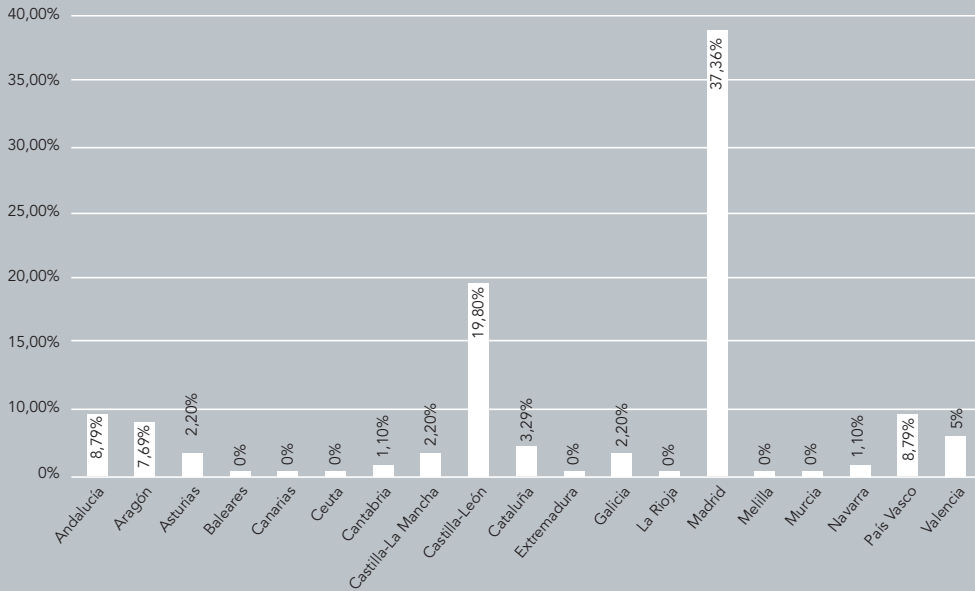
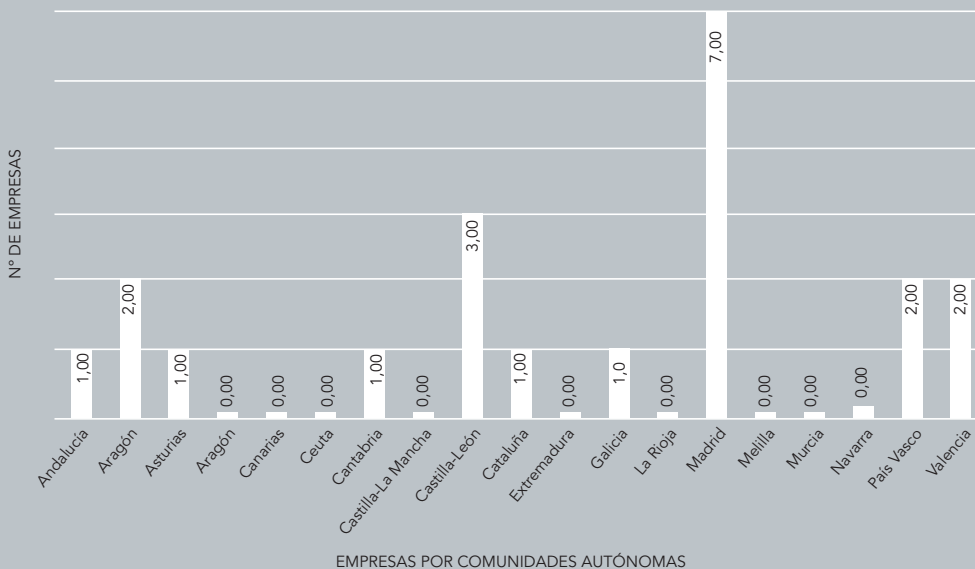


Gráfico 5. Empresas contratistas de servicios clasificadas en las categorías N-5 y O-7



Empleo privado

Autoempleo: Trabajo por cuenta propia

El ejercicio de la actividad profesional como privado, implica al conservador-restaurador considerar a priori una serie de cuestiones básicas, como son: el tipo de cliente que lo puede contratar, la actividad profesional que pretende desempeñar y el mercado laboral al que puede acceder en función de los medios e infraestructura disponibles. Por lo general, el trabajador por cuenta propia efectúa su incursión en el mercado de trabajo desde el autoempleo, como autónomo montando su propia empresa o taller de restauración, dotándolo de una infraestructura y de medios técnicos adecuados a la actividad o especialidad que pretende desempeñar, y adscribiéndose a la clasificación de actividades adecuada¹⁹. En la constitución puede optar por ser un empresario individual o por constituir una comunidad de bienes (mínimo 2 copropietarios).

Hoy día existe a disposición de cualquier persona interesada en montar un negocio o en abrir su propia empresa, gran cantidad de información y asesoramiento tanto personalizada como en red; una rápida consulta a las páginas webs de organismos y de agencias de empleo, estatales y autonómicas, nos permiten comprobar cuanta información y documentación está a nuestro alcance. Estas instituciones suministran a cualquier usuario, herramientas que facilitan la consulta y el asesoramiento, ya sea por vía email o personalizada; así como ponen a disposición del interesado, aplicaciones informáticas que orientan sobre la tramitación y documentación a presentar, facilitando además la descarga de archivos con documentación complementaria de interés (modelos de contrato, formularios, impresos, etc.), por lo que es muy aconsejable visitar las páginas webs del Ministerio de Trabajo e Inmigración, del Instituto de Empleo, Servicio Público de Empleo, o de los organismos autonómicos competentes; en nuestra región, la Consejería de Empleo y el Servicio Andaluz de Empleo cuenta con herramientas en sus páginas webs y con programas de atención y orientación al desempleado, sobre todo recién titulado, como el programa Andalucía Orienta, que facilitan información y atención personalizada.

También existen subvenciones a nivel estatal o autonómico para facilitar la constitución de nuevas empresas, siempre cuando se cumpla con los siguientes requisitos: ser desempleado e inscrito como demandante de empleo en los Servicios Públicos de Empleo, tener dificultad para el acceso al mercado de trabajo, tener menos de 30 años, ser mujer desempleada o ser desempleado con alguna discapacidad. Las mujeres víctimas de violencia de género podrán ver

19 La actividad de restauración de obras de arte se encuentra en la clasificación de actividades económicas 9003: creación artística y literaria. (Fuente Instituto Nacional de Estadística, aplicación Ayudacod http://www.ine.es/EX_INICIOAYUDACOD).

incrementadas en un 10% las cuantías de la subvención. El importe máximo de esta subvención es de 10.000 Euros; aunque también se contemplan otras modalidades como: Subvención financiera (reducción de hasta 4 puntos del interés de los préstamos destinados a inversiones hasta un máximo de 10.000 euros). Subvención para asistencia técnica con el fin de financiar la contratación de servicios externos para el mejor desarrollo de la actividad empresarial, así como para la realización de estudios de viabilidad, organización, comercialización u otros de naturaleza análoga (hasta el 75% del coste de los servicios, con un tope de 2.000 euros). Subvención para formación para la organización de cursos relacionados con la dirección y gestión empresarial y nuevas tecnologías (75% del coste de los cursos, con un tope de 3.000 euros).

En cada ciudad importante, y en los municipios próximos a ellas, existen un número considerable de pequeños talleres de restauración que funcionan como pequeñas empresas y que compiten por el mercado de trabajo laboral local, provincial, o regional existente; aunque la demanda de sus servicios no suele ser tan importante como sería deseable, sí consideramos el volumen y calidad del Patrimonio existente en nuestro país, región o localidad. Estas pequeñas empresas suelen copar un tipo de mercado de trabajo bien delimitado: actuaciones en bienes pictóricos u escultóricos ofertadas por organismos públicos o por clientes privados. Por lo general, acceden al trabajo público cuando el importe de la actividad es tal que se puede contratar, administrativamente hablando, como un contrato menor; en raras ocasiones, estas pequeñas empresas o talleres concursan a cuantías superiores. Su principal mercado de trabajo es el cliente privado, en este caso, suele trabajar mediante presupuesto aceptado y facturado con contratos privados.

Esta modalidad de autoempleo, en la que el restaurador se constituye como empresa, o autónomo, normalmente de forma individual, se configura como la primera opción de trabajo del restaurador recién titulado, ya que como hemos visto, su actividad no suele competir por los contratos de obras o servicios que oferta la Administración Pública que requieren una clasificación empresarial determinada. Por lo general, como trabajador por cuenta propia, ejerce una actividad previo presupuesto y pago contra factura, por lo que los niveles salariales son muy difíciles de determinar, ya que varían casi caso a caso, puesto que normalmente, por la cuantía del importe a contratar, se les suele contratar por obra a ejecutar en un determinado plazo de tiempo. También puede influir, en los honorarios a percibir y en el importe final de la actividad, aunque en menor medida, el currículum vitae, así como el prestigio del/los técnico/s, del taller o de la empresa. Los clientes potenciales, demandantes de los servicios de estos técnicos o de estas pequeñas empresas son: personas físicas (anticuarios, galeristas, privado, etc.), instituciones artísticas, culturales (fundaciones, asociaciones, hermandades, diputaciones, ayuntamientos, institutos de conservación-restauración, etc.), o empresas que contratan sus servicios por tiempo indefinido o parcial, normalmente, por obra.

La nueva Ley del Estatuto del Trabajador Autónomo y el Real Decreto que la desarrolla (Ley 20/2007 y Real Decreto 197/2009) contempla la figura del autónomo dependiente (TADE), considerando como tal a la *persona física que realiza una actividad económica o profesional a título lucrativo y de forma habitual, personal, directa y predominante para un cliente del que percibe, al menos, el 75 por ciento de sus ingresos por rendimientos de trabajo y de actividades económicas o profesionales y en el que concurren las restantes condiciones establecidas en el artículo 11 de la Ley 20/2007, de 11 de julio, del Estatuto del Trabajo Autónomo*²⁰. En la región que más conozco, Andalucía, esta situación es muy habitual para el trabajador autónomo dedicado a la conservación-restauración, cuyo principal cliente es la Administración Cultural, vinculada a la Junta de Andalucía, por lo que ante esta figura tan reciente, cada empresa debe valorar, la viabilidad de contratar con esta modalidad, cuando reúna los requisitos exigidos.

En cuanto los criterios de contratación de una empresa u otra, están en consonancia con las exigencias planteadas por el cliente. Por lo general en el cliente privado se basan más en el "prestigio" del técnico, que en la cualificación, formación o especialización conseguida, de ahí que entremos directamente de lleno en uno de los principales problemas a que se enfrenta este trabajador cualificado, cuando trabaja por cuenta propia, el intrusismo profesional; de hecho, el mercado privado actual de la restauración en bienes culturales, sobre todo de naturaleza escultórica, cuyo principal cliente son las Hermandades y cofradías, se lo disputan tanto el profesional titulado, es decir los conservadores-restauradores, como los profesionales del campo artístico y creativo, imagineros, escultores y pintores o, de la artesanía, como doradores. Problemática muy acuciada en la región de Andalucía donde conviven actuaciones sobre obras emblemáticas efectuadas tanto por el profesional cualificado, el conservador-restaurador, como por el artista creativo, escultor e imaginero. Desgraciadamente es un hecho social y políticamente aceptado, objeto de difusión en los canales informativos usuales: prensa escrita, televisión, y digitalmente en la red, sin que se actúe al respecto por parte de las Administraciones culturales o docentes. El intrusismo entraña graves repercusiones a nivel conservativo, técnico y cultural, ya que gran parte de este Patrimonio se interviene sin los criterios, sin la metodología y sin la tecnología adecuada. El Patrimonio sigue siendo el gran afectado e, indirectamente, el profesional cualificado para intervenirlo. Todos los que nos dedicamos a la conservación del Patrimonio en cualquiera de sus vertientes, conocemos casos en los que la falta de criterios o, el desconocimiento, con el que actúa estos "pseudoprofesionales" conlleva a la destrucción

20 Véase artículo 11 del Capítulo III de Ley 20/2007 de 11 de julio, BOE nº 166 de 12 de julio de 2007 y artículo 1 del capítulo I del Real Decreto 197/2009, de 23 de febrero, por el que se desarrolla el Estatuto del Trabajador Autónomo en materia de contrato del trabajador autónomo económicamente dependiente y su registro y se crea el Registro Estatal de asociaciones profesionales de trabajadores autónomos. BOE, nº 54 de 4 de marzo de 2009.

parcial de partes significativas de la obra que inciden en su percepción estética y en su instancia histórica.

Por el contrario, cuando el cliente es una administración o entidad pública, priman más los condicionantes formativos, el curriculum vitae de la empresa o del autónomo y su adecuación a las demandas del bien cultural a intervenir, con independencia de que se valore o considere el propio prestigio del técnico.

Por último, exponer una situación recurrente para este profesional autónomo es el pluriempleo, al que este profesional se ve obligado a acceder, bien como complemento salarial a su actividad profesional habitual, o bien por adquirir experiencias, sobre todo en los primeros años de su inmersión en el mercado de trabajo.

Trabajo por cuenta ajena

Es quizás la modalidad más usual en la que el conservador-restaurador accede al mercado laboral, la contratación de sus servicios por parte de una empresa privada o pública o por parte del cliente privado. La modalidad de la contratación está condicionada al tipo de cliente y al tipo de actividad.

Contrato de duración determinada: Es el sistema más usual ya sea en su modalidad de obra o de servicio. Los más usuales son los contratos de duración limitada, siendo muy escasos, los de duración indefinida.

Contratos formativos: Modalidad que está adquiriendo un gran auge y cuenta con un gran apoyo de las Universidades y de instituciones dedicadas al Patrimonio, que ven como este sistema aporta beneficios a todas las partes implicadas. Estos contratos pueden ser en formación o en práctica; de entre ellos nos interesa analizar, los contratos en práctica, ya que los de formación, están destinados a trabajadores sin formación previa y están vinculados a escuela taller, casa de oficios o talleres de empleo.

Los contratos de formación están destinados a trabajadores mayores de 16 y menores de 21 que carecen de la titulación requerida para realizar un contrato en prácticas (máximo 24 años en programas de escuelas taller y casas de oficio); no se aplicará este criterio en los Programas de Talleres de Empleo o cuando se contrate a personas con discapacidad. Tendrán una duración mínima de 6 meses y máxima de 2 años. Se deberá dedicar como mínimo el 15% de la jornada laboral a la formación teórica.

Los contratos en práctica están destinados a titulados (Diplomado Universitario, Licenciado, Ingeniero, Arquitecto, etc.) en los primeros 4 años desde que

acabaron sus estudios. Tienen una duración mínima de 6 meses y máxima de 2 años y su retribución no podrá ser inferior al 60% o al 75% del salario fijado en convenio para un trabajador que desempeñe el mismo o equivalente puesto de trabajo. Esta modalidad se suele fomentar mucho desde las Universidades con las prácticas en empresas, que en nuestro caso, son con Institutos de Conservación, con Servicios de Conservación-Restauración o con Museos. En estos casos el conservador-restaurador tiene la oportunidad de continuar su formación trabajando en instituciones dedicadas al estudio, investigación en intervención del Patrimonio, enriqueciendo considerablemente la formación académica recibida o accediendo a especialidades no abordadas. En cualquier página Web de las Universidades públicas o privadas de nuestro país se encuentra información de la formación en práctica que se oferta, de los requisitos o de las empresas e instituciones asociadas a este programa. Las modalidades que suelen ofertar son:

- *Prácticas de formación académica*, dirigidas a estudiantes, normalmente del segundo ciclo de carrera para realizar prácticas tutorizadas.
- *Prácticas de inserción laboral*, dirigidas a titulados menores de 30 años desempleados que no haya transcurrido más de 2 años desde la obtención de la titulación, son prácticas relacionadas con la formación académica del estudiante y con sus salidas profesionales. El beneficiario recibe la cantidad mínima de 250 euros en concepto de beca o bolsa de ayuda, pudiéndose verse incrementada esta cantidad, por ejemplo en el caso andaluz, con una beca complementaria de 180 euros/mes al amparo de la subvención de la Consejería de Innovación y Ciencia.
- *Prácticas de titulados* dirigidas a titulados menores de 30 años que se encuentren en situación de desempleo con una duración máxima de 6 meses, están reguladas por convenio con empresas sin que exista relación laboral entre la empresa y el beneficiario de las práctica, quien recibirá, en concepto de beca o de bolsa de ayuda, una cantidad mínima equivalente al 75% del salario mínimo interprofesional.
- *Prácticas internacionales*, dirigidas a estudiantes y egresados para hacer prácticas en empresas de la Unión Europea (programa Leonardo da Vinci) o en Estados Unidos de Norte América (programa Intership USA).

Este es un sector nuevo al que auguramos un gran futuro ya que en relativo poco tiempo se han incorporado empresas e instituciones; por ejemplo, la Universidad de Sevilla tiene suscrito un Convenio con la Consejería de Cultura, en concreto con la Dirección General de Museos y con el Instituto Valenciano de

Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Vemos como cada vez más se comienza a solicitar esta figura, personal en práctica, por empresas privadas del mundo de la gestión o restauración del Patrimonio, o por fundaciones culturales.

Contratos de investigación:

En función de la titulación pueden acceder a:

- *Contrato de trabajo para la realización de un Proyecto de Investigación del Sistema Español de Ciencia y Tecnología.* Destinados a doctores, que se incluyen en el equipo de trabajo previsto para desarrollar un proyecto de investigación. La duración no podrá ser inferior a 1 año ni superior a 5. Su retribución económica es igual a la del personal investigador que realice idénticas actividades.
- *Contrato de trabajo para la realización de un Proyecto de Investigación:* Destinados al personal investigador o personal científico o técnico. Son contratos que se rigen por la normativa específica para los contratos de obra o de servicio determinado, concluyendo su actividad cuando finalice el periodo temporal establecido, que en todo caso, será evaluada anualmente.

En ambos casos, las posibilidades de acceso a este tipo de contratos de investigación por parte del conservador-restaurador, licenciado o doctor, es bastante limitada; consecuencia directa de una reducida oferta de programas o proyectos de investigación en materia de Patrimonio Cultural existente en nuestro país, conjuntamente con el escaso número de profesionales interesados en continuar la formación en este sector.

Como hemos visto, se está apostando por fomentar mediante el contrato de prácticas diversas formas de acceso al mercado laboral de los conservadores-restauradores recién titulados, siendo en este caso, mayores las oportunidades para el licenciado que para el diplomado. Estas prácticas permiten el acceso al trabajo especializado en condiciones reales, lo cual para el recién titulado constituye una experiencia única, ya que siempre viene amparado y avalado por la institución que los acoge, responsable máxima de su actividad; de esta forma adquiere experiencia profesional y especialización, lo que facilita su posterior inmersión en el mercado de trabajo. A la vez, la empresa que los contrata dispone de una mano de obra cualificada con un costo, considerablemente menor, que la contratación habitual y sin vínculo laboral con el beneficiario de la práctica. Por lo que una de las críticas más habituales a esta modalidad de contratación, es que puede existir un cierto riesgo de que este tipo de personal, encubra o solape, con estas prácticas, puestos de trabajo, reales y efectivos; como de

hecho suele estar ocurriendo en más de una empresa, museo o institución de conservación en nuestro país²¹.

El colectivo: Asociacionismo

La ausencia de un colectivo que nos aglutine y de una profesión reglada ha dado como consecuencia directa que el conservador-restaurador se acoja dentro de instituciones que luche por sus intereses y les suministre una cierta cobertura legal ante el ejercicio de su profesión. En este sentido cabe destacar la labor de los Colegios profesionales de licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo y sobre todo, de las Asociaciones de Conservación y Restauración existentes en nuestro país. Un análisis rápido a estas dos instituciones nos permite comprobar, una vez más, la división de este colectivo por la formación recibida y la titulación obtenida.

Así los Colegios Oficiales de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo, velan como su propio nombre indica, por los derechos de los licenciados en esta carrera. En su interior encuentra cabida tanto los artistas plásticos, como los conservadores-restauradores que hayan cursado esta licenciatura, por lo que tampoco nos encontramos con una institución colegiada que ampare únicamente los derechos de los conservadores-restauradores, cuyas competencias y salidas profesionales, con excepciones como la docencia, rara vez comparten.

Cuando analizamos las asociaciones de conservadores-restauradores podemos constatar en sus estatutos que, si bien todas en general coinciden en aspectos básicos relacionados con: los intereses de la profesión, las competencias profesionales, el ámbito de trabajo y los documentos bases que rigen esta profesión; difieren bastante en la titulación exigida a los socios. Así comprobamos una vez más, como la titulación del técnico sigue condicionando todos los aspectos inherentes al desarrollo de su profesión; en este caso, a su posibilidad de perte-

21 Véase Elena García Gayo, M^a Fernanda Pascual. *La restauración en Castilla La Mancha*. Cd-Rom Actas del I Congreso del GEIC. Valencia. 2002. *Las piezas de los Museos Provinciales, de titularidad estatal y gestión autonómica, se han restaurado a través de distintas fórmulas de contratación: desde las becas de 1989, hasta los contratos actuales del INEM. La duración de los contratos está entre cuatro y seis meses. Son, por lo tanto, trece años de trabajos y contratos temporales, en los que el objetivo de cada uno de ellos es la restauración de un número indeterminado de piezas, y los trabajos se siguen realizando sin proyecto previo, criterio unificado, ni seguimiento técnico de restauradores de plantilla, porque no hay. Existe una grave indefinición, por parte de la Administración, del tipo de profesionales que debe restaurar el Patrimonio, lo que hace que las empresas se nutran de un alto número de personal de oficios, con el único fin de abaratar los proyectos de restauración, donde lo barato puede llegar a costarnos muy caro.*
Según la relación de obras restauradas por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Madrid, de su publicación anual "Patina", se desprende que más del 50% de las obras restauradas por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha se realiza por estu-
diantes.

necer a un colectivo que defienda sus intereses como profesional. Consultando las respectivas páginas webs de las asociaciones y sus estatutos no permite verificar la siguiente casuística:

Asociaciones que amparan a las dos titulaciones con reservas como ACRCAM o ACRA. Ambas, exigen a sus socios el Título Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en todas sus especialidades, de conformidad con la LOGSE de 1990 y el RD 1387 de 1991 y el título de licenciado en Bellas Artes, con especialidad en Restauración, anterior a la reforma Universitaria de 1990 y RD 1432/1990 de 26 de octubre, BOE de 20 de Noviembre. Una excepción a esta regla, la manifiesta la Asociación ARCOBENS que acepta, además de a los socios con la titulación citada, a aquellos extranjeros en posesión de una titulación oficial reconocida por el Ministerio de Educación.

Asociaciones que se adecuan a la situación formativa actual como ARA o ACRYL: Que demanda a sus socios estar en posesión del: Título Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en todas sus especialidades; de la Licenciatura en Bellas Artes, con especialidad o itinerario académico en Restauración, o bien ejercer en especialidades no impartidas por Centros Oficiales españoles, con solvente formación académica acreditada.

Asociaciones que exigen únicamente la Diplomatura en Conservación Restauración como ARC o como GRUP TECNIC que demandan tener un título de conservación-restauración homologado y con reconocimiento oficial con una duración mínima de 3 cursos lectivos ya sea nacional o en el extranjero. Se excluyen específicamente los cursos no reglados y los impartidos por escuelas taller o similares.

No podemos dejar de remarcar la actual ausencia de Asociaciones en el territorio Andaluz, pese a la importancia del Patrimonio existente en esta región y el número de titulados formados en las Facultades de Bellas Artes de Sevilla y Granada.

En los últimos años se está haciendo notar un mayor acercamiento entre los profesionales de este colectivo como lo demuestra la creación de la Plataforma de Asociaciones de Conservadores-Restauradores de España (PACRE) para defender los intereses comunes de la profesión y trabajar a favor de la creación de un único órgano colegiado que nos defienda, el Colegio de Conservadores Restauradores de Bienes Culturales²², así como el Documento de Barcelona-

22 La plataforma de Asociaciones de Conservadores-Restauradores de España (PACRE) además de luchar por la profesión reglada y por un único colectivo profesional único, comienza a ejercer su labor con denuncias públicas como la publicada en 20minutos.es de 25 de mayo de 2005 en la que manifiesta su total desacuerdo por la entrega del premio "Municipia 2005" a la restauración de los retablos-lienzos de la iglesia parroquial de Cabañas de Ebro (Zaragoza), realizada por el Taller Empleo situado en dicha localidad. (SUSANA BETRÁN PÉREZ. Presidenta de ACRA).

Montcada 2008 fruto del diálogo y del consenso entre todos los profesionales de esta disciplina, con independencia de su procedencia o formación (Universidad, Escuela de Conservación Restauración o Asociación de Conservación-Restauración).

Conclusiones

El recorrido efectuado nos lleva a hacer una serie de reflexiones positivas, si miramos con optimismo el futuro. Desde mi punto de vista, se están sentando las bases de una formación reglada mediante la esperada titulación única "El Grado en Conservación-Restauración de Bienes Culturales", y se están dando los pasos para la reorganización de este colectivo profesional que camina unido hacia un único órgano colegiado, en el que en un futuro, que esperemos no muy lejano, se encuentren representados todos los profesionales que hayan cursado una formación reglada.

En cambio si consideramos la oferta laboral, el mercado de trabajo y las salidas profesionales actuales de estos técnicos, las consideraciones que podemos reseñar siguen siendo negativas, es evidente que hace falta un mayor reconocimiento de la profesión y de los técnicos implicados, por parte de las Administraciones Culturales, que deben hacer un esfuerzo por adecuar las exigencias y los procedimientos administrativos, sobre todo en los mecanismos y sistemas de contratación y licitación pública, a las particularidades específicas que demanda la conservación-restauración, de bienes culturales, sobre todo los de naturaleza mueble.

De igual forma, se debe fomentar el acceso de estos técnicos a la Función Pública, en igualdad de condiciones y de competencias, para que estén convenientemente representados en aquellas instituciones culturales, que por su naturaleza, demanden la incorporación de estos profesionales cualificados en su plantilla, ya sea en museos, como en los órganos de gestión, control, planificación, protección o conservación. En la actualidad se ofertan pocos puestos, y los que se ofrecen son recurridos sistemáticamente por diplomados y licenciados por irregularidades en la convocatoria. Si queremos que nuestro Patrimonio esté bien conservado, intervenido y mantenido, es fundamental que el profesional competente, formado en esta materia y en posesión de una titulación, esté representado en los órganos administrativos y culturales ocupando puestos específicos de la Administración Cultural, dotados o por dotar, en base a las demandas y necesidades del Patrimonio.

Por último, se deben adoptar las medidas oportunas, administrativas y legales, encaminadas a que el acto de intervenir el Patrimonio Cultural, dotado o no de un determinado nivel de protección (estatal o autonómico), sea llevado

a cabo, únicamente por profesionales titulados, para lo cual será necesario: Definir legalmente qué técnico puede diagnosticar, proyectar, ejecutar o dirigir actuaciones de conservación-restauración en bienes culturales, precisando su titulación. Evitar el intrusismo derivado de profesiones artísticas o artesanales que acceden a la "restauración" de bienes culturales desde su formación artística o plástica, y por último, circunscribir la actividad de los alumnos derivados de programas formativos de escuelas taller, casas de oficios, talleres de empleo, etc., a la recuperación de oficios tradicionales; campo del que existe verdaderamente una gran demanda, no solo en el mundo de la Conservación-Restauración de Bienes Culturales, sino también en el mundo de la nueva construcción o de la Artesanía. Si se encauza su actividad a estos campos, su implantación en el mundo del Patrimonio no entra en conflicto ni con su Conservación, Restauración o Mantenimiento, ni con las competencias de los profesionales formados convenientemente para ello.

Concedámosle la importancia que ejerce este profesional en la Conservación del Patrimonio, ya que de él, desde el punto de vista que es el operador que actúa sobre su materialidad en su doble instancia estética e histórica, depende mayoritariamente su correcta preservación y mantenimiento.

Bibliografía

- Carpallo Bautista, A.** *Escuelas Taller y Casas de Oficios de encuadernación y restauración*. Boletín de la Asociación Andaluza de bibliotecarios, nº 67, Junio, 2002. Pág. 9-29.
- *Las Escuelas Taller y Casas de Oficios en el ámbito de las Ciencias de la Documentación*. Revista General de Información y Documentación, vol nº1 11-2 2001. Pág. 203-229.
- Cueva Calabia J.L.**; **González Rufo, A.**; **Santamaría Arcos, C.**; **Bausà i Peris, O.** Y **Staromiejski, E.** *Análisis de Procedimientos de Contratación*. Proyecto Códice. Dirección General del Patrimonio del Estado. Madrid. 2006.
- Dávila Buitrón, C.** **Moreno Cifuentes, M.A.** *El papel de la administración frente a las Escuelas Taller y el intrusismo profesional*. V Reunión Nacional de Restauradores de Bienes Culturales Arqueológicos. Teruel . 22, 23, 24. Octubre 1999, Museo de Teruel, 2001. Pág. 23-28.
- Escartín Aizpurua, E.** **González Pena, M.L.** *La Conservación-Restauración en Aragón. Estado de la cuestión*. IV Reunión Nacional de Restauradores de Bienes Culturales Arqueológicos. Teruel. 22, 23, 24 de Octubre de 1999, Museo de Teruel, Octubre de 2001. Pág. 19-22.
- Fernández De Bobadilla, Bassave, T.** *Obstáculos a la libertad de circulación de profesionales y al ejercicio profesional de restauración. Necesidad de regular la profesión de restaurador*. Cd-Rom Actas del I Congreso del GEIIC. Valencia. 2002.
- García Fuentes, S.** *Los estudios de Bellas Artes en Barcelona ante el reto del Espacio Europeo de Educación Superior: de las especialidades a los títulos de Grado*. Revista Observar nº1. Barcelona, 2007. Pág. 45-55.

- González Pena, M^a L.** *La asociación de Conservadores-Restauradores de Bienes Culturales de Aragón (ACRA) y el Asociacionismo en España.* Cd-Rom Actas del I Congreso del GEIIC. Valencia. 2002.
- Rascón, S. Y Sánchez A. L.** *Las escuelas Taller y su formación de profesionales en torno a la Arqueología.* Actas del III Seminari Arqueologia i Ensenyament. Barcelona, 16-18 de novembre, 2000. *Treballs d'Arqueologia*, 6 (2000): 91-115.
- Viñas Lucas, R.** *Cinco lustros de experiencia arriban a la Comunidad de Madrid: La Escuela Superior de Conservación y Restauración De Bienes Culturales.* Revista Pátina nº 10 y 11. Pág. 342-355.
- *Los Estudios Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y su adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior.* Pátina. Nº 15, 2008. Pág. 283-298.
- *La conservación y restauración en el nuevo contexto educativo.* Revista PH, nº 66. Mayo, 2008. Pág. 106-123.

**Economía y empleo
en la cultura**

**Reseña biográfica
de los autores**

ARIÑO VILLARROYA, Antonio

Catedrático de sociología de la Universitat de València. Entre las investigaciones y publicaciones destacan: *La ciudad ritual* (1992), *Sociología de la cultura* (Ariel, 1998), *La ciudadanía solidaria. El voluntariado y las organizaciones de voluntariado en la Comunidad Valenciana* (2001), *Las encrucijadas de la diversidad cultural* (CIS, 2005), *La participación cultural en España* (Fundación Autor, 2006), *Asociacionismo y voluntariado en España* (Tirant lo Blanch, 2007), *El oficio de estudiar en la Universidad* (PUV, 2008), *Autonomía Personal en la edad avanzada* (CAM, 2008) y *El movimiento Open* (PUV, 2009), *Prácticas culturales en España* (Ariel, 2010).

CARMONA ROMÁN, Carlos

Abogado. Consultor Empresarial. Profesor de la Universidad Pablo Olavide. Auditor de Sistemas de Gestión de Prevención de Riesgos Laborales. Consejero Delegado y socio Director General de las compañías Maestranza Consultores S.L., Actividad Preventivas S.L., SVQ Inversiones y Desarrollos Estratégicos S.L. Vicepresidente de la Asociación Andaluza de Empresas Auditoras de Prevención de Riesgos Laborales – ASAPRI-.

CARRASCO GIMENA, María Teresa

Profesora Titular del Departamento de Dibujo y Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Responsable del grupo de investigación *Gráfica y Creación Digital*.

CARRILLO BENITO, Emilio

Economista, Experto Internacional en Desarrollo Local por Naciones Unidas. Técnico de la Administración General del Estado y profesor colaborador y visitante de diversas Universidades españolas y extranjeras. Presidente de la Red de la Unión Iberoamericana de Municipalistas.

CHECA GODOY, Antonio

Decano de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla y vicepresidente de la Asociación Española de Historiadores de la Comunicación. Ex-director del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de dicha Universidad. Autor de numerosos trabajos sobre historia y presente de la comunicación.

GABALDÓN QUIÑONES, Patricia

Doctora en Economía. Profesora de Entorno Económico en la IE Business School.

GARCÍA NOVOA, César

Licenciado y Doctor en Derecho. Premio Extraordinario de Licenciatura. Diplomado en la Escuela de Práctica Jurídica de la Universidad de Santiago de Compostela. Presidente del Instituto Latinoamericano de Derecho Tributario. Presidente de la Asociación Iberoamericana de Arbitraje Tributaria. Presidente del Consejo Asesor de IUS FISCALE. Global Tax Alliance. V. Vicepresidente de la Junta Directiva de la Red Universitaria del Trabajo Autónomo (España). Director del Curso de Especialización en Derecho Tributario y del Curso de Experto en Fiscalidad Internacional, ambos de la Universidad de Santiago.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesora Titular de la Universidad de Sevilla. Especializada en Conservación-Restauración de pintura y escultura por el Institute Royale du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bruselas y por el Museo de la Facultad de Historia del Arte y de Arqueología Universidad Católica de Louvain la Neuve de Bélgica. Exjefa del Departamento de Tratamiento del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), con el que sigue colaborando coordinando proyectos de investigación como *Las Pinturas de La Sala de los Reyes* de la Alhambra de Granada. Ha trabajado con The Getty Conservation Institute coordinando por parte del IAPH, el Proyecto "Taller de Retablos".

GONZÁLEZ LIMÓN, Miryam

Profesora del Departamento de Análisis Económico y Economía Política de la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación *Teoría Económica y Economía Política*. Responsable de los siguientes proyectos: *El turismo en el mundo, situación actual y perspectivas* y *Análisis del impacto económico y análisis DAFO del sector de la hotelería en Sevilla*.

GREFFE, Xavier

Profesor en la Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne, donde dirige el Programa de doctorado sobre *Economía de las artes y los medios*. Profesor de Economía del Patrimonio y de los Paisajes Culturales. Profesor en la Universidad de Tokio (Graduate Research Institute for Policy Studies) y en las universidades de Los Angeles (UCLA), Paris Nord, Alger y Paris I. Ha ejercido distintos puestos de responsabilidad en los Ministerios de Educación y Trabajo y Empleo en el Gobierno francés. Ha sido Rector de las Academias de Orléans-Tours y de Poitiers. Miembro del Consejo de Administración de la *International Association for Cultural Economics*.

GREGORI BERENGUER, Joan

Licenciado en Geografía e Historia por la *Universitat de València-Estudi General*. Conservador del *Museu d'etnologia de València*. Director del *Museu de Prehistòria i de les Cultures de València* y del *Centre de Cultura Mediterrània-La Beneficència* de la *Diputació de València*. Director de la *Xarxa de Museus*. Jefe de Investigaciones Etnológicas y de la Cultura Tradicional del *Museu Valencià d'Etnologia*.

HERNÁNDEZ PAVÓN, Enrique

Doctor en Ciencias Económicas y Arquitecto Técnico. Profesor Titular de Economía Aplicada en la Universidad de Sevilla. Ha ocupado los puestos de Jefe del Servicio de Programación y Financiación de las Inversiones Públicas, Jefe del Servicio de Planificación Económica, en la Administración andaluza y Director General de Planificación y Fondos Comunitarios. Ha participado en los Planes Económicos Regionales y en la fundación de la revista *Coyuntura Económica de Andalucía* y pertenecido a varios Consejos andaluces en materia económica y social, así como al Observatorio Económico de Andalucía.

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Carlos

Doctor en Sociología y Ciencias Políticas. Economista. Profesor Titular de Economía Aplicada en la Universidad de Alcalá de Henares. Director del Área de Mercado de Trabajo, Formación y Economía Social en el Instituto Universitario de Análisis Económico y Social –IAES–.

LÓPEZ GIL, Elena

Doctora en Bellas Artes. Licenciada en Historia del Arte. Titulada en Museología. Experta en Diseño e Instalación de Exposiciones y Magister en Museografía y Exposiciones. Vicepresidenta de la Asociación Andaluza de Museólogos y Museógrafos.

MAÑAS ALCÓN, Elena

Doctora en Economía. Profesora Titular de Economía Aplicada en la Universidad de Alcalá de Henares.

MARCO-SERRANO, Francisco

Economista en *Key Productivity Consulting*. Profesor Asociado del Departamento de Dirección de Empresas de la *Universitat de Valencia*, y del Departamento de Economía de la *Universitat Jaume I de Castellón*.

MONCLÚS GARRIGA, Carles

Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesor del Ciclo Formativo de Grado Superior de Animación Sociocultural del IES Jordi de Sant Jordi en Valencia.

MORALES LOMAS, Francisco

Presidente de la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios. Doctor en Filología Hispánica y profesor de la Universidad de Málaga. Licenciado en Derecho, Filosofía y Letras y catedrático de Lengua Castellana y Literatura. *Premio Joaquín Guichot* de la Consejería de Educación y Ciencia. *Premio de teatro Doña Mencía de Salcedo* en 2002.

NÚÑEZ DE LA FUENTE, José Manuel

Antropólogo. Director de la Fundación Museo Atarazanas, para la creación de un conjunto museístico en torno a las Reales Atarazanas, Sevilla y el río Guadalquivir, y su relación con Iberoamérica.

RAUSELL KÖSTER, Pau

Profesor titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia. Director de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura.

RUÍZ NAVARRO, José

Catedrático de Organización de Empresas de la Universidad de Cádiz. Director de la Cátedra de Emprendedores de Universidad de Cádiz y del proyecto Global Entrepreneurship Monitor (GEM) en Andalucía.

SANAHUJA MAYMÓ, Montse

Doctora en Psicología. Psicoterapeuta. Investigadora en la Universidad de Plymouth (Reino Unido), en la Universidad de Siena (Italia) y en la Universidad de Nueva York (EE.UU), en el "Harkness Center for Dance Injuries" que pertenece al New York University Hospital for Joint Diseases.

VALDÉS ALONSO, Alberto

Doctor en Derecho. Profesor Asociado de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social de la Universidad Complutense de Madrid.

VIRGILI BELDA, Concha

Doctora en Historia del Arte. Licenciada en Filosofía y Letras. Licenciada en Historia Moderna. Diplomada en Ciencias Empresariales-Comercio Exterior. Catedrática de Sociología de la Universidad de Barcelona. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA. Miembro de la Associació Catalana de Critics d'Art, ACCA. Miembro Fundador de AESCA.

