

Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe

Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Eds.)

Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe

Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Eds.)

Título: Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe.
Coordinación: Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (Eds.)

Editorial: Quaderns Gescènec. Colección Cuadernos de Cultura nº 5
1ª Edición: Agosto 2019
ISBN 978-84-938519-3-4

Coordinación editorial: Giada Calvano y Anna Villaroya
Edición y maquetación: Sistemes d'Edició
Impresión: Rey Center

Traducción: María Fernanda Rosales, Alba Sala Belfort, Debbie Smirthwaite
Fotografías de Lluís Bonet (páginas 12, 22, 64, 214, 243, 270, 296, 334 y 354), de Shutterstock.com, adquiridas por la OEI, originales de A. Horulko, Delpixel, V. Cvorovic, Ch. Wollertz, G. C. Tognoni, LucVi y J. Lund (páginas 96, 118, 138, 168, 208, 216, 234 y 386) y de www.pixnio.com, original de pics_pd (página 404).

Imagen de cubierta: Acuarela de Lluís Bonet



EULAC Focus ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención nº 693781.



Giving focus to the Cultural, Scientific and Social Dimension of EU - CELAC relations (EULAC Focus) es un proyecto de investigación financiado por el programa Horizonte 2020 de la UE, coordinado por la Universidad de Barcelona e integrado por 18 centros de investigación de Europa y Latinoamérica y el Caribe. Su principal objetivo es enfocar la dimensión cultural, científica y social de las relaciones UE-CELAC, con el fin de determinar las sinergias y la fertilización cruzada, así como identificar asimetrías en las relaciones bilaterales y birregionales.

Esta publicación refleja únicamente el punto de vista de los autores y no el de la Unión Europea. La información utilizada puede basarse en datos de fuentes externas al Consorcio del proyecto EULAC-FOCUS. Los miembros del Consorcio no aceptan responsabilidad por pérdidas o daños sufridos por terceros como resultado de errores o inexactitudes en dichos datos. La información en este documento se proporciona "tal cual" y no se otorga ninguna garantía de que sea adecuada para ningún propósito en particular. Sus usuarios utilizan la información bajo su único riesgo y ni la Unión Europea ni ningún miembro del Consorcio EULAC-FOCUS es responsable del uso que pueda hacerse de la información.

ÍNDICE GENERAL

Perfil de los autores.	5
Presentación.	13
MARCOS INSTITUCIONALES DE LA COOPERACIÓN	21
1. Política y diplomacia cultural en las relaciones Euro-Latinoamericanas y caribeñas: génesis, discurso, praxis y prospectiva.	23
2. Impulso a la cooperación cultural EULAC: lecciones aprendidas de los programas de la UE	51
3. La dimensión cultural de las relaciones entre la Unión Europea y América Latina bajo el prisma de cuestiones transversales de movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad.	87
4. Cooperación europea y acción cultural de los clústeres EUNIC en América Latina y el Caribe.	113
LA EXPERIENCIA Y LAS DINÁMICAS SUBREGIONALES	137
5. La experiencia de los programas de cooperación iberoamericanos y su potencial desarrollo a escala EU-CELAC.	139
6. El posible impacto del Brexit en las relaciones culturales UE-Caribe	169
7. Las relaciones culturales Euro-Centroamericanas: un encaje poliédrico	191
FLUJOS Y ESTRATEGIAS	215
8. La cooperación cultural interuniversitaria entre CELAC y UE: conceptos, actualidad y perspectivas.	217
9. Las asimetrías del comercio exterior cultural entre América Latina y el Caribe y la Unión Europea	235

10. Interpretar la fantasía de la movilidad mientras se promulga la violencia de la inmovilidad	271
11. Relaciones entre Europa, América Latina y el Caribe en el ámbito del espectáculo en vivo	297
12. Flujos audiovisuales en América Latina y Europa	327
13. Patrimonio cultural digital en los países UE-ALC: la protección de los derechos de autor en el ambiente digital	355
14. Latinoamérica y el Caribe miran a Europa en el viaje de sus bienes culturales	381
15. Los intercambios deportivos entre Europa y América Latina: flujos, migraciones e indiferencias	405

PERFIL DE LOS AUTORES

Pablo ALABARCES

Profesor titular de Cultura popular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en la que dirigió su programa de doctorado entre 2004 y 2010, e Investigador Principal del CONICET. Doctor en Sociología, es considerado uno de los fundadores de la sociología del deporte latinoamericana. Entre sus catorce libros publicados se cuentan *Fútbol y Patria* (2002) y su reciente *Historia Mínima del Fútbol en América Latina* (2018).

Jordi BALTÀ PORTOLÉS

Investigador y formador en políticas culturales y relaciones internacionales, experto en diversidad cultural, políticas culturales locales y el papel de la cultura en el desarrollo sostenible. Es asesor de la Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), miembro del Grupo de expertos para la implementación de la Convención de UNESCO sobre la Diversidad de las expresiones culturales y colabora regularmente con otras organizaciones, como la Asia-Europe Museum Network (ASEMUS).

Mônica BARCELOS

Coordinadora del programa de cooperación Ibermuseos y consultora de la Organización de los Estados Iberoamericanos. Ha trabajado para múltiples proyectos culturales públicos y privados en Brasil y en el exterior. Tuvo a cargo la estructuración del área cultural de los Instituto Cervantes de Brasilia y Curitiba. Máster en Gestión cultural por la Universidad Carlos III de Madrid, Postgrado de Cooperación y gestión cultural internacional por la Universidad de Barcelona y Especialista en Planificación sostenible del turismo por la Universidad de Brasilia.

Simone BELLI

Investigador del Programa de atracción del talento investigador de la Comunidad de Madrid, Facultad de Ciencias políticas y sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Profesor visitante de la Yachay Tech University y de la Università della Valle d'Aosta. Doctor Europeus en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona, ha sido investigador postdoctoral en la University of San Diego-California, Universidad Carlos III de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid. Es director del Grupo de Investigación YT-IN (Yachay Tech - Innovación).

Peter BIRLE

Director de la División de investigación y del Departamento de investigación y publicaciones del Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín. Doctor en Ciencias políticas, es Profesor adjunto en la Freie Universität Berlin. Sus intereses de investigación se centran en los sistemas políticos, las políticas exteriores, la cooperación regional y la integración latinoamericana desde una perspectiva comparada.

Lluís BONET

Director del programa de Gestión cultural y profesor titular de la Universidad de Barcelona. Coordina el proyecto EULAC Focus y participa como investigador en los proyectos europeos: Be SpectACTive! (Europa Creativa) y CultureBase, Mesoc y SPOT (Horizon2020). Investigador de Kunnskapsverket, ha sido presidente de ENCATC y del Cultural Policy Research Award. Galardonado con el premio de investigación del CAC, ha sido investigador invitado en el MIT y en la Universidad de Montpellier, además de consultor del BID, la OEI y la UNESCO. Doctor en Ciencias económicas y empresariales, se ha especializado en economía, gestión y políticas culturales.

Suzanne BURKE

Docente de Estudios culturales de la University of West Indies, campus de St. Augustine. Doctora en sociología por la Universidad de Essex, su investigación se centra en la cultura, el carnaval, las industrias culturales y el emprendimiento creativo en el Caribe, y su relación con el desarrollo y la evaluación de programas y políticas culturales.

Giada CALVANO

Investigadora del Programa de Gestión Cultural y Doctoranda en Gestión de la Cultura y el Patrimonio en la Universidad de Barcelona. Investigadora de los proyectos europeos BeSpectACTive! (Europa Creativa) y EULAC Focus (Horizonte2020). Docente universitaria sobre cooperación cultural internacional y gestión de festivales y artes performativas. Consultora de proyectos en los ámbitos de la cultura, edición, sostenibilidad ambiental y turismo. Ha sido responsable de investigación del Observatorio del Espectáculo de la Región Emilia-Romagna (Italia).

Vanessa DE BRITTO M

Consultora de proyectos de programa de cooperación Ibermuseos. Fue Directora ejecutiva de la Fundación Cinemateca Boliviana, y Directora de Promoción cultural y artística del Ministerio de Culturas de Bolivia. Ha sido consultora del Instituto Brasileño de Museos y

de evaluación de políticas de cooperación cultural para distintas instituciones. Máster en Gestión Cultural por el Instituto Univ. Ortega y Gasset, Especialista en Gestión y Planificación de Intervenciones de la Cooperación al Desarrollo por el CAEU-OEI, (Univ. de Oviedo y FLACSO), y en Políticas Culturales y Gestión Cultural por la Universidad Autónoma de México.

Mónica GARCÍA ALONSO

Secretaria Técnica de Cultura en la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). Participa de un gran número de redes y proyectos de cooperación cultural (Rutas Culturales del Consejo de Europa, EU Public Diplomacy in LAC-EU, EULAC Focus, etc.). Licenciada en Periodismo, Postgrado en Políticas Culturales por el CONACULTA-CENART y en Relaciones Culturales Internacionales por la Universidad de Girona-AECID, entre otras titulaciones.

Inmaculada GONZÁLEZ GALEY

Jefa del Área de Planes, Patrimonio Histórico y Turismo Cultural en el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio de España. Funcionaria del Cuerpo superior facultativo de conservadores de Museos, ha sido responsable de tráfico ilícito y jefa del servicio de exportación e importación de bienes culturales en el Ministerio de Cultura de España. Licenciada en Historia del Arte y en Derecho, es docente de distintos cursos nacionales e internacionales y autora de artículos sobre el régimen jurídico del patrimonio histórico y tráfico lícito e ilícito de bienes culturales.

Francisco GUEVARA

Artista visual, cofundador y codirector de la Fundación Arquetopia. Especialista en ética levinasiana aplicada al diseño de proyectos artísticos transculturales y en análisis de la performatividad en las prácticas artísticas contemporáneas. Experto en Gestión y planificación de proyectos de ayuda al desarrollo en los ámbitos de la educación, la ciencia y la cultura de la UNED, la OEI y el CIDEAL, Posgrado en Gestión cultural y comunicación por FLACSO y estudió Raza, género y historiografías del arte en la Universidad de Nuevo México.

Carlos Enrique GUZMÁN CÁRDENAS

Profesor Asociado e Investigador del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Doctorante en Humanidades, MSc. en Administración, Especialista en Gerencia de Proyectos de Investigación y Desarrollo y Sociólogo por la Universidad Central de Venezuela.

Barbara GÖBEL

Directora del Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín. Doctora en Antropología Social, es profesora honoraria del Instituto de Antropología Social y Cultural de la Freie Universität Berlin. Sus intereses de investigación se centran en el análisis de las desigualdades socio-ambientales, la geopolítica del conocimiento, los archivos y la transformación digital.

Guillermo HERAS TOLEDO

Director de escena, dramaturgo y gestor cultural. Dirigió el Centro nacional de Nuevas tendencias escénicas. Ha sido Secretario Técnico del Programa Iberescena y Director de la muestra de Teatro español de Autores Contemporáneos de Alicante. Docente en distintos cursos universitarios, asesor de artes escénicas de la Casa de América de Madrid. Es autor de obras dramáticas y del libro *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*, ha dirigido la edición de varias colecciones teatrales y ejercido de crítico en la revista *Primer Acto*.

Bernardino HERRERA LEÓN

Profesor Asociado e investigador del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) de la Universidad Central de Venezuela. Doctor en Historia, Master en Historia Republicana y Licenciado en Historia por la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Fernando KRAKOWIAK

Docente en Políticas y planificación de la comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es autor de diversas obras sobre políticas de la comunicación, economía política de los medios y procesos de digitalización audiovisual.

Jakob KRUSCHE

Asistente de investigación en el Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín y colaborador del proyecto EULAC Focus. Máster en ciencias sociales con un enfoque regional en América Latina.

Cristian LÓPEZ RAVENTÓS

Profesor e investigador de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Participa en proyectos de investigación

nacionales e internacionales en temas de cultura visual, violencia, semiótica de la imagen, estudios culturales, memoria y discurso. Licenciado en Sociología por la Universidad de Barcelona y Doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Xavier MARCÉ CAROL

Concejal de Turismo e industrias creativas del Ayuntamiento de Barcelona. Economista y gestor cultural, fue director de cultura del Patronato de Cultura de l'Hospitalet y autor del Mapa cultural de Sabadell. Ha sido Director de Recursos y de Acción cultural del Instituto de Cultura de Barcelona, del Instituto Catalán de las Industrias Culturales, y Vicepresidente y director general de estrategia de la empresa de espectáculos Focus. Docente de cursos y seminarios en Europa y Latinoamérica, participa regularmente en distintos medios de comunicación y es autor de los libros *El Exhibicionismo del mecenas* y *Imaginem Barcelona*.

Guillermo MASTRINI

Profesor Titular de la Universidad Nacional de Quilmes y de la Universidad de Buenos Aires. Investigador adjunto del Conicet. Especialista en políticas públicas de la comunicación y economía de la cultura. Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, fue director de la Carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA y de la Maestría en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de Quilmes.

Mario Hernán MEJÍA

Director de Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Representante de UNESCO para la Ventana de Cultura y Desarrollo (F-ODM) en Honduras. Consultor de UNESCO, PNUD, OEI, CECC-SICA en políticas culturales y sector museos en Centroamérica. Gestor cultural en cargos de dirección en el sector público y privado. Máster en Gestión Cultural (UOC-UdG-UIB); Postgrado en Cooperación para el Desarrollo en Educación, Ciencia y Cultura (UNED-OEI); Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (UNAM- México).

Carlos MORA

Doctor en Estadísticas por la Universidad de Michigan. Investigador la Universidad de Michigan e Investigador invitado del ININCO de la Universidad Central de Venezuela.

Paula MORGAN

Profesora de Literatura y Cultura Antilleña en la University of the West Indies, St Augustine. Ha sido previamente Directora del Instituto de Estudios de género y desarrollo y del

Departamento de Estudios literarios, de comunicación y culturales de la UWI St Augustine. Sus principales intereses de investigación son la violencia doméstica y los constructos de masculinidad y feminidad en la literatura y cultura caribeña. Es autora de numerosos libros, destacando entre estos *The Terror and the Time: Banal Violence* y *Trauma in Caribbean Discourse*.

Emmanuel NÉGRIER

Director de investigación del Centro nacional de investigación científica (CNRS), del Centro de estudios políticos de la Europa latina (CEPEL) y de la revista de ciencias políticas *Pôle Sud*. Politólogo especializado en el análisis de las políticas y las prácticas culturales locales, nacionales e internacionales, la metropolización y los procesos electorales franceses y europeos. Es autor de un gran número de libros especializados en dichas materias.

Keron NILES

Profesor del Instituto de Relaciones Internacionales de la University of the West Indies, campus de St. Augustine, es doctor en física por la Universidad de Otago y master en derecho internacional por la Universidad de Aberdeen. Ha trabajado para el Consejo Asesor de Desarrollo Económico de Trinidad y Tobago que depende directamente de la Oficina del Primer Ministro. Experto en diversificación económica y desarrollo del sector creativo.

Rosa Sophia RODRÍGUEZ

Coordinadora de Ibermedia digital y apoyo a la Secretaria técnica y ejecutiva del programa. Gestora cultural, ha sido responsable del montaje y posproducción de obras de ficción, documentales y programas de televisión en Perú y España. Graduada en Comunicaciones por la Universidad de Lima, y de Edición por la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Ha realizado estudios de periodismo en la Universidad Católica de Chile y artes visuales en el Banff Centre for the Arts de Canadá.

Araceli SÁNCHEZ GARRIDO

Jefa Adjunta de Cooperación Cultural de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID desde donde se ocupa de la aplicación de la Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Cooperación Española. Miembro del Cuerpo facultativo de Conservadores de museos ha trabajado en el Museo de América de Madrid y ha dirigido cursos de antropología, museología, turismo y gestión del patrimonio cultural en numerosos países de América Latina. Es Licenciada en Geografía e Historia, especialidad en Antropología y Etnología de América por la Universidad Complutense de Madrid.

Héctor SCHARGORODSKY

Fundador y actual director del Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, es Director de la Maestría y la Especialización en administración de organizaciones del sector cultural y creativo en la misma facultad. Miembro del grupo de expertos en políticas culturales de UNESCO, dicta regularmente cursos en distintas universidades de Argentina, Sudamérica y Europa. Es doctor en Administración por la Universidad de Buenos Aires.

Elena VILARDELL ESCOT

Secretaria técnica y ejecutiva del Programa Ibermedia, fondo financiero multilateral de fomento a la actividad cinematográfica. Trabajó como coordinadora del Aula del Cine de la Universidad de Valencia y en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Ha sido miembro del Comité de redacción de la revista Archivos de la Filmoteca y escrito para el *Journal of Film Preservation*. Es Licenciada en Filología, especialidades Hispánica-Literatura Española y Lenguajes Audiovisuales, y Diplomada en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid.

Mariano Martín ZAMORANO

Consultor de Eticas consulting. Experto y docente en políticas culturales y diplomacia de la cultura. Doctor en Gestión de la cultura y el patrimonio por la Universidad de Barcelona. Miembro del Centro de Estudios sobre Cultura, Política y Sociedad de la Universidad de Barcelona.

Fabíola WÜST ZIBETTI

Profesora del Cuerpo docente permanente del Programa de Postgrado Stricto Sensu en Derecho de la Universidad de Passo Fundo, Brasil. Profesora Invitada del Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Chile y de la Academia de Ciencias Policiales de Carabineros de Chile. Doctora en Derecho internacional por la Universidad de São Paulo, y postdoctorados en la Universidad Federal de Santa Catarina y el Centro Iberoamericano de la USP. Maestría en Derecho y Diplomas en Propiedad Industrial, en Derechos de Autor y en Análisis Económico del Derecho por la Universidad de Buenos Aires.



PRESENTACIÓN

Lluís BONET y Héctor SCHARGORODSKY

El presente libro es una de las principales contribuciones del proyecto de investigación EULAC Focus, financiado por el programa Horizonte 2020 de la Unión Europea, que tiene por objetivo poner el foco en la dimensión cultural, científica y social de las relaciones entre la Unión Europea (UE) y la Comunidad de Estados de América Latina y el Caribe (CELAC). El proyecto pretende evaluar el estado de las relaciones científicas, culturales y sociales entre ambas regiones, reflexionar sobre los desafíos más importantes y aportar, a partir del análisis de la literatura e investigación de campo, propuestas útiles para la dinamización de las iniciativas existentes y el desarrollo de nuevas propuestas de cooperación. En particular, este trabajo profundiza en los principales retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe, uno de los tres ámbitos sectoriales del proyecto.

El proyecto EULAC Focus se inscribe en el contexto de los estudios preliminares de la estrategia europea para fortalecer las relaciones entre la UE y América Latina y el Caribe. La premisa implícita de dicha estrategia es que toda nueva propuesta debe sustentarse en el marco jurídico establecido por los tratados de la UE, en el acervo comunitario y en la praxis de los programas de relación internacional de la Unión con terceros países. Por esta razón, el enfoque, conclusiones y recomendaciones del proyecto EULAC Focus se sustentan en dicho acervo y en la construcción de unos escenarios realistas sobre las dinámicas previstas tanto a nivel de la Unión Europea como de América Latina y el Caribe. Sobre dicha base, el proyecto, y este mismo libro como fruto de las investigaciones realizadas, pretende aportar nueva luz y proponer estrategias a la vez ambiciosas y viables para fortalecer las relaciones y la cooperación cultural entre ambas regiones.

En este marco, la aportación del grupo de trabajo 3 del proyecto EULAC Focus se centró inicialmente en la elaboración y el análisis de un repositorio de documentación clave en torno a las relaciones culturales entre ambas regiones¹. Seguidamente, se analizaron los antecedentes y el estado actual de las relaciones culturales a escala birregional, en el marco general de las dinámicas bilaterales, regionales y globales, y en el contexto específico de la acción cultural exterior de la Unión Europea. Dicho análisis se utilizó de base para la

¹ Disponible en la web del proyecto: <http://eulac-focus.net/publications--repository/repository>

realización de un ejercicio Delphi orientado a obtener opinión experta en el diagnóstico y acerca de las futuras estrategias para fortalecer las relaciones birregionales entre la UE y la CELAC. En el mismo se encuestó y debatió con un gran número de expertos con miradas, aproximaciones disciplinares y orígenes geográficos e institucionales distintos, complementarios entre sí. Con este conjunto de materiales se organizó un seminario de expertos en Buenos Aires, en noviembre de 2017, que permitió validar las principales conclusiones y recomendaciones, cara a la redacción del documento *Relaciones culturales – Propuesta de acciones de alto impacto. Aportaciones para el proceso de construcción de escenarios y visión* que se presentó a inicios de 2018.

Asimismo, se han tenido en cuenta los procesos de reflexión general llevados a cabo en el marco del proyecto EULAC Focus, tal como la reflexión sobre los escenarios de futuro de las relaciones UE-CELAC, y se ha contribuido al documento final del proyecto con propuestas para fortalecer las relaciones culturales birregionales.

Uno de los colofones de grupo de trabajo 3 es el libro *Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe* que el lector tiene en sus manos. Los temas seleccionados responden a las necesidades detectadas a lo largo del proceso de investigación. Los capítulos han sido escritos por un grupo selecto de expertos europeos, latinoamericanos y caribeños, y está dirigido tanto a los operadores culturales de ambas regiones como a los funcionarios y agentes directamente implicados o que pueden incidir en el desarrollo y fortalecimiento de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe. En este sentido cabe resaltar la colaboración de la Fundación EULAC a lo largo de la investigación y difusión del proyecto. También el acompañamiento del responsable de la unidad «Sociedades inclusivas, innovadoras y reflexivas» de la Agencia ejecutiva de investigación de la Unión Europea, y los aportes de los evaluadores del proyecto que han seguido el proceso.

El libro se estructura en tres grandes bloques. El primero, titulado MARCOS INSTITUCIONALES DE LA COOPERACIÓN, introduce al lector en las relaciones culturales entre Europa y América Latina y el Caribe a través de cuatro artículos complementarios. En el primero de ellos, *Política y diplomacia cultural en las relaciones Euro-Latinoamericanas y caribeñas: génesis, discurso, praxis y perspectiva*, Lluís Bonet, Emmanuel Négrier y Mariano Martín Zamorano parten de la evolución y desarrollo de la diplomacia cultural a escala internacional para explicar su incidencia en la relación cultural entre ambas regiones. A partir de aquí se estudian 8 casos de estudio clave: Argentina, Brasil, México y Colombia en Latinoamérica, y Alemania, España, Francia y el Reino Unido en Europa. Dichos casos ponen en evidencia la densa y compleja trama institucional y normativa que sostiene las relaciones culturales birregionales, las asimetrías de poder entre países y regiones, así como la incorporación de nuevos actores públicos y privados en un mundo cambiante.

Ante esa situación, los autores se interrogan acerca de las estrategias de futuro de una región respecto de la otra, en el contexto de la política y la diplomacia cultural global.

El segundo artículo, *Impulso a la cooperación cultural EULAC: lecciones aprendidas de los programas de la UE*, escrito por Jordi Baltà, describe el marco general y la evolución reciente de la acción cultural exterior de la UE. En particular, analiza los distintos programas de apoyo de la cooperación cultural europea a escala internacional y su incidencia en América Latina y el Caribe. Bajo el foco de promover la cohesión social a través de la cultura y como marco de oportunidad para fortalecer las relaciones culturales birregionales, contrasta el nivel de desarrollo de dichos programas con las oportunidades de la Nueva Agenda Europea para la Cultura (2018). A partir de este análisis, el autor aporta orientaciones y recomendaciones para potenciar las relaciones culturales UE-ALC, y sugiere una arquitectura multinivel, plural y flexible, que permita abordar los desequilibrios existentes, y dar prioridad a las cuestiones de interés común.

A continuación, destaca el artículo de Peter Birle, Barbara Göbel y Jakob Krusche del Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano de Berlín), centrado en el análisis de la dimensión cultural de las relaciones entre la Unión Europea y la CELAC bajo el prisma de cuatro dimensiones transversales clave: movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad. También se abordan aspectos significativos de las relaciones birregionales que condicionan la agenda birregional UE-CELAC, y se proporciona una síntesis de los logros y de los desafíos que ayuden a contribuir a un mayor desarrollo de la dimensión cultural en las relaciones birregionales.

El cuarto artículo que completa este bloque, *Cooperación europea y acción cultural de los clústeres EUNIC en América Latina y el Caribe*, escrito por Giada Calvano y que ha contado con el inestimable apoyo de Elisa Grafulla, presenta el renovado papel de la red EUNIC de institutos nacionales de cultura europeos en el extranjero, en el contexto de la nueva estrategia de relaciones culturales de la Unión Europea a escala internacional. El trabajo parte del mapeo de la acción de distintos actores culturales en cada una de las ciudades o territorios latinoamericanos y caribeños de referencia, los llamados clústeres EUNIC, para a partir de aquí diagnosticar la situación y el futuro de la cooperación cultural birregional.

El segundo bloque del libro se centra en presentar la EXPERIENCIA Y LAS DINÁMICAS SUBREGIONALES que conforman las relaciones culturales birregionales, analizando por un lado la experiencia de la cooperación cultural a escala iberoamericana (entre la América y la Europa de habla española y portuguesa), y por el otro la realidad particular de dos subregiones particularmente vulnerables: el mundo caribeño y el istmo centroamericano. El primero de sus tres artículos, *La experiencia de los programas de cooperación iberoamericanos y su potencial desarrollo a escala EU-CELAC*, aborda la experiencia de la cooperación cultu-

ral iberoamericana con el objetivo de evaluar su contribución y utilizar sus aprendizajes para ampliar su recorrido a escala birregional euro-latinoamericana y caribeña. Este trabajo, escrito por algunos de los protagonistas técnicos de los programas culturales iberoamericanos – Araceli Sánchez Garrido, Elena Vilardell, Rosa Sophia Rodríguez Ruiz, Guillermo Heras, Mónica Barcelos y Vanessa de Britto –, ha sido coordinado por Mónica García Alonso de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. El texto permite calibrar el importante aporte de la cooperación cultural iberoamericana a través de la descripción y análisis de los resultados de algunos de sus principales programas, así como comprender el marco institucional en que se desarrolla la cooperación multilateral (los programas Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno), con el papel determinante jugado por algunos países. El texto presenta algunos de los desafíos que enfrenta la cooperación y propone recomendaciones puntuales para contribuir a reforzar la dinámica de las relaciones culturales basadas en una experiencia como la iberoamericana con muchos años de cooperación entre ambos lados del Atlántico.

El segundo artículo se titula *El posible impacto del Brexit en las relaciones culturales UE-Caribe*, y es escrito por tres investigadores caribeños con larga experiencia en el análisis de las industrias culturales de dicha región: Suzanne Burke, Paula Morgan y Keron Niles. El trabajo comienza por situar al lector en la problemática histórica de la cooperación internacional en el Caribe y describe el andamiaje institucional y financiero que la soporta, particularmente el Protocolo III del AAE CARIFORUM-UE. Éste apuesta por facilitar «la colaboración, los intercambios culturales, la coproducción de obras audiovisuales y la prestación de asistencia técnica proporcionando un marco efectivo para que las naciones caribeñas y europeas intensifiquen los flujos comerciales existentes de bienes y servicios culturales entre ambas regiones». A continuación, analiza los posibles escenarios sobre la región según la forma que adopte la salida del Reino Unido de la Unión Europea. Así, los autores distinguen un «Brexit blando» de un «Brexit duro», opciones que conllevan implicaciones y consecuencias diferentes en el campo de la cooperación cultural internacional, y recomiendan posibles estrategias para enfrentar ambas posibilidades.

El bloque se completa con el texto *Las relaciones culturales Euro-Centroamericanas: un encaje poliédrico*, a cargo de Mario Hernán Mejía. En él se exponen las similitudes, diferencias, fortalezas y debilidades que existen entre los países centroamericanos en relación a las políticas de cooperación con la Unión Europea, y se exploran, con una visión prospectiva, «posibles escenarios que marquen un punto de inflexión en las relaciones culturales entre ambos bloques regionales a partir de sus propias políticas, mecanismos y programas existentes que hagan de la cultura una estrategia de cooperación al desarrollo». El autor señala que, aunque al presente la dimensión cultural no registra acciones suficientemente relevantes, ni sus problemáticas figuran en los ámbitos principales de la agenda del desarrollo regional, hay instrumentos vigentes que podrían cambiar esa situación. En

sus propias palabras, «la región mesoamericana puede constituirse un circuito de distribución, de programación de actividades de cooperación cultural que fortalezcan la creación (protección en términos de patrimonio), producción, distribución y disfrute de una vida cultural a partir del intercambio y conocimiento mutuo, (...) y facilitar las relaciones políticas e intercambios comerciales entre Unión Europea/Centroamérica y hacer de la cultura el eje integrador del desarrollo». El artículo incluye un cuadro que contiene los instrumentos de cooperación cultural de la UE y las potenciales estrategias de cooperación con la región centroamericana.

Finalmente, el tercer y más extenso bloque del libro, titulado FLUJOS Y ESTRATEGIAS, reúne en ocho capítulos aportes transversales y sectoriales que atraviesan las relaciones culturales entre ambas regiones. El apartado se inicia con un artículo escrito por S. Belli, C. Raventós y H. Schargorodsky centrado en *La cooperación cultural interuniversitaria entre CELAC y UE: conceptos, actualidad y perspectivas*. El sistema universitario es un actor cada vez más relevante en el panorama de las relaciones culturales entre los países que componen la UE y la región América Latina/Caribe. Ambas regiones cuentan con un número muy importante de universidades que, a través de actividades de formación, de investigación y de extensión, constituyen un puente que sirve de vínculo a manifestaciones culturales de ambas regiones. Los autores describen la tipología de la cooperación entre universidades y la ejemplifican con casos exitosos de intercambio birregional. A modo de conclusión señalan que para inducir un cambio positivo «sería deseable un fuerte incremento de la comunicación interuniversitaria y la adopción de nuevos protocolos y formas de organización, más dinámicas, que actualicen y superen las actuales formas burocráticas de la cooperación cultural interuniversitaria entre países y regiones».

Carlos E. Guzmán Cárdenas, Bernardino Herrera León y Carlos Mora abordan la cuestión de *Las asimetrías del comercio exterior cultural entre América Latina y el Caribe (ALC) y la Unión Europea*. Tomando como referencia el marco de las estadísticas culturales de la UNESCO y los datos procedentes de la UNCTAD, el artículo repasa la situación del comercio mundial de bienes y servicios culturales y creativos, y pone el foco en las «profundas asimetrías económicas intrarregionales y extrarregionales que diferencian y condicionan el perfil productivo cultural-creativo de los países de ALC además de poner en relieve el mayor potencial del lado de la UE». Según su análisis, es evidente que el sector de las industrias culturales y creativas en ALC presenta una serie de problemáticas que limitan su desarrollo y su proyección en el mercado internacional y particularmente en sus intercambios con los países que integran la UE.

A continuación, Francisco Guevara reflexiona en *Interpretar la fantasía de la movilidad mientras se promulga la violencia de la inmovilidad* sobre la hipocresía y las disfunciones de la movilidad de profesionales artísticos entre ambos continentes. Desde una perspectiva crítica, analiza cómo la movilidad cultural tiene profundas implicaciones históricas con

consecuencias perjudiciales y duraderas en América Latina y el Caribe, y muy a menudo oculta una perspectiva sesgada de estas regiones a la vez que se fantasea con el potencial transformativo del arte en lo referente a los procesos de creación artística y los encuentros internacionales. El texto analiza la función ideológica de la movilidad cultural, especialmente en el contexto de las relaciones entre Europa y América Latina y el Caribe. Considera que no hay incremento en el movimiento sin extensos sistemas de inmovilidad, y presenta distintos ejemplos de repercusiones y experiencias en la práctica del movimiento. Finalmente centra la atención en la cuestión de la cooperación cultural en América Latina y el Caribe con la mirada puesta en la *Guía de Financiamento para la Movilidad Cultural*, como referencia y panorama actual de estas regiones, para repensar los principales obstáculos que se nos presentan.

En cuanto a la situación de las artes escénicas – el teatro, la música y la danza – Xavier Marcé propone en su artículo *Relaciones entre Europa, América Latina y el Caribe en el ámbito del espectáculo en vivo* estrategias concretas para profundizar su desarrollo. Marcé considera que los «problemas más relevantes para la cooperación cultural entre la UE y Latinoamérica y el Caribe provienen del diferencial jurídico-administrativo y de las trabas aduaneras y fiscales que dificultan la circulación de productos y personas». Mientras que las principales ventajas provienen de la existencia de puntos de apoyo estables a partir de la presencia generalizada de Institutos Culturales Europeos en la mayoría de los países americanos, a los cuales agrega otros propios de la región Latinoamérica/Caribe. A partir de datos sobre distintos mercados y de las experiencias de varios países, propone acciones concretas, como un Programa «País o ciudad invitada europea», la creación de una Agencia Europea de coordinación de giras y espectáculos latinoamericanos en Europa, la creación del Visado Artístico, un gran fondo europeo-americano de inversiones privadas para promover la producción de contenidos culturales, así como crear una clasificación específica para empresas culturales de alto nivel a escala europea interesadas en la exportación a la región Latinoamérica/Caribe. Finalmente, señala el autor, «el objetivo central que debería fijarse la Unión Europea es pasar de las relaciones unilaterales a las multilaterales, favoreciendo la creación de estructuras de gestión que pudieran trabajar a escala directamente europea».

La digitalización tiene un importante impacto en la producción, circulación y consumo de los bienes y servicios culturales. El acelerado desarrollo de las industrias culturales bajo el impulso de las tecnologías digitales ha modificado substancialmente los intercambios birregionales en materia audiovisual. Los especialistas Guillermo Mastrini y Fernando Krakowiak examinan los *Flujos audiovisuales en América Latina y Europa* a la luz de esos cambios y en relación con las políticas públicas. Su artículo expone la evolución de las políticas audiovisuales europeas y latinoamericanas y el intercambio birregional en materia de cine y televisión. Para los autores, las políticas públicas se han mostrado efica-

ces para aumentar la producción cultural pero señalan en sus conclusiones que «las políticas públicas para el sector audiovisual deben atender específicamente el problema de los desequilibrios intra-regionales, protegiendo especialmente a los mercados y países más pequeños».

Seguidamente, Fabiola Wüst Zibetti aborda también el impacto de la digitalización y la protección de los derechos de autor centrado esta vez en el ámbito del patrimonio cultural, en un texto titulado *Patrimonio cultural digital en los países UE-LAC: la protección de los derechos de autor en el ambiente digital*. El texto parte de la constatación de que en América Latina y el Caribe existen «no solo amplias asimetrías en la legislación de derechos de autor, sino también de forma general la obsolescencia y la falta de adaptación de la legislación de derechos de autor al nuevo entorno tecnológico». A modo de respuesta, considera que el potencial de intercambio cultural entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe podrían beneficiar el proceso de intercambio cultural entre los países del EULAC. Sin embargo, constata el desafío que ello implica debido a la gran diversidad de regulaciones entre los países en ambas regiones. Para avanzar en esa dirección la autora propone «establecer un espacio de diálogo entre estos países con el fin de promover sinergias entre las naciones para encontrar una solución al delicado equilibrio entre la protección de los derechos de autor y el acceso al patrimonio cultural digital. En este contexto, la experiencia europea se puede usar como referencia para el análisis, particularmente en aquellos temas que no están regulados en los países de América Latina y el Caribe, como las obras huérfanas».

Otro aspecto clave de la circulación de bienes culturales a escala birregional es el centrado en el comercio artístico y en el tráfico lícito e ilícito de patrimonio cultural. En su artículo *Latinoamérica y el Caribe miran a Europa en el viaje de sus bienes culturales* Inmaculada González Galey analiza los antecedentes legislativos en la protección del patrimonio histórico, así como el rol de coleccionistas y galerías de arte por una parte, y por la otra describe las dificultades para combatir el tráfico ilícito de bienes culturales en los países latinoamericanos. Según la autora, este flagelo que tuvo su origen en la colonización «ha continuado y se ha visto incrementado con los robos en museos arqueológicos e históricos, y no sólo focalizado en los bienes precolombinos sino también en el arte sacro, principalmente el colonial y virreinal, que viene siendo objeto de numerosos actos vandálicos». Para ella, «la ley es la mejor arma para luchar contra cualquier ilegalidad cometida en este ámbito pues aunque, *a priori*, pueda parecer que coarta la libertad del comercio del arte restringiendo la circulación de los bienes, sin embargo, es la ley la que realmente permite la libertad en el movimiento de obras pues su incumplimiento no da la libertad, sino el libertinaje y el recorrido de éste es mucho más corto». En ese sentido nos brinda un panorama de la legislación contra el tráfico ilícito de bienes culturales existente en ambas regiones, y describe los esfuerzos que realiza la UNESCO para colaborar en esa lucha.

El libro se cierra con un artículo de Pablo Alabarces que trata sobre *Los intercambios deportivos entre Europa y América Latina: flujos, migraciones e indiferencias*. La inclusión del deporte entre los desafíos que enfrentan las relaciones culturales entre las regiones América Latina y el Caribe y la Unión Europea responde tanto a la necesidad de ampliar el foco a un concepto más antropológico del concepto de cultura como a una solicitud de la convocatoria del proyecto para que se incluyera dicha mirada. El análisis que propone el autor nos ayuda a comprender los distintos roles jugados por el deporte en la construcción de un cierto orden social. Así, citando al historiador alemán Stefan Rinke, señala que «la historia del deporte en América Latina es el de la integración en el mercado mundial capitalista» lo cual abre la posibilidad de establecer analogías y contactos con la situación en el sector cultural propiamente dicho. El artículo aborda la cuestión de los flujos de deportistas entre las dos regiones, tanto en el deporte amateur como a nivel profesional, y la transformación de algunos deportes en una industria de gran facturación, así como algunas de las respuestas que ofrecen los estados a los distintos desafíos que deben afrontar. Al respecto, señala que existe una relación estrecha entre deporte, salud colectiva, bienestar social y conocimiento mutuo, resulta claro que esta relación no puede quedar librada solamente al mercado o a la mera filantropía.

Queremos destacar que los autores de cada uno de los artículos que integran el libro han incluido una importante bibliografía, la cual constituye en sí misma un importante aporte al conocimiento de las relaciones culturales birregionales.

Un libro de esta magnitud no hubiera sido posible sin el trabajo de investigación y la dedicación de los autores, la tenaz colaboración del equipo del grupo de trabajo 3 especializado en relaciones culturales, y el apoyo incondicional del coordinador científico del proyecto EULAC Focus, Dr. Ramon Torrent. En particular, los editores queremos destacar la constante e inquebrantable labor de Mónica García Alonso y de Giada Calvano. Asimismo el eficaz acompañamiento de los expertos externos del equipo transectorial del proyecto: Paola Amadei, Rigas Arvanitis, Alan Cobley y Enrique Saravia. A todos ellos, ¡muchas gracias!

MARCOS INSTITUCIONALES DE LA COOPERACIÓN



1

POLÍTICA Y DIPLOMACIA CULTURAL EN LAS RELACIONES EURO-LATINOAMERICANAS Y CARIBEÑAS: GÉNESIS, DISCURSO, PRAXIS Y PROSPECTIVA

Lluís BONET, Emmanuel NÉGRIER y Mariano Martín ZAMORANO

Resumen

La diplomacia cultural vive un momento de transformación a escala nacional, regional y global. Por una parte, los sistemas de gobernanza supranacional ejercen una creciente influencia en la agenda, objetivos e instrumentos de la política cultural exterior de los estados. Por otro lado, diversos actores subestatales, como los gobiernos locales y regionales, así como las organizaciones sociales y las redes de cooperación transnacional, tienen un papel mucho más protagónico en la acción cultural internacional. Desde esta perspectiva, las relaciones entre Europa y América Latina y el Caribe han sido escasamente analizadas, aun y su larga trayectoria histórica (marcada por el pasado colonial y las migraciones), el denso flujo de intercambios existentes en los distintos ámbitos culturales, y su gran diversidad (de la difusión artística y el intercambio comercial, a la coproducción de proyectos o la cooperación cultural para el desarrollo). El presente trabajo parte del debate sobre las distintas formas de diplomacia y cooperación cultural internacional para analizar su desarrollo en ocho países particularmente significativos, cuatro europeos (Alemania, Francia, España y Reino Unido) y cuatro Latinoamericanos (México, Argentina, Brasil y Colombia). Al mismo tiempo, examina la crecientemente articulación de la diplomacia cultural europea, atendiendo a sus cambios recientes, en comparación al menor desarrollo de los procesos de integración regional del lado latinoamericano y caribeño. El texto concluye con una reflexión sobre el futuro de las relaciones y la diplomacia cultural entre las dos regiones y algunas propuestas de futuro.

1.1 Introducción

Las relaciones culturales entre Europa y América Latina y el Caribe se inician con la colonización y prosiguen con las continuas migraciones y las relaciones comerciales entre ambos lados del Atlántico. La toma del poder tras la independencia por parte de las élites criollas determina el régimen social, político y económico de las nuevas repúblicas. Estas mantendrán unas lógicas culturales, ideológicas y en buena parte también étnicas marcadamente eurocéntricas. En este marco, el surgimiento de la diplomacia cultural moderna, protagonizada inicialmente por Francia en las últimas décadas del siglo XIX, encontrará en América Latina uno de sus principales ámbitos de expansión. Durante la primera mitad del siglo XX, se le sumará Alemania, España, Italia y el Reino Unido, así como la creciente influencia de Estados Unidos. En la segunda mitad del siglo cobrará importancia la cooperación cultural hispanoamericana, ampliada a escala iberoamericana durante los años ochenta y noventa, mayoritariamente financiada y bajo la influencia de España (Zamorano y Bonet, 2018).

Este proceso no puede desgajarse de la evolución general de las políticas culturales internacionales. Desde los años noventa, en el marco del llamado giro local y emprendedor de las políticas culturales (Menger, 2010), crece la interdependencia entre diplomacia cultural y política cultural doméstica. A nivel mundial se da un incipiente balance de poder entre países, con nuevos actores importantes (China, o a escala latinoamericana Brasil) y una creciente involucración de países de tamaño medio. Su resultado es la multiplicación y diversificación de las relaciones culturales internacionales, con una creciente hibridación de intereses públicos y privados. En un escenario caracterizado por el desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información y por la aceleración de los movimientos transnacionales, la dimensión internacional de las políticas y la acción cultural cobra un valor crucial (Singh, 2010). Ambos fenómenos cuestionan la llamada «regla del monopolio» estatal de la política exterior (Vilanova, 1995) y favorecen la intensificación de las diplomacias culturales subestatales o paradiplomacias, públicas y privadas (Bound et al., 2007).

En consonancia con estas tendencias, se observan una serie de transformaciones en la acción cultural exterior entre ambas regiones. En primer lugar, frente al tradicional dominio de la diplomacia cultural europea y estadounidense, se consolida una nueva acción exterior latinoamericana y caribeña, que generará un incipiente reequilibrio entre ambas zonas. En segundo lugar, emergen las llamadas diplomacias de ciudad en ambos lados del Atlántico (Zamorano y Rodríguez Morató, 2015; Santos Viera de Jesús, 2017), así como una diversificación de los actores participantes, pues al lado de la diplomacia pública se intensifica el papel de las organizaciones sociales y culturales, que conforman redes activas de cooperación.

Asimismo, crece la coordinación e institucionalización de estrategias supranacionales de cooperación cultural, configurándose un complejo sistema de interrelaciones y dinámicas multinivel (Ang, Raj Isar, Mar, 2015). Por ejemplo, a nivel europeo, se constituye EUNIC (2006), la red de institutos nacionales de cultura europeos en el extranjero, que se articula a escala local en clústeres de cooperación e intercambio de información. Esta apuesta, impulsada inicialmente por países como Alemania o Francia, ha puesto recientemente su foco en Latinoamérica y el Caribe (ver el capítulo de G. Calvano). A escala comunitaria, dos documentos institucionales clave establecen las bases de la nueva diplomacia europea: la comunicación conjunta de la Comisión y la Alta representación para asuntos exteriores al Parlamento y el Consejo *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales* (European Commission, 2016) y la *Nueva agenda para la cultura* de la Comisión (European Commission, 2018). A nivel latinoamericano y caribeño, los múltiples intentos de articulación supranacional dan un resultado mucho menos sistémico, en sintonía con unos procesos de integración regional más dispersos. De todas formas, países como Brasil, México, Argentina o Colombia avanzan en el desarrollo de estrategias más consolidadas de diplomacia cultural y aumentan los proyectos de cooperación regional. En algunos casos a escala subregional, en el seno del CARICOM o del Mercosur, otros aprovechando el marco iberoamericano (a veces, sin contar con la participación de España o Portugal, como en el programa Ibermúsica).

Cabe considerar que los países latinoamericanos y caribeños han actuado históricamente como «receptores» de la acción diplomático-cultural de terceros países, principalmente europeos pero también de Estados Unidos¹. Distintos relatos han legitimado dicha asimetría. Tesis neocolonialistas, como el hispanismo español durante el franquismo, recuperado recientemente por el Partido Popular (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2015), explican esta desigualdad estructural en clave civilizatoria y evangelizadora. De forma más matizada, aparece un segundo relato más pragmático, fundamentado en las ventajas geoestratégicas, los valores e intereses compartidos y el intercambio cultural enriquecedor. Esta segunda interpretación permite justificar los acuerdos de cooperación bilateral y los presupuestos invertidos tanto frente al contribuyente de los países «donantes» como frente a la crítica postcolonial. Este debate dialéctico permite negociar recursos y estrategias en función de las fuerzas ideológicas en el poder. Así, durante el giro a la izquierda ocurrido en Latinoamérica durante la primera década del siglo XXI, se reinterpretan los discursos subyacentes en la relación entre Latinoamérica y Europa. Con una orientación postcolonial y de deconstrucción del eurocentrismo, particularmente con respecto a España, apuestan por una mayor coordinación y autonomía de la agenda político-cultural, sobre todo a nivel sudamericano (Zamorano y Bonet, 2018).

¹ Durante la guerra fría, EE.UU. promueve valores desarrollistas y liberales en el continente mediante diversos medios diplomáticos y filantrópicos (Chiaromonte, 2008).

El presente trabajo busca analizar la evolución general de la diplomacia cultural en ambas regiones y comprender la transformación de sus equilibrios de poder e intercambios. Con este fin, analiza las políticas culturales exteriores de cuatro países latinoamericanos clave – México, Brasil, Argentina y Colombia – y cuatro europeos con una amplia tradición e influencia en el espacio latinoamericano – Alemania, España, Francia y el Reino Unido²). El texto presenta las relaciones culturales internacionales entre este conjunto de países, teniendo en cuenta la mencionada difuminación entre la acción cultural doméstica y la internacional. Asimismo, pretende ir más allá del análisis de las *policies* para considerar la *politics* en torno a las complejas relaciones de la política cultural internacional. Así, el trabajo, considera tanto las nuevas relaciones de poder existentes como los discursos y marcos ideológicos en juego y su capacidad de normar la acción institucional.

1.2 Orientaciones de la política cultural internacional

La diplomacia cultural tiene su origen a fines del siglo XIX, con la actividad de miembros de las élites liberales, artísticas y religiosas europeas en el exterior, organizada en torno a asociaciones y espacios de formación y debate. Estas primeras experiencias se centran en la expansión de la lengua propia, como medio para reforzar la identidad de los colectivos expatriados, fortalecer los lazos comerciales y/o construir alianzas políticas. Estas experiencias cuentan desde el origen con el apoyo indirecto de los respectivos estados, pero no se institucionalizan formalmente hasta que no se agudizan las disputas entre las distintas ambiciones imperiales y es necesario formular estrategias articuladas. No es casualidad que Francia despliegue su primera diplomacia cultural moderna después de perder la guerra franco-prusiana, en un momento de extensión de su imperio colonial, o que la mayoría de grandes países europeos lo hagan en el periodo entreguerras, supeditándola a unos intereses geoestratégicos más amplios (Paschalidis, 2009). En la mayoría de casos, la diplomacia cultural bebe de unas raíces neocoloniales y de la incorporación de los instrumentos culturales tradicionales de construcción de hegemonía nacional, como la lengua y el patrimonio, a un área específica de relaciones internacionales de los estados-nación.

La diplomacia cultural pasa a ser una subárea de la diplomacia pública³, es decir una de las formas en que los gobiernos se relacionan con sociedades extranjeras, utilizando los medios de comunicación, espacios institucionales y estrategias de persuasión (Mark,

² Más allá del Brexit, la estrategia británica en la región es importante por su modelo específico y capacidad de influencia.

³ Término propuesto por Edmond Guillon en 1965 (Banai, 2010: 58), cuando es necesario dar un cariz más sutil a la acción externa propagandista de los estados de la nueva era postcolonial.

2009). Tal como afirma Arndt, la diplomacia cultural articula estos distintos actores de forma más sistemática «al servicio del esquivo “interés nacional”, tan difícil de definir» (Arndt, 2009: 31). Existen algunos disensos sobre las contrapartidas que están detrás de la acción cultural exterior. Así, mientras un enfoque opera más en la esfera de la comunicación unilateral y cerca de la marca territorial (Aronczyk, 2008), el otro lo hace mediante estrategias de promoción internacional de la cultura que buscan la generación de sinergias en el mundo de las artes y en el campo intelectual y educativo (Arndt, 2009). En este sentido, la política de cooperación cultural es más horizontal y busca el mutuo beneficio con actores internacionales que comparten objetivos, necesidades, retos o estrategias, (Martinell, 2011), en línea con la Declaración de la UNESCO sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional (1966). En este contexto, la cooperación cultural al desarrollo se basa en el papel de la cultura como columna vertebral del desarrollo y como instrumento fundamental para el beneficio mutuo de las naciones (Harvey, 1990). Se podría decir que mientras la cooperación cultural internacional es un asunto intergubernamental y se despliega mediante sistemas de gobernanza público-privados, la diplomacia cultural se sostiene como parte intrínseca de la acción gubernamental nacional (Paschalidis, 2009), algo específico de la política exterior de los estados. En ella el estado posee un mayor control, un casi monopolio de la representación exterior. En cambio, la cooperación internacional ha dejado de ser un monopolio estatal, pues conviven actores públicos, asociativos y privados con objetivos y contextos diversos (Saddiki, 2009). Ahora bien, cabe recalcar que, en las últimas décadas, la acción cultural de los estados ha asumido una orientación más instrumental, al servicio del prestigio y la acción diplomática de los países (van Graan, 2017).

Más allá de esta diferenciación, y de la mayor o menor subordinación a las directrices de los estados, la acción cultural internacional se caracteriza por la multiplicación de los actores, que intervienen a diversas escalas y niveles (Bélanger, 1997). Al lado de las instituciones públicas, nacionales o subnacionales, intervienen fundaciones y empresas, instituciones artísticas y patrimoniales, así como los propios colectivos de expatriados. En este contexto, cabe preguntarse, ¿pueden los agentes culturales emprender su propia política cultural internacional, crear su propia diplomacia cultural? (Vickery, 2017). Seguramente no. La mayoría lo hacen de forma más o menos sujeta a la agenda estratégica que emana de la intervención de los estados. Es decir, de la matriz programática, a veces poco coherente a consecuencia del desarrollo histórico que ha legado determinadas estrategias, definida por los acuerdos de cooperación cultural bilateral o multilateral, las normativas fiscales, aduaneras y de visados, el despliegue de una red de centros culturales, o la existencia de unos programas de subvenciones más o menos generosos, para solo mencionar algunos instrumentos. En determinados momentos históricos, se potenciará más la formación y la política de becas, o bien la difusión cultural desde los institutos nacionales de cultura; en otras, más el intercambio descentralizado, las coproducciones y la coopera-

ción cultural al desarrollo. Todo ello dependerá de los objetivos y de los recursos públicos puestos a disposición, del dinamismo de los actores culturales involucrados, así como de la receptividad social y política del país receptor. El poder de cada país depende de los recursos y de la capacidad para seducir al resto de los actores que se mueven en la arena cultural internacional (van Graan 2017: 192). En este marco, la institucionalidad de las políticas culturales internacionales es el resultado del juego de intereses e intercambios, en general asimétricos, entre las élites económicas, políticas e intelectuales de distintos países. Estas élites determinan los objetivos y las prioridades que luego la oportunidad histórica (construcción de un discurso favorable, disponibilidad de recursos, etc.) plasma en una agenda concreta.

En este escenario, cabe preguntarse, ¿es la política cultural internacional una expresión de la política doméstica? ¿En qué medida se producen isomorfismos entre los modelos y orientaciones de estas políticas? Diversos expertos observan una gran porosidad entre lo doméstico y lo internacional, la diplomacia cultural estatal y las subestatales (Ang, Raj Isar, Mar, 2015; Vickery, 2017). De hecho, las llamadas paradiplomacias culturales regionales o de ciudad se nutren actualmente de diversos mecanismos de la política cultural urbana, como los grandes eventos o el fomento del audiovisual con proyección global. Estos actores subestatales imitan de hecho modelos y orientaciones desarrolladas por los actores nacionales y tejen alianzas con actores estatales y supraestatales. Para dar respuesta a este conjunto de cuestiones nada mejor que poner el foco en los modelos de diplomacia cultural de 8 casos paradigmáticos de Europa y Latinoamérica.

1.3 La diplomacia cultural de Alemania, España, Francia y el Reino Unido

Los modelos de diplomacia cultural propulsados por los distintos países europeos tienen características específicas, a consecuencia de su vocación histórica y del modelo doméstico de política cultural. España es el país que ha tenido en las últimas décadas mayor presencia y ha invertido más recursos en la relación cultural con América Latina y el Caribe. Sin embargo, la cooperación y la diplomacia cultural europea en la región no pueden entenderse sin la acción desarrollada por países como Alemania, Francia, Italia o el Reino Unido. Cabe tener en cuenta que solo estos cuatro países sumaban más de tres cuartos del total de centros culturales extranjeros en el mundo a inicios del siglo XXI (Paschalidis, 2009). Evidentemente no solo estos grandes países están presentes en América Latina y el Caribe, pues Holanda y los países nórdicos, tienen también una presencia singular notable. Por otro lado, como ya se ha mencionado, existe una incipiente coordinación de la acción de los distintos países europeos en clústeres locales. Se trata de construir espacios donde compartir experiencia y recursos, y de diseño de proyectos de cooperación conjuntos tanto en Europa con fuera de la Unión. En ellos, tanto EUNIC como las delegaciones

de la UE juegan un papel importante. A continuación vamos a describir sintéticamente la estrategia cultural exterior de Alemania, España, Francia y el Reino Unido.

1.3.1 Alemania

La actual diplomacia cultural alemana nace después de la 2ª guerra mundial con el objetivo de recuperar la reputación perdida con la acción propagandista del régimen nazi, sobre la base del fomento de la cultura académica, del idioma y de la promoción del intercambio cultural. Pero sus antecedentes están ligados al sostén, con apoyo indirecto gubernamental, a las diásporas germano-hablantes en el exterior por parte de la *Allgemeiner Deutscher Schulverein zur Erhaltung des Deutschtums im Auslande* (1881), activa particularmente en Europa Oriental pero también en algunas áreas de Latinoamérica. La implicación directa del estado no aparece hasta el final de la 1ª guerra mundial, pues la derrota obliga a confiar en la cultura aquello que la política exterior no podía hacer (British Council & Goethe Institut, 2018). En 1920 se crea el departamento de cultura en la Oficina de relaciones exteriores, incorporando el Instituto alemán para el extranjero (el actual Instituto de Relaciones Exteriores, IfA). En 1923 nace la *Deutsche Akademie*, precursora del instituto Goethe (1951), dos años después el Servicio alemán de intercambio académico (DAAD) y la cadena internacional *Weltrundfunksender*, predecesora del *Deutsche Welle* (1953). El nazismo desarrolla antes y durante la guerra una agresiva campaña de propaganda en el exterior, pues achaca la derrota en la Gran guerra a la falta de apoyo internacional. Ello implica instrumentalizar y nacionalizar los organismos paragubernamentales creados durante la República de Weimar.

Terminado el conflicto bélico, Alemania federal sustenta su política cultural exterior de nuevo en una red de entidades mediadoras: los institutos Goethe e Inter naciones (que se fusionan en 2001), el IfA, la Fundación Humboldt y la DAAD. Estas unidades, subvencionadas pero independientes de la estructura gubernamental⁴, desarrollan una política de cooperación más respetuosa, crítica y profesional que sus homólogos de otros países. Todas ellas reciben fondos del departamento de cultura de la Oficina de Relaciones Exteriores, así como de los estados federados o *länder*. En el contexto de guerra fría, la apertura de centros culturales a escala internacional tuvo un cariz claramente competitivo.

En los setenta, el canciller Willy Brandt califica la acción cultural como el «tercer pilar» de la política exterior alemana. Se abandona la difusión exclusiva de la alta cultura para dar espacio a la cultura popular moderna, y se busca fomentar una verdadera cooperación artística y académica, en el marco de unas relaciones de respeto intercultural. En 1982 se publican las Diez tesis sobre el intercambio y cooperación cultural con países en

⁴ El 66% de sus fondos son públicos y un 25% procede de las matrículas de cursos y derechos de examen (Goethe Institut, 2018).

desarrollo (Fernández Leost, 2015). Con la caída del muro y el esfuerzo económico que significa la unificación, los recursos disponibles se reducen, y crece la tensión entre un sector cultural celoso de unas relaciones culturales entre iguales, y algunos intentos gubernamentales de instrumentalizarla al servicio de la política exterior (British Council & Goethe Institut, 2018).

Con el cambio de siglo, se aprueba la estrategia *Konzeption 2000*, en la que se definen cuatro objetivos: fomentar los intereses culturales y educativos del país en el exterior; proyectar una imagen positiva y moderna; favorecer la integración europea y cultivar el debate en valores para prevenir conflictos. Las relaciones culturales quieren ser una práctica generadora de confianza, donde el intercambio de arte y cultura siga siendo un bien intrínseco. El gobierno puede tratar de influir en los resultados, pero no en la operativa, pues los beneficios que obtiene son un subproducto positivo de la misma.

Latinoamérica y el Caribe no han formado parte de las regiones de interés prioritario para Alemania,⁵ mucho más interesada tradicionalmente en Europa Central y del Este, en Estados Unidos y Europa Occidental, o últimamente en Asia y África. Sin embargo, otra de las instituciones que supo transformarse pasada la guerra fue el Instituto Iberoamericano (IAI), una plataforma para la cooperación y el diálogo intercultural con sede en Berlín que posee la mayor biblioteca de Europa especializada en América Latina, la península ibérica y el Caribe. Tampoco es casual la ubicación en Hamburgo de la Fundación EULAC, pues Alemania ha apostado de forma decidida por la consolidación de una identidad y una acción cultural europea común. El Goethe posee 9 centros en América Latina y otros tantos institutos y ha sido pionero en la cooperación con el resto de los institutos nacionales europeos en América Latina y el Caribe con la organización de eventos compartidos (festivales de cine y cultura europeos).

1.3.2 España

El hispanismo y la cooperación con América Latina y el Caribe han centrado desde las primeras décadas del siglo XX la acción cultural exterior de España. En sus inicios se inspira en el modelo francés de cooperación académico-cultural con el objetivo de entablar relaciones con los intelectuales hispanoamericanos e incrementar la influencia y el prestigio de lo español. En 1921 se crea la Oficina de relaciones culturales españolas, pero será la dictadura de Primo de Rivera quien además de reforzar el prestigio de lo español impone una orientación político-propagandista desde la Junta de Relaciones Culturales y la revista *Información Española* (Delgado Gómez-Escalonilla, 2014). Pasado el fructífero pero breve

⁵ De los 159 institutos Goethe dispersos por 98 países, solo 13 están en América latina y el Caribe (Goethe Institut, 2018).

periodo republicano, la dictadura franquista refuerza la estrategia político-propagandista legitimada en el legado histórico evangelizador y civilizador de España, expandiendo la red de centros culturales y la política de becas.⁶

Finalizada la dictadura, se amplía el marco de referencia hispanoamericano al término Iberoamérica⁷, integrando a Brasil y Portugal, en una política de cooperación regional liderada por España. Estrategia que culmina con la celebración del V Centenario, la instauración de las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno (1991) y la puesta en marcha de una ambiciosa agenda de cooperación cultural regional. De forma implícita, a cambio de financiar buena parte de los programas de cooperación iberoamericana, España consolida su liderazgo regional y su papel de interlocutor internacional (Zamorano y Bonet, 2018). En paralelo, incrementa notablemente la ayuda al desarrollo e impulsa singularmente la cooperación cultural al desarrollo.

Con la creación del Instituto Cervantes en 1991, los centros culturales españoles dispersos por el mundo árabe, Europa y Brasil pasan a integrarse en la nueva estructura. Pero, los centros situados en Hispano-América se mantienen fuera del Cervantes, bajo el control directo del Ministerio de Asuntos Exteriores, siendo una excelente plataforma de difusión y cooperación cultural. El Cervantes tiene por misión la enseñanza, estudio y uso del español y contribuir a la difusión de las culturas hispánicas en el exterior. «Ya no se trata de difundir exclusivamente la cultura española, sino esa realidad más amplia que es la cultura en español, la cual adquiere un valor estratégico tanto en el plano político como en el económico» (Sanz Luque, 2005). Esta 'generosa' oportunidad no siempre se interpreta positivamente en América Latina y el Caribe, pues si bien permite difundir autores y obras latinoamericanas en el resto del mundo (existen 87 centros en 44 países de los cinco continentes), implica una cierta apropiación de la cultura hispana por parte de unos centros al servicio de la diplomacia cultural española.⁸

La acción cultural exterior española es un instrumento al servicio de la política exterior, centrado en la promoción y difusión de la cultura española, la cooperación cultural con países prioritarios y el refuerzo de la marca España. Esto explica la preeminencia del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación sobre el Ministerio de Cultura o el de Educación. Y, desde de un punto de vista geográfico, su focalización en cuatro áreas prioritarias: Europa, América Latina, el Mediterráneo y Estados Unidos. Uno de los retos de

⁶ El Instituto de Cultura Hispánica (ICH), creado en 1946, disponía de 42 centros culturales distribuidos por Latinoamérica en 1975, al final de la dictadura (Escudero, 1994).

⁷ El ICH pasa a denominarse en 1977 Centro Iberoamericano de Cooperación y en 1979 Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), integrándose en 1988 en la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), a partir de 2007 AECID al incorporar la letra D de desarrollo.

⁸ Cabe tener en cuenta que el 53% del presupuesto de 120 millones de Euros para 2017 procede del Estado, una pequeña parte de patrocinio, y el resto de las matrículas de los cursos y los derechos de examen, que incluyen las pruebas para la obtención de la nacionalidad española (Instituto Cervantes, 2017).

dicha acción es su coordinación dada la existencia múltiples instituciones (Instituto Cervantes, Acción Cultural Española, Fundación Carolina) y una cierta tensión entre los ministerios de Exteriores y Cultura. A ello debe añadirse la importante agenda internacional de muchas administraciones subestatales, objetivos e instrumentos a menudo alejados de las directrices del gobierno central (Zamorano y Rius Ulldemolins, 2016). Para resolver las disfunciones internas entre organismos dependientes de la administración central se firma en 2009 un Convenio para el desarrollo de una estrategia reforzada para la promoción de la cultura española en el exterior, seguido de un Plan nacional de acción cultural exterior, que no llegan a desarrollarse debido al cambio de gobierno y la crisis presupuestaria (Álvarez Valencia, 2019).

Mientras que en anteriores cambios gubernamentales la diplomacia cultural española mantiene sus principales directrices, el gobierno del Partido Popular (2011-2018) reduce bruscamente su dotación presupuestaria⁹ y cambia sus prioridades: se potencia la marca España con mayor presencia en Estados Unidos y Europa, limita la preeminencia de la cooperación iberoamericana (llegando al extremo de renunciar a formar parte de programas iberoamericanos como Ibermúsicas, Iberartesanías o Ibercocinas) y abandona la cooperación cultural al desarrollo. Los 11 centros culturales en Latinoamérica se mantienen, pero globalmente España pierde protagonismo en la región, coincidiendo con la reclamación – más retórica que acompañada de recursos – de una relación más equilibrada.

1.3.3 Francia

La diplomacia cultural francesa es la más antigua, ambiciosa y con mayor reconocimiento e implantación territorial a escala internacional. Tiene sus antecedentes en el siglo XVIII, con la presencia de grandes intelectuales en embajadas clave (Diderot, Beaumarchais o Voltaire), y las grandes misiones académicas y arqueológicas. Roche y Pigniau (1995) distinguen tres grandes fases. La primera, entre 1883 y la 2ª guerra mundial, se inicia tras la derrota de 1870 con la creación de la Alianza francesa. El principal objetivo de esta red asociativa era influir en las élites de las colonias y de los países con vínculos comerciales a través del prestigio de la lengua y la cultura francesa. También pretendía coordinar la proliferación de iniciativas dispares, mucha de influencia religiosa, sin romper el valor de una estructura descentralizada; tal es así que, aún hoy, los comités locales están constituidos de acuerdo con la legislación de cada país, manteniendo su independencia jurídica (y en gran medida económica) de la sede parisina de la Alianza. Su papel se centra en la enseñanza del idioma y la difusión cultural. A su lado, a partir de 1907, nacen los primeros institutos franceses, centrados en la acción cultural y científica, dado su origen universi-

⁹ El presupuesto de la AECID pasa de 934 a 226 millones de Euros entre 2010 y 2013, mientras que el Instituto Cervantes de 103 a 86 millones (Fernández Leost, 2015).

tario. Estos, en cambio, se vincularon directamente al estado a través de la red de embajadas y las unidades del Ministerio de Asuntos Exteriores. En 1922 se crea la Asociación Francesa de Acción Artística, el actual *Institut Français*, operador para los intercambios culturales internacionales. En 1931 nace *Le Poste colonial*, la actual *Radio France Internationale*, con el objetivo de informar el imperio colonial y muy pronto también para contrarrestar la propaganda nazi.

La segunda fase (1945-1980) se caracteriza por la gran extensión de ambas redes y la institucionalización de la diplomacia cultural francesa. Para coordinar esta estrategia se crea la Dirección General de Relaciones Culturales. Además, con el fin del imperio colonial, en 1970 se pone en marcha la comunidad de países francófonos, la *Organisation internationale de la francophonie*, clave para mantener la influencia cultural. Desde el periodo entreguerras hasta los años ochenta, la Alianza Francesa estaba enraizada en América Latina, con aún el 50% de sus efectivos en 1982. Esta, no se dirigía únicamente a las élites ricas sino también a un público de clases medias, a veces bastante modesto. Este universalismo, que inspira la apertura de una multitud de estructuras en el extranjero, derive en una crisis financiera del sistema durante la crisis de los años 1970 (Chaubet, 2017).

La tercera fase se inicia hacia 1980 como respuesta a dos desafíos: por un lado, fomentar un verdadero intercambio entre culturas abriendo la difusión internacional a todas las expresiones de la cultura francesa contemporánea, no solo las consideradas como genuinamente francesas. El segundo desafío consiste en interactuar con la diversidad de actores culturales domésticos. Así, progresivamente, institutos y alianzas incorporan en su programación un mayor diálogo con la contemporaneidad y una mayor diversidad de propuestas e intercambios.

Dos grandes paradojas caracterizan la política cultural externa gala en la actualidad. Por un lado, la fuerte centralización del discurso y la diversidad y descentralización de los actores involucrados. Por otro lado, una gran ambición retórica y el recorte de los recursos financieros disponibles (Lombard, 2017). El presupuesto anual de la diplomacia cultural francesa es de 712 millones de euros (2017), el 2,2% del valor de las exportaciones culturales francesas, dato que muestra la gran transformación de las relaciones público-privadas en los intercambios culturales extranjeros. Pero, mientras que entre 2011 y 2017 el presupuesto de asuntos exteriores aumenta un 2,1%, el programa «Diplomacia e influencia cultural» cae un 5,9%. La acción cultural, que representó el 35% del presupuesto de asuntos exteriores en 1995, representa en 2017 menos del 25%. Esta disminución se concentra principalmente en los centros y programas en el extranjero, mientras que la administración central en París no percibe casi el efecto (Haize, 2017).

Más allá de la reducción de recursos, tres incertidumbres golpean la acción cultural exterior de Francia: el modelo organizativo, el papel de la acción pública en las relaciones

culturales internacionales, y las estrategias de intervención. Desde el punto de vista organizativo, se apuesta en 2010 por una estructura autónoma, el *Institut Français*, con la misión de pilotar la acción cultural externa bajo un contrato de objetivos y medios con el Estado. Pero para convertirse en un instituto equivalente al British, Goethe o Cervantes se hubiera tenido de fusionar con la Fundación Alliance Française y su red de organizaciones locales. Esto no logró concretarse, dando lugar a una complejidad adicional en un contexto de regresión presupuestaria e incertidumbre sobre el papel de la acción cultural exterior francesa.

En este contexto, ¿cuál es el papel de América Latina y el Caribe en la geopolítica cultural francesa? Por un lado, no aparece en el mapa de las áreas prioritarias para la ayuda al desarrollo, como sería el caso de África, ni forma parte del pasado colonial con su fuerte bagaje lingüístico y político (pues la Guayana y el Caribe franceses están hoy integrados a Francia como resultado de los respectivos referéndums de autodeterminación). Por otro lado, los últimos presidentes franceses optaron por el atlantismo, rompiendo con una imagen de resistencia al dominio norteamericano, particularmente apreciada en Latinoamérica. De todas formas, América Latina y el Caribe continúan albergando el 26% de las 836 alianzas francesas dispersas por el mundo (Alliance Française, 2017). Pero las alianzas han tenido de hacer frente a la crisis de financiación - se sustentan en un 95% en las matrículas de los cursos de lengua francesa y en las subvenciones locales (Alliance Française, 2017) - y al envejecimiento del modelo, en un momento en que el francés es menos atractivo que en el pasado y el aprendizaje de idiomas un mercado crecientemente competitivo.

Para sortear estas dificultades, la política francesa ha apostado por organizar grandes eventos bilaterales, como los años o las estaciones de Francia en distintos países.¹⁰ Este modelo permite mayor visibilidad mediática, atraer patrocinio y la articulación de eventos artísticos con negociaciones político-comerciales. Pero plantea problemas de continuidad, particularmente importantes cuando el intercambio recíproco se sustenta en el arraigo de los actores clave y su red social. Centrar la diplomacia francesa en grandes eventos esconde, de alguna manera, una regresión en la ambición pública de una política coherente.

1.3.4 Reino Unido

El Reino Unido no desarrolla una diplomacia cultural explícita hasta el segundo tercio del siglo XX, cuando la propaganda nazi empieza a invadir regiones estratégicas para los intereses británicos y la crisis económica obliga a complementar la política geoestratégica convencional con diplomacia pública. Así, en 1931, se firma el tratado constitutivo de la

¹⁰ En América Latina, Francia ha organizado un año en Brasil (2009) y otro en Colombia (2017). El primero generó 544 proyectos, 300 de ellos culturales, en 120 ciudades brasileñas, así como una gran presencia brasileña en Francia. El segundo, más de 700 actividades en los dos lados del Atlántico.

Commonwealth, la red de países unidos por antiguos lazos coloniales, culturales y económicos. En 1932 nace la *BBC world service*, actualmente la mayor emisora internacional del mundo. Y en 1934 se crea el British Council, particularmente activo en sus primeros años en Europa, con la doble misión de asegurar la enseñanza del inglés y la difusión de la cultura británica (por ejemplo, organiza el pabellón británico de la Bienal de Venecia).

Después de la guerra, con la desintegración del imperio y la pérdida de peso político y económico, el prestigio nacional se ha centrado cada vez más en términos culturales. Así, la acción cultural externa se convierte tanto en una alternativa de poder blando para mantener los vínculos económicos, políticos y culturales entre la metrópolis y sus excolonias, como con aquellos países o regiones estratégicas. A través de programas de ayudas educativas y becas estudiantiles, cooperación científica y transferencia de tecnología, su objetivo principal era (y continúa siendo) ganarse a las élites locales. Sin embargo, los recursos disponibles no siempre fueron muy amplios, repercutiendo en la apertura y cierre de centros o duros ajustes con cambios estratégicos notables, dada la exigente evaluación coste-beneficio a la que están sometidos los organismos paragubernamentales británicos. Esta reformulación permanente de las prioridades estratégicas, unida a una creciente exigencia de autofinanciación, son a la vez un factor distintivo y atributo de valor para el British Council (British Council & Goethe Institut, 2018).

La independencia del British Council respecto del gobierno viene garantizada por su particular estatus jurídico y su elevada autonomía financiera, más independiente y autosuficiente que la de organismos homónimos de otros países. El 85% de su presupuesto proviene de recursos propios (ingresos por matrículas, derechos de examen o proyectos) y solo el 15% de la Foreign and Commonwealth Office (FCO); en este caso ligados a proyectos de cooperación cultural y educativa al desarrollo. De acuerdo con la Carta Real de 1940 su estrategia se alinea con las prioridades de la política exterior a largo plazo del Reino Unido; pero para crear confianza, tanto en los ciudadanos británicos como del resto del mundo, preserva su independencia operativa como organismo benéfico paragubernamental. Este es también el caso del servicio exterior de la BBC, pues, aunque recibe una amplia subvención de la FCO, es un organismo independiente del gobierno.

En 1976 el British Council crea un departamento para el fomento de los intercambios artísticos y académicos, *Visiting Arts*, que en 2001 pasa a ser un organismo autónomo. Con el cambio de siglo, una política cultural más orientada al fomento de las industrias creativas y su potencial exportador, potencia la idea de 'Cool Britannia' centrada en el potencial de la música, las artes visuales o la moda. La siguiente gran apuesta ha sido la digitalización. En la actualidad, la comunicación, la enseñanza y los proyectos digitales han transformado la forma de operar y de involucrarse e impactar en las comunidades destinatarias, ganando en eficiencia y reduciendo costos.

De todas formas, la realidad actual es bastante imprecisa. El Reino Unido se retira de la Unión Europea en el mismo momento que la secretaria de cultura propone abandonar la UNESCO. Sin embargo, el British Council intenta reforzar la cooperación, tanto en Europa como con el resto del mundo, con el objetivo de construir alianzas favorables para el país y su industria creativa. La visión del gobierno del Reino Unido es mantener una asociación estrecha y especial con los países de Europa y al mismo tiempo desarrollar un papel y un perfil internacional más sólidos (British Council, 2018).

Por lo que se refiere a la relación con América Latina y el Caribe, es importante diferenciar la particular relación con el Caribe anglófono, integrado en la Commonwealth y con el que mantiene unos fuertes lazos culturales, humanos y económicos. Por su lado, América Latina ha estado presente desde sus inicios en las áreas de interés del país, pero a excepción de Brasil, no forma parte de las prioridades actuales de su acción exterior.

1.4 La política cultural internacional de Argentina, Colombia, Brasil y México

La política cultural internacional en América Caribe y el Caribe presenta niveles de desarrollo muy desigual, pues mientras Argentina o México inician su andadura de forma contemporánea con Europa, otros países han tenido una presencia cultural internacional poco relevante o puntual. En términos generales, la mayoría de países no institucionalizarán y consolidarán una diplomacia cultural propia hasta los años noventa, con el avance democrático en el conjunto de la región, una tendencia global que se generaliza con el fin de la Guerra Fría. El foco dominante se centrará en la proyección del patrimonio cultural, acompañando la estrategia de desarrollo turístico y de fomento de la industria cultural. Al mismo tiempo, por influencia estadounidense, se incorpora progresivamente la diplomacia cultural como herramienta de poder suave al servicio de los demás intereses nacionales a escala internacional, en particular en los casos de Brasil, Chile, Perú, Colombia y México. En ambos casos es importante tener en cuenta la influencia de los organismos intergubernamentales presentes en la región, con sus documentos programáticos y sus programas de formación de cuadros y de fomento: la UNESCO, la Organización de Estados Americanos (OEA), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el sistema de cooperación iberoamericana. La participación de los respectivos responsables de cultura, junto a los de exteriores, en los foros de cooperación intergubernamental, favorecerá una cierta convergencia de las políticas culturales domésticas al adoptarse los programas de cooperación internacional.

La diplomacia cultural se incorpora, aunque con alcances limitados, en las diversas dinámicas de integración regional. Uno de los procesos inicialmente más prometedores será la creación del Mercosur Cultural, pero su programa más ambicioso de fomento de

un mercado cultural único no terminará de cuajar (Getino 2009: 179). Solo algunos proyectos más especializados logran afianzarse, como la creación en 2009 del SICSUR (Sistema de Información Cultural del Mercosur)¹¹ al abordar la creación de bases regionales de información cultural, con el objetivo de ayudar a articular políticas conjuntas (Arizpe, 2001: 38). Por su lado, el Convenio Andrés Bello hace aportaciones significativas, como el programa de economía y cultural, que posteriormente asumirá el BID en el proyecto de economía naranja. Por lo que concierne a la UNESCO, su influencia será determinante para coordinar los planes de cooperación en Centroamérica y en la región caribeña, pero a nivel regional no logrará afianzar una agenda real tras ser aprobadas diversas veces en las reuniones de ministros de cultura de la CELAC. Otro foro de debate intergubernamental influyente para la región es el que aglutina la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). De todas formas, los programas de cooperación de mayor alcance y continuidad serán los que conforman el sistema dependiente de las Cumbres de cooperación iberoamericana, gestionados por la Secretaría de cooperación iberoamericana (SEGIB).¹²

A escala nacional, se observa a partir del año 2000, una diversificación estratégica, pues por un lado avanza la adopción de la imagen de marca cultural, y por el otro se asume una mayor multipolaridad, probablemente influida por el cambio conceptual de orientación postcolonial en los países con gobiernos situados en posiciones más izquierdistas (Zamorano y Bonet, 2018). También se afianza la agenda cultural internacional de los grandes países. Vamos a repasarla en los siguientes párrafos:

1.4.1 Argentina

Los antecedentes de la diplomacia cultural argentina se enmarcan en la política exterior de la llamada generación de 1880. Esta élite de intelectuales y gobernantes liberales establecieron una serie de mecanismos de proyección internacional del país para atraer inmigrantes, que llegarían masivamente de Italia y España, pero también de otros países europeos (Viñuales, 2010). Se trató en parte de un proyecto civilizatorio y racial al considerar a Europa como el modelo a seguir. En este marco se organizan exposiciones y eventos culturales en el exterior (por ejemplo, en 1889 el pabellón argentino gana el primer premio en la Exposición Universal de París) que se complementan con la creación de centros educativos, bibliotecas y teatros en el país (Santiváñez Vieyra, 2008).

Una segunda etapa de la diplomacia cultural argentina tiene lugar a partir de la década de los cuarenta, bajo una impronta de «nacionalismo interior», pues la acción cultural tri-

¹¹ www.sicsur.mercosurcultural.org.

¹² Ver el capítulo específico sobre este tema del libro.

plica su presupuesto durante el periodo peronista (1946-1955) (Fiorucci, 2007). Un eje fundamental de la diplomacia pública, compartido con otros regímenes que desarrollan estrategias populistas, representó la promoción deportiva con la organización de los Juegos Panamericanos de 1951 (Rein, 2017). El posicionamiento geopolítico del peronismo, de discurso antiimperialista, perseguía situar el país en el marco continental, aunque solo de forma limitada se centra en la promoción artística internacional. La progresiva institucionalización del sistema de política cultural argentino y el avance de la cinematografía representarían unos recursos fundamentales para la proyección internacional. Aquí cabe incluir la Secretaría de Cultura, establecida durante el segundo gobierno peronista, o el Instituto Nacional de Cinematografía (1957) y el Fondo Nacional de las Artes (1958) ya durante el posterior periodo dictatorial.

En 1983, con el retorno de la democracia, comienza una nueva etapa para la política cultural y para su acción cultural exterior. La diplomacia cultural encontró en la proyección internacional de las artes y particularmente del cine una base reforzada. Los gobiernos de Raúl Alfonsín integraron estos recursos en la política exterior y asumieron un rol más activo en la integración latinoamericana, en particular en el proceso que llevará a constituir el Mercosur.

Si bien los intentos por dotar de una mayor institucionalidad a la diplomacia cultural en los años noventa serían infructuosos, y que la crisis económica y social del año 2001 limitaría esta política, después del año 2003 se producirían diversas transformaciones. El nuevo dinamismo de la política cultural local, sobre todo en el ámbito de las industrias culturales, brindaría una nueva base a la acción cultural internacional (Zambrano, 2016b). La cancillería (y su Fundación Exportar) comenzaría asimismo a dotar de mayores recursos al sector, con el fin de promocionar la producción editorial y audiovisual en el extranjero, o de favorecer la movilidad de los artistas (Viñuales, 2010) y una visión más plural de la cultura argentina. Un hito de este período lo supuso la presencia de Argentina como país invitado en la Feria del Libro de Frankfurt 2010 (Bayardo, 2012), o la organización del MICA, la Feria de las industrias culturales, con impacto a nivel regional.

1.4.2 Brasil

La imagen cultural exterior de Brasil ha estado históricamente influenciada por el potencial simbólico de su patrimonio cultural, material e inmaterial. Inicialmente, en la década de los años veinte, los esfuerzos de presencia cultural exterior se centraron en el ámbito panamericano, a través de la labor del Instituto Interamericano de Cooperación Intelectual. Bajo la presidencia de Getúlio Vargas, en el poder entre 1930 y 1954, se inicia una acción cultural explícita con la creación del Departamento de Propaganda (1931) -renom-

brado de Propaganda y Difusión Cultural en 1934-, y, por otro lado, el Servicio de Cooperación Internacional (1936). Estas instituciones organizan los pabellones de Brasil en las grandes exposiciones de Nueva York y de Lisboa. Otra estrategia es la utilización de la imagen cinematográfica del país, que tiene en Hollywood una importante caja de resonancia (Mascarenhas-Mateus, 2017).

A lo largo de las siguientes décadas, la diplomacia cultural brasileña se orientaría tanto hacia la proyección global de su marca país como a establecer lazos con Portugal y los países africanos de habla portuguesa (Ribeiro, 2011:90). Con el cambio de siglo, los gobiernos de Lula da Silva y de Rousseff dinamizan y diversifican la política cultural doméstica y exterior. Continúan las históricas relaciones culturales de Brasil con Portugal y el África lusófona, y se fortalece la alianza con España, cuyas empresas poseen un peso importante en Brasil. Su relación con otros países europeos se ha beneficiado de la consideración como país estratégico por parte de la Unión Europea. Uno de los hitos de dicha relación fue la celebración del Año de Francia en Brasil y de Brasil en Francia (2005).

Cabe destacar el peso de Brasil en la cooperación iberoamericana, tal como se refleja en el liderazgo en el programa Ibermuseos o en la creación del programa Iber-Cultura Viva (2013), inspirado en el plan brasileño Puntos de Cultura (Zamorano y Bonet, 2018). Otro ámbito de cooperación es el Foro de diálogo India, Brasil y África del Sur, en una lógica de cooperación horizontal Sur-Sur (Soulé-Kohndou, 2015). En este contexto se enmarcan también los intercambios culturales afrolatinos o los proyectos que involucran a culturas indígenas sudamericanas, como el guaraní (Rubim y Rocha, 2018).

Los artífices de dicha política han sido los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Cultura, departamentos que han demostrado una buena capacidad para cooperar efectivamente durante este período (Novais y Brizuela 2010). De todas formas, Brasil acaba de entrar en 2019 en un nuevo ciclo político que cuestiona buena parte de la diplomacia realizada en las dos últimas décadas.

1.4.3 Colombia

La diplomacia cultural colombiana ha estado marcada por el prolongado conflicto interno y la necesidad de proyección de una imagen internacional del país basada en el dinamismo de su tejido artístico y su rico patrimonio cultural. EE. UU y Europa han sido destinos fundamentales de estos esfuerzos. Ya en 1983, durante el gobierno de Belisario Betancur, se establece el *Plan de Promoción de Colombia en el Exterior*. En este contexto se conforma un Consejo Nacional de Coordinación, la Comisión Ejecutiva de Convenios y Promoción Cultural y Científica, y una Comisión Ejecutiva de Imagen y Divulgación. Por otra parte, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) adscrito al Ministerio de Educación Nacio-

nal, realizó algunas tareas de promoción exterior, que tuvieron continuidad en el Ministerio de Cultura creado en 1997.

La Constitución de 1991 reconoce la gran diversidad étnica y cultural del país, un enfoque implementado por el Ministerio de Cultura y que paulatinamente se refleja en la acción exterior. En las relaciones bilaterales con países vecinos (Bolivia, Ecuador, Perú o Venezuela), se pone el foco en el diálogo intercultural como un de reivindicación de la cultura precolombina y popular, y como instrumento de paz (Montoya Ruiz, 2017).

En la siguiente década se aprueba un nuevo *Plan de promoción de Colombia en el exterior*, que integra un programa de diplomacia cultural liderado por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Dicho programa difunde el diverso patrimonio cultural, los valores democráticos y la modernidad del país como incentivos para atraer turismo e inversión. Se promueve la artesanía y el arte colombiano en un giro cada vez más marcado de imagen de marca cultural con campañas de marca país como «Colombia es pasión» (2005) o «El riesgo es que te quieras quedar» (2008), donde prima la unidireccionalidad y la escasa capacidad de coordinación interinstitucional (Rueda, 2010).

Por su lado, la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Cultura elabora 51 planes de acción cultural con líneas estratégicas de política exterior. Estas líneas de acción incluyen Colombia Afro, Colombia Indígena, Colombia Inclusiva, Colombia se reconcilia, Colombia Democrática, o Colombia Bicentenario, entre otras. Durante el mandato del presidente Santos se firma el acuerdo de paz con las FARC y se inician un conjunto de programas para promover la cultura bajo un discurso de reconciliación nacional, como la «Estrategia de Fomento a la Gestión Cultural Territorial». Esta política recibe el apoyo de diversos países extranjeros que invitan a artistas colombianos en grandes ferias internacionales. Por ejemplo, Colombia es país invitado en la feria ARCO 2015 o Francia organiza el año Colombia-Francia en 2017.

Por otro lado, además de ser uno de los países promotores del Convenio Andrés Bello, que desde 1972 tiene en Bogotá su sede ejecutiva, Colombia ha tenido una creciente actividad cultural multilateral en el siglo XXI. Al igual que Brasil, el país también ha apostado recientemente por fortalecer las relaciones culturales sur-sur, principalmente con los países de Asia Pacífico y África (MRE, 2013). En esta línea, durante la última década ha participado activamente en los foros culturales iberoamericanos e internacionales.

1.4.4 México

México ha sido uno de los países latinoamericanos precursores en el desarrollo de la acción cultural internacional. A partir de la revolución de 1910, el Estado mexicano asumió un mayor protagonismo en la administración del patrimonio cultural nacional y en la

promoción doméstica e internacional de las artes del país. Bajo una filosofía humanista, José Vasconcelos, a cargo de la Secretaría de Educación Pública (1921-1923), formuló un programa de diplomacia cultural que tuvo un perfil relacional y buscó la generación de sinergias e intercambios culturales y académicos con otros países (Rodríguez Barba, 2008). En las siguientes décadas, la consolidación del sistema cultural del país, que culminó con la creación de la Subsecretaría de Cultura en 1958, facilitó su proyección cultural exterior.

Sobre esta base, la diplomacia cultural alcanzó un mayor grado de institucionalización en los años 1960, cuando el ámbito cultural se integró como una dirección de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) (Ortega, 2009). Desde entonces el país participaría más activamente en los foros culturales internacionales, particularmente durante el gobierno de Luis Echeverría. En este marco, hubo particular énfasis en las relaciones continentales, con países latinoamericanos y caribeños y con los EE. UU., pero también se crean los centros culturales de México en Madrid (1977) y París (1979) (Rodríguez Barba, 2008). El establecimiento de convenios y otros mecanismos de cooperación cultural como parte de la diplomacia mexicana ha sido constante desde esta etapa (Ortega, 2009).

En los años ochenta y noventa la política cultural exterior se vincula a la tradición realista (Prevost, 1998), incorporándose a la diplomacia económica en el marco del Tratado de libre comercio norteamericano (TLCAN). Este proceso da lugar a un incremento de los recursos y a una estrategia más sistemática y autónoma (Rodríguez Barba, 2008). Un ejemplo exitoso de promoción cultural será la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a partir de 1987 o las grandes exposiciones internacionales de artistas mexicanos coincidiendo con la creación en 1998 del Instituto Mexicano de Cooperación Internacional (IMEXCI). La estructura del sistema de acción cultural exterior mexicano abarca desde entonces un complejo esquema institucional coordinado por la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Asuntos Exteriores, en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), hoy transformado en Secretaría de Cultura, que posee un peso significativo en la representación internacional (Villanueva, 2013). Dicha gobernanza se completa con una presencia activa en los foros multilaterales, en particular en la UNESCO y la OEI, o el establecimiento de acuerdos multilaterales de protección del patrimonio material e inmaterial -en línea con la Convención de la Diversidad Cultural de la UNESCO (Fierro Garza, 2009).

En los últimos años se ha dado continuidad a la política de grandes eventos internacionales, aunque de forma instrumentalizada en una orientación de marca nación. En términos generales, la acción cultural externa ha adolecido de falta de sistematicidad, tanto en términos de su visión estratégica, como en cuanto a la formación cultural de los diplomáticos, con una baja consideración de los agregados culturales profesionales en el marco del sistema diplomático (Villanueva, 2009 y 2013).

1.5 Dinámicas e intereses subyacentes en las relaciones culturales institucionales entre la UE y América Latina y el Caribe

Con el avance del siglo XX y el creciente desprestigio de las políticas neocoloniales propagandistas, la acción cultural externa gana peso como parte de la diplomacia pública de los estados. De este modo, se produce un cambio en los mecanismos de intervención, cobrando importancia como estrategia blanda de influencia la cooperación cultural y la acción de difusión cultural y lingüística de los institutos culturales en el exterior. A inicios del siglo XXI, la acción cultural exterior se articula de forma creciente con la política cultural doméstica y asume el discurso de la cooperación y el de la creatividad como imagen de marca exterior, tal como se desprende de la política de grandes eventos francesa, en el *Cool Britannia* o en los proyectos colombiano o español de marca país. Sin embargo, la crisis de 2008 generará una reducción de los recursos presupuestarios de la acción cultural exterior, así como una pérdida de legitimidad de las políticas culturales domésticas.

Por lo que respecta a la política de bloques, existen claras diferencias entre Europa y América Latina y el Caribe. La Unión Europea avanza en el establecimiento de una diplomacia cultural común (KEA, 2016), dada la necesidad de fortalecerse como bloque y ante la nueva multipolaridad del sistema internacional; es decir, para contener el avance de China y la influencia de Estados Unidos en este terreno. La búsqueda de una estrategia compartida cristalizará en el establecimiento de EUNIC (2006) y en el desarrollo de una estrategia cultural exterior de la Unión Europea, de acuerdo y condicionada a los intereses de los estados miembros (European Commission, 2016, 2018). La ambición y desarrollo de esta nueva política depende de la confluencia de intereses. Así, en un ámbito estratégico como el audiovisual, con vínculos público-privados intensos, se han estrechado las relaciones euro-latinoamericanas (Crusafon Basqués, 2011). También ha cristalizado en iniciativas bilaterales, como el reciente anuncio de Francia y Alemania de desarrollar centros culturales conjuntos en el extranjero¹³.

Por su lado, tras el fin de la guerra fría, los países latinoamericanos y caribeños se embarcan, en la medida de sus posibilidades, en un proceso de institucionalización y diversificación de su política cultural. Ésta se da tanto en el terreno de la política cultural local, como en la creciente ampliación de los interlocutores de la misma, tanto a escala doméstica como internacional. No obstante, el desarrollo desigual de los modelos nacionales y la fragilidad institucional de la emergente diplomacia cultural se transmite en los discursos, recursos y niveles de participación en la acción cultural supranacional. En este contexto, las Conferencias Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno, promovidas

¹³ <https://www.auswaertiges-amt.de/en/newsroom/news/germany-france-cultural-institutes/2180486>.

por España a partir de 1991, toman la cultura como uno de sus principales ejes de acción. Por otro lado, durante la primera década del siglo XX, se fortalece la cooperación cultural intraregional bajo la influencia de una ideología más multiculturalista y postcolonial, filosofía que tiene reflejo tanto en los foros sudamericanos como en el propio espacio iberoamericano (Zamorano y Bonet, 2018). Esta reorientación se caracteriza por un nuevo foco en la política de representación identitaria, de rescate de la cultura popular e indígena, aunque de forma no reñida con una estrategia de imagen. Dichos procesos -marcados por un intento de impulsar una nueva gobernanza participativa de la acción cultural internacional-, no llegan a dar lugar a formas estables de política cultural exterior ni a una nueva diplomacia de bloques, pero sí fortalecen la dimensión internacional de las políticas culturales.

A pesar de las diversas transformaciones mencionadas y de las marcadas transferencias e interdependencias de la diplomacia cultural a nivel global, se advierte la importancia de distintas *path dependencies*. Por un lado, la relevancia y asimetrías presentes en la evolución histórica-geopolítica de los bloques continentales en la acción cultural internacional, reflejadas en sus modelos y en el rol del Estado. Se trata de una política que va abandonando su base neocolonial y más sistemática en el ámbito europeo, y mayormente «receptora» y con discontinuidades en el caso latinoamericano y caribeño. En línea con esta desigualdad, también cabe mencionar la adopción de los modelos francés e inglés de diplomacia cultural y de las tesis estadounidenses del poder suave por parte de los países latinoamericanos y caribeños. Por otra parte, se observa la «actualización» de las estrategias de persuasión desarrolladas por los países europeos en un mundo globalizado y multipolar. Países como Francia o Reino Unido han desarrollado nuevos canales de comunicación unilateral y diálogo intercultural, que tienen en América Latina un espacio de acción relevante, aunque mayormente hegemonizado por el Estado español. Este último país ejerce, al mismo tiempo, un papel de referente en el desarrollo de nuevos modelos de gestión cultural y de cooperación cultural para el desarrollo (por ejemplo, con modelos como las escuelas-taller).

Finalmente, se advierte cómo la marcada interrelación entre la institucionalización de la política cultural de cada país y su acción cultural internacional da lugar a diversas agendas gubernamentales y modelos. Así, los distintos modos de acción cultural internacional se hayan marcados por fenómenos como la evolución de su producción cultural (industria cultural), su patrimonio cultural popular (diversidad cultural y lógicas constructivistas), y con sus dinámicas sociopolíticas como base para la rectificación mediante la marca (memoria de la dictadura, conflictos armados internos, etc.). Por ejemplo, en el caso latinoamericano, esto se advierte en Brasil, Colombia y en México, donde se han desarrollado estrategias de rectificación de una imagen negativa, relacionada con la violencia o la exclusión social, mediante el cine o la literatura (Mascarenhas-Mateus, 2017).

1.6 Perspectivas de futuro en las relaciones culturales Euro-Latinoamericanas y caribeñas

¿Qué perspectivas de futuro es posible imaginar en las relaciones diplomáticas en el ámbito de la cultura entre Europa y América Latina y el Caribe? A lo largo del presente texto se han analizado las características, evolución y dilemas de una larga historia de relaciones bilaterales entre los principales países de ambas regiones. Una historia compleja que empieza a escribirse con la independencia de los viejos imperios coloniales europeos por parte de las distintas repúblicas americanas, con flujos migratorios intensos y muchos intereses y afectos en juego. Los idiomas y el bagaje cultural, en particular cuando son compartidos a ambos lados del Atlántico, han jugado un papel fundamental en el fortalecimiento de lazos sociales, económicos y políticos, y evidentemente culturales. La integración europea y la lenta construcción de una diplomacia cultural común conlleva plantearse algunas cuestiones clave desde una perspectiva prospectiva: ¿las políticas públicas de apoyo a las relaciones culturales entre los dos continentes continuarán dominadas por agendas bilaterales, marcada por los grandes países, o bien se desarrollará una acción conjunta cada vez más potente, complementaria de aquella que tradicionalmente han liderado los estados? ¿Qué papel juega, o puede jugar en el futuro, América Latina y el Caribe en las prioridades de política cultural y de cooperación de los países nórdicos o del centro y este de Europa?

La diplomacia cultural europea ha evolucionado desde una acción cultural clásica, centrada en una amplia red de equipamientos dedicados a la difusión cultural o la enseñanza del idioma, a otra cada vez más centrada en la marca, grandes eventos mediáticos y acciones dirigidas a las élites sobre las que se quiere incidir; y de forma complementaria, en la cooperación cultural al desarrollo. Dicha transformación responde a una necesidad de mayor eficiencia. Este factor podría explicar también la mayor concertación europea en aquellas estrategias con una peor relación costo-beneficio para los países. Desde esta perspectiva, ¿estará España dispuesta a compartir su preeminencia histórica en el seno de la cooperación iberoamericana frente a una cooperación birregional, o solo cuando ésta implique compartir costos en estrategias donde tenga ventaja comparativa (tal como ha hecho con el programa Mercosur Audiovisual)? Esta misma cuestión se plantean los restantes países europeos, desde los más pequeños o con menor relación histórica con el continente americano a aquellos como Francia que quisieran reducir su acción descentralizada manteniendo el control sobre las decisiones estratégicas.

La mayor incógnita en el momento de escribir este texto es la estrategia del Reino Unido.¹⁴ ¿Jugará una estrategia aislada, potenciará su presencia en foros intergubernamen-

¹⁴ Este texto ha sido revisado por última vez en abril de 2019, cuando aún no se sabe cuál será la relación del Reino Unido con la Unión Europea.

tales o bien mantendrá de alguna forma su papel en EUNIC para aprovechar las ventajas de la cooperación euro-latinoamericana? Si a primera vista parece optar por la primera opción (no solo con el Brexit sino también con la salida de la UNESCO), la dura competencia global puede incentivar el regreso a esquemas colaborativos a escala europea e internacional. De todas formas, la calidad y notoriedad de su producción cultural, una diplomacia cultural particularmente eficiente, así como su privilegiada relación con el Caribe anglófono, le permitirá seguir siendo un puente importante en la relación entre Europa y América Latina y el Caribe.

Desde el otro lado del espejo, ¿qué estrategias quieren desarrollar los países latinoamericanos en la actual etapa postcolonial, con un juego de actores internacionales más amplio, frente al dominio tradicional (en imagen y recursos disponibles) por parte de Estados Unidos y las potencias europeas? ¿Transformarán su acción exterior, centrada tradicionalmente en mantener los lazos con sus diásporas o en favorecer pequeñas clientelas artísticas, por una estrategia de imagen turístico-cultural y de apoyo a la exportación musical o audiovisual más agresiva? Así como en el lado europeo existen grandes diferencias en prioridades y recursos entre países, también la realidad latinoamericana y caribeña es asimétrica. Por ejemplo, Brasil juega frente a Portugal y al resto del mundo lusitano un claro papel de liderazgo, o México actúa como bisagra o hermano mayor entre Estados Unidos y Centro América. Por su lado Colombia, Chile y en menor medida Perú están ampliando su estrategia exterior, con una diplomacia cultural incipiente pero cada vez más abierta a las oportunidades de un mundo multipolar.

Referencias

- Alliance Française (2017). *Les alliances françaises dans le monde. Le Journal Data 2017*. www.fondation-alliancefr.org/wp-content/uploads/AF_Rapport_Data_2017.pdf [último acceso: 09/04/2019].
- Álvarez Valencia, J. (2019). *Hacia un nuevo paradigma para la diplomacia cultural española*. Madrid: Real Instituto Elcano, ARI 8/2019.
- Ang, I.; Isar, Y.R.; Mar, Ph. (2015). Cultural diplomacy: beyond the national interest?. *International Journal of Cultural Policy*, 21 (4), 365-381.
- Arizpe, L. (2001). «Cultura, creatividad y gobernabilidad». En: Daniel Mato (ed.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Arndt, R. T. (2005). *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Dulles: Brassey's.

- Arndt, Richard, T. (2009). «¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural en Estados Unidos». En: César Villanueva Rivas (ed.), *Diplomacia pública y cultural* (pp. 29-54). México: Revista Mexicana de Política Exterior.
- Aronczyk, M. (2008). "Living the Brand": Nationality, Globality and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants, *International Journal of Communication*, 2, 41-65.
- Banai, H. (2010). «Diplomacy and Public Imagination». En: Constantinou C.M., Der Derian J. (eds) *Sustainable Diplomacies*, 46-66. London: Palgrave.
- Bayardo, R. (2012). Argentina en la feria del libro de Frankfurt. Notas sobre política cultural. *Publicar*, XIII, 2250-7671.
- Bélanger, L. (1997). Les enjeux actuels de la participation du Québec à la francophonie multilatérale: de la paradiplomatie à la protodiplomatie. *Politique et Sociétés*, 16(1), 39-59.
- Bound, K. ; Briggs, R. ; Holden, J. (2007). *Culture is a central component of international relations. It's time to unlock its full potential...* London: Demos.
- British Council & Goethe Institut (2018) *Cultural Value. Cultural Relations in Societies in Transition: A Literature Review* https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/lit_review_short_working_paper_final_final.pdf [último acceso: 09/04/2019].
- British Council (2018) *Corporate Plan 2018-20*. www.britishcouncil.org/sites/default/files/2018-20-corporate-plan.pdf [último acceso: 09/04/2019].
- Canelas Rubim, A.A.; Cardoso Rocha, S. (2018). Brazilian cultural policies during the workers' party governments: challenges for the development of cultural citizenship, *International Journal of Cultural Policy*, 24:5, 611-627, DOI: 10.1080/10286632.2018.1514031.
- Chaubet, F. (2017). *French cultural action in the world: 150 years of experiences*. Politiques de la Culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles. <http://chmcc.hypotheses.org/2735> [último acceso: 09/04/2019].
- Crusafon Basqués, C. (2011). El espacio audiovisual euro-latinoamericano: el cine como eje central de la cooperación supranacional. *Anàlisi*, 41: 27-45. <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n41/02112175n41p27.pdf> [último acceso: 09/04/2019].
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (2014). *Un siglo de diplomacia cultural española: de la Junta para Ampliación de Estudios al Instituto Cervantes*. Documento de trabajo 12/2014 Real Instituto Elcano.
- Dumont, J.; Flechet, A. (2014). Brazilian Cultural diplomacy in the Twentieth Century. *Revista Brasileira de História*, 34(67), 203-207.

- Escudero, M.A. (1994). *El Instituto de Cultura Hispánica*. Madrid: Mapfre.
- European Commission (2018). *Communication from the Commission to the European Parliament, the European Council, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. A New European Agenda for Culture*. Brussels, 22.5.2018 COM(2018) 267 final.
- European Commission and EU High Representative for Foreign Affairs and Security Policy (2016), *Joint Communication to the European Parliament and the Council. Towards an EU strategy for international cultural relations*, JOIN (2016) 29 final, Brussels, 8 June (2016). <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=JOIN%3A2016%3A29%3AFIN> [último acceso: 09/04/2019].
- Fernández Leost, J.A. (2015) *Acción cultural exterior en Europa: un análisis comparado*. Fundación Alternativas. Documento de Trabajo 17/2015.
- Fierro Garza, A. (2009). La diplomacia cultural como instrumento privilegiado de la política exterior. *Revista Mexicana de Política Exterior*, 85.
- Fiorucci, F. (2007). *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y estado*. Working paper n. 20 of the Latin American Studies Center. University of Maryland.
- Getino, O. (2009). Notas sobre lo regional y lo subregional en las relaciones del Mercosur cultural con América Latina y la Unión Europea. *Pensamiento iberoamericano*, 4: 167-188.
- Goethe Institut (2018). Jahrbuch, Annual Report 2017/2018. München. www.goethe.de/resources/files/pdf155/gi_jahrbuch_17_18_web_doppelseiten.pdf [último acceso: 09/04/2019].
- González-Chiaramonte, C. (2008). Expandiendo paradigmas, rediseñando fronteras: la diplomacia cultural norteamericana y la búsqueda de una comunidad interamericana de académico. *Revista Esboços*, 20: 223-43.
- Haize, D. (2017). *La diplomatie culturelle de la France de 1995 à nos jours : principaux repères*. L'Harmattan, Carrefour des Cultures. <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=23026> [último acceso: 09/04/2019].
- Harvey, E. (1990). *Derechos culturales en iberoamerica y el mundo*. Barcelona: Tecnos.
- Instituto Cervantes (2017). Instituto Cervantes en cifras. Curso 2016-2017. www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/IC%20en%20cifras%202017.pdf [último acceso: 09/04/2019].
- KEA (2016). *European Cultural Institutes Abroad*, Brussels: European Parliament. [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU\(2016\)563418_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU(2016)563418_EN.pdf) [último acceso: 09/04/2019].

- Lombard, A. (2017). «Les échanges culturels extérieurs : acteurs et réseaux». En : Ph. Poirrier (ed.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris: Documentation Française, p. 275-278.
- Mark, S. (2009). *A Greater Role for Cultural Diplomacy, Institute of International Relations*. Netherlands: Clingendael.
- Martinell, A. (ed.) (2011). *Cultura y Desarrollo: Un Compromiso para la Libertad y el Bienestar*. Madrid: Siglo XXI.
- Mascarenhas-Mateus, J. (2017). La construcción de la imagen de Río de Janeiro en Hollywood durante los años treinta y cuarenta. Procesos Históricos. *Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 31: 133-141.
- Menger, P-M. (2010). *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity*. Tokyo: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Montoya Ruiz, S. (2017). *Política exterior y diplomacia cultural: hacia Colombia en posconflicto*. Bogotá: Universidad Católica de Colombia.
- MRE (2013). *Plan de promoción de Colombia en el exterior*. (Código BPIN: 1187000240000). Disponible en: <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/informe-ejecutivo-2013-plan-promocion-colombia-exterior.pdf> [último acceso: 09/04/2019].
- Novais, B.; Brizuela, J. (2010). «International Policies». [Políticas internacionais]. En: A. Albino Canelas Rubim (ed.), *Cultural policies in the Lula government* [Políticas culturais no governo Lula]. Salvador, Editora da UFBA, p. 219-239.
- Ortega, C. (2009). La cultura como ámbito e instrumento de las relaciones internacionales de México. *Revista Mexicana de Política Exterior*. <http://www.sre.gob.mx/revistadigital/images/stories/numeros/n85/ortega.pdf> [último acceso: 09/04/2019].
- Paschalidis, G. (2009). Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad. *International Journal of Cultural Policy*, 15:3: 275-289.
- Prevost, N. (1998). *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Connecticut: Wesleyan UP.
- Rein, R. (2017). Política, deporte y diplomacia cultural: la Nueva Argentina de Perón y los Juegos Panamericanos de 1951. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 17(1), e042. <https://doi.org/10.24215/2314257Xe042> [último acceso: 09/04/2019].
- Ribeiro, E.T. (2011) *Diplomacia Cultural: Seu Papel na Política Externa Brasileira*. Brasilia: Fundação Alexandre de Gusmao. http://www.funag.gov.br/biblioteca/dmdocuments/0512_DCultural.pdf [último acceso: 09/04/2019].

- Rius Ulldemolins, J.; Zamorano, M.M. (2015). Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: the economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image. *International Journal of Cultural Policy*, 21(1): 20-40.
- Roche, F. ; Pigniau, B. (1995). *Histoires de diplomatie culturelle des origines à 1995*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, ADFP- La Documentation française.
- Rodríguez Barba, F. (2008). *La diplomacia cultural de México*. Real Instituto Elcano. ARI 78/2008. www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/Elcano_es/Zonas_es/Lengua+y+Cultura/ARI78-2008 [último acceso: 09/04/2019].
- Rueda Posada, I.E. (2010). Hacia la diplomacia cultural de Colombia. Panorama de la Oferta Cultural Colombiana en Inglaterra (2004-2009). *Revista Facultad de Derecho. Ratio Juris*, 5(10): 39-48.
- Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 88: 107-118.
- Santiváñez Vieyra, H. (2008). Desafíos de Política Exterior de la Argentina del Bicentenario. Temas de Política Exterior, Comercio y Relaciones Internacionales, *Revista de la Asociación Profesional del Cuerpo Permanente del Servicio Exterior de la Nación*, nº 1, Buenos Aires, septiembre de 2008.
- Santos Vieira de Jesús, D. (2017). A arte do encontro: a paradiplomacia e a internacionalização das cidades creativas. *Rev. Sociol. Polit.*, 25(61): 51-76.
- Sanz Luque, B. (2005). *¿Es posible evaluar la política cultural exterior como una política pública?* Madrid: Documentos Instituto Elcano.
- Singh, J.P. (ed.). (2010). *International Cultural Policies and Power*. New York: Palgrave Macmillan.
- Soulé-Kohndou, F. (2015). L'action culturelle Sud-Sud du Brésil a travers les clubs de puissances émergentes: fonctions et usages. *Cahiers des Amériques latines*, 80(2): 31-48.
- Van Graan, M. (2017). «Theatre, Theatre Festivals and Cultural Diplomacy». En: M. Dragičević Šešić (ed.), *Cultural Diplomacy. Arts, festivals and geopolitics*. Belgrade: Creative Europe Desk Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. p. 185-192.
- Vickery, J. (2017). «Since internationalism: diplomacy, ideology, and a political agency for culture, Theatre Festivals and Cultural Diplomacy». En: M. Dragičević Šešić (ed.), *Cultural Diplomacy. Arts, festivals and geopolitics*. Belgrade: Creative Europe Desk Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. p. 35-49.
- Vilanova, P. (1995). *El Estado y el Sistema Internacional: Una aproximación al estudio de la Política Exterior*. Barcelona: EUB.

- Villanueva, C. (2013). Crónica de un declive anunciado: la diplomacia cultural de México en el sexenio de Felipe Calderón. *Foro Internacional*, LIII (3-4): 845-872.
- Villanueva, César. (2009). Las diplomacias pública y cultural: estrategias de inclusión y convergencia en el nuevo milenio. *Revista Mexicana de Política Exterior*, 85. México: Instituto Matías Romero de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Viñuales, I. (2010) *Diplomacia cultural: experiencias argentinas*, Madrid: Real Instituto Elcano.
- Zamorano, M M.; Rodríguez Morató, A. (2015). The cultural paradiplomacy of Barcelona since the 1980s: understanding transformations in local cultural paradiplomacy. *International Journal of Cultural Policy*, 21(5): 554-576.
- Zamorano, M.M. (2016b). La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista. Entre la hegemonía y la diversidad. *Aposta: Revista de ciencias sociales*, 70: 53-83.
- Zamorano, M.M.; Bonet, L. (2018). The Ibero-American cultural diplomacy and the (re)shaping of Iberoamericanism in the beginning of the XXI century. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5): 664-680.
- Zamorano, M.M.; Rius Ulldemolins, J. (2016). ¿La diplomacia cultural, una política de Estado? Articulación y descoordinación intergubernamental en la acción cultural exterior del Estado español. *REAF*, 24: 115 -154.

2

IMPULSO A LA COOPERACIÓN CULTURAL EULAC: LECCIONES APRENDIDAS DE LOS PROGRAMAS DE LA UE

Jordi BALTÀ PORTOLÉS

Resumen

Este capítulo analiza los instrumentos de cooperación cultural desarrollados por la UE, tanto en el plano interno como en las relaciones exteriores, con el fin de valorar su potencial transferencia e implementación en el marco de las relaciones UE-ALC. De esta forma, el texto describe de entrada el marco general de la acción cultural exterior de la UE, incluida su evolución reciente, y analiza luego varios programas de apoyo a la cooperación cultural: Europa Creativa y sus programas predecesores en el fomento de la cooperación cultural dentro de Europa; varios programas y mecanismos de cooperación cultural y para el desarrollo en otras regiones, como los países de África, Caribe y el Pacífico (ACP) o los «Países de la Vecindad» (Próximo Oriente, Norte de África y Europa del Este), principalmente; y programas e iniciativas de desarrollo regional en Europa que contienen elementos de apoyo a la cooperación cultural. A partir de este análisis, el artículo concluye con observaciones sobre el marco existente y con una serie de orientaciones y recomendaciones para potenciar las relaciones culturales UE-ALC, sugiriendo una apuesta por una arquitectura multinivel, plural y flexible, la atención a aspectos estructurales que permitan abordar los desequilibrios existentes, y la prioridad a varias cuestiones de interés común.

2.1 Introducción

En octubre de 2018, una docena de redes y proyectos de cooperación cultural europea se desplazaron a Seúl, Corea del Sur, para participar en el mercado de artes escénicas PAMS, uno de los principales encuentros de este tipo que se celebra en Asia. El encuentro tenía el apoyo de la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea y la Delegación de la UE en Seúl y contó con la participación de redes y organizaciones como IETM, On the Move, la Asociación Europea de Festivales, la European Theatre Convention, Circostrada o la European Dancehouse Network, con el objetivo de presentar el panorama de las artes escénicas en Europa, el desarrollo de las redes de cooperación cultural, el papel de las artes escénicas en la celebración del Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018) y las perspectivas de cooperación entre los agentes culturales europeos y surcoreanos, entre otras temáticas (Delegación de la UE en la República de Corea, 2018).

Este encuentro se celebraba en el marco del diálogo entre la UE y Corea del Sur en materia de política cultural, derivado del Protocolo de Cooperación Cultural entre ambas partes firmado en 2009,¹ que ha conducido a reuniones periódicas; en el encuentro celebrado en Bruselas en abril de 2018, por ejemplo, se habían valorado las posibilidades de colaboración en relación con las Capitales Europeas de la Cultura y con el Año Europeo del Patrimonio Cultural, entre otros (DG Educación y Cultura de la Comisión Europea, 2018). El Protocolo de 2011 también facilita la realización de coproducciones audiovisuales entre agentes europeos y surcoreanos (Comisión Europea, c. 2015), y se ha apoyado en informes encargados a la European Expert Network on Culture, un mecanismo de investigación establecido por la Comisión Europea para apoyar la reflexión en materia de políticas culturales (Le Sourd, Di Federico y Yoon, 2013).

En paralelo, varias redes europeas han realizado actividades de debate y fortalecimiento de redes en Corea del Sur, y en otros países asiáticos, desde hace años, con apoyo del programa Europa Creativa de la Comisión Europea y las iniciativas que lo precedieron. La red IETM de artes escénicas, por ejemplo, organizó un primer encuentro en la edición de PAMS de 2007 y ha vuelto en varias ocasiones a Corea del Sur. Este ejemplo sirve para ilustrar el abanico de instrumentos que progresivamente han establecido las instituciones de la UE para dar apoyo a las relaciones culturales con países y regiones prioritarios. La colaboración entre la Comisión Europea y el Servicio Europeo de Acción Exterior (SEAE), la institucionalización de un proceso de diálogo bilateral, la utilización de mecanismos de

¹ Este Protocolo es un anexo al Acuerdo de Libre Comercio firmado por la UE y Corea del Sur en 2009, con una fórmula similar a la que la UE incorporó en los acuerdos de cooperación económica con el CARIFORUM (2007) y los países de América Central (2010), y que han servido para implementar la Convención de UNESCO sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales, estableciendo un tratamiento específico para los bienes y servicios culturales en el marco de la cooperación económica. Para más información, ver UE y República de Corea (2011).

financiación o la implicación de agentes de la sociedad civil son ilustrativas del progresivo despliegue de un marco de relaciones culturales exteriores con participación de varias instituciones.

Algunos países y espacios subregionales de América Latina y el Caribe también han sido beneficiarios de acciones de este tipo de forma puntual: México y Brasil firmaron sendas declaraciones de cooperación cultural con la Comisión Europea en 2009 y fueron países prioritarios cada uno en una de las ediciones anuales de la “acción especial” del programa de financiación Cultura (2007-2013). En el caso de México, entre 2008 y 2012 existió un Fondo Cultural para dar apoyo a acciones de cooperación.² La consideración de ambos países como ‘socios estratégicos’ de la UE en sus relaciones internacionales explica que ambos países hayan sido identificados también como prioritarios en algunas acciones derivadas de la nueva estrategia de relaciones culturales exteriores, como el Programa de Liderazgo Cultural Global.³ Asimismo, como se ha apuntado, la UE ha firmado protocolos de cooperación cultural con el Mercosur y con los países del CARIFORUM. Se trata, en cualquier caso, de acciones puntuales, en general con poca continuidad, y que han tenido como destinatarios a países o espacios concretos, sin que se pueda observar una dinámica regional continuada, ni un diálogo institucional sólido.

2.2 Marco de análisis

Constatando la existencia de dinámicas distintas en las relaciones culturales establecidas por la UE con otras regiones del mundo, este capítulo busca analizar los instrumentos de cooperación cultural desarrollados por la UE y profundizar en su potencial transferencia e implementación en el marco de las relaciones UE-ALC.

Para ello, en las próximas páginas se describirán el marco general de la acción cultural exterior de la UE y varios programas de apoyo a la cooperación cultural impulsados por las instituciones de la UE (especialmente la Comisión Europea), así como por fundaciones internacionales vinculadas a estas (como la Fundación Euromediterránea Anna Lindh o la Asia-Europe Foundation), y que han servido para fomentar tanto la cooperación cultural entre los propios Estados miembros de la UE como entre la UE y otras regiones del mundo. Se incluyen en el análisis, aunque de forma un poco más puntual, los programas centrados principalmente en la cooperación para el desarrollo pero cuya implementación ha ofrecido oportunidades para acciones y proyectos de cooperación cultural. En última instancia, el

² Para más información, ver https://ec.europa.eu/culture/policy/international-cooperation/strategic-partners_es; y el artículo de Birle, Göbel y Krusche incluido en este mismo volumen; también Schneider (2014) y Smits (2014).

³ Para más información, ver <https://www.cultureinexternalrelations.eu/2018/09/28/global-cultural-leadership-programme-2018/>

artículo busca ofrecer recomendaciones y orientaciones para fortalecer el marco general y las iniciativas concretas de cooperación cultural entre ambas regiones.

2.2.1 Contexto institucional de la acción cultural exterior de la UE

Tras una reflexión iniciada al menos una década antes,⁴ la adopción en junio de 2016 de la Comunicación Conjunta de la Comisión Europea y la Alta Representante de la UE para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales* supuso la formalización de la voluntad de la UE de incorporar la acción cultural a sus relaciones con el resto del mundo, entendiendo que ello contribuiría a “hacer de la UE un actor más potente en el escenario mundial” (Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, 2016: 3). Al tratarse de un documento conjunto de los organismos responsables de la cooperación cultural y las relaciones exteriores de la UE, y venir precedido de extensas consultas y aportaciones de otras instituciones comunitarias (ver, entre otros, Consejo de Ministros de la UE, 2015; Parlamento Europeo, 2011) y un amplio proceso de investigación y análisis (Isar, 2014), la Comunicación Conjunta de 2016 tiene un encaje institucional más sólido, al menos en su vertiente relativa a la acción exterior, que la Agenda Europea de la Cultura aprobada por la Comisión Europea en 2007, que incluía el vínculo entre la cultura y las relaciones internacionales como uno de sus tres ejes de acción, proponiendo “la integración sistemática de la dimensión cultural y de los distintos componentes de la cultura en todas las políticas, proyectos y programas exteriores y de desarrollo” (Comisión Europea, 2007: 11). Como han observado algunos autores, pese a que desde la adopción de la Agenda Europea de la Cultura ha habido avances en la integración de la cultura en las relaciones exteriores, esta dista mucho de ser sistemática: el papel de la cultura en las relaciones exteriores es variable y asimétrico, con poca intensidad en varias regiones y ámbitos de acción y un nivel limitado de adaptación a la realidad de las distintas regiones y sus agentes (Lisack, 2014: 45), como se explicará posteriormente.

Varios de los elementos incluidos en la Comunicación Conjunta de 2016 podrían sentar las bases para una cooperación en el espacio UE-ALC en torno a valores compartidos. De entrada, el documento alude al papel que la diversidad cultural juega en los valores de la UE, que debe trasladarse a las relaciones culturales internacionales, y hace referencia al compromiso de la UE con la Convención de UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, 2016: 2), un documento que

⁴ Cabe recordar en este sentido las iniciativas surgidas de la sociedad civil, como el estudio de Dittrich van Weringh y Schürmann (2004); y las publicaciones conjuntas de la fundación Boekman y el programa Labforculture.org de la European Cultural Foundation: Dodd; Lyklema y Dittrich van Weringh (2005); y Fisher (2007).

también ha sido ratificado por la mayor parte de los países de América Latina y el Caribe. Otros aspectos tratados por el documento, como la voluntad de fomentar el respeto mutuo y el diálogo intercultural (que se relaciona con la promoción de un espíritu de diálogo, comprensión, aprendizaje mutuo y solidaridad y que debe contribuir a la construcción de la paz), el enfoque transversal de la cultura que la vincula con el desarrollo sostenible o la cooperación en materia de patrimonio cultural, son también elementos de fácil integración en las relaciones con América Latina y el Caribe, teniendo en cuenta tanto las agendas nacionales de los países de la región como las iniciativas existentes de cooperación regional (los aspectos abordados en la Carta Cultural Iberoamericana, por ejemplo).

Es especialmente importante señalar que la Comunicación Conjunta identifica ámbitos específicos para una eventual colaboración con América Latina y el Caribe: dentro de la línea de actuación centrada en el apoyo a la cultura como motor del desarrollo económico y social, que comprende un eje de apoyo al papel de las autoridades locales, se indica la voluntad de «poner en marcha programas regionales con América Latina (en particular con la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños, CELAC), encaminados a promover la cohesión social a través de la cultura y el arte en las grandes ciudades» (Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, 2016: 11), algo que, como el mismo documento explica, serviría para proseguir iniciativas preexistente en este mismo ámbito, como el proyecto *Cultura y artes en apoyo de la cohesión social en las ciudades de América Latina* (LAIC), que Interarts y BOZAR coordinaron entre 2016 y 2017 por encargo de la Comisión Europea.⁵

Asimismo, la Comunicación recuerda la existencia de marcos de cooperación a nivel interregional que contribuyen a los objetivos planteados en la misma, como los programas de cooperación cultural con los países de África, Caribe y el Pacífico (ACP) financiados por el Fondo Europeo de Desarrollo (FED), o el Instrumento de Cooperación al Desarrollo (ICD), que cuenta con un programa específico para América Latina. Cabe señalar, en cualquier caso, que el Programa Indicativo Plurianual Regional para América Latina del ICD en 2014-2020 tiene escasas referencias al papel de la cultura (Servicio Europeo de Acción Exterior y Comisión Europea – DG de Desarrollo y Cooperación – EuropeAid, c. 2014), algo que debería abordarse en próximas negociaciones en coherencia con los objetivos y principios de la Comunicación Conjunta de 2016.

Existe una complementariedad visible entre la Comunicación Conjunta de 2016 y la Nueva Agenda Europea para la Cultura publicada por la Comisión Europea en mayo de 2018, que actualizaba la Agenda adoptada en 2007. Sin ir más lejos, los tres ámbitos de trabajo que la Nueva Agenda identifica en su objetivo estratégico relativo a la dimensión externa de la cultura (“Refuerzo de las relaciones culturales internacionales”) coinciden

⁵ Para más información, ver <http://www.fomecc.org/laic-noticias>.

con los ejes de la Comunicación Conjunta: apoyo a la cultura como motor de un desarrollo económico y social sostenible; promoción del diálogo cultural e intercultural para lograr unas relaciones intercomunitarias pacíficas; y refuerzo de la cooperación en torno al patrimonio cultural (Comisión Europea, 2018a).

La Nueva Agenda para la Cultura define algunas acciones específicas previstas, como la intención de desarrollar estrategias para la cooperación cultural a escala regional, identificando a América Latina como una de las primeras regiones objeto de tales estrategias, o la aplicación del programa cultural Intra-ACP con el fin de apoyar la creación de empleo, la construcción de identidad, la formación profesional y la cooperación audiovisual (Comisión Europea, 2018a: 9). El nivel de concreción es limitado, pero permite constatar que el grado distinto de experiencia de cooperación previa conlleva también diferencias en la precisión de las propuestas: mientras que en los países ACP (incluido el Caribe), los Balcanes Occidentales o Asia central, donde en general la cooperación europea está más consolidada, se concretan más las acciones previstas (programas específicos de financiación, etc.), en América Latina el grado de experiencia previa es limitado y la propuesta más concreta es la elaboración de una estrategia regional.

Sea como sea, la elaboración de una estrategia regional para América Latina, que el documento de trabajo que acompaña a la Nueva Agenda para la Cultura especifica que debería ser resultado de la creación de puntos focales de cultura en las delegaciones de la UE en la región (Comisión Europea, 2018b: 18), ofrece una oportunidad significativa para impulsar la cooperación cultural interregional a partir de un diagnóstico específico de necesidades. El documento de trabajo también menciona la previsión de contribuir a la puesta en valor y la protección del patrimonio cultural en Cuba y otros países de América Latina, mediante acciones de movilidad y formación profesional, en el periodo 2018-2020 (Comisión Europea, 2018b: 19), e indica que Brasil es uno de los 14 países donde, tras el acuerdo de colaboración firmado en 2017 por la Comisión Europea, el SEAE y la red EUNIC de institutos nacionales de cultura de la UE, se está prestando una atención especial a las acciones implementadas por las distintas instituciones europeas, en vistas a implementar proyectos piloto en colaboración (Comisión Europea, 2018b: 14).

Entre los aspectos interesantes de las propuestas formuladas en la Comunicación Conjunta de 2016 y la Nueva Agenda para la Cultura de 2018 se encuentra la voluntad de «ir más allá de la proyección de la diversidad de las culturas europeas y tratar de generar un nuevo espíritu de diálogo, comprensión y aprendizaje mutuo, desarrollo conjunto de capacidades y solidaridad global» (Comisión Europea, 2016a: 4), un hecho que conlleva entre otras cosas la necesidad de replantear los modelos de gobernanza y gestión existentes, buscando una mayor presencia en el terreno y más capacidad de interlocución y comprensión de la diversidad de interlocutores de la UE. Esta aproximación orientada al diálogo y la cooperación enlaza con las propuestas hechas en el informe *Engaging the World*:

Towards Global Cultural Citizenship, resultante de una acción de preparación para el impulso a las relaciones culturales exteriores de la UE, que en 2014 sugirió que

[mientras] que Europa ya ha conseguido proyectar al mundo su imagen de espacio común caracterizado por la creatividad y la diversidad cultural, esta investigación revela que ha llegado el momento de ir más allá de la mera representación e implicarse con el resto del mundo en ejercicios de aprendizaje mutuo y colaboración. Asumir esta posición implicaría adoptar un espíritu de ciudadanía cultural global que reconoce unos derechos culturales compartidos, así como responsabilidades compartidas, priorizando el acceso y la participación de todas las personas en un marco de solidaridad cosmopolita (Isar, 2014: 8).⁶

En la práctica, la apuesta del informe *Engaging the World* se ve matizada por documentos institucionales que, sin dejar de proponer un marco más abierto al diálogo y la cooperación y, en cierta forma, reconocer un marco global más multipolar, también ven en la acción cultural un recurso al servicio de los intereses diplomáticos de la UE. En este sentido, se podría considerar que el contexto político internacional de los últimos años, y los propios cambios vividos en la UE y sus Estados miembros, no son excesivamente proclives a las propuestas basadas en los derechos humanos y la «ciudadanía cultural global» que proponía el informe. Richard Higgott ha resumido la tensión resultante indicando que «[la] comunidad política de Bruselas busca con mucho empeño desarrollar una estrategia de política cultural exterior que mitigue los peores excesos del nacionalismo, en el mismo momento en que sentimientos nacionalistas antiliberales se han insinuado en el cuerpo político de muchos estados miembros» (Higgott, 2017: 7),⁷ un hecho que el mismo autor señala que tiene efectos negativos en las relaciones culturales internacionales y la diplomacia cultural (Higgott, 2017: 5). En efecto, la práctica institucional de la UE y de sus principales actores se distancia de forma creciente de los valores en los que históricamente se ha asentado su discurso oficial, y la definición de la estrategia cultural internacional no deja de ser un espacio de negociación entre múltiples actores con intereses y objetivos contradictorios.

En cualquier caso, el conjunto de documentos en torno a la acción cultural exterior adoptados por las instituciones de la UE en los últimos años ofrece un marco de oportunidad para fortalecer las relaciones culturales con América Latina y el Caribe. De entrada, por la voluntad de elaborar una estrategia regional para América Latina, y de proseguir la cooperación con los países ACP, que incluyen el Caribe. Asimismo, por la identificación de algunos ámbitos de interés común, de forma explícita (colaboración entre ciudades y fomento de la cohesión social a través de la cultura; cooperación en materia de patrimonio)

⁶ Traducción propia.

⁷ Traducción propia.

o derivada de la asunción de objetivos propios de la agenda cultural internacional donde se pueden hallar complementariedades (diversidad cultural, fortalecimiento de las políticas culturales, etc.). En un sentido más amplio, se puede considerar que el compromiso de la Comunicación Conjunta de 2016 con el alcance de los Objetivos de Desarrollo Sostenible a través de la cultura (Comisión Europea, 2016a: 3) abren la puerta a la inclusión de aspectos culturales en las estrategias de desarrollo internacional de la UE, algo que podría tener interés en la cooperación con América Latina y el Caribe. A partir de este marco inicial, convendrá analizar qué aspectos de los programas de cooperación cultural implementados por la UE hasta la fecha pueden operar como referentes para acciones de cooperación en el marco UE-ALC.

2.2.2 Análisis de los principales programas de apoyo a la cooperación cultural

A lo largo de las últimas décadas, las instituciones de la UE, y principalmente la Comisión Europea, han implementado distintos programas e iniciativas de apoyo al desarrollo y la cooperación en materia de cultura. En aplicación del Tratado de Funcionamiento de la UE (artículo 167), las competencias comunitarias en materia de cultura son limitadas, y se refieren principalmente a la promoción del patrimonio cultural común, el fomento de la cooperación dentro de la UE (entre Estados miembros y entre otros agentes culturales) y la cooperación con terceros países (lo que incluiría las relaciones con América Latina y el Caribe) y con organizaciones internacionales (como el Consejo de Europa o UNESCO). De esta forma, queda excluido de entrada el apoyo a acciones culturales de alcance local o nacional (siendo éste competencia de los Estados miembros de la UE). La excepción a esta regla se encuentra en acciones culturales financiadas en el marco de programas de la UE que responden a otros objetivos, por ejemplo en el marco de las estrategias de desarrollo regional.

Así, en lo que se refiere a este artículo, hay tres ámbitos de acción relevantes, cuyo análisis podría ser de interés de cara al diseño de futuras acciones de fomento de la cooperación cultural en el espacio UE-LAC:

- a) programas de cooperación cultural centrados principalmente en la UE (aunque ocasionalmente puedan abrirse a la participación de agentes de otras regiones), como Europa Creativa;
- b) programas y acciones de cooperación cultural relacionados con otras regiones del mundo, incluidos aquellos que tienen como vocación principal contribuir al desarrollo sostenible y que contemplan, entre otros, el apoyo a acciones culturales;
- c) programas de otros ámbitos de competencia de la UE (educación, juventud, desarrollo regional, etc.), que en el marco de su implementación pueden dar apoyo de forma ocasional a acciones de desarrollo o cooperación cultural.

El análisis que se presenta a continuación se centra principalmente en los dos primeros apartados, y abordará de forma más puntual algunos aspectos significativos del tercer apartado, cuyo análisis más detallado queda fuera del alcance del texto.⁸

Programas de apoyo a la cooperación cultural europea: Europa Creativa y sus antecesores

Desde finales de la década de 1990, la Comisión Europea ha impulsado sucesivos programas de apoyo a la cooperación cultural en Europa, que, en consonancia con el marco financiero plurianual de la UE, suelen tener una duración de siete años. El programa Europa Creativa, en ejecución en el periodo 2014-2020, dispone de un presupuesto global de 1462,7 millones de euros para dar apoyo a la diversidad cultural y lingüística europea, promover el patrimonio cultural europeo y reforzar la competitividad de los sectores culturales y creativos de Europa (Unión Europea, 2013).

Mientras que en periodos anteriores existían programas distintos para el ámbito audiovisual y para el resto de sectores culturales, Europa Creativa los aúna en un único programa, que sin embargo mantiene la separación en su interior, contando con un subprograma llamado MEDIA (centrado en el ámbito audiovisual, al que se destinan aproximadamente el 56% de los fondos del programa, y que toma el relevo del anterior programa MEDIA); otro subprograma llamado Cultura (con aproximadamente el 31% de los fondos, que cubre el resto de sectores culturales y creativos, y que a su vez sustituye al antiguo programa Cultura); y un capítulo intersectorial (que incluye un fondo de garantía para los sectores cultural y creativo y otras acciones de apoyo transversal, con un presupuesto equivalente al 13% del total, aproximadamente). En conjunto, Europa Creativa da apoyo a las siguientes líneas de acción:

- Acciones de cooperación cultural, con participación de agentes culturales establecidos en un mínimo de 3 Estados miembros de la UE (una cifra que se eleva a 6 Estados en el caso de los proyectos que aspiren a recibir más financiación), haciendo hincapié en la movilidad de obras, artistas y profesionales de la cultura, el desarrollo de públicos, la capacitación de profesionales, y el diálogo intercultural.
- Redes y plataformas culturales, es decir estructuras permanentes que fomentan la cooperación y la internacionalización de los sectores culturales, distinguiendo entre aquellas que centran su acción en la capacitación, la estructuración del sector o la investigación (redes) y las que buscan desarrollar nuevos talentos y establecer circuitos de distribución (plataformas).

⁸ Para una descripción más detallada del conjunto de ámbitos de acción de la UE con relevancia para la cultura, ver, entre otros, Comisión Europea (2010); y Culture Action Europe y The Budapest Observatory (2018).

- Traducción y promoción de obras de ficción entre varias lenguas europeas, dando prioridad a la traducción de obras de idiomas minoritarios a las principales lenguas del continente.
- Proyectos de producción audiovisual presentados por organizaciones con experiencia previa en el sector, y que presenten proyectos con valor añadido y relevancia europea. Existe también un mecanismo de soporte a fondos existentes de apoyo a la coproducción audiovisual.
- Proyectos de desarrollo de videojuegos, presentados por compañías de producción europeas con experiencia previa, que cuenten con propuestas originales, innovadoras, creativas, que contribuyan a reflejar la diversidad cultural y el patrimonio europeos y tengan potencial comercial.
- Acciones de promoción y acceso al mercado para profesionales y organizaciones del sector audiovisual, en entornos presenciales o digitales.
- Distribución de obras audiovisuales, mediante proyectos específicos en torno a una obra o bien en forma de festivales o redes de salas de difusión.
- Acciones de alfabetización en torno al cine y el audiovisual y sensibilización del público, especialmente las personas jóvenes, acerca de la producción y el patrimonio audiovisual europeo.

La Tabla 2.1 sintetiza datos relativos a la ejecución del programa Europa Creativa en sus tres primeros ejercicios, según subprograma. Como se puede observar, el volumen medio de las ayudas se encuentra cerca de los 200.000 euros por proyecto, aunque es sensiblemente inferior en el caso de los proyectos del subprograma Cultura (138.000 euros). Se trata en cualquier caso de cantidades elevadas, que, sumadas al hecho de que el programa financia proyectos únicamente de forma parcial (con un porcentaje máximo que, en general, puede moverse entre el 50% y el 60% del coste total del proyecto), obliga a los responsables de los proyectos a aportar recursos propios o de otras fuentes. El hecho de que el volumen medio de las ayudas sea elevado también explica que sean pocas las organizaciones de pequeño tamaño que puedan optar a gestionar proyectos con fondos de Europa Creativa.

Tabla 2.1. Ayudas concedidas por Europa Creativa (2014-16).*Volumen de ayudas y número de beneficiarios, según subprograma*

Subprograma	Cantidad otorgada (millones de EUR)	Total organizaciones financiadas	Aportación media (miles de EUR)
MEDIA	326,0	1300	255
Cultura	179,0	1280	138
Intersectorial⁹	37,8	150	252
Total	544,0	2730	199

Fuente: elaboración propia a partir de Comisión Europea, 2018c: 31.

Con una estructura relativamente similar, el programa Cultura (2007-2013), que en el periodo anterior dio apoyo a todos los sectores de la cultura (excepto el audiovisual), ofreció financiación a un total de 2.138 proyectos, entre los cuales se incluían 780 proyectos de cooperación cultural, 640 proyectos de traducción (resultando en un total de 3.100 libros traducidos) y entre 27 y 42 redes, entre otros. Se estima que unos 260.000 profesionales y agentes culturales participaron en las actividades financiadas, lo que equivaldría al 2,3% de las personas empleadas en el sector en la UE. Asimismo, se calcula que las acciones de cooperación se presentaron ante un público formado por 8,8 millones de personas en total, y que se vendieron un total de 2,9 millones de libros a partir de las obras traducidas con apoyo del programa (Comisión Europea, 2018c: 19-20).

Por su parte, en el periodo 2007-2013 el programa MEDIA dio apoyo a casi 10.900 proyectos, contribuyendo al desarrollo de más de 3.100 películas y 460 producciones televisivas, así como a la distribución de 2.200 producciones europeas. Se estima que el 18% de las películas producidas en Europa en ese periodo recibieron algún apoyo del programa en su producción, y que se vendieron 492 millones de entradas para ver estas películas. El programa ofreció formación a aproximadamente el 1,1% de los profesionales del sector audiovisual en la UE. En el marco del programa, en el periodo 2011-13, la línea MEDIA Mundus, centrada en la cooperación entre el sector audiovisual europeo y sus homólogos en otras regiones y en la difusión de obras audiovisuales europeas en el exterior, y viceversa, contó con un presupuesto de 13,8 millones de euros (aproximadamente el 1,8% del presupuesto total de MEDIA) para dar apoyo a 67 proyectos de formación, acceso al mercado y conocimiento mutuo entre profesionales. La Comisión Europea ha admitido que

⁹ En el caso del programa intersectorial, los datos incluyen los compromisos de financiación adquiridos en el marco del Fondo de Garantía para los sectores culturales y creativos; el hecho de que este únicamente se pusiera en marcha en 2016, añadido a la menor disposición de fondos del capítulo intersectorial, puede explicar que las cifras sean significativamente inferiores.

MEDIA Mundus tuvo más éxito a la hora de reforzar el conocimiento del mercado por parte de los profesionales europeos y de otras regiones y de incrementar la distribución de producciones europeas en el exterior que en cuanto a la circulación en Europa de obras procedentes de otras regiones (Comisión Europea, 2018c: 19-20).

Desde la perspectiva de la cooperación con otras regiones, del marco que configuran Europa Creativa y los programas que lo precedieron se pueden destacar los aspectos siguientes:

- Fomento de la cooperación cultural, con impacto relativo: los programas mencionados han facilitado numerosas coproducciones en los ámbitos de las artes escénicas y visuales, la música o el audiovisual, han permitido la traducción de numerosas obras literarias, han apoyado el trabajo de las principales redes de cooperación cultural y han contribuido a numerosos encuentros, seminarios y conferencias, fortaleciendo de esta forma el espacio de la cooperación cultural entre sectores culturales poco comerciales y favoreciendo la creación y una mayor presencia de contenidos audiovisuales de origen europeo en pantallas de distintos formatos. En cualquier caso, como recuerda un reciente informe de KEA, el presupuesto de Europa Creativa equivale al 0,03% del volumen total bruto de los sectores culturales y creativos en Europa, un hecho que limita su capacidad de incidir a fondo en las tendencias del mercado (KEA, 2018: 77).
- Visión compleja de los ecosistemas culturales, aunque con algunos compartimientos: bajo un único programa, en Europa Creativa conviven los distintos sectores de la cultura y el apoyo a la creación, la producción, la distribución y el acceso, dejando atrás modelos anteriores en los que se distinguían diferentes sectores e integrando los antiguos programas Cultura y MEDIA en un marco común. Esto se puede considerar coherente con la realidad de la creación contemporánea, donde gana peso lo híbrido, y ofrece más flexibilidad a los agentes culturales. Al mismo tiempo, se mantienen algunas líneas específicas (audiovisual, videojuegos, traducciones literarias, etc.).
- Contribución a la internacionalización y el trabajo en red: posiblemente una de las principales aportaciones hechas por los programas comunitarios se centra en la internacionalización de los profesionales y las organizaciones culturales europeas. Esto incluye el apoyo a las redes culturales europeas, muchas de las cuales tendrían serias dificultades para asegurar su sostenibilidad sin el apoyo de la UE. En la actualidad, Europa Creativa financia a 28 redes culturales, que en su conjunto reúnen a unas 4000 organizaciones de la UE y de otras regiones (Comisión Europea, 2018d; KEA, 2018). En efecto, es importante remarcar que las redes culturales han sido pioneras en fomentar las relaciones entre agentes culturales de la UE y de otras regiones. Me-

diante acciones de formación, apoyo a la producción y la distribución y acceso a los mercados, Europa Creativa también realiza una aportación a la internacionalización de los sectores.

- Accesibilidad limitada: aspectos como la complejidad del proceso de solicitud o el elevado presupuesto necesario para implementar acciones de cooperación en el subprograma Cultura impiden a muchos operadores culturales poder acceder a las oportunidades de Europa Creativa (Culture Action Europe, 2017; IETM, 2018; KEA, 2018). La complejidad de los procesos de solicitud de financiación a los programas de la UE ha aparecido también a menudo como una dificultad para los agentes culturales de fuera del territorio comunitario, un hecho que debería resolverse de cara a fomentar relaciones culturales equitativas con América Latina y el Caribe, así como con otras regiones («poco se puede esperar del despliegue de la cultura en las relaciones exteriores mientras los procedimientos de solicitud de financiación de la UE no se simplifiquen significativamente y sean más accesibles», Isar, 2014: 10¹⁰).
- Aproximación multinivel: la UE asume que su rol en el apoyo a los sectores culturales se centra en la cooperación internacional (dentro y, en menor medida, fuera de la UE), complementando así las funciones de otros niveles de gobierno, que son quienes deben asumir la responsabilidad principal en el desarrollo cultural en sus respectivos territorios. Por otra parte, progresivamente se han establecido algunos canales de «diálogo estructurado» que permiten la participación de agentes de la sociedad civil, especialmente las redes culturales europeas, en el proceso de formulación de las políticas culturales de la UE.
- Mecanismos de información: en colaboración con los Estados miembros, la UE ha establecido puntos de información nacionales («Creative Europe Desks») que tienen como función ofrecer formación, asesoramiento e información a los agentes culturales de sus territorios, favoreciendo así una divulgación equilibrada y cercana del programa.
- Progresivo tránsito a nuevas prioridades: las últimas generaciones de programas de la UE han incorporado una atención creciente a las industrias culturales y creativas y su dimensión económica, el desarrollo de audiencias, la búsqueda de nuevos modelos de negocio en los sectores culturales, o la digitalización, entre otros, y la reciente puesta en marcha de un Fondo de Garantía demuestra también una creciente sensibilidad a las necesidades del sector (Comisión Europea, 2018c). La priorización temática y el acento en los aspectos económicos de la cultura, que puede vincularse con un creciente alineamiento con las prioridades políticas generales de la UE, no están exentos de crítica (Culture Action Europe, 2017) y, ciertamente, es necesario desti-

¹⁰ Traducción propia.



nar recursos a proyectos sin efectos económicos visibles a corto plazo, pero en cualquier caso el programa ha demostrado una cierta capacidad de adaptarse a un contexto cambiante.

- Dimensión extraeuropea poco explorada: como se ha señalado, en el periodo 2007-13 la iniciativa MEDIA Mundus ofreció algunas oportunidades limitadas para la cooperación extraeuropea en el ámbito audiovisual. En el mismo periodo, el programa Cultura contaba con una acción de apoyo a la cooperación con países terceros, para el que se seleccionaron anualmente países prioritarios; Brasil y México fueron países beneficiarios en una edición anual cada uno (Schneider, 2014; Smits, 2014). En general, sin embargo, los programas de cooperación cultural de la UE han dado un peso muy limitado a las relaciones con el exterior, un hecho que impide aprovechar más la experiencia existente en la cooperación cultural europea, estar a la altura de las ambiciones expresadas en los documentos oficiales, dar respuesta al interés de agentes culturales de otras regiones por acercarse a la UE y generar sinergias, en forma de cofinanciación, con otros fondos públicos de apoyo a la cooperación internacional (KEA, 2018: 7-8 y 55-56). Cabe señalar, en cualquier caso, que las propuestas iniciales realizadas de cara a la implementación de Europa Creativa en 2021-27 contemplan buscar sinergias con las estrategias de acción exterior de la UE, lo que se traduciría en una mayor participación de agentes culturales de fuera de la UE en los proyectos financiados por el programa, destinando para ello recursos de los instrumentos de financiación exterior (Comisión Europea, 2018e: 6, y artículos 8 y 8bis). En el periodo 2019-20 se deberán confirmar la viabilidad y concreción de esta propuesta, que podría ser muy significativa para la cooperación cultural entre Europa y América Latina y el Caribe.

Programas y mecanismos de cooperación cultural y para el desarrollo en otras regiones

Aunque la incorporación formal de la cultura en las relaciones exteriores de la UE se haya producido en los últimos años, existían ya previamente iniciativas de la UE en materia exterior que incorporaban una dimensión cultural. Se trata en cualquier caso de iniciativas desiguales y asimétricas, tanto en lo relativo a las distintas regiones (en espacios como el Mediterráneo o los países ACP hay una cooperación cultural mínimamente consolidada, algo que sucede menos en América Latina, por ejemplo) como al enfoque (en algunos casos el acento se sitúa de forma más central en la cultura, mientras en otros los aspectos culturales se incluyen como factores secundarios en el marco de programas más bien orientados al desarrollo humano y sostenible). En cualquier caso, existen experiencias significativas, que se deben tener en cuenta a la hora de plantear futuras perspectivas para la cooperación cultural UE-ALC. En las próximas páginas se repasan algunas de las principales iniciativas, bajo una agrupación geográfica derivada de la propia estructuración creada por la UE.

Países de África, el Caribe y el Pacífico (ACP)

Los 79 países ACP, muchos de los cuales antiguas colonias de estados europeos, son los principales destinatarios de los fondos que la UE destina a la cooperación internacional para el desarrollo. 16 de los países ACP se encuentran en el Caribe. Los recursos destinados a esta finalidad, canalizados a través del FED, se distribuyen de acuerdo a las orientaciones establecidas en el Acuerdo de Cotonú (2000, y con revisiones posteriores), que sirvió para dar carácter jurídico a las relaciones interregionales y de cooperación entre la UE y los países ACP, renovando los acuerdos establecidos en el Convenio de Lomé de 1975, durante cuya implementación ya se habían establecido mecanismos de cooperación cultural al desarrollo.

En comparación con otros documentos de los marcos políticos y de cooperación de la UE, el Acuerdo de Cotonú destaca por dar una presencia relativamente significativa a los aspectos culturales. Entre otros, el documento indica que «[los] objetivos de cooperación al desarrollo ACP-CE se perseguirán mediante estrategias integradas que combinen los componentes económicos, sociales, culturales[,] medioambientales e institucionales del desarrollo [...]» y concreta a continuación cinco ámbitos de incidencia, entre los cuales «promover los valores culturales de las comunidades y su interrelación específica con los factores económicos, políticos y sociales» (ACP y CE, 2000: artículo 20). Posteriormente, el artículo 27 del Acuerdo se dedica al desarrollo cultural, indicando la voluntad de integrar la dimensión cultural en la cooperación al desarrollo, favorecer el diálogo intercultural, salvaguardar y valorizar el patrimonio cultural y desarrollar las industrias culturales (ACP y CE, 2000: artículo 27).

En este marco se han creado programas de cooperación en materia cultural, con especial énfasis en ámbitos como los festivales, el apoyo a la producción audiovisual y el desarrollo de las industrias culturales, y en algunos casos se han incorporado acciones de apoyo al desarrollo cultural en los programas nacionales que la UE financia en los países ACP. La existencia de programas de desarrollo cultural para el conjunto del espacio ACP es especialmente remarcable, si se compara con la situación en otras regiones con las que coopera la UE, aunque como han apuntado algunos autores el volumen de recursos destinado es marginal en el conjunto de los fondos que la UE destina a la cooperación al desarrollo, algo que contrasta en cierta forma con el discurso del Acuerdo de Cotonú (Jeretic, 2014: 12-13).

En los últimos años se ha prestado una atención especial a la dimensión «intra-ACP», buscando fortalecer las industrias culturales locales y nacionales (formación, apoyo a la producción y coproducción) y favoreciendo la circulación de creaciones a nivel subregional, regional e internacional, en el marco de la implementación de la Convención de UNESCO sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales y con la vocación de contribuir al desarrollo social y económico (Unión Europea, 2017).

El programa ACPCultures+ (2012-17), gestionado por el Secretariado ACP (un ente con sede en Bruselas que tiene como misión la coordinación e implementación de los programas conjuntos de los países ACP), contó con un presupuesto aproximado de 30 millones de euros, de los cuales 23,5 millones se destinaron a un fondo de apoyo a proyectos; aproximadamente el 61% se destinó a acciones en materia de cine y audiovisual (unos 50 proyectos, con participación de más de 200 organizaciones) y el 39% restante a otros sectores culturales. De forma similar a lo que sucedía en el caso de Europa Creativa, se ha procedido a integrar en un único programa los fondos que antiguamente se destinaban por separado al audiovisual y a otros sectores culturales. Un análisis detallado de los beneficiarios demuestra que, por primera vez, la mayoría de las organizaciones que lideraron los proyectos subvencionados tenían su sede en los países ACP y no en la UE, un hecho que, además de derivar de la nueva orientación del programa, también reflejaría una capacidad creciente de los agentes culturales de los países ACP para enfrentarse al proceso de elaboración de solicitudes (Lisack, 2014: 27). Además de la financiación de proyectos, cabe destacar que ACPCultures+ también ha realizado acciones de investigación, capacitación y fortalecimiento institucional.

Países de la Vecindad: Espacio Euromed y Asociación Oriental

En el marco de la ampliación de la UE que entre 2004 y 2007 supuso incrementar de 15 a 27 el número de Estados miembros, en 2004 se definió también un nuevo marco de relación con las regiones vecinas. La llamada «Política Europea de Vecindad» (PEV) se refiere a 16 países que se encuentran en el sur y el este de la UE. El primer bloque incluye principalmente a países del Próximo Oriente y el Norte de África (Argelia, Egipto, Israel, Jordania, Líbano, Libia, Marruecos, Siria, los Territorios Palestinos Ocupados, y Túnez), que conforman el espacio sur de la Vecindad; mientras que en la llamada «Asociación Oriental» se agrupan seis exrepúblicas soviéticas en territorio europeo (Armenia, Azerbaiyán, Bielorrusia, Georgia, Moldavia y Ucrania).

Dentro de este marco general, que refleja una cierta voluntad de la UE de fomentar el desarrollo, el diálogo y la seguridad en sus espacios de cercanía y que ha remarcado la necesidad de abordar la dimensión cultural y fomentar el diálogo intercultural con el exterior (Unión Europea, 2017), existen aproximaciones distintas para cada espacio subregional, así como para países específicos, y legados supervivientes de periodos anteriores. En este sentido, es especialmente significativo reseñar la pervivencia en algunas iniciativas del llamado «espacio euromediterráneo», que reúne a los estados miembros de la UE, los países mediterráneos de los Balcanes, Turquía, y el norte de África y Próximo Oriente. En lo que a cooperación cultural se refiere, este espacio se ha traducido en algunos programas de cooperación y en instituciones como la Fundación Euromediterránea Anna Lindh para el Diálogo entre Culturas.

En cuanto a los primeros, desde finales de la década de 1990 se impulsaron programas de cooperación entre la UE y el sur y el este del Mediterráneo en materia de patrimonio (entre 1998 y 2012, las cuatro fases del programa Euromed Heritage destinaron 57 millones de euros a acciones de formación, fortalecimiento institucional y conservación y puesta en valor del patrimonio; Lisack, 2014: 31-32) y en el terreno audiovisual (mediante el programa Euromed Audiovisual, de capacitación, fortalecimiento institucional y desarrollo de mercados, entre 2000 y 2012 se destinaron unos 46 millones de euros a la región; Comisión Europea, 2010). En los últimos años, y con un enfoque más centrado en el desarrollo regional que en la cooperación con la UE, cabe destacar especialmente las iniciativas siguientes:

- Programa para el desarrollo de la cultura y la comunicación en la región del sur del Mediterráneo (2013-17), un programa dotado con unos 17 millones de euros y que combinó acciones de carácter regional y estructural en materia de formación y apoyo al desarrollo de políticas culturales, a través de la acción de asistencia técnica Med-Culture, que promovió la realización de talleres y cursos de formación, publicaciones y asesoramiento para el desarrollo de políticas;¹¹ así como fondos temáticos de financiación a proyectos sobre el terreno, como la iniciativa SouthMed CV, coordinada por Interarts y que dio apoyo a 38 proyectos de desarrollo del valor público de la cultura en el norte de África y el Próximo Oriente (Cots, Ben Soltane y Khelil, 2018).¹²
- Programa regional MedFilm (2015-17), dotado con unos 5,4 millones de euros, y que ha conducido a la creación de fondos de apoyo a proyectos de desarrollo del sector audiovisual en el sur del Mediterráneo, con especial atención a cuestiones como la igualdad de género, la capacitación especialmente de mujeres profesionales, y el desarrollo de audiencias.

En ambos casos, el apoyo a la acción cultural se vincula a objetivos más amplios, relacionados con aspectos como el desarrollo social y económico, la participación ciudadana o la democratización. Existe una vocación similar, acompañada en algunos casos de la voluntad de fomentar la cooperación entre Europa y el sur del Mediterráneo, en las acciones culturales de ámbito local y regional financiadas por las delegaciones de la UE en varios países de la región mediante convocatorias de subvenciones (que entre 2008 y 2013 distribuyeron unos 6 millones de euros; Lisack, 2014); y en programas de mayor ambición como la iniciativa de refuerzo del sector cultural en Túnez (6 millones de euros en el periodo 2016-19). Esta última, impulsada en el marco de las reformas políticas vividas en este país tras la «Primavera Árabe», ofrece asistencia técnica para el fortalecimiento institucional del Ministerio de Cultura y la descentralización de las políticas culturales, mediante un

¹¹ Ver www.medculture.eu.

¹² Ver también www.smedcv.net.

'hermanamiento' con el Ministerio de Cultura francés; y subvenciones a proyectos de desarrollo cultural local, festivales y patrimonio, en un fondo gestionado por el British Council en tanto que coordinador en Túnez de la red EUNIC (Delegación de la UE en Túnez, c. 2017). La elección de las instituciones europeas que colaboran con este proceso (Ministerio de Cultura de Francia, British Council, EUNIC) refleja la arquitectura sobre la que progresivamente se están desplegando las relaciones culturales exteriores de la UE, con un papel muy destacado de instituciones nacionales de los Estados miembros de la UE, que a menudo operan como intermediarios e interlocutores con los agentes públicos y privados de los países beneficiarios.

Por otra parte, cabe mencionar, en tanto que estructura históricamente significativa en este espacio, el papel de la Fundación Euromediterránea Anna Lindh para el Diálogo entre Culturas, una institución creada en 2004 para favorecer el diálogo intercultural y la cooperación especialmente en materia de cultura y comunicación entre los 42 países del espacio euromediterráneo. Además de contar con un secretariado permanente en Alejandría, la Fundación Anna Lindh ha establecido redes nacionales de organizaciones de la sociedad civil en cada uno de los países miembros. La red española, por ejemplo, cuenta con más de 130 organizaciones asociadas, coordinadas por el Instituto Europeo del Mediterráneo, y en algunos momentos ha promovido encuentros con su homóloga en Marruecos.¹³ En los primeros años de su existencia, la Fundación Anna Lindh había dispuesto de fondos de apoyo a proyectos de cooperación entre el sur y el norte del Mediterráneo, algo que parece haber desaparecido por la disminución en los recursos disponibles. Entre las acciones que sí se han mantenido se encuentra la publicación de un informe cuatrienal en torno a los valores relacionados con la interculturalidad, que analiza tendencias a partir de una encuesta llevada a cabo en el conjunto de la región (Insalaco, Mahmoud y Rizkallah, 2018).

Finalmente, en el espacio de la Asociación Oriental cabe mencionar el Programa sobre Cultura y Creatividad, que entre 2015 y 2018 destinó un presupuesto de 4,2 millones de euros para fomentar el papel de los sectores culturales y creativos en los seis países de la Asociación Oriental, mediante acciones de fortalecimiento institucional (sobre todo de cara a las políticas culturales nacionales de los países beneficiarios), investigación, formación y fomento de redes, con acento en el desarrollo de las industrias culturales y creativas. En este caso la gestión del programa recayó en un consorcio liderado por el British Council y la participación entre otros del Goethe Institut, el Centro Nacional para la Cultura de Polonia y la Fundación Soros. Tras el fin del programa, el British Council ha asumido la financiación de la web y de algunas de las acciones de información desarrolladas en este marco.¹⁴

¹³ Para más información, ver <https://www.annalindhfoundation.org/> y <https://redespanolafal.iemed.org/>.

¹⁴ Ver www.culturepartnership.eu.

Otros programas de financiación en las relaciones exteriores

Aunque se trate de un ámbito relativamente secundario de las relaciones exteriores de la UE, el abanico de acciones de las instituciones comunitarias que incorporan una dimensión cultural es amplio y supera el alcance de este artículo. En cualquier caso, junto a los programas de financiación específica para la cultura que se han presentado en los apartados anteriores, hay algunas otras iniciativas significativas, que se presentan brevemente a continuación.

Entre las acciones de la UE en el marco de la cooperación internacional al desarrollo, varios programas han incorporado de forma puntual convocatorias de ayudas a proyectos de cooperación con un componente cultural, aunque con una centralidad variable. Así, en el marco del programa «Bienes públicos y retos mundiales», uno de los programas temáticos que la UE implementa en el periodo 2014-2020 en materia de cooperación al desarrollo, en 2017 se impulsó una convocatoria llamada «Diálogo intercultural y cultura», dirigida principalmente al desarrollo en los países del Sur Global y que en la práctica ha concentrado sus ayudas en el África subsahariana y algunos países de Oriente Medio, abordando cuestiones como el respeto por la diversidad cultural y religiosa y el papel de la cultura en la inclusión social (Comisión Europea, 2017). Por otra parte, la convocatoria de ayudas «Autoridades locales: asociaciones por unas ciudades sostenibles», lanzada en 2018 y abierta a la participación de gobiernos locales del África subsahariana, Asia y el Pacífico, América Latina, América Central y el Caribe, y los países de la PEV, contiene un objetivo específico relativo a garantizar la inclusión social en las ciudades, que especifica el posible uso de la cultura como factor de integración, a través del desarrollo urbano cultural en zonas marginales y la restauración del patrimonio cultural en los centros urbanos históricos (Comisión Europea 2018f).

En ambos casos, las temáticas elegidas parecen derivar de la atención que tanto la Comunicación Conjunta de 2016 como la Nueva Agenda Europea para la Cultura dedican al papel de la cultura en el desarrollo urbano y la inclusión social y en la construcción de la paz. Al mismo tiempo, y en contraste con lo que indican estos documentos u otros como el Acuerdo de Cotonú, algunos autores también han advertido que los principales programas de cooperación al desarrollo aprobados por la UE, como el Consenso Europeo sobre Desarrollo, han dado en general un papel relativamente secundario a los aspectos culturales (Jeretic, 2014), algo que se explica en parte por la poca atención que prestan a la cultura los principales acuerdos globales de desarrollo, como la Agenda 2030.

Otros agentes: la Asia-Europe Foundation

Tras la creación en 1996 del Asia-Europe Meeting (ASEM), el foro institucional de diálogo entre los Estados Miembros de la UE y la mayoría de los países de Asia y el Pacífico, en 1997 se estableció en Singapur la Asia-Europe Foundation (ASEF), una fundación intergu-

bernamental que promueve la comprensión y la cooperación entre Europa y Asia en ámbitos como la educación, la cultura o el medio ambiente. ASEF; con sede en Singapur, tiene una posición relativamente similar a la que la Fundación EULAC desempeña en cuanto a las relaciones entre la UE, América Latina y el Caribe, pero da un papel más significativo al fomento de las relaciones culturales, especialmente en materia de facilitación de la información y fomento de redes. Entre las acciones destacables en este sentido se pueden mencionar las siguientes:

- guías de información sobre oportunidades para la movilidad internacional de artistas y profesionales de la cultura en los países asiáticos de ASEM, realizadas junto a la red On The Move y que complementan las guías también disponibles para Europa;
- el fondo Mobility First! de becas de movilidad cultural entre Asia y Europa y dentro de Asia, que financia hasta 100 desplazamientos anuales de artistas y profesionales de la cultura;
- apoyo a redes temáticas, como la Asia-Europe Museum Network (ASEMUS);
- el portal digital ASEF Culture360, que ofrece información sobre la realidad cultural en Asia y la cooperación cultural entre Asia y Europa;
- otras publicaciones temáticas y encuentros entre profesionales y representantes institucionales, que ocasionalmente sirven para acompañar los temas de la agenda de las reuniones bienales de ministros de cultura del espacio ASEM.¹⁵

Varias de estas iniciativas han sido destacadas en publicaciones internacionales, como las dos ediciones del Informe Global de UNESCO relativo a la Convención sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales (El Bennaoui 2017). En este sentido, hay elementos de la experiencia de ASEF que podrían ser relevantes para fortalecer la cooperación cultural entre la UE y los países de América Latina y el Caribe.

Otros programas de la UE de interés para el desarrollo o la cooperación cultural

De la misma forma que algunos instrumentos europeos de cooperación al desarrollo han incluido referencias a la cultura en tanto que instrumento para el fomento del desarrollo social o económico, hay programas de apoyo en el espacio interior de la UE que incluyen oportunidades para el desarrollo cultural o la cooperación cultural, en la medida en la que estos pueden contribuir a otros objetivos comunitarios. De nuevo, y como han hecho evidente algunos análisis anteriores (Comisión Europea, 2018b), el abanico de instrumentos en este ámbito es extenso y combina iniciativas en las que la cultura tiene un papel desta-

¹⁵ Para más información, ver www.asef.org y <https://culture360.asef.org/>.

cado con otras en que su presencia es más tangencial; incluiría por ejemplo programas de desarrollo empresarial que contemplan el apoyo al emprendedurismo creativo, iniciativas de fomento del turismo sostenible que incluyen el turismo cultural, el apoyo de los programas de pesca y desarrollo marítimo a redes temáticas en torno al patrimonio cultural subacuático, etc.

Sin voluntad ni capacidad de realizar un análisis exhaustivo, sí parece conveniente mencionar brevemente algunas iniciativas relevantes para futuras reflexiones en cuanto a la cooperación entre la UE y América Latina y el Caribe:

- Los programas Interreg de «cooperación territorial europea» han permitido desde hace años la cooperación transfronteriza tanto en el interior de la UE como con las regiones colindantes, así como la cooperación entre territorios europeos distantes entre ellos, en acciones que buscan contribuir a la dinamización y el desarrollo territorial en todas sus vertientes. Un análisis llevado a cabo por la Comisión Europea en 2018 (Comisión Europea, 2018b) indicaba que en el conjunto de instrumentos de programación para el periodo 2014-2020 la cultura era el segundo ámbito temático con mayor prioridad, ya que el 8,6% de los fondos disponibles se dedicaban a acciones de patrimonio cultural y otras acciones culturales y artísticas. El mismo año, una publicación realizada en el marco del Año Europeo del Patrimonio Cultural describía más de 70 proyectos financiados por Interreg en los últimos años, la mayoría de los cuales en el actual periodo, que contaban con un papel destacado del patrimonio cultural (Interact Programme, 2018). Otros análisis también han apuntado a una elevada presencia del apoyo a las industrias culturales y creativas y el fomento de las redes profesionales en este ámbito en tanto que factor de desarrollo territorial y transfronterizo (Interact Point Vienna, 2013).
- En una lógica similar, aunque sin dimensión de cooperación entre territorios, son numerosos los programas de desarrollo regional y nacional financiados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y el Fondo Social Europeo (FSE) que han incorporado acciones relacionadas con el papel del patrimonio cultural y las industrias culturales y creativas en el desarrollo sostenible. Un informe elaborado en 2012 estimaba que en el periodo 2007-13 se destinarían a proyectos con finalidades principalmente culturales aproximadamente 6000 millones de euros dentro de los programas de desarrollo social y regional (KEA, 2012). Aunque la cifra era pequeña en el conjunto de los 347.000 millones de euros existentes en estos fondos (inferior al 2% del total), también era superior a los fondos que la UE destina a Europa Creativa. En el periodo actual, se ha calculado que aproximadamente el 6% de las 1300 prioridades incluidas en el conjunto de estrategias regionales de «especialización inteligente» para el desarrollo territorial se refieren a la cultura en alguna de sus dimensiones (Comisión Europea, 2018b), fomentando la competitividad de las pequeñas y media-

nas empresas del sector cultural, el desarrollo de infraestructuras para el turismo cultural, la mejora de los equipamientos culturales o el acceso a los servicios culturales, entre otros (KEA, 2018).

En conjunto, estas iniciativas apuntan a la existencia de una significativa conciencia del papel de la cultura en el desarrollo regional y transfronterizo y de conocimiento adquirido en las administraciones territoriales, agentes culturales y centros de investigación en estos ámbitos, lo que ha dado lugar a proyectos de transferencia del conocimiento y trabajo en red y a investigaciones en esta materia. Se trata de aspectos que podrían inspirar tanto proyectos sobre el terreno en América Latina y el Caribe como redes de cooperación e intercambio de aproximaciones en estos ámbitos.

2.3 Valoraciones generales y orientaciones

2.3.1 Observaciones generales

De la presentación del marco institucional existente y los programas de apoyo a la cooperación cultural desplegados por la UE en varios contextos y ámbitos se pueden extraer varias observaciones, que se examinan a continuación.

La «doble debilidad» de la cultura y las relaciones EULAC

Las relaciones exteriores de la UE se han desplegado históricamente de forma asimétrica. Los fondos de cooperación al desarrollo se destinan prioritariamente a los países ACP (Jeretic, 2014) y en los otros ámbitos de las relaciones exteriores hay aspectos de orden geográfico (la Vecindad) o político (la identificación de países prioritarios, por su potencial económico, demográfico o diplomático) que determinan el peso otorgado a cada espacio regional. En este marco, América Latina, con la excepción hecha de aquellos países que se consideran prioritarios (Brasil y México), tiene una posición relativamente secundaria, mientras que el Caribe ha recibido atención en las políticas de desarrollo en tanto que integrante de los países ACP.

A ello hay que añadir que, en general, los aspectos culturales han recibido una atención limitada en la acción exterior, matizada sin embargo por la existencia de algunas iniciativas regionales (ACP, Mediterráneo) o iniciativas puntuales en el marco de programas más amplios (convocatorias de subvenciones dentro de algunos programas temáticos de cooperación al desarrollo, por ejemplo) y con la voluntad explícita, de acuerdo con los documentos estratégicos aprobados desde 2016, de fortalecer la coordinación y la presencia de la cultura en la acción exterior en los próximos años.

En cualquier caso, se podría considerar en conjunto que las oportunidades para la cooperación cultural entre la UE y América Latina y el Caribe han sido víctimas de una «doble debilidad», la que aqueja a América Latina en las relaciones exteriores de la UE y a la cultura en las relaciones exteriores. Como ilustración de ello, la productora argentina Paz Begué reflexionaba en una publicación reciente acerca de la falta de instrumentos adecuados para la cooperación cultural entre la UE y América Latina: al buscar financiación para un proyecto de cooperación entre Argentina, Alemania y Corea del Sur,

pronto nos dimos cuenta de que la mayoría de las oportunidades de financiación para las coproducciones internacionales en Europa y en Asia se dirigen a los países de África, el Oriente Medio, Europa y Asia, mientras que no hay ninguno que se dirija a América Latina. Por otra parte, programas de financiación latinoamericanos como Iberescena no dan apoyo a proyectos intercontinentales como el que planeábamos.¹⁶

Ciertamente, esta doble debilidad se ve matizada por la existencia de programas nacionales, bilaterales y subregionales, como aquellos que corresponden al marco iberoamericano, que contribuyen a la cooperación cultural entre Europa y América Latina y el Caribe, pero que generan situaciones desiguales en función de las prioridades marcadas en cada país y región.

Baja densidad de redes de ámbito interregional

El conjunto de la cooperación cultural europea, tanto dentro de la UE como en su relación con otras regiones, se ha beneficiado históricamente de la presencia de redes de cooperación cultural que agrupan principalmente a organizaciones de la sociedad civil y a organismos locales y nacionales públicos y que han desempeñado funciones clave en el intercambio de información, el fortalecimiento institucional y la realización de proyectos que contribuyen al conocimiento mutuo (Isar, 2014: 83-84). A su vez, las redes se han fortalecido gracias al apoyo de los programas comunitarios, como Europa Creativa.

Una de las aparentes debilidades en el espacio UE-ALC es la ausencia de redes e iniciativas de la sociedad civil que favorezcan la cooperación cultural de carácter interregional de forma permanente, algo que históricamente habían perseguido iniciativas como los Campus Euroamericanos de Cooperación Cultural impulsados por Interarts y la OEI entre 2000 y 2012.¹⁷ Mientras que en las relaciones con otras regiones, especialmente en los países de Vecindad, han existido iniciativas de la sociedad civil que han favorecido los intercambios (como el Fondo Roberto Cimetta en el Mediterráneo o la Fundación Europea de la Cultura tanto en el Mediterráneo como en la Europa del Este) o bien las

¹⁶ Citado en Van Graan (2018), p. 14, traducción propia.

¹⁷ Para más información, ver <http://www.campuseuroamericano.org/>.

redes europeas han realizado acciones de acercamiento (IETM y otras redes en Asia, América del Norte o Australia, por ejemplo), el tejido de la sociedad civil que conecta a ambas regiones es débil, algo a lo que no es ajena la ausencia de marcos sólidos de cooperación institucional.

Existencia de experiencias significativas

La observación realizada demuestra la existencia de numerosos ejemplos que podrían inspirar programas de cooperación entre la UE y América Latina y el Caribe: las distintas líneas de apoyo establecidas en el marco de Europa Creativa, algunas de las experiencias de apoyo a la cooperación en el Mediterráneo o en los países ACP, la incorporación de los aspectos culturales en el desarrollo territorial y transfronterizo, el papel de instituciones facilitadoras de la movilidad y la cooperación como ASEF, etc., proporcionan ejemplos ya puestos en práctica y que podrían trasladarse, adaptados, a la realidad de América Latina y el Caribe. La existencia de evaluaciones de muchos programas de la UE también indica aspectos mejorables, en aspectos como la accesibilidad de la información, la facilidad de participación o la capacidad de organizaciones europeas y de otras regiones de participar en igualdad de condiciones.

Más allá de los programas y mecanismos operativos de apoyo a la cooperación, el análisis también hace evidente la conveniencia de disponer igualmente de marcos políticos e institucionales que refuercen la posición de la cultura en las estrategias de cooperación interregional: como demuestra el caso de Corea del Sur, por ejemplo, hay varios niveles o canales de cooperación que pueden reforzarse mutuamente, algo que sería necesario en el espacio UE-ALC.

Nuevas oportunidades en los marcos políticos y operativos

Pese a los obstáculos históricos ya reseñados, el momento actual muestra varios aspectos que podrían facilitar el progresivo desarrollo de iniciativas para la cooperación cultural entre Europa y América Latina y el Caribe.

Por una parte, en las últimas décadas se ha consolidado progresivamente una cierta agenda de temáticas compartidas en materia de cultura, como en otros ámbitos políticos, que podrían favorecer la definición de prioridades comunes entre ambas regiones: el apoyo a las industrias culturales, la capacitación en materia de políticas culturales (a nivel nacional y local), la movilidad de los artistas y los profesionales de la cultura, el vínculo entre patrimonio y turismo cultural sostenible o el papel de los aspectos culturales en la Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible, entre otros, son elementos coherentes con las estrategias europeas en materia de relaciones culturales exteriores y que a su vez podrían

generar interés por parte de los gobiernos y los agentes de la sociedad civil en América Latina y el Caribe.

Asimismo, existe un compromiso de las instituciones de la UE para integrar una dimensión cultural en el conjunto de programas de acción exterior, con una primera identificación de temáticas relevantes para la cooperación con América Latina y el Caribe (Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, 2016; CE, 2018a), y se ha establecido también los elementos básicos de la arquitectura institucional sobre los que se debería asentar este marco, mediante la colaboración entre las instituciones propias de la UE y aquellas que dependen de sus Estados miembros.

Otra expresión de este compromiso sería la apertura de los programas de apoyo a la cooperación cultural en Europa, como Europa Creativa, a la participación de agentes culturales de terceros países, una posibilidad que parece viable si se atiende a las propuestas iniciales de la Comisión Europea para el periodo 2021-27. Aunque previsiblemente, teniendo en cuenta el elevado número de organizaciones europeas que optan a estas ayudas, solo unos pocos agentes latinoamericanos recibirían en la práctica apoyo del programa, se trata potencialmente de un buen paso para facilitar los intercambios, la coproducción y la movilidad y para fomentar la estructuración de redes.

Una compleja arquitectura institucional

Dejando de lado el espacio LAC, no exento de dificultades significativas desde la perspectiva de la institucionalidad, en la UE la apuesta por potenciar la dimensión cultural de las relaciones exteriores implica perfilar mejor que en el pasado los roles de distintos agentes, en una arquitectura multinivel más caracterizada, en muchos sentidos, por la competencia que por la colaboración entre agentes.

Varios aspectos circunscriben la agilidad, la forma y la eficacia de este proceso. Entre ellos sobresale, en primer lugar, la tensión entre aquello que en los estudios de relaciones internacionales sería una visión «liberal», de reconocimiento de la multipolaridad y la necesaria colaboración entre agentes, y una visión «realista» que otorga jerarquía a las estructuras nacionales sobre otro tipo de agentes. En el momento actual, la partida en política internacional se decanta más bien hacia el realismo, un hecho que no facilita el desarrollo de modelos más ambiciosos y abiertos a la cooperación cultural equitativa como los que planteaba el informe *Engaging the World: Towards Global Cultural Citizenship* de 2014.

En segundo lugar, si se mira la realidad de los recursos desplegados por la UE y por sus Estados miembros en el exterior, se hace evidente el desequilibrio en favor de los segundos: son escasas las Delegaciones de la UE que cuentan con personal formado en coopera-

ción y relaciones culturales, así como aquellas que han establecido en el pasado programas en esta materia, algo que contrasta con las redes de institutos nacionales de cultura, centros culturales en el exterior y agregadurías culturales en las legaciones diplomáticas: un estudio llevado a cabo en 2016 sobre 29 institutos nacionales de cultura de Estados miembros de la UE apuntaba que estos disponían en total de 914 centros dentro de la UE y 1253 fuera de la UE, y que en conjunto empleaban a 30.000 personas en todo el mundo (KEA, 2016: 11). Algo similar sucede si se analizan los servicios especializados en cultura en las estructuras centrales de los departamentos encargados de la acción exterior: según un estudio reciente, la Comisión Europea contaría solo con tres personas encargadas de la cooperación cultural con países terceros (KEA, 2018: 55).

En este contexto, la implementación de la estrategia de relaciones culturales exteriores otorgará sin duda un papel muy destacado a las estructuras de los Estados miembros. Como evidencian algunos de los ejemplos analizados, instituciones como EUNIC y sus principales miembros (British Council, Goethe Institut, Instituto Francés, etc.) juegan ya un papel creciente en este sentido, un proceso acelerado por la reducción de fondos de sus respectivos presupuestos nacionales, que induce a captar recursos de otras fuentes.

Sería conveniente, en cualquier caso, que este papel de lo nacional se viera compensado con un progresivo aumento de las estructuras propiamente europeas y de la orientación a una cooperación que reconozca la diversidad cultural (tanto aquella interna a la UE como la de los países con los que se colabore) y que busque marcos equitativos de relación con países terceros, en una óptica abierta a la pluralidad de agentes (sociedad civil europea y de otras regiones, gobiernos locales y regionales, minorías, etc.).

2.3.2 Orientaciones de futuro

A partir del análisis de los programas identificados y de las observaciones formuladas en el apartado anterior, a continuación se sugieren algunos aspectos generales y líneas de acción que podrían inspirar el desarrollo de una mayor cooperación cultural entre la UE y los países de América Latina y el Caribe.

Apuesta por una arquitectura multinivel, plural y flexible

El marco establecido por la Comunicación Conjunta de 2016 y la Nueva Agenda Europea para la Cultura de 2018 ofrece un contexto sobre el que construir un nuevo marco facilitador de la cooperación cultural entre la UE y América Latina y el Caribe. De hecho, la Nueva Agenda Europea propone la elaboración de una estrategia regional de cooperación cultural con América Latina, que debería constituir el marco sobre el que construir un nuevo modelo de relación.

Teniendo en cuenta el marco jurídico vigente y los recursos existentes sobre el terreno, parece inevitable que los institutos nacionales de cultura (y su agrupación bajo el paraguas de EUNIC) y otras delegaciones de los Estados miembros de la UE jueguen un papel significativo. Sería deseable, en cualquier caso, que los gobiernos nacionales y locales de los países de América Latina y el Caribe y los agentes de la sociedad civil tanto de estas regiones como de la UE se implicaran en la definición de prioridades y la ejecución de programas. En última instancia, una cooperación cultural sana entre ambas regiones debería reconocer la multiplicidad de agentes significativos, incluidos los sectores culturales «independientes», y establecer canales múltiples y equitativos de relación, construyendo una arquitectura multinivel que sepa reconocer el conocimiento específico existente en muchos profesionales independientes y organizaciones de la sociedad civil (DeVlieg, 2012: 62; Isar, 2014; Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad, 2016: 12), con una lógica similar al «diálogo estructurado» establecido por la UE en el plano interior.

El reconocimiento de esta realidad plural debería ir de la mano del desarrollo progresivo de un modelo flexible, que reconozca la diversidad de espacios subregionales y la necesidad de avanzar a distintas velocidades (en una «gobernanza de geometría variable»; Isar, 2014: 10-11), llevando a cabo programas y acciones piloto en aquellos entornos que lo permitan y buscando que los modelos desarrollados y las lecciones aprendidas puedan trasladarse a otros espacios adecuados. La misma flexibilidad debería adaptarse a los modelos de financiación, buscando alianzas con el sector privado cuando las circunstancias lo permitieran.

Diversidad de programas y apuesta por la cocreación, la accesibilidad y la multidireccionalidad

La experiencia de la UE en materia de cooperación cultural se asienta sobre un abanico variado de programas y acciones, generalmente poco coordinadas. El marco actual ofrece la posibilidad de ganar en coherencia, pero parece difícil que ello implique una reducción significativa de acciones. A medio plazo, sería deseable que, en cuanto a programas de apoyo, se desarrollaran dos grandes ámbitos de intervención:

- Por un lado, la posibilidad de abrir los programas internos de la Comisión Europea (especialmente Europa Creativa, pero eventualmente también Erasmus Plus y otros programas europeos con potencial relevancia para agentes culturales) a la participación de agentes de otras regiones. En este ámbito, si esta posibilidad se confirma de cara al periodo 2021-27, será importante garantizar la accesibilidad de la información y analizar las implicaciones económicas de la participación, que podría conllevar algún mecanismo de financiación complementaria por parte de los gobiernos latinoamericanos para facilitar la participación de organizaciones de sus países.

- Por el otro, el establecimiento de programas específicos de cooperación entre la UE y América Latina, tanto en la vertiente orientada más directamente a la cooperación cultural (coproducciones, distribución, movilidad, acciones conjuntas de formación, fomento de redes, etc.), con un modelo similar al de MEDIA Mundus o a los programas de cooperación cultural UE-ACP; como en acciones que vinculen cultura y acción exterior específicamente, y que podrán ser de cooperación al desarrollo en el caso de los países de menor renta o bien de otra naturaleza en el caso de los países de renta media.

Especialmente en el segundo grupo de programas, sería conveniente asegurar un diseño conjunto de los mecanismos de apoyo (la llamada «cocreación» de programas), asumiendo que en el mundo global las relaciones deberían establecerse entre iguales (Smits, 2014: 26), generando confianza a través del diálogo (Ornelas, 2014: 151), y buscando establecer espacios de interlocución regular con los nuevos puntos focales de cultura en las Delegaciones de la UE en terceros países.

Un paso a favor de la cooperación equilibrada sería mejorar la accesibilidad de la información y la facilitación de los requisitos de participación en los programas europeos, haciendo frente a la complejidad de los formularios, el excesivo volumen de documentación necesaria tradicionalmente y los niveles mínimos de aportación propia, que tanto en Europa como en otras regiones son mencionados frecuentemente como obstáculos a la cooperación (Lisack, 2014: 55-56; Isar, 2014: 10-11).

Asimismo, podría ser conveniente diseñar los nuevos programas desde una óptica de triangulación que huya de la bilateralidad y que permita, al mismo tiempo que la cooperación con Europa, la estructuración de la cooperación dentro de América Latina y el desarrollo de marcos de diálogo Sur-Sur. En este sentido, sería conveniente que la cooperación favoreciera una mayor integración cultural entre América Latina y el Caribe, hasta ahora vistas por la UE como integrantes de espacios distintos en el marco de los programas de cooperación al desarrollo.

Abordaje de aspectos estructurales

Más allá del apoyo a proyectos específicos de cooperación, que debe contribuir a hacer más visibles las realidades culturales de ambos espacios regionales desde una óptica diversa y alternativa a los canales más comerciales y estereotipados, parece conveniente establecer mecanismos de cooperación que permitan abordar progresivamente los desequilibrios existentes. En particular, sería conveniente incorporar en el marco de la cooperación cultural los siguientes aspectos de carácter estructural:

- Espacios de interlocución política, a nivel de gobiernos nacionales y con la participación de la sociedad civil y de otros agentes que se consideren pertinentes (se podría

sugerir un papel para los gobiernos locales, atendiendo a la prioridad otorgada por la UE al papel de las ciudades en América Latina).

- Acciones de capacitación y aprendizaje entre pares, que favorezcan el intercambio de experiencias, la formación equitativa entre profesionales de la cultura en distintas disciplinas y la asistencia técnica cuando sea necesario, abordando necesidades identificadas en los diagnósticos pertinentes (como podrían ser el diseño y la evaluación de políticas, la conservación y puesta en valor del patrimonio, etc.).
- Fomento de redes de cooperación cultural o acciones de federación y colaboración entre redes existentes en las distintas regiones, con mecanismos que permitan ir más allá de las acciones puntuales y favorezcan la continuidad.
- Mejora de los mecanismos de información, trasladando a la cooperación entre la UE y América Latina y el Caribe experiencias puestas en práctica en otros lugares, como el portal ASEF Culture360 sobre cooperación entre Asia y Europa.

El abordaje de aspectos estructurales a nivel interregional debería tener ramificaciones también a nivel nacional, por ejemplo mediante la facilitación en los Estados miembros de la UE de los trámites relativos a la expedición de visados para artistas y profesionales de la cultura de países de fuera de la UE, identificados con frecuencia como un obstáculo a la cooperación cultural (El Bennaoui, 2017).

Cuestiones para una agenda común

A pesar de que la definición concreta de temáticas para los programas de cooperación debería realizarse en el marco de un diagnóstico participativo más detallado, la observación de la realidad existente y las prioridades ya establecidas permite sugerir algunas cuestiones que podrían constituir una agenda específica para la cooperación cultural entre la UE y América Latina y el Caribe:

- Industrias culturales y diversidad, fortaleciendo las capacidades de producción, distribución y acceso a expresiones culturales diversas, mediante el desarrollo de políticas, el fomento de la circulación de productos, la apuesta por mercados y ferias estratégicas y la capacitación en ámbitos prioritarios. Un trabajo en este sentido sería coherente con los documentos estratégicos de la UE y con el compromiso adquirido por la mayor parte de gobiernos afectados en relación con la Convención sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales, así como con el reconocimiento de un mundo diverso y multipolar. En este ámbito también se podría establecer un mecanismo de apoyo a la traducción de obras de América Latina y el Caribe a otras lenguas europeas, sobre la base de la experiencia de Europa Creativa en este marco (Isar, 2014; Ornelas, 2014).

- Patrimonio cultural, tanto tangible como intangible. Se trata de una prioridad coherente con el trabajo de la Comisión Europea en los últimos años (véase, entre otros, el Año Europeo del Patrimonio Cultural) y con los compromisos adquiridos en los últimos documentos estratégicos, que entre otras cosas contemplan la cooperación con América Latina y el Caribe en este ámbito. Asimismo, se trata de un capítulo en el que el sector cultural europeo puede aprender mucho de experiencias existentes en América Latina y el Caribe, especialmente en lo que concierne al patrimonio cultural inmaterial o los paisajes integrados de patrimonio cultural y natural.
- Cultura y desarrollo sostenible, abordando sus especificidades en entornos urbanos (como ya contempla la UE) y rurales, así como los vínculos con, entre otros, la Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible. Se trata de nuevo de un ámbito en el que es necesario reconocer el conocimiento y las experiencias existentes tanto en la UE (en ámbitos como la integración de la cultura en las estrategias de desarrollo territorial y transfronterizo, por ejemplo) como en América Latina y el Caribe, favorecer el establecimiento de redes (entre ciudades, por ejemplo) y en el que por otra parte sería conveniente buscar formas inclusivas de participación, que den oportunidades a jóvenes y a nuevas formas de implicación y de cooperación.

Referencias

- ACP; CE (2000). Acuerdo de Asociación entre los Estados de África, del Caribe y del Pacífico, por una parte, y la Comunidad Europea y sus Estados miembros, por otra, firmado en Cotonú el 23 de junio de 2000, *Diario Oficial de las Comunidades Europeas*, L 317. Disponible en https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:eebc0bbc-f137-4565-952d-3e1ce81ee890.0008.04/DOC_2&format=PDF [último acceso: 15/01/2019].
- Carta Cultural Iberoamericana* (2006). XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, Montevideo, 4-5.11.2006. Disponible en http://www.oei.es/xvi/xvi_culturaccl.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Comisión Europea (2007). *Comunicación sobre una Agenda Europea para la Cultura en un Mundo en vías de Globalización*, Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones, COM(2007) 242 final. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:-52007DC0242&from=ES> [último acceso: 15/01/2019].
- Comisión Europea (2010). *The European Agenda for Culture – progress towards shared goals*, documento de trabajo de la Comisión Europea, SEC(2010) 904. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010SC0904&from=EN> [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (c. 2015). *EU-Korea Audio-visual Co-productions*. Folleto informativo, disponible en http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/leaflet-eu-korea-coproductions_en.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (2017). *Intercultural dialogue and Culture. Guidelines for grant applicant*, referencia EuropeAid/154498/DH/ACT; y *Grants awarded during 2017*, lista de proyectos financiados, ambos disponibles en <https://webgate.ec.europa.eu/europeaid/online-services/index.cfm?ADSSChck=1490891217965&do=publi.welcome&aofr=154498&orderby=upd&searchtype=RS&nbPubliList=15&orderbyad=Desc&userlanguage=en> [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (2018a). *Una Nueva Agenda europea para la cultura*. Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones, COM(2018) 267 final. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018DC0267&from=ES> [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (2018b). *A New European Agenda for Culture – Background Information*, documento de trabajo de la Comisión Europea, SWD(2018) 167 final. Disponible en https://ec.europa.eu/culture/sites/culture/files/staff_working_document_-_a_new_european_agenda_for_culture_2018.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (2018c). *Mid-term evaluation of Creative Europe*, documento de trabajo de la Comisión Europea, SWD(2018) 159 final. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=SWD:2018:159:FIN>

Comisión Europea (2018d). *Creative Europe Networks. 28 pan-European organisations connecting and strengthening Europe's cultural sectors*. Luxemburgo: UE.

Comisión Europea (2018e). *Propuesta de Reglamento del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establece el programa Europa Creativa (2021 a 2027) y por el que se deroga el Reglamento (UE) n° 1295/2013*, COM(2018) 366 final. Disponible en https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:509e1bcb-63f0-11e8-ab9c-01aa75ed71a1.0010.02/DOC_1&format=PDF [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea (2018f). *Autoridades locales: asociaciones por unas ciudades sostenibles. Guía para los solicitantes de subvenciones*, referencia EuropeAid/161146/DH/Act/Multi. Disponible en <https://webgate.ec.europa.eu/europeaid/online-services/index.cfm?do=publi.welcome&nbPubliList=15&orderby=upd&orderbyad=Desc&searchtype=RS&aofr=161146> [último acceso: 15/01/2019].

Comisión Europea y Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad (2016), *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales Internacionales*, Comunicación conjunta al Parlamento Europeo y al Consejo, JOIN(2016) 29 final. Disponi-

ble en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016JC0029&from=EN> [último acceso: 15/01/2019].

Consejo de Ministros de la UE (2015). *Conclusiones del Consejo sobre la cultura en las relaciones exteriores de la UE, con énfasis en la cultura en la cooperación para el desarrollo*. 14443/15. Disponible en <http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-14443-2015-INIT/es/pdf> [último acceso: 15/01/2019].

Cots, T.; Ben Soltane, M.; Khelil, H. (eds.) (2018). *Mahattat. Working Together for the Public Value of Culture in the Southern Mediterranean*. Barcelona: Interarts / Maison de l'Image. Disponible en http://www.interarts.net/wp-content/uploads/2018/05/Book_MAHATTAT.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Culture Action Europe (2017). *Creative Europe: Programme analysis and recommendations*. Bruselas: Culture Action Europe. Disponible en https://cultureactioneurope.org/files/2017/03/CAE_CreativeEuropeSurvey_Study_v2.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Culture Action Europe; The Budapest Observatory (2018), *The Value and Values of Culture*. Bruselas: Culture Action Europe. Disponible en https://cultureactioneurope.org/files/2018/02/CAE_The-Value-and-Values-of-Culture_Full_small.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Delegación de la UE en Túnez (c. 2017). *Renforcement du secteur culturel tunisien*. Ficha de proyecto. Disponible en https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/17-02_renforcement_du_secteur_culturel_tunisien.pdf; ver también www.tfanen.org [último acceso: 15/01/2019].

Delegación de la UE en la República de Corea (2018). *EU-Korea cultural cooperation in performing arts*. Nota de prensa, 17.10.2018. Disponible en https://eeas.europa.eu/delegations/south-korea_en/52266/EU-Korea%20cultural%20cooperation%20in%20performing%20arts

DeVlieg, M.A. (2012). «Le temps d'une nouvelle donne culturelle de l'Union européenne est-il venu?». En: Relais Culture Europe, *Culture 2020: Changer de modèle, construire l'Europe. Coopérer la transition, réaffirmer un pacte européen. Enjeux et leviers pour le secteur culturel français*. París: Relais Culture Europe. Disponible en: <https://europefabrique.files.wordpress.com/2016/09/etude-rce-culture-2020-pdf.pdf> [último acceso: 15/01/2019].

DG Educación y Cultura de la Comisión Europea (2018). *5th Meeting of the EU – Republic of Korea cultural cooperation committee*. Nota de prensa, 26.4.2018. Disponible en: https://ec.europa.eu/culture/news/5th-meeting-eu-republic-korea-cultural-cooperation-committee_en [último acceso: 15/01/2019].

Dittrich van Weringh, K.; Schürmann, E. (2004). Braucht Europa eine Aussenkulturpolitik? / Does Europe need a Cultural Foreign Policy?, *Kulturpolitische mitteilungen*, 3. Disponible en <https://www.kupoge.de/publikationen/sonstiges/beiheft3.pdf> [último acceso: 15/01/2019].

- Dodd, D.; Lyklema, M; Dittrich van Weringh, K. (2005). *A Cultural Component as an Integral Part of the EU's Foreign Policy*. Amsterdam: Boekman / Labforculture.org / Universiteit van Amsterdam.
- El Bennaoui, K. (2017). «Superar las paradojas de la movilidad». En: UNESCO, *Re|pensar las políticas culturales. Creatividad para el desarrollo. Convención de 2005: Informe Mundial 2018*. París: UNESCO. Disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000265419> [último acceso: 15/01/2019].
- European Union (2017). *Quadrennial periodic report. 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Informe presentado a UNESCO. Disponible en <https://en.unesco.org/creativity/monitoreo-e-informes/informes-periodicos/informes-25> [último acceso: 15/01/2019].
- Fisher, R. (2007). *A Cultural Dimension to the EU's External Policies – from Policy Statements to Practice and Potential*. Amsterdam: Boekman / Labforculture.org. Disponible en https://static1.squarespace.com/static/526e5978e4b0b83086a1fedc/t/546f4f90e4b01af8959bb799/1416581008193/Rod+Fisher_boekmancult_dimension_.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Higgott, R. (2017). *Enhancing the EU's International Cultural Relations: The Prospects and Limits of Cultural Diplomacy*. Policy paper, EL-CSID project. Disponible en https://www.ies.be/files/EL-CSID_PolicyPaper_EnhancingTheEUsInternationalCulturalRelations_Higgott_0.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- IETM (c. 2018). *Recommendations for the future Creative Europe programme*. Disponible en: https://www.ietm.org/sites/default/files/attachements/news/recomendations_for_the_future_creativ_europe-2.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Insalaco, E.; Mahmoud, B.; y Rizkallah, C. (eds.) (2018). *Intercultural Trends and Social Change in the Euro-Mediterranean region. The Anna Lindh Report 2018*. Alejandría: Fundación Anna Lindh. Disponible en https://www.annalindhfoundation.org/sites/annalindh.org/files/documents/page/alf_report_2018-en-web.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Interact Point Vienna (2013). *European Territorial Cooperation: Inspiring Creativity. Promoting Culture and Creative Industries across Europe*. Viena: Interact. Disponible en www.interact-eu.net/download/file/fid/1451 [último acceso: 15/01/2019].
- Interact Programme (2018) *Connecting Cultures, Connected Citizens*. Valencia: Interact / Comisión Europea. Disponible en <http://www.interact-eu.net/library#1843-e-book-connecting-cultures-connected-citizens> [último acceso: 15/01/2019].
- Isar, Y.R. (ed.) (2014). *Engaging the World: Towards Global Cultural Citizenship. Preparatory Action "Culture in EU External Relations"*. Bruselas: UE. Disponible en <http://ec.europa.eu/as>

- sets/eac/culture/library/publications/global-cultural-citizenship_en.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Jeretic, P. (2014). *Study on projects using cultural expressions as a lever for employment, human rights, democracy and other human development areas. Final report*. Bruselas: EuropeAid. Disponible en <https://europa.eu/capacity4dev/culture-and-development-international-cooperation/document/eu-final-study-report-projects-using-cultural-expressions-lever-employment-human-rights-dem> [último acceso: 15/01/2019].
- KEA (2012). *Use of Structural Funds for Cultural Projects*. Bruselas: Parlamento Europeo. Disponible en <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/a4ee28f2-fb29-4474-a6c9-3069de3d510b> [último acceso: 15/01/2019].
- KEA (2016). *Research for CULT Committee – European Cultural Institutes Abroad. Study*. Bruselas: Parlamento Europeo. Disponible en [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU\(2016\)563418_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU(2016)563418_EN.pdf) [último acceso: 15/01/2019].
- KEA (2018). *Creative Europe: Towards the Next Programme Generation. Research for CULT Committee*. Bruselas: Parlamento Europeo. Disponible en [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/617479/IPOL_STU\(2018\)617479_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/617479/IPOL_STU(2018)617479_EN.pdf) [último acceso: 15/01/2019].
- Le Sourd, M.; Di Federico, E.; Yoon, S-W. (2013). *EU-South Korea: Current Trends of Cultural Exchange and Future Perspectives*. Barcelona y Bruselas: EENC. Disponible en <http://www.interarts.net/descargas/interarts2560.pdf> [último acceso: 15/01/2019].
- Lisack, G. (2014). *European external cultural relations: Paving new ways?*. Bruselas y Stuttgart: More Europe / ifa. Disponible en http://moreeurope.org/sites/default/files/european_external_cultural_relations_paving_new_ways_10.12.2014.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Ornelas, C. (2014). «What does Latin America need?». En: W. Billows y S. Körber (eds.), *Europe from the Outside: Expectations of Europe's External Cultural Relations. Culture Report, vol. 6. EUNIC Yearbook*.
- Parlamento Europeo (2011). *Dimensiones culturales de las acciones exteriores de la UE*. Resolución P7_TA(2011) 0239. Disponible en <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+TA+P7-TA-2011-0239+0+DOC+PDF+V0//ES> [último acceso: 15/01/2019].
- Schneider, M. (2014). «Mexico Country Report», *Preparatory Action Culture in EU External Relations*, especialmente Anexo II. Disponible en https://www.cultureinexternalrelations.eu/cier-data/uploads/2016/08/Mexico_report55.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Servicio Europeo de Acción Exterior y Comisión Europea – DG de Desarrollo y Cooperación – EuropeAid (c. 2014). *Instrumento de Cooperación al Desarrollo (ICD) 2014-2020: Programa Indicativo Plurianual Regional para América Latina*. Disponible en <https://ec.europa.eu/eu>

ropeaid/sites/devco/files/dci-multindicative-programme-latin-america_es.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Smits, Y. (2014). «Brazil Country Report», *Preparatory Action Culture in EU External Relations*, especialmente Anexo II. Disponible en https://www.cultureinexternalrelations.eu/cier-data/uploads/2016/08/Brazil_report49.pdf [último acceso: 15/01/2019].

Unión Europea (2012). *Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea*. Versión consolidada. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A12012E%2FTEXT> [último acceso: 15/01/2019].

Unión Europea (2013). Reglamento nº1295/2013 del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establece el Programa Europa Creativa. *Diario Oficial de la Unión Europea*, L 347. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32013R1295&from=EN> [último acceso: 15/01/2019].

Unión Europea; República de Corea (2011). Protocolo relativo a la cooperación cultural. *Diario Oficial de la Unión Europea*, L 127, 14.5.2011. Disponible en https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:a2fb2aa6-c85d-4223-9880-403cc5c1daa2.0014.02/DOC_6&format=PDF [último acceso: 15/01/2019].

Van Graan, M. (2018). *Beyond Curiosity and Desire. Towards fairer International collaborations in the arts*. Bruselas: IETM / On The Move / DutchCulture. Disponible en <https://www.ietm.org/en/publications/beyond-curiosity-and-desire-towards-fairer-international-collaborations-in-the-arts> [último acceso: 15/01/2019].

3

LA DIMENSIÓN CULTURAL DE LAS RELACIONES ENTRE LA UNIÓN EUROPEA Y AMÉRICA LATINA BAJO EL PRISMA DE CUESTIONES TRANSVERSALES DE MOVILIDAD, DESIGUALDAD, DIVERSIDAD Y SOSTENIBILIDAD

Peter BIRLE, Barbara GÖBEL y Jakob KRUSCHE

Resumen

Desde la década de los ochenta, la cultura ha cobrado importancia como campo de la cooperación internacional de la Unión Europea. El artículo analiza la dimensión cultural de las relaciones entre la Unión Europea y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) bajo el prisma de cuatro temas transversales: movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad. Se han seleccionado estas dimensiones transversales porque representan conceptos paradigmáticos clave que engloban un abanico más amplio de temas y problemas. Asimismo, abordan aspectos significativos de las relaciones birregionales y muestran una importancia estratégica en la agenda birregional UE-CELAC. Además, desempeñan un papel importante dentro del marco de las Naciones Unidas. En primer lugar, se describirá cómo la dimensión cultural está integrada en la cooperación regional respectiva, en Europa, en América Latina y en el Caribe. En segundo lugar, se analizará la relación entre la UE y la (CE)LAC desde la dimensión cultural, tomando en consideración la movilidad, la desigualdad, la diversidad y la sostenibilidad. Como resultado de este análisis, la última sección presentará una síntesis de logros y desafíos. De este modo deseamos contribuir a un mayor desarrollo de la dimensión cultural en las relaciones birregionales.

3.1 Introducción

Desde la década de los ochenta, la cultura ha incrementado su relevancia como campo de la cooperación internacional. Ha ganado importancia en la relación exterior de la Unión Europea (UE) y en su colaboración con América Latina y el Caribe (ALC). Sin embargo, la política cultural sigue estando predominantemente en manos de los gobiernos nacionales. Otros actores en el ámbito de la cooperación cultural internacional son las instituciones culturales estatales, las organizaciones de la sociedad civil y las industrias de la cultura. Existen algunas organizaciones culturales concretas que se basan en una historia compartida y en denominadores comunes culturales como la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la Commonwealth Foundation y la Organisation Internationale pour la Francophonie (KEA European Affairs, 2016: 33-44). Todas ellas se ocupan de una serie de temas culturales como la lengua, la literatura, el teatro y la música. Solo observando la amplia variedad y los aspectos polifacéticos de estas relaciones resulta evidente por qué tantos políticos han enfatizado repetidamente el «patrimonio cultural compartido» y la «diversidad de las relaciones culturales entre Europa, América Latina y el Caribe».

El presente artículo analiza la dimensión cultural de las relaciones entre la Unión Europea y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) bajo el prisma de cuatro temas transversales: movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad. Se han seleccionado estas dimensiones transversales porque representan conceptos paradigmáticos clave que engloban un abanico más amplio de temas y problemas. Asimismo, abordan aspectos significativos de las relaciones birregionales y muestran una importancia estratégica en la agenda birregional UE-CELAC. Además, desempeñan un papel importante dentro del marco de las Naciones Unidas. La movilidad se entiende generalmente como «intercambio», «interacción» o «circulación» entre ambas regiones. Incluye movilidad de personas (p. ej. artistas, agentes), de objetos (p. ej. bienes, servicios), de conocimientos (p. ej. experiencia, técnicas) y de prácticas culturales. La desigualdad se plantea principalmente de manera indirecta a través del concepto de «igualdad». La cultura se concibe como una dimensión importante para reducir la exclusión social y promover la cohesión y la inclusión social. La diversidad se reconoce como un aspecto fundamental en las relaciones UE-CELAC y como un elemento clave de la cooperación en el campo de las industrias culturales. La definición de «diversidad cultural», proporcionada por la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales ofrece una importante base conceptual para la cooperación birregional. El tema de la sostenibilidad juega un papel menos destacado en la dimensión cultural de las relaciones entre la UE y ALC, y básicamente está vinculado al reto del desarrollo. Algunos ejemplos importantes son la conservación del patrimonio cultural, el fomento de las industrias culturales y la promoción de la diversidad cultural. La dimensión cultural de las relaciones birregionales se expone tanto

como factor que contribuye al desarrollo sostenible o, al contrario, como un área condicionada por dicho desarrollo.

Primero describiremos cómo la dimensión cultural está integrada en la respectiva cooperación regional tanto en Europa como en ALC. Seguidamente analizaremos la dimensión cultural de la relación entre la UE y la (CE)LAC bajo el prisma de la movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad. En la última sección, señalaremos una serie de logros y desafíos con vistas a perfilar la dimensión cultural de las relaciones birregionales en el futuro.

3.2 La integración regional de la dimensión cultural en Europa y ALC

3.2.1 Unión Europea

En consonancia con el propósito global de construir una Europa unida, la Declaración de Copenhague de 1973 sobre la Identidad Europea subrayó la diversidad de la cultura como un factor importante dentro del marco de una civilización europea común. Así, introdujo la trascendencia de la cultura para el proceso de integración europeo (European Commission, 1973: § 3). El Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (TFUE) de 1992 ya mencionaba el papel del mercado interior europeo en la promoción de la cultura y la conservación del patrimonio cultural. Las competencias de la UE en el campo de la cultura se definieron como un elemento adicional para apoyar, coordinar y complementar las acciones domésticas de los Estados miembros «solo si fuera necesario» (EU, 2012: art. 6). El Tratado creó una competencia independiente de la UE en el ámbito de la cultura y autorizó a la UE a «emprender acciones a nivel internacional en el campo de la cultura, cooperando con terceros países y organizaciones internacionales» (EU, 2012: art. 107 3.d; 167).

A resultas de la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, en 2007, se adoptó la Agenda Europea para la Cultura en un Mundo en vías de Globalización (European Commission, 2007). Se trató del primer marco explícito de la UE para una política cultural que sustituyó el concepto de «excepción cultural» por el de «diversidad cultural». La Agenda hizo hincapié en tres objetivos: la promoción de la diversidad cultural y el diálogo intercultural, el despliegue de la cultura como catalizador de la creatividad, que dinamiza el crecimiento y el empleo, y la promoción de la cultura en el contexto de las relaciones internacionales de la Unión (Smith, 2015: 17). A la luz de la transformación del discurso de la UE de la excepción cultural a una «agenda bajo el eslogan de la diversidad cultural» (Burri, 2015: 195), Mira Burri (2015: 203) señala «que la UE ha desempeñado un papel notablemente prominente tanto en dar forma al concepto de diversidad cultural como en los pasos que han llevado a la adopción

de este instrumento internacional legalmente vinculante que pretende proteger la soberanía nacional en materia de cultura».

El concepto de creatividad en los objetivos de la Agenda Europea de 2007 proporcionó «un vínculo discursivo entre cultura, innovación y cuestiones económicas más amplias de la UE como el crecimiento, la competitividad y la cohesión social» (Kandyla, 2015: 49). De este modo se fraguó una conexión directa entre los desafíos económicos y el rol de la cultura como contribución potencial para impulsar el desempeño económico y fomentar el crecimiento también económico. En palabras de Annabelle Littoz-Monnet (2015: 28): «la cultura se presentó como una fuente de creatividad directa y la creatividad se definió en términos de su potencial para una innovación social y tecnológica, y como tal, como un importante motor de crecimiento, competitividad y empleo». La principal agencia de la UE tras este discurso fue la DG EAC, que impulsó la incorporación de un marco de creatividad en la política cultural de la UE, un enfoque que sirvió de base para el programa Europa Creativa (Littoz-Monnet, 2015: 25).

La relevancia de la cultura en las relaciones exteriores de la UE se ha visto apuntalada por varias declaraciones y actividades a lo largo de la última década. En mayo de 2011, el Parlamento Europeo (PE) hizo un llamamiento a desarrollar una estrategia común europea sobre cultura en las relaciones exteriores de la UE (European Parliament, 2011). En 2012, el PE «lanzó una Acción Preparatoria (AP) a gran escala, que la Comisión Europea pondría en funcionamiento y que sería ejecutada por el consorcio de expertos ganador de la licitación. El objetivo de la AP era analizar la situación existente en materia de cultura en las relaciones exteriores de la UE y llevar a cabo una investigación exhaustiva» (Isar, 2014: 17). Como resultado, en los años 2013 y 2014, la Comisión Europea encargó un inventario de las relaciones culturales exteriores de la UE con cincuenta y cuatro países socios. El informe final *Acción Preparatoria. La cultura en las relaciones exteriores de la UE. Involucrando al mundo: hacia una ciudadanía cultural global* se presentó en 2014 y contiene recomendaciones para la estructura futura de las relaciones culturales exteriores (Isar, 2014). En 2016, la Comisión Europea y la Alta Representante de la Unión para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad adoptaron una comunicación conjunta al Parlamento Europeo y el Consejo titulada *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales* (European Commission, 2016). Se trata de un documento fundamental para la estrategia de las relaciones culturales con los países socios de la UE que está totalmente en línea con la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. La nueva Estrategia Global de la UE (EU, 2017) y el Nuevo Consenso europeo sobre desarrollo (European Council, 2017) también mencionan la importancia de la cultura como parte de la política exterior y de desarrollo europea. En mayo de 2018, la Comisión Europea presentó otro documento clave, *Una Nueva Agenda europea para la cultura* (European Commission, 2018). Las tres dimen-

siones estratégicas de la Nueva Agenda incluyen no solo la perspectiva social y económica de las relaciones culturales europeas, sino también la externa. El documento apunta como objetivos centrales de las relaciones culturales internacionales: el apoyo de la cultura como motor de un desarrollo económico y social sostenible, la promoción del diálogo cultural e intercultural para lograr unas relaciones intercomunitarias pacíficas y el refuerzo de la cooperación en torno al patrimonio cultural (European Commission, 2018: 6). Como es habitual, el documento hace referencia al principio de subsidiariedad: «respetando el principio de subsidiariedad, el papel de la UE pasa por proporcionar incentivos y directrices para poner a prueba nuevas ideas y apoyar a los Estados miembros a la hora de avanzar hacia una agenda compartida» (European Commission, 2018: 9). A pesar de ello, el documento da una señal política clara a los Estados miembros y las instituciones de la Unión para continuar desarrollando el papel de la cultura en las relaciones exteriores de la UE en los años venideros.

3.2.2 Latinoamérica y el Caribe

Toda la cooperación latinoamericana y caribeña, así como los mecanismos de integración, reconocen que la cultura es un importante campo de actividad. En su acta fundacional, la Declaración de Caracas de 2011, la CELAC describe su mandato de integración como política, social, económica y también cultural. La cooperación cultural y la integración se consideran una herramienta para estimular el desarrollo sostenible en la región y consolidar «un mundo pluripolar y democrático, justo y equilibrado, y en paz» (CELAC, 2011: § 25). Las declaraciones políticas y los planes de acción de las cinco cumbres CELAC celebradas entre 2013 y 2017 resaltan la importancia de la cultura como base de la identidad global de cualquier país y región, como catalizador de la integración regional y como motor que contribuye al desarrollo sostenible, para erradicar la pobreza y reducir las brechas sociales en la región. La notoriedad de las industrias culturales para las economías nacionales se pone de relieve como herramienta generadora de oportunidades de empleo (CELAC, 2014a: § 54; 2015a: § 20; 2016: § 49). Además, como bien se acentúa en una declaración especial, el campo de la cultura se aborda como promotor de desarrollo humano (CELAC, 2014c).

Un reto clave de la integración regional es el combatir y prevenir el tráfico ilícito de bienes culturales, lo requiere de una acción política a varios niveles. En este contexto, sale a relucir la Convención de la UNESCO de 1970 sobre medidas para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales como un documento de referencia que es preciso reforzar (CELAC, 2014a: § 15; 2014b: § 8, 9; 2016: § 49; 2017b: § 2). En lo referente a la diversidad cultural como elemento clave para la paz y la seguridad a distintos niveles, se expresa un compromiso para adoptar medidas guiadas por la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción

de la diversidad de las expresiones culturales (CELAC, 2017). En calidad de marco normativo internacional, se percibe como de mayor relevancia para los países en desarrollo (CELAC, 2015: § 14).

En 2013, la CELAC instituyó la Reunión Anual de Ministros de Cultura (LACULT, 2017). Dicha Reunión sustituyó el Foro de Ministros de Cultura y Encargados de Políticas Culturales de América Latina y el Caribe, creado el 1989, que fue coordinado y financiado por la UNESCO hasta 2014. La Declaración Final publicada con motivo de la III Reunión de Ministros de Cultura de la CELAC en septiembre de 2015 celebró la iniciativa de la UNESCO de preparar un Plan de Trabajo de Cultura para América Latina y el Caribe (2016-2021). Se trataba de enriquecer el Plan mediante el trabajo participativo y conjunto de los países que conforman la CELAC (CELAC, 2015b: § 15). En aras de «preservar el patrimonio cultural y promover la cultura a favor del crecimiento económico productivo, la erradicación de la pobreza y el desarrollo sostenible» (2015a: § 21), la Reunión Ministerial lanzó el Plan de Acción cultural 2015-2020, que definía cuarenta y cinco actividades concretas en cuatro áreas temáticas: desarrollo social y cultura; industrias culturales, economía creativa e innovación; protección y conservación del patrimonio cultural; diversidad de expresiones culturales, arte y creatividad (LACULT, 2015).

Por un lado, mientras que el regionalismo europeo cuenta con una organización central que es la UE, la CELAC, creada el 2011, desempeña un papel meramente de red para concertar posiciones comunes de los países de América Latina y el Caribe ante la política internacional. Los organismos de integración subregional, como la Comunidad Andina, el Sistema de la Integración Centroamericana, el CARICOM o el MERCOSUR, por otro lado, están mucho más institucionalizados. Los principales objetivos de estas organizaciones están relacionados con cuestiones económicas y comerciales, pero también revisten importancia en la cooperación cultural de los respectivos miembros, como también lo hacen nuevos proyectos regionales como la UNASUR, el ALBA y la Alianza del Pacífico. Dado que todas estas organizaciones y redes también son importantes socios en las relaciones culturales exteriores de la UE, a continuación expondremos los enfoques fundamentales de la cooperación cultural en las instituciones apenas mencionadas.

La Comunidad Andina de Naciones (CAN) institucionalizó un encuentro regular de ministros de Cultura en 2010 en forma de Consejo Andino de Ministros y Autoridades de Cultura. Los objetivos esenciales de los encuentros del Consejo han sido crear un Sistema Andino de Información Cultural, desarrollar legislación para impulsar las industrias culturales, promover la circulación de bienes y servicios culturales, así como de manifestaciones o expresiones culturales originarias de la región, formar actores y gestores culturales andinos, y establecer una red en línea para fomentar el intercambio entre emprendedores culturales en la región.

El Sistema de la Integración Centroamericana ha planteado una dimensión cultural desde los años ochenta. A partir de 1994, la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC) identificó la educación y la cultura como principales líneas de actuación para estimular la integración regional centroamericana en cuanto a desarrollo humano sostenible y en lo que respecta a diversidad sociocultural y natural. La mayoría de programas y proyectos promovidos por la CECC abordan la cuestión de mejorar la calidad de la educación. Los programas ejecutados en el campo de la cultura se concentran en la cultura popular de la región, el patrimonio cultural y la diversidad cultural y la literatura, así como en el sector audiovisual.

El MERCOSUR lleva auspiciando reuniones de ministros de Cultura desde 1995. En 1996, la organización aprobó un Protocolo de Integración Cultural. En 2003 se dio el pistoletazo de salida a las Reuniones Especializadas de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (Europe Aid, 2008; RECAM, 2007). Basándose en la Declaración de Integración Cultural de 2008, la dimensión cultural quedó institucionalizada como MERCOSUR Cultural. Sus entidades están subordinadas a la Reunión de Ministros de Cultura y engloban el Sistema de Información Cultural del MERCOSUR (2009), la Secretaría Cultural del MERCOSUR (2010), así como cuatro comisiones especializadas en Artes, Patrimonio Cultural, Diversidad Cultural y Economía Creativa e Industrias Culturales (MERCOSUR Cultural, 2017; LACULT, 2014).

La inclusión de la dimensión cultural en el marco institucional del CARICOM se remonta a 1985, cuando se fundó el Comité Cultural Regional (CCR). En 1994, los Estados miembros del CARICOM acordaron una Política Cultural Regional diseñada para destacar la relevancia de la cultura dentro de la Comunidad del Caribe y fomentar su desarrollo. El enfoque se planteó como un modelo para las políticas culturales nacionales y se elaboraron directrices en materias como la promoción cultural y artística, el patrimonio cultural o la financiación. Asimismo se estableció el concepto de «persona ideal del Caribe», que toma en consideración aspectos regionales como la etnia, la religión y otras diversidades como fuentes de fortaleza y riqueza potencial (CARICOM, 1997: 2-3, 18-19).

En sus principios fundacionales, la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América - Tratado de Comercio de los Pueblos (ALBA-TCP) destaca la «contribución del comercio y la inversión para reforzar la identidad cultural e histórica de nuestros pueblos» y busca distinguirse de un consumo centrado en acuerdos de libre comercio considerando «la diversidad de las expresiones culturales en el comercio» (ALBA, 2010). Las declaraciones de la cumbre de la Alianza apuntan al derecho de defender valores históricos y culturales, especialmente en lo referente al consumo de hojas de coca como «tradición ancestral, milenaria e intrínseca» de los pueblos bolivarianos (ALBA, 2009). La Alianza colocó en el centro de atención al sector de los medios de comunicación al identificar el «gran poder transnacional mediático» internacional como su antagonista (ALBA, 2012).

El tratado constitutivo de la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR) estableció la promoción de la diversidad cultural como objetivo específico. Su consecución pasaría por alentar entre los Estados miembros la expresión de la memoria y de los conocimientos y saberes de los pueblos de la región con el objetivo de fortalecer su identidad global (UNASUR, 2011: art. 3). El 2012 se creó el Consejo Suramericano de Cultura (CSC). Sus principales metas radican en estimular y fortalecer la cooperación cultural en la región, reconocer e impulsar el valor central de la cultura como base indispensable para el desarrollo y la superación de la pobreza y la desigualdad, así como promover la reducción de las asimetrías regionales y subregionales para potenciar el acceso universal a la cultura.

La Alianza del Pacífico (AdP) creó un Grupo Técnico de Cultura en 2015 para promover el desarrollo de las industrias culturales y creativas de sus Estados miembros. Las actividades del Grupo se centran en el desarrollo de información estadística de cultura, la creación de redes regionales e internacionales vinculadas al sector de la cultura, la realización de eventos culturales comunes y la producción de una miniserie sobre historia, artes y comercio en el Pacífico que abarque el período entre los siglos XVI y XXI (AP, 2015).

3.3 La dimensión cultural de las relaciones UE-(CE)LAC

A continuación se analizará cómo y hasta qué punto los temas transversales de movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad se tratan dentro de la dimensión cultural. El análisis toma en consideración tres niveles: a) las relaciones entre la UE y la CELAC, b) las relaciones entre la UE y los organismos subregionales así como nuevos proyectos regionales en ALC y c) las relaciones entre la UE y sus dos socios estratégicos, Brasil y México. Si bien en el primer nivel la dimensión cultural se examina exclusivamente en el contexto del diálogo político, en el segundo y tercer nivel, además del diálogo político, se añaden los programas concretos que existen relacionados con la cultura.

Durante largo tiempo, la UE aspiró a una relación de bloque a bloque con ALC. En vista de que no existía una correspondencia con la realidad del regionalismo en América Latina y el Caribe, en 2005/2006 la Comisión Europea cambió sus orientaciones de política exterior respecto a su relación con América Latina y el Caribe. Esto allanó el camino para una amplia cooperación a varios niveles: bilateral, subregional y birregional (European Commission, 2005; 2006: 18). La ratificación de la Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales y la instauración de la Agenda Europea para la Cultura en un Mundo en vías de Globalización en 2007 estableció una conexión directa entre la dimensión cultural y el enfoque a varios niveles de la Comisión en el campo de la cooperación. Este acontecimiento se vio sostenido por la definición de la Agenda en 2007 de la UE como uno de los impulsores primordiales para implementar con éxito la Convención de la UNESCO de 2005 (Loisen, 2015: 215).

Desde entonces, la UE despliega una estrategia de cooperación cultural a varios niveles para América Latina y el Caribe (Crusafon, 2015: 229). Dicha estrategia se aplica en distintos marcos de colaboración con entidades subregionales y determinados países. De los acuerdos marco con una dimensión cultural negociados bajo el paraguas de la DG Comercio, a día de hoy, solo dos acuerdos de alcance bilateral están plenamente operativos (Chile, México), tres se han implantado en parte (CARIFORUM, Centroamérica, Perú/Colombia/Ecuador) y uno está actualmente en fase de negociación (MERCOSUR). Los programas de cooperación cultural implementados bajo la DG EAC y dentro de las asociaciones estratégicas (UE-Brasil/México) no han continuado con sucesivos períodos de financiamiento.

En el siguiente apartado debatiremos por separado sobre el diálogo político birregional, así como sobre las políticas y programas específicos concernientes a los cuatro temas transversales.

3.3.1 Movilidad

Diálogo político

La movilidad cultural es objeto de atención constante en el ámbito del diálogo político entre la UE y ALC. Los intercambios birregionales entre agentes culturales destacan como «uno de los medios más eficaces y efectivos para promover la comprensión mutua, el aprendizaje y la producción cultural» (Cumbre UE-ALC, 1999: § 61). El intercambio de expertos y técnicas en los respectivos sectores culturales se contemplan como una estrategia apropiada para estimular el respeto a las identidades culturales así como a la diversidad lingüística y cultural. Ambos se describen como factores que garantizan la dignidad humana y el desarrollo sostenible (EU-LAC Summit, 1999: § 46 Action Plan; 2002: § 74; 2004: § 92). Tanto la UE como ALC reconocen las industrias culturales y el sector audiovisual como pilares fundamentales de la cooperación cultural y económica. También se insta a redoblar esfuerzos para profundizar en el intercambio a fin de promover el respeto a las identidades culturales, la diversidad lingüística y cultural, así como para fomentar el diálogo intercultural y la comprensión mutua (EU-LAC Summit, 1999: § 62; 2002: § 75; 2004: § 92; 2006: § 54; 2010a: 19).

Prácticamente todos los marcos de cooperación comparten la convicción de que la movilidad cultural es esencial para impulsar el diálogo intercultural y fomentar la comprensión mutua. Además, comparten el mismo objetivo de estimular las respectivas industrias culturales (EEAS, 2008: 17; European Council, 2010: 30). Uno de los objetivos clave es promover el intercambio de bienes, actividades y servicios culturales. De igual manera, los documentos definen objetivos específicos teniendo en cuenta las particularidades de cada sector cultural (European Commission, 2012a: art. 1.1). Esto engloba básicamente los



campos de la movilidad laboral, p. ej. facilitando los intercambios entre profesionales de las artes escénicas (European Commission, 2012a: art. 6.1; 2012b: art. 8.1); el intercambio de conocimiento, experiencia, buenas prácticas e información, p. ej. planteando la protección de lugares y monumentos históricos o digitalizando archivos audiovisuales (European Council, 2010: 31; European Commission, 2012b: art. 7); o la posibilidad de compartir experiencias entre partes interesadas e instituciones, p. ej. en el contexto de formulación de políticas específicas para la cultura (EEAS, 2008: 2; European Commission, 2012b: art. 6.2). Con el propósito de conseguir tales metas, los marcos de cooperación proponen distintos formatos e instrumentos que fomentan la movilidad. Algunos de los ejemplos más representativos dentro de la dimensión cultural serían las actividades conjuntas (p. ej. seminarios de expertos, formaciones, estudios, conferencias, coproducciones y diálogos regulares), intercambios profesionales y la promoción general de redes (EEAS, 2008: 1; European Commission, 2012b: art. 8.1).

Políticas y programas

Solo existieron programas concretos enfocados a cuestiones de movilidad cultural con los socios estratégicos, Brasil y México. En el Programa Conjunto para la Cultura (European Commission, 2011b), la UE y Brasil acordaron compartir experiencias en la formulación de políticas culturales y en el intercambio de misiones técnicas en materia de patrimonio cultural. Esto incluyó cooperación entre museos, seminarios de expertos, estudios y conferencias. Aparte de aplicar distintos formatos e instrumentos de intercambio, como una mesa redonda con personalidades brasileñas del mundo de la cultura (Bruselas 2011) o una conferencia sobre la economía cultural y creativa (2012), únicamente hay constancia de un vago anuncio de ulteriores actividades en el campo de la movilidad cultural (Crusafon, 2015: 230; Smits, 2014: 23). En el marco de la asociación estratégica UE-México se lanzaron dos Fondos Culturales Conjuntos cofinanciados. La primera fase del Fondo Cultural (2008-2010) englobó seis proyectos, dos de los cuales centraron sus actividades en el intercambio artístico. Esta fase se inició antes de que naciera la asociación estratégica bilateral y fue financiada con un importe de casi un millón de euros. Durante la segunda fase del Fondo Cultural (2009-2012), con un presupuesto total de 5,6 millones de euros, uno de los tres programas estuvo enfocado a fomentar el intercambio cultural dentro del sector cinematográfico (European Council, 2010; Crusafon, 2015: 229; Schneider, 2014: 20).

Más allá de estos acuerdos con Brasil y México, la Comisión Europea cuenta con instrumentos adicionales para la cooperación bilateral con socios estratégicos en el campo de la cultura. La movilidad en estos casos se afronta de distintas maneras. El Programa de Cultura de la UE de 2007-2013, impulsado por la Dirección General de Educación y Cultura (DG EAC), estuvo dirigido específicamente a los socios estratégicos en ALC. Así, Brasil (2008: 1,3 millones de euros) y México (2011: 2,2 millones de euros) fueron selecciona-

dos como países destinatarios de Acciones Especiales en el marco de la cooperación cultural (Lisack, 2014: 21). Tres de las siete actividades llevadas a cabo en el caso de Brasil, por un importe total de casi 600.000 euros, definieron la movilidad y el intercambio de obras de arte, artistas y profesionales en Europa y Brasil como propósitos importantes del proyecto (Smits, 2014: 39-41). En el caso de México, la movilidad y la circulación de activos culturales constaban como objetivos explícitos en seis de los trece proyectos. Otros objetivos guardaban relación con el intercambio de artistas, conocimientos, ideas y buenas prácticas entre México y la UE. En global, se dispuso de un presupuesto de 700.000 euros para estos programas.

La Dirección General de Cooperación y Desarrollo (DG DEVCO) lleva a cabo varios programas de cooperación en los cuales la cultura tiene cierta relevancia. El programa audiovisual del MERCOSUR (2009-2011) recibió 1,5 millones de euros (un 80 % del presupuesto total) del Instrumento de Cooperación al Desarrollo (ICD), una de las herramientas de financiación de la DG DEVCO. El programa estaba básicamente orientado a apuntalar el sector cinematográfico y audiovisual en el MERCOSUR. El intercambio de experiencias con las instituciones y los socios de la UE se contempló meramente en el contexto de una formación técnica y profesional específica de sector (Europe Aid, 2008: 7). El programa de la DG DEVCO Invertir en la Gente (50 millones de euros) tuvo como destinatarios los países pertenecientes al grupo de Estados de África, Caribe y Pacífico (ACP) y se centró en el intercambio de industrias y agentes culturales «como una manera de permitir que los diálogos multiculturales y multiétnicos mejoren la comprensión y el respeto mutuo» (KEA European Affairs, 2011: 69). A causa de la falta de atención a los países ACP del Caribe, el programa pasó prácticamente desapercibido entre los Estados ACP miembros del CARIFORUM (KEA European Affairs, 2011: 25).

3.3.2 Desigualdad

Diálogo político

La desigualdad desempeña un papel secundario en el marco del diálogo político birregional sobre asuntos culturales. Las declaraciones de las cumbres UE-ALC adoptadas hasta 2006 insisten regularmente en el patrimonio cultural común y los lazos históricos mutuos así como en la riqueza y diversidad de las respectivas expresiones culturales. Estos denominadores comunes se plantean como una ventaja comparativa que permite construir alianzas entre ambas regiones en un «espíritu de igualdad y respeto» (EU-LAC Summit, 1999: § 1; 2002 a/b; 2004: § 3; 2006: § 2). En las cumbres también se proclama con fuerza la importancia de la esfera cultural y educativa. Asimismo, se hace especial hincapié en el acceso universal a la educación y en el derecho de los pueblos a preservar su diversidad

cultural y lingüística. Ambos se consideran factores clave para alcanzar una asociación sólida y reducir las desigualdades sociales en ambas regiones (EU-LAC Summit, 1999: § 54; 64). Las declaraciones de las cumbres enfatizan el imperativo de luchar conjuntamente contra la xenofobia y la discriminación. Reiteran también que es preciso emprender medidas para garantizar el respeto a la diversidad cultural y así aumentar la cohesión social y reducir, entre otros, la desigualdad y la exclusión social (EU-LAC Summit, 2004: § 40).

Sin embargo, las declaraciones de las cumbres aprobadas entre 2008 y 2015 o bien dejan de mencionar la cuestión de la desigualdad en la dimensión cultural de las relaciones birregionales o bien presentan el tema en un sentido más amplio. Un ejemplo de esta lógica es la declaración adoptada en la primera cumbre UE-CELAC en 2013, en la cual las partes expresan su voluntad de fomentar la igualdad y la inclusión social, y mencionan la importancia de la participación ciudadana en la formulación, implementación y seguimiento de políticas públicas (EU-LAC Summit, 2013a: § 17).

En el ámbito de las relaciones entre la UE y determinados países ALC, subregiones o entidades subregionales, el tema de la desigualdad obtiene atención explícita solo en la asociación estratégica de 2008 entre Brasil y la UE, y en el correspondiente Plan de Acción Conjunto (EEAS, 2008: 14, 17). Al definir los objetivos en el campo de la cooperación cultural, las partes contratantes contextualizan la promoción de la inclusión social con la mejora del acceso a la cultura mediante el fomento, entre otros, de actividades culturales a nivel local (EEAS, 2008: 17). Otros marcos específicos para la cultura a escala bilateral abordan la desigualdad simplemente en el sentido de incluir las particularidades sectoriales en unas guías de cooperación más generales con el objetivo de proporcionar igual atención a las distintas facetas del campo de la cultura (European Commission, 2011a: 2; 2011b: 2; 2012a/b; European Council, 2010: 32).

Políticas y programas

Existen programas específicos que tratan la cuestión de la desigualdad en la dimensión cultural pero únicamente en el contexto de las relaciones bilaterales de la UE con socios de América Latina. Esto rige ante todo para las asociaciones estratégicas con Brasil y México. Como parte de la asociación estratégica UE-México, durante la segunda fase del Fondo Cultural (2009-2012), con un presupuesto total de 5,6 millones de euros, dos de los tres programas versaron sobre el tema de la desigualdad. Así, se mencionó la «inclusión social de jóvenes a través de la promoción de oportunidades culturales», refiriéndose al «fortalecimiento [de] la identidad cultural y [la promoción de] nuevas formas de socialización que respetan los principios de multiculturalismo, patrimonio cultural y la identidad de las comunidades rurales, y, en particular, de los pueblos indígenas, así como los principios de la democracia participativa a fin de reducir disparidades y desigualdades en términos de de-

sarrollo social, cultural y económico» (*Identidad Cultural y Desarrollo Comunitario en Campeche y Oaxaca*; presupuesto del proyecto: 800.000 euros; Schneider, 2014: 20-21).

Además de los marcos de asociación estratégica, la DG EAC de la Comisión Europea lanzó el Programa de Cultura de la UE 2007-2013. En este contexto, los homólogos de asociación estratégica de ALC acapararon mayor atención. Así, Brasil (2008, con un presupuesto total de 1,3 millones de euros) y México (2011, con un presupuesto total de 2,2 millones de euros) fueron seleccionados como países destinatarios de Acciones Especiales en el marco de la cooperación cultural (Lisack, 2014: 21). En el caso de Brasil, una de las siete actividades elaboró el tema de la desigualdad al reconocer, en las directrices del proyecto, el valor de la diversidad cultural contra todo tipo de exclusión. En cuanto a México, dos de las trece actividades colaborativas incluyeron la cuestión de la desigualdad en los propósitos. El tratamiento de la desigualdad fue indirecto puesto que se centraron en barrios marginados como áreas clave (Schneider, 2014: 21-26).

3.3.3 Diversidad

Diálogo político

La Declaración de la Cumbre adoptada en Río de Janeiro en 1999 identifica «la riqueza y la diversidad de nuestras respectivas expresiones culturales» como eje central de la asociación estratégica birregional (EU-LAC Summit, 1999: § 1). Igualmente, la Declaración de la Cumbre de Madrid (2002) destaca la diversidad, así como el patrimonio cultural, como eslabón fundamental de integración birregional (EU-LAC Summit, 1999: § 59; 2002: § 76). La diversidad y la pluralidad se consideran preceptos fundamentales para el desarrollo de la relación birregional «sin distinción de raza, religión o sexo, principios que constituyen la manera ideal de lograr una sociedad abierta, tolerante e integradora, donde el derecho del individuo a la libertad y al respeto mutuo esté arraigado gracias a un acceso equitativo a la capacidad productiva, a la salud, a la educación y a la protección civil» (EU-LAC Summit, 1999: § 54; 2002: § 66). El fomento de las industrias culturales, como el sector audiovisual, a través de la cooperación económica y el intercambio entre ámbitos culturales se contemplan como vías para garantizar la dignidad humana y el desarrollo social al estimular el respeto por la diversidad cultural y lingüística (EU-LAC Summit, 1999: § 60, 61; 2002: § 74, 75). La Declaración de la Cumbre de Guadalajara de 2004 también reafirmó la importancia de las industrias culturales (EU-LAC Summit, 2004: § 92). La cumbre de 2004 marcó una disminución de la atención a la diversidad cultural, lo que podría estar relacionado con la inminente Convención de la UNESCO de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. En sucesivas declaraciones de cumbres, el papel de la diversidad cultural o bien no se incorpora o bien apenas se menciona. Al parecer,

el amplio apoyo de la UE y los países de ALC a la Convención de la UNESCO conllevó un menor interés por el tema de la diversidad cultural en el contexto de las conversaciones de las cumbres birregionales.

Por el contrario, la ratificación de la Convención de la UNESCO de 2005 supuso un creciente interés hacia la diversidad cultural en el contexto de los acuerdos bilaterales y subregionales. Hay consenso en que la promoción de la diversidad cultural y el diálogo intercultural son elementos importantes en las estrategias de política exterior. Todos los documentos expresan un fuerte compromiso con la Convención de la UNESCO de 2005, tanto en sus definiciones como en sus contenidos y conceptos. Algunos documentos abordan la diversidad cultural como un tema compartido o como una cuestión de interés común, mientras que otros destacan la diversidad cultural como un objetivo que se deberá implementar en el transcurso de las políticas culturales. Dentro del marco de las asociaciones estratégicas con Brasil y México se enfatiza la diversidad cultural como un concepto objeto de promoción para el fortalecimiento del diálogo intercultural y el fomento de las industrias culturales y creativas (EEAS, 2008: 17; European Council, 2010: 31).

Políticas y programas

Los programas que abordan concretamente la diversidad cultural existieron solo dentro del marco de las asociaciones estratégicas de la UE con México y Brasil. El Programa Conjunto para la Cultura entre la UE y Brasil de 2011-2014 identificó la aplicación de la Convención de la UNESCO de 2005 como una prioridad. Esto parece respaldar las actividades realizadas en este contexto que, a pesar de todo, carecen de mayor especificación programática en cuanto a diversidad cultural. En el caso de la asociación estratégica UE-México, se lanzó el segundo Fondo Cultural Conjunto (de 2009-2012, que sucedió al primer Fondo Cultural Conjunto de 2008-2010) para promover la diversidad cultural así como las industrias culturales (European Council, 2010: 32; Crusafon, 2015: 229). Una de las cinco actividades (Slam Poetry 2012) realizada bajo el paraguas del Fondo Cultural Conjunto se centró en el tema de la diversidad cultural (Schneider, 2014: 20).

Existen otros formatos de cooperación propuestos por la Comisión Europea que tratan la diversidad dentro del campo de la cultura. En el contexto del Programa de Cultura de la UE de 2007-2013, llevado a cabo por la DG EAC, Brasil (2008, con un presupuesto total de 1,3 millones de euros) y México (2011, con un presupuesto total de 2,2 millones de euros) fueron seleccionados como países destinatarios de Acciones Especiales en el marco de la cooperación cultural (Lisack, 2014: 21). En el caso de Brasil, uno de los siete programas hizo hincapié en la diversidad cultural como valioso concepto «contra todo tipo de exclusión» (Smits, 2014: 40). En cuanto a México, dos de los trece programas se refirieron a la diversidad cultural como finalidad programática (Schneider, 2014: 25, 27).

En calidad de afiliados al grupo de Estados de África, Caribe y Pacífico (ACP), algunos Estados miembros del CARIFORUM resultaron beneficiarios del Fondo Cultural ACP-UE. Este fondo está gestionado por la DG DEVCO bajo el abrigo del décimo Fondo Europeo de Desarrollo. Cabe observar «que estos [fondos] no dependían del Acuerdo de Asociación Económica CARIFORUM-UE» (Europe Aid, 2014: 24; Lisack, 2014: 19; KEA European Affairs, 2011: 22). El programa lanzado en este contexto, ACP Cultures+ (con un presupuesto total de 12 millones de euros) recalzó el «fortalecimiento de la capacidad de las instituciones de los países ACP para implementar la Convención de la UNESCO sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales» (KEA European Affairs, 2011: 68). Los distintos subprogramas se encargaron del sector audiovisual, la producción y distribución de bienes culturales ACP así como «la mejora del entorno político y normativo para la cultura» (KEA European Affairs, 2011: 22). El programa Invertir en la Gente de la DG DEVCO (2007-2013, con un presupuesto total de 50 millones de euros) perseguía el objetivo del «acceso a la cultura local, y la protección y promoción de la diversidad cultural» (KEA European Affairs, 2011: 69). Los Estados ACP miembros del CARIFORUM apenas tuvieron en cuenta este programa; fueron muy pocos los que presentaron propuestas para la convocatoria (KEA European Affairs, 2011: 25). El programa MEDIA Mundus de la Comisión Europea de 2011-2013 fue creado para terceros países, por consiguiente países ACP, con la finalidad de «reforzar [la] cooperación [...] en el sector audiovisual mediante la promoción de la competitividad del sector y la diversidad cultural» (KEA European Affairs, 2011: 27).

3.3.4 Sostenibilidad

Diálogo político

La Declaración de Río de Janeiro de 1999 puso de relieve la diversidad de las expresiones culturales. Asimismo, enfatizó el carácter profundamente unificador de una herencia cultural común como base para una asociación birregional y como factor que permitía cumplir con el principio de desarrollo sostenible (EU-LAC Summit, 1999, § 1). La Declaración de Madrid de 2002 se refería a la sostenibilidad dentro de la dimensión cultural en un contexto más amplio y reconocía la importancia de promover el turismo sostenible como instrumento efectivo para un desarrollo económico y cultural (EU-LAC Summit, 2002, § 51). Ambas regiones declararon en esa cumbre su compromiso de contribuir al desarrollo sostenible fomentando la enseñanza superior para interpretar, preservar y promover la cultura en su contexto pluralista y de diversidad cultural (EU-LAC Summit, 2002: § 73). En la Declaración de Guadalajara de 2004, se formuló un compromiso para con proyectos de integración regional destinados a promover un desarrollo cultural sostenible. En cuanto a la base birregional, las partes aspiraban a promover un diálogo cultural que «refleje la iden-

tividad cultural, así como la diversidad cultural y lingüística, y que beneficie el desarrollo humano, como una contribución al desarrollo sostenible, la estabilidad y la paz» (EU-LAC Summit, 2004: § 91). En posteriores declaraciones de cumbres, el aspecto de la sostenibilidad dentro de la dimensión cultural se muestra en menor medida o directamente se omite. La cuestión de la sostenibilidad aparece de nuevo en la Declaración de la Cumbre UE-CELAC de 2013, donde las partes expresan la voluntad común de apoyar «todas las iniciativas que implican el fortalecimiento de la cooperación, la transferencia del conocimiento, y la preservación y conservación del patrimonio natural y cultural [...]» para conseguir un desarrollo sostenible (EU-LAC Summit, 2013a: § 13).

En el marco de las relaciones entre la UE y determinados países ALC, subregiones o entidades subregionales, el aspecto de la sostenibilidad en la dimensión cultural tiene eco solo en planes de acción conjuntos acordados con Brasil (2008) y México (2010). En el caso de la asociación estratégica UE-Brasil, las partes mencionan la mejora del acceso a la cultura como objetivo común a fin de promover el desarrollo sostenible (EEAS, 2008:17). En el Programa Conjunto para la Cultura de 2011-2014, se considera el impulso al turismo cultural sostenible como un beneficio socioeconómico del patrimonio cultural. El desarrollo de una economía cultural y creativa sostenible se cita como uno de los objetivos pendientes de alcanzar durante los cuatro años de acción conjunta (European Commission, 2011a: 1; 2011b: 2). Dentro de la asociación estratégica con México, se destaca la cooperación en el campo del desarrollo sostenible como uno de los temas más significativos de la agenda bilateral. En este contexto, la cultura y la educación se consideran elementos de gran relevancia para el desarrollo sostenible (European Council, 2010: 4).

Políticas y programas

Solo se ha identificado una actividad concreta que aborde la sostenibilidad en la dimensión cultural y es en el marco de la asociación estratégica entre la UE y Brasil. Se trata de un seminario bilateral sobre cultura y desarrollo sostenible que tuvo lugar en Brasilia en mayo de 2013 en el transcurso del Programa Conjunto para la Cultura de 2011-2014 (Smits, 2014: 23; European Commission, 2011a: 1).

Más allá de los marcos de asociación estratégica, la DG EAC de la Comisión Europea lanzó el Programa de Cultura de la UE 2007-2013. Brasil (2008, con un presupuesto total de 1,3 millones de euros) y México (2011, con un presupuesto total de 2,2 millones de euros) fueron seleccionados como países destinatarios de Acciones Especiales en el marco de la cooperación cultural (Lisack, 2014: 21). Ninguna de las siete actividades efectuadas en el caso de Brasil incorporó la sostenibilidad con respecto a la cultura. En el caso de México, al menos una de las trece actividades de cooperación plasmó la sostenibilidad y la cultura en el enfoque programático tratando «de estudiar cómo la cultura, durante una

crisis financiera global, puede contribuir al desarrollo de una sociedad sostenible a través de la cooperación y cohesión internacional» (Schneider, 2014: 22).

La DG DEVCO de la Comisión Europea puso en marcha un programa Expert Facility UE/UNESCO en aras de «fortalecer la gobernanza para la cultura en países en desarrollo y reforzar el papel de la cultura como un vector para el desarrollo sostenible y la reducción de la pobreza» (KEA European Affairs, 2011: 71). Pese a que el programa «no se creó [...] para aplicar el Protocolo sobre Cooperación Cultural del AAE [CARIFORUM-UE]» se juzga que «para algunos países del CARIFORUM podría ser útil implementar los compromisos de “asistencia técnica” consagrados en el Protocolo» (KEA European Affairs, 2011: 28).

3.4 Logros y desafíos

¿Cuáles son los logros y los desafíos de las relaciones birregionales entre la UE y la CELAC en la dimensión cultural por lo que se refiere a temas transversales de movilidad, desigualdad, diversidad y sostenibilidad? En primer lugar, cabe señalar que los cuatro temas analizados cobran un significado distinto en el contexto de las relaciones culturales de ambas regiones. El diálogo político dedica especial atención a la movilidad y a la diversidad. Por el contrario, las cuestiones de desigualdad y sostenibilidad ocupan menos espacio en la dimensión cultural. Uno de los principales logros es el consenso en ciertos valores fundamentales y objetivos comunes compartidos en el plano discursivo. Este sería especialmente el caso en lo relativo a la importancia de la movilidad, la diversidad cultural, la protección de los derechos de las minorías y la conservación de las culturas tradicionales. La movilidad cultural se contempla de modo sistemático como un prerrequisito básico para promover el diálogo intercultural y fomentar la comprensión mutua. La diversidad cultural y la pluralidad, así como la protección del patrimonio cultural, son vistas como principios elementales para el desarrollo de la asociación birregional. A modo de ejemplo, el primer Acuerdo de Asociación de 1994 recalca el respeto mutuo hacia la diversidad cultural entre la UE y México, algo que se reafirmará en repetidas ocasiones en años posteriores. También se podría contemplar como un logro que el Acuerdo de Asociación Económica de 2008 entre los Estados del CARIFORUM, por un lado, y la Comunidad Europea y sus Estados miembros, por el otro, incluya por primera vez aspectos culturales en un acuerdo que atiende básicamente cuestiones económicas y comerciales. Concretamente, el Protocolo sobre Cooperación Cultural anexo al Acuerdo se debería contemplar como un logro teniendo en cuenta el posicionamiento de la dimensión cultural. El mismo Protocolo está orientado a la lucha contra los desequilibrios estructurales y proporciona tratamientos de preferencia, lo que es claramente un logro en la batalla por reducir las desigualdades y asimetrías estructurales. El texto del Protocolo presenta un hito en el sentido de la promoción de la movilidad de artistas, puesto que prevé una entrada simplificada a la UE para artistas de los países miembros del CARIFORUM. La sostenibilidad se trata de forma más

bien indirecta en lo que a dimensión cultural se refiere, por ejemplo, con respecto al turismo sostenible como instrumento efectivo para el desarrollo económico y cultural. Además, el desarrollo sostenible se plantea como un prerrequisito importante a fin de preservar y promover la diversidad cultural.

No obstante todos estos logros, las relaciones culturales birregionales encaran grandes desafíos. La cooperación cultural entre la UE y los miembros del CARIFORUM es un buen ejemplo. El Protocolo sobre Cooperación Cultural no prevé compromisos financieros para su aplicación por parte de la UE o sus Estados miembros. Tampoco hay planes de programas específicos para aplicar el Protocolo y por lo que consta a los autores de este artículo tampoco han tenido lugar coproducciones artísticas de creadores culturales europeos y caribeños como plantea el Protocolo. Las normas de acceso al mercado para profesionales culturales acordadas entre la UE y el CARIFORUM son vinculantes y, sin embargo, se limitan a registrar aquellas ya existentes sin ir más allá. Uno de los principales problemas para muchos operadores culturales del Caribe, en lo que a acceso al mercado cultural europeo se refiere, es el hecho de no encontrarse con una normativa europea uniforme sino con varias, y muy diferentes, en función de cada país (KEA European Affairs, 2011: 13ff.). Lo que se ha afirmado en otro estudio sobre acceso a la UE para trabajadores culturales de todo el mundo, obviamente también se aplica a las relaciones culturales con ALC: «el actual régimen de visados revela una flagrante contradicción con el deseo de estrechar las relaciones culturales. Su impacto negativo ha ensombrecido notablemente las actividades de relación cultural en todos los sentidos» (Isar, 2014: 101f.).

Otro desafío hace referencia a la cuestión de cómo se interpretan determinados elementos del Protocolo sobre Cooperación Cultural. Mientras que los representantes de la Comisión Europea consideran las disposiciones del Protocolo como «políticamente» vinculantes, los representantes de los varios países de la UE las contemplan como una mera batería de iniciativas por las que esforzarse. No derivan de ellas ninguna obligación de actuación (KEA European Affairs, 2011: 15). Los socios caribeños también han identificado una serie de aspectos que complican la posibilidad de beneficiarse de las potenciales ventajas del Protocolo por parte de muchos artistas del Caribe. Entre ellos, la pobre organización del sector cultural, la falta de conocimiento de los profesionales culturales sobre cómo aprovechar las medidas culturales, ausencia de información sobre los requisitos y las oportunidades de acceso al mercado en Estados miembros de la UE y dificultades para cumplir los requisitos de las disposiciones relativas al sector audiovisual (KEA European Affairs, 2011: 15).

En lo que respecta a la dimensión cultural de las relaciones entre la UE y sus socios estratégicos, Brasil y México, las actividades culturales iniciadas en la primera década del nuevo milenio parece que no han tenido continuidad. Ambos se consideran ahora países de renta media y por ello no optan a recibir partidas del ICD como lo hacían antes. El Pro-

grama Conjunto para la Cultura de 2011-2014 entre la UE y Brasil no se ha renovado. Ni la Declaración de la séptima Cumbre UE-Brasil en 2014 ni la Declaración Conjunta con motivo del décimo aniversario del lanzamiento de la asociación estratégica en 2017 mencionan aspectos culturales. Todo apunta a que los esfuerzos para desarrollar una cooperación cultural entre Europa y Brasil más allá de las actividades nacionales se han trasladado a la EUNIC. En 2018, EUNIC en colaboración con la Delegación de la UE en Brasil, organizó la Semana de Europa (Semana da Europa) por 14ª vez en Brasil. Estas actividades también son una tentativa para dar respuesta al problema de la falta de visibilidad de la UE como agente cultural. La UE se percibe mayormente como un bloque comercial. Si se espera que esta situación cambie, la UE deberá invertir, y no solo en Brasil, en su visibilidad como actor cultural: tendrá que desarrollar una narrativa común (Smits, 2014: 25ff.). Tal narrativa no se deberá ceñir a conjurar una vez tras otra los valores compartidos y asumidos, y las semejanzas culturales entre las dos regiones. Es evidente que son varios los denominadores comunes y sin embargo la historia, más aún desde la perspectiva latinoamericana, suele ser una carga que raramente se encara y se reconoce por parte de Europa. La UE no puede seguir limitándose a presentar constantemente una imagen armoniosa de un pasado y un presente común.

Las experiencias de la cooperación cultural de la UE con México ponen de manifiesto otro desafío: expectativas divergentes por parte del socio. Si por un lado la autoridad cultural mexicana del CONACULTA espera que la UE se implique en mayor medida en la protección del patrimonio cultural, la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), por el otro, está más interesada en promover la diversidad cultural de las comunidades indígenas. A su vez, la organización ProMéxico tiene como primer objetivo acceder a nuevos mercados culturales (Schneider, 2014: 14ff).

Llegados a este punto, enunciaremos una serie de ulteriores desafíos para las relaciones culturales exteriores de la UE que no guardan relación únicamente con ALC. Muchas de las actividades culturales en terceros países siguen presentando un carácter *ad hoc*. Muy a menudo, las delegaciones de la UE no disponen de partidas específicas ni de personal calificado para desempeñar actividades culturales. Además, las actividades culturales todavía se conciben demasiado unilateralmente como una promoción para la UE y no como actividades recíprocas (Isar, 2014: 104). Las relaciones culturales exteriores de la UE necesitarán de un marco estratégico si se pretende conseguir mayor efectividad. Esto conlleva mecanismos de coordinación intraeuropeos tanto entre las varias instituciones comunitarias como entre la UE y los Estados miembros. Por ejemplo, las distintas direcciones generales de la Comisión que se ocupan de cuestiones culturales (DG EAC, DG DEVCO, DG COMERCIO) deberán colaborar de manera más institucional y no solo con un carácter específico. En cuanto a la coordinación de actividades de instituciones culturales nacionales, la labor de la EUNIC significa un paso en la buena dirección.

Puesto que la responsabilidad principal de las actividades culturales seguirá bajo tutela de cada Estado miembro, sería importante agrupar recursos nacionales en interés de una política cultural europea más potente. Esto podría redundar en beneficio para los países más pequeños de la UE, que de otro modo no serían capaces de involucrarse con ALC debido a una limitación y una escasez de recursos. Así, esta agrupación o «complementariedad subsidiaria» (Isar, 2014: 10) contribuiría a reducir las desigualdades dentro de la UE. Con el propósito de que esta unificación de recursos reciba mayor aceptación por parte de los distintos Estados habría que clarificar, sobre todo desde la perspectiva de los países ya activos, el valor añadido de una política cultural europea frente a los compromisos nacionales.

Finalmente, otro desafío que se desprende del informe de Acción Preparatoria hace referencia a la comunicación. Esto vale tanto por los idiomas utilizados (y aquí se requiere explícitamente un multilingüismo) como por el tipo y los canales de comunicación. Además, por el momento, no parece que las actividades culturales de la UE susciten gran interés, especialmente entre la gente joven.

Referencias

- ALBA (2009). *Joint Declaration - VII Summit*. Cochabamba, Bolivia - October 17, 2009. Disponible en: <alba-tcp.org/en/contenido/joint-declaration-vii-summit> [último acceso: 06/11/2018].
- ALBA (2010). *Fundamental Principles of the Peoples' Trade Treaty (TCP)*. Disponible en: <alba-tcp.org/en/contenido/governing-principles-tcp> [último acceso: 06/11/2018].
- ALBA (2012). *Final Declaration - Communications Media, XI Summit*. Caracas, Venezuela - February 04 and 05, 2012. Disponible en: <alba-tcp.org/en/contenido/final-declaration-communications-media> [último acceso: 06/11/2018].
- AP (2015). *Reunión de Ministros de Cultura de la Alianza del Pacífico*. Disponible en: <alianzapacifico.net/calendario/i-reunion-de-ministros-de-cultura-de-la-alianza-del-pacifico/> [último acceso: 06/11/2018].
- Burri, M. (2015). «The European Union, the World Trade Organization and Cultural Diversity». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 195–209.
- CARICOM (1997). *Regional Cultural Policy of the Caribbean Community*. CARICOM Secretariat. Disponible en: <caricom.org/documents/12068-regional_cultural_policy_of_the_caribbean_community.pdf> [último acceso: 13/11/2018].
- CELAC (2011). *Caracas Declaration. III Summit of Latin America and the Caribbean on Integration and Development (CALC)*. 2-3/12/2011, Venezuela. Disponible en: <pnuma.org/forode>

ministros/19-reunion%20intersesional/documentos/CARACAS%20DECLARATION.pdf> [último acceso:14/11/2018].

CELAC (2014a). *Declaración, II Cumbre de la CELAC, 28 y 29 de enero de 2014*. La Habana, Cuba. Disponible en: <walk.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2014/01/T023600005618-0-Declaracion_Final_de_la_II_Cumbre_de_la_CELAC.pdf> [último acceso: 14/11/2018].

CELAC (2014b). *Plan de Acción de la CELAC 2014*. Disponible en: <fao.org/3/a-bl912s.pdf> [último acceso: 14/11/2018].

CELAC (2014c). *Declaración especial sobre la Cultura como Promotora del Desarrollo Humano*. Disponible en: <celac.cubaminrex.cu/sites/default/files/ficheros/doc_3_26_declaracion_cultura_espanol.pdf> [último acceso: 14/11/2018].

CELAC (2015). *Declaración Final, III Reunión de Ministros de Cultura de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC)*. Disponible en: <lacult.unesco.org/docc/Dec_Fin_III_Reun_Min_Clt_CELAC_ES.pdf> [último acceso: 14/11/2018].

CELAC (2017). *Declaración Política de Punta Cana, V Cumbre de Jefas y Jefes de Estado y de Gobierno de la CELAC*. Punta Cana, Rep. Dominicana. January 25, 2017. Disponible en: <sela.org/media/2463711/declaracion-politica-de-punta-cana.pdf> [último acceso: 14/11/2018].

Crusafon, C. (2015). «EU Cultural Cooperation with Third Countries: The Cases of Latin America and the Mediterranean». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 225–236.

Dodd, D.; Lyklema, M.; van Dittich Weringh, K. (2006). *A cultural component as an integral part of the EU's foreign policy?* Amsterdam: Boekmanstudies.

European Commission (1973). *Declaration on European Identity* (Copenhagen, 14/12/1973). Disponible en: <cvce.eu/content/publication/1999/1/1/02798dc9-9c69-4b7d-b2c9-f03a-8db7da32/publishable_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2005). *A stronger partnership between the European Union and Latin America, Communication from the Commission to the Council and the European Parliament*. Disponible en: <eeas.europa.eu/archives/docs/la/docs/com05_636_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2006). *The European Union, Latin America and the Caribbean: a strategic partnership*. Disponible en: <trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2006/june/tradoc_117342.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2007). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions on a European Agenda for Culture in a Globalizing World*. Brussels, COM(2007)242

final. Disponible en: <eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0242:-FIN:EN:PDF> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2011a). *Culture: EU and Brazil sign agreement to step up cooperation*. Disponible en: <europa.eu/rapid/press-release_IP-11-1152_en.htm?locale=en> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2011b). *Joint Programme on Culture between the European Commission and the Government of the Federative Republic of Brazil (2011-2014)*. Disponible en: <ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/brazil-coop_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2012a). *EU-Central America association agreement, Protocol on Cultural Cooperation*. Disponible en: <trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2011/march/tradoc_147701.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2012b). *Agreement on Cultural Cooperation between the European Union and its Member States, of the one part, and Colombia and Peru, of the other part*. Disponible en: <ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/strategic-framework/documents/agreement-cultural-colombia-peru_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2016). *Joint Communication to the European Parliament and the Council. Towards an EU strategy for International Cultural Relations*. Disponible en: <eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016JC0029&from=EN> [último acceso 15/11/2018].

European Commission (2018). *A New European Agenda for Culture*. Disponible en: <eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1527241001038&uri=COM:2018:267:FIN> [último acceso 15/11/2018].

EEAS (2008). *Brazil-European Union Strategic Partnership – Joint Action Plan, 2nd Brazil-European Union Summit*. Rio de Janeiro, 22/12/2008. Disponible en: <eeas.europa.eu/sites/eeas/files/2008_joint_action_plan_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].

European Parliament (2011). *Cultural dimensions of EU external actions. European Parliament resolution of 12 May 2011 on the cultural dimensions of the EU's external actions*. Disponible en: <europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P7-TA-2011-0239&language=EN&ring=A7-2011-0112> [último acceso 15/11/2018].

EU (2012). *Consolidated Version of the Treaty on the Functioning of the European Union, Official Journal of the European Union*. Disponible en: <eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=EN> [último acceso 15/11/2018].

EU (2017). *Shared Vision, Common Action: A Stronger Europe. A Global Strategy for the European Union's Foreign and Security Policy, European Union*. Disponible en: <europa.eu/globals-

trategy/en/global-strategy-foreign-and-security-policy-european-union> [último acceso 15/11/2018].

EU-CELAC Summit (2013a). *I European Union – Community of Latin American and Caribbean States Summit. Santiago Declaration*. Disponible en: <europa.eu/rapid/press-release_PRES-13-31_en.htm, actualizado el 27/01/2013 [último acceso 17/11/2018].

EU-CELAC Summit (2013b). *EU-CELAC Action Plan 2013-2015*. Disponible en: <eulacfoundation.org/en/system/files/E2%2BEU%20CELAC%20ACTION%20PLAN.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-CELAC Summit (2015a). *II European Union – Community of Latin American and Caribbean States Summit. Brussels Declaration*. Disponible en: <ec.europa.eu/research/iscp/pdf/policy/eu-celac_brussels_declaration_2015.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-CELAC Summit (2015b). *II European Union – Community of Latin American and Caribbean States Summit. Political Declaration*. Disponible en: <consilium.europa.eu/media/23749/eu-celac-political-declaration.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-CELAC Summit (2015c). *EU-CELAC Action Plan*. Disponible en: <eulacfoundation.org/en/system/files/EU-CELAC%20action%20plan.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (1999). *I European Union - Latin America and Caribbean Summit. Declaration of Rio de Janeiro*. Disponible en: <europarl.europa.eu/intcoop/eurolat/key_documents/summits_eu_alc/i_29_6_1999_rio_en.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (2002). *II European Union - Latin America and Caribbean Summit. Political Declaration - The Madrid Commitment*. Disponible en: <europarl.europa.eu/intcoop/eurolat/key_documents/summits_eu_alc/ii_17_5_2002_madrid_en.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (2004). *III European Union - Latin America and Caribbean Summit. Declaration of Guadalajara*. Disponible en: <sice.oas.org/TPD/CACM_EU/Negotiations/Guadalajara2004_e.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (2006). *IV European Union - Latin America and Caribbean Summit. Declaration of Vienna*. Disponible en: <register.consilium.europa.eu/doc/srv?!=EN&f=ST%209335%202006%20INIT> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (2008). *V European Union - Latin America and Caribbean Summit. Lima Declaration*. Disponible en: <europarl.europa.eu/intcoop/eurolat/key_documents/summits_eu_alc/v_16_5_2008_lima_en.pdf> [último acceso 17/11/2018].

EU-LAC Summit (2010a). *VI European Union - Latin America and Caribbean Summit. Madrid Declaration*. Disponible en: <europarl.europa.eu/cmsdata/124265/vi_18_5_2010_madrid_en.pdf> [último acceso 17/11/2018].

- EU-LAC Summit (2010b). *Madrid Action Plan*. Disponible en: <eeas.europa.eu/archives/docs/la/summits/docs/madrid_action_plan_en.pdf> [último acceso 17/11/2018].
- EUNIC (2006). *EUNIC Statute English*. European Union National Institutes for Culture. Disponible en: <eunicglobal.eu/members> [último acceso 17/11/2018].
- Europe Aid (2008). *Action Fiche – MERCOSUR Audiovisual Programme*. Disponible en: <ec.europa.eu/europeaid/sites/devco/files/aap-MERCOSUR-audio-visual-latin-america-af-2008_en.pdf> [último acceso 30/11/2018].
- Europe Aid (2014). *Monitoring the Implementation and Results of the CARIFORUM – EU EPA Agreement*. Disponible en: <trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2016/february/tradoc_154237.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- European Council (2010). *Mexico - European Union Strategic Partnership – Joint Executive Plan*. Disponible en: <eeas.europa.eu/sites/eeas/files/strategic_partnership_en.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- European Council (2017). *The New European Consensus on Development «Our World, Our Dignity, Our Future»*. Disponible en: <ec.europa.eu/europeaid/sites/devco/files/european-consensus-on-development-final-20170626_en.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- Isar, Y.R. (2014). Engaging the World: Towards Global Cultural Citizenship, *Preparatory Action «Culture in the EU's External Relations»*. Disponible en: <ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/publications/global-cultural-citizenship_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].
- Kandyla, A. (2015). «The Creative Europe Programme: Policy-Making Dynamics and Outcomes». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 49–62.
- KEA European Affairs (2011). *Implementing cultural provisions of CARIFORUM-EU EPA. How do they benefit the Caribbean cultural sector?*. European Centre for Development. Disponible en: <ecdpm.org/wp-content/uploads/2013/11/DP-118-Cultural-Provisions-Benefit-Caribbean-Cultural-Sector-2011.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- KEA European Affairs (2016). *Research for Cult Committee. European Cultural Institutes Abroad*. Directorate General for Internal Policies. Disponible en: <europa.eu/RegData/etudes/STUD/2016/563418/IPOL_STU(2016)563418_EN.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- LACULT (2014). *SICSUR – MERCOSUR Cultural Information System*. UNESCO Regional Office for Culture in Latin America and the Caribbean. Disponible en: <lacult.unesco.org/proyectos/showitem.php?lg=2&id=90> [último acceso 14/11/2018].
- LACULT (2015). *Plan de Acción Cultural de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) 2015-2020*. UNESCO Regional Office for Culture in Latin America and the

- Caribbean. Disponible en: <lacult.unesco.org/docc/Plan_Accion_CLT_CELAC_2015-2020_ES.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- Lisack, G. (2014). *European external cultural relations: paving new ways?* Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa).
- Littoz-Monnet, A. (2015). «Encapsulating EU Cultural Policy into the EU's Growth and Competitiveness Agenda: Explaining the Success of a Paradigmatic Shift in Brussels». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 25–36.
- Loisen, J. (2015). «The Implementation of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions in EU External Relations». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 210–224.
- Psychogiopoulou, E. (ed.) (2015). *Cultural Governance and the European Union. Protecting and Promoting Cultural Diversity in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- RECAM (2007). *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR – Sobre el programa*. MERCOSUR Audiovisual. Disponible en: <recam.org/pma/contenidos/sobre-el-programa> [último acceso 14/11/2018].
- Schneider, M. (2014). «Mexico Country Report», *Preparatory Action 'Culture in the EU's External Relations'*. Disponible en: <ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/country-reports/mexico_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].
- Smith, R.C. (2015). «The Cultural Logic of Economic Integration». En: E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union*, p. 7–24.
- Smits, Y. (2014). «Brazil Country Report», *Preparatory Action 'Culture in the EU's External Relations'*. Disponible en: <ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/country-reports/brazil_en.pdf> [último acceso 15/11/2018].
- UNASUR (2011). *Tratado Constitutivo de la Unión de Naciones Suramericanas*. Unión de Naciones Suramericanas. Disponible en: <unasursg.org/images/descargas/DOCUMENTOS%20CONSTITUTIVOS%20DE%20UNASUR/Tratado-UNASUR-solo.pdf> [último acceso 14/11/2018].
- UNESCO (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Disponible en: <unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf> [último acceso 14/11/2018].

4

COOPERACIÓN EUROPEA Y ACCIÓN CULTURAL DE LOS CLÚSTERES EUNIC EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Giada CALVANO

Resumen

El papel de los institutos nacionales de cultura y su red europea EUNIC ha sido fundamental en impulsar y liderar las transformaciones ocurridas recientemente en materia de diplomacia cultural europea. En este sentido, la publicación de la Comunicación Conjunta *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales* de la Comisión Europea (CE) y la Alta Representante de la Unión Europea para Asuntos Exteriores y Política de Seguridad representa la culminación de un proceso de renovación que empezó hace años. Para entender los cambios en curso, es esencial comprender el papel de los institutos nacionales de cultura en el extranjero y de su organización paraguas EUNIC y trazar su desarrollo a lo largo del tiempo, para delinear la orientación futura, sobre todo con respecto a las relaciones culturales UE-ALC.

Este capítulo presenta, en primer lugar, un breve recorrido histórico de los institutos nacionales de cultura y su estructuración actual. A continuación, se exponen las características principales y el funcionamiento de EUNIC, haciendo hincapié en sus plataformas de colaboración a nivel mundial – denominadas «clústeres». Luego la autora introduce los cambios recientes acaecidos en las relaciones culturales internacionales europeas, explicando el impacto de la Comunicación Conjunta de 2016 en la redefinición de las relaciones entre institutos nacionales de cultura, EUNIC y Delegaciones de la UE. Se expondrán seguidamente las nuevas direcciones estra-

tégicas de EUNIC y los institutos nacionales de cultura en el extranjero, considerando la documentación producida y los proyectos implementados como resultado de la nueva estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales. Finalmente, el capítulo se centra en el estado actual de las relaciones culturales entre EUNIC y ALC, analizando los clústeres EUNIC en la región mediante un ejercicio de mapeo. Las conclusiones finales presentan los retos futuros para EUNIC y sus miembros a la luz de la nueva estrategia de la UE para la diplomacia cultural, incluso respecto a una posible relación reforzada con ALC.¹

4.1 Contextualización del papel de los institutos nacionales de cultura y EUNIC

4.1.1 Breve evolución histórica de los institutos nacionales de cultura

Los Institutos de Cultura (IC) nacionales son claves para la integración europea (Fürjész, 2013) y durante muchas décadas han desempeñado un papel importante en el desarrollo e implementación de las estrategias diplomáticas culturales de los Estados Miembros de la UE (Smits et al., 2016). El papel de los institutos nacionales de cultura ha evolucionado desde su creación para abrazar finalmente una visión más amplia, aunque el objetivo principal de los IC de los Estados Miembros de la UE que operan en el extranjero sigue siendo la promoción de la cultura y la lengua de su respectivo país.

Históricamente, la diplomacia cultural emerge con una orientación nacional y permanece así durante un largo periodo. Los institutos de cultura, que son vehículos fundamentales de la política cultural exterior de los Estados Miembros de la UE, en principio «representaban casi únicamente los intereses, tradiciones y valores nacionales de sus países, tanto dentro del territorio de la CE/UE como en países terceros» (Szűcs, 2017: 5). Aunque hoy ésta sigue siendo su misión principal, un lento proceso de cambio, que va mucho más allá de los institutos, puede observarse a partir de las últimas décadas del siglo XX. Para entender el camino evolutivo de estas instituciones, se presenta a continuación una breve premisa histórica.

Paschadalis (2009) identifica cuatro fases fundamentales en el proceso de desarrollo de los institutos de cultura. La primera fase de «nacionalismo cultural», que se extiende desde los años setenta del siglo XIX hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial, corresponde con el origen de los institutos de cultura, con países como Italia, Alemania y Francia como protagonistas principales. Es importante notar que, desde los albores de estas insti-

¹ Un especial agradecimiento a Elisa Grafulla por compartir sus valiosas perspectivas y experiencia en el ámbito de las relaciones culturales internacionales de la UE.

tuciones, los distintos antecedentes históricos, políticos y sociales de los países que adoptan estas herramientas tuvieron un impacto sobre las razones subyacentes a su creación y difusión, produciendo un «cuadro complejo con distintos modelos» (Paschadalis, 2009: 277). Incluso dentro de sus diferentes enfoques, en esta fase la fuerza mayor detrás de la difusión geográfica de estas instituciones puede identificarse en el nacionalismo cultural, expresado a través de los valores de la lengua y la educación.

La segunda fase, pareada con el concepto de «propaganda cultural», abarca el periodo 1914-1945. La politización de la cultura adquiere un nuevo significado y se intensifica durante la Primera Guerra Mundial, utilizando los discursos nacionalistas como armas de propaganda. Los estados comenzaron a entender el potencial de la política cultural exterior y, en particular en el periodo de posguerra, empezaron a poner en marcha, administrar y financiar directamente iniciativas en este sentido, dando lugar a un proceso de institucionalización.

La tercera fase coincide con la era de la «diplomacia cultural» y la necesidad de restablecer las relaciones culturales en una Europa revuelta después de la Segunda Guerra Mundial. La difusión de los institutos de cultura ocurre con una rapidez sin precedentes, confirmando una renovada confianza en estos instrumentos en el tentativo de lograr un diálogo constructivo y promover el proceso de conciliación, a pesar del papel controvertido desempeñado en las fases anteriores. Sin embargo, las diferencias geopolíticas y geoculturales perduran y evolucionan en el nuevo panorama global de posguerra, marcado por la oposición ideológica de distintos bloques, identificados por Paschadalis (2009) como: el enfrentamiento este-oeste de la Guerra Fría; el conflicto norte-sur derivado de los procesos de poscolonialismo; y el «enfrentamiento» EE.UU.-Europa, que se jugó en el terreno del predominio lingüístico.

Por último, la fase actual de «capitalismo cultural», que empieza simbólicamente con la caída del muro de Berlín, atestigua el multiplicarse de países que desarrollan instrumentos de política cultural exterior, que se convierte en la forma normalizada de las relaciones internacionales. El nuevo modelo multilateral que surgió en el periodo posterior a la Guerra Fría obligó a los institutos de cultura a repensar sus actividades y función.

El cambio más significativo hacia una redefinición de los Institutos Europeos de Cultura es la fundación de EUNIC en 2006, una red marco «de los institutos nacionales de cultura europeos y organismos nacionales que se dedican a actividades culturales y afines más allá de sus fronteras nacionales» (EUNIC, 2015: 2), como se define en su misión. La novedad introducida con la creación de EUNIC es, en particular, proporcionar un marco más estructurado para la cooperación europea y unir fuerzas para trabajar conjuntamente en la diversidad cultural y creando mayor comprensión entre las culturas, así como participar en el diseño y realización de las políticas europeas sobre cultura en un momen-

to en que se estaban produciendo las definiciones de competencias de los Estados Miembros y la UE durante las negociaciones del Tratado de Lisboa. La creación de EUNIC conlleva también un cambio de enfoque de unos diversos intereses nacionalistas a una (re) presentación de la diversidad cultural europea dentro y fuera del continente, ayudando así el proceso de integración de la UE a través del fomento tanto de la cohesión interna como de las relaciones culturales exteriores (Fürjész, 2013).

Si embargo, junto con la europeización de los discursos públicos nacionales, se produce una opuesta renacionalización del discurso y la esfera públicos europeos (Szűcs, 2017), complicando aún más un panorama de por sí complejo. Todavía los institutos nacionales de cultura en un país extranjero están mostrando interés en superar la representación exclusiva de la(s) cultura(s) y las costumbres nacionales en el exterior, trabajando en proyectos que promueven la cooperación cultural, el intercambio artístico, la movilidad de los profesionales de la cultura y el apoyo al desarrollo local a través del sector cultural y creativo.

4.1.2 Los institutos de cultura en la actualidad

A pesar de los recortes, los Estados Miembros de la UE en total cuentan con más de 900 institutos de cultura dentro de la UE y casi 1.300 fuera de la UE, empleando aproximadamente a 30.000 personas a nivel mundial y realizando un facturado global de más de 2.3 billones de euros al año (Smits et al., 2006: 11). Estas cifras demuestran la capilaridad del sistema de institutos de cultura y destacan su potencial como actores estratégicos en el marco de la acción externa de la UE a través de la cultura, gracias a una amplia red de oficinas y personal cualificado en todo el mundo.

Como se evidencia en el informe *Research for Cult Committee – European Cultural Institutes Abroad*, la «gran variedad de IC nacionales en términos de tamaño, gobernanza y modelo de gestión, presupuesto, número de oficinas fuera de la UE, personal empleado, así como su participación en proyectos de la UE y promoción de los valores de la UE» (Smits et al., 2016: 27) muestra la diversidad de enfoques entre los Estados Miembros de la UE. Por ejemplo, por razones históricas y políticas, algunos Estados Miembros de la UE cuentan con más de un instituto de cultura (Austria, Alemania, Francia, Italia y Polonia) y una red extensa, mientras otros presentan sólo un instituto de cultura que no tiene oficinas fuera de su territorio nacional. La diversidad de los IC puede por lo tanto dificultar el entendimiento de su funcionamiento. En efecto, la estructura y actividades de los institutos de cultura cambian correspondientemente a la «organización de su administración nacional, sus lazos históricos con países extranjeros, sus estrategias geopolíticas, así como sus relaciones con países limítrofes tanto dentro como fuera de la UE. En general, el enfoque geográfico y las prioridades temáticas de cada IC corresponden con los objetivos de política cultural y exterior de sus respectivos Estados Miembros» (Smits et al., 2016: 27).

Por lo que respecta al sistema de gestión, pueden determinarse dos modelos principales: una estructura centralizada y una descentralizada. En el primer modelo, los IC están gestionados a nivel central por el gobierno en la forma de agencias gubernativas, mientras en el segundo caso pueden operar como organizaciones autónomas descentralizadas (el modelo denominado «administración a distancia»). Otra distinción que se puede hacer entre los IC es según la autoridad financiadora y de reporte, que en muchos casos es el respectivo Ministerio de Asuntos Exteriores, a pesar de que a veces están financiados por distintos ministerios u operan como estructuras descentralizadas (Smits et al., 2016). Esta circunstancia en ocasiones revela una especie de «rivalidad» en materia de competencia existente entre el Ministerio de Asuntos Extranjeros y el Ministerio de Cultura cuando se trata de cultura en las relaciones exteriores.

A nivel de presupuesto, los IC reciben financiación generalmente de sus gobiernos nacionales a nivel central y/o de sus oficinas en el extranjero. El porcentaje de esta contribución en sus presupuestos varía a lo largo del espectro. La financiación no procede exclusivamente de fuentes públicas – aunque éstas representen el recurso más común – sino también de la autofinanciación (p. ej. a través de actividades como los cursos de idiomas) y de fondos privados (p. ej. patrocinios).

Es importante notar que existen notables diferencias con respecto a la distribución del volumen de negocios global, con cinco IC² representando el 93% de los 2.3 billones de euros totales (Smits et al., 2016).

En términos de red global e infraestructura, los institutos de cultura europeos con la distribución más extensa a nivel mundial son Alliance Française, el British Council, el Goethe-Institut, el Institut français y la Società Dante Alighieri. Alliance Française encabeza el grupo, con la sorprendente cifra de 832 alianzas en 131 países³.

4.1.3 Estructura y funcionamiento de EUNIC

Desde su fundación, la red EUNIC se concibe como una herramienta para contribuir a la definición e implementación de la política europea sobre cultura, precisamente en un momento en que se estaba preparando el Tratado de Lisboa y las competencias de la UE y de sus Estados Miembros eran debatidas. De hecho, la creación de EUNIC en 2006 tenía mucho sentido en el contexto de una Unión Europea ampliada y de los cambios de poder geopolítico y económico globales. Aunque la cooperación entre institutos de cultura, embajadas y otras oficinas de los Estados Miembros de la UE en el extranjero no es algo nue-

² En concreto, el British Council, el Goethe-Institut, el Instituto Camoes, Alliance Française y el Institut Français.

³ Información obtenida a partir de: <https://www.fondation-alliancefr.org/?cat=1410>.



TALLER
Joyeria

BARBARIA

vo, la constitución de un marco organizativo para formalizar esta colaboración facilitó la participación, aumentó el potencial de incidencia y permitió desarrollar una visión estratégica conjunta.

Uno de los principales objetivos de EUNIC es crear redes y facilitar la colaboración entre sus miembros, en aras de promover la diversidad cultural y el entendimiento mutuo entre las sociedades europeas, así como fortalecer el dialogo internacional y la cooperación cultural con países terceros. Su visión es convertirse en el asociado preferente para la diplomacia cultural y las relaciones culturales a nivel de ejecución, investigación y formación a nivel europeo e internacional antes de 2025 (EUNIC, 2015).

Actualmente, EUNIC reúne a 36 institutos de cultura y otras organizaciones nacionales de los 28 Estados Miembros de la UE y actúa en más de 80 países a través de 116 clústeres. La oficina de EUNIC Global en Bruselas es la secretaría de la red y ejecuta la estrategia determinada por los jefes de los miembros de EUNIC apoyando el trabajo conjunto tanto de los miembros como de los clústeres EUNIC en todo el mundo. EUNIC agrupa una variedad de miembros, desde los institutos de cultura que operan a distancia hasta los organismos nacionales y ministerios.

Cada miembro de EUNIC tiene su propia independencia e imagen, pero como alianza todos los miembros se juntan para definir y promover objetivos comunes, realizar proyectos conjuntos y aprender uno de otro. Las actividades conjuntas están respaldadas por la Oficina Global de EUNIC que sigue de cerca su implementación e informa los «jefes» sobre ellas. Las sedes centrales de las organizaciones miembro deben estar situadas en el territorio de un Estado Miembro de la UE, tener un mandato a nivel nacional, y operar en el ámbito de la cultura más allá de sus fronteras nacionales.

Los estatutos de EUNIC definen dos categorías de afiliación: miembro de pleno derecho y miembro asociado. Los miembros de pleno derecho son organismos nacionales, o entidades legales que operan con cierto grado de autonomía en, o por cuenta de, una institución a nivel nacional con sede en un Estado Miembro de la UE que se dedique a actividades culturales y afines más allá de sus fronteras nacionales. Los estatutos de la asociación ofrecen también una definición de miembros asociados como organizaciones que adhieren a los propósitos de la Asociación, pero no son elegibles como miembros de pleno derecho, aunque esta categoría de afiliación no ha sido utilizada hasta ahora a nivel directivo, y la red está estudiando actualmente una mejor definición. Las decisiones son adoptadas por los jefes durante la Asamblea General, que incluye a los directores generales/ presidentes/secretarios generales, etc. de los miembros de EUNIC.

El año 2011 marcó un punto de inflexión para la red: se creó en Bruselas una oficina con personal permanente, que ayudó a fortalecer sus esfuerzos de promoción y compromiso. Asimismo, se distribuyó la responsabilidad financiera colectiva entre sus miembros,

en lugar de recaer sobre el Goethe-Institut y el British Council, que habían asumido hasta aquel momento gran parte de la carga financiera.

Los clústeres EUNIC

A nivel local, los miembros de EUNIC se unen formalmente en más de 100 plataformas de colaboración, denominadas clústeres, para colaborar en proyectos y programas comunes encaminados a desarrollar vínculos duraderos entre los pueblos de la UE y los pueblos del país anfitrión. Los clústeres, que representan el conjunto de EUNIC y no sólo aquellos miembros presentes en un determinado territorio, son la columna vertebral de la red y su brazo ejecutivo. Los clústeres EUNIC combinan recursos, intercambian buenas prácticas y colaboran con organizaciones locales, nacionales e internacionales para generar confianza y entendimiento entre culturas. A partir de 2016, trabajan sobre la base de estrategias trienales que les permiten identificar prioridades estratégicas comunes y elaborar e implementar acciones conjuntas para realizarlas.

Se pueden establecer clústeres donde haya al menos 3 oficinas locales de miembros de EUNIC que trabajen juntas a escala nacional o de ciudad. Para su creación, un clúster debe ser aprobado por la Asamblea General de EUNIC, que se reúne dos veces al año en junio y diciembre. En general, un representante de cada clúster, el presidente, actúa como portavoz del clúster⁴. Este cargo va rotando anualmente entre los miembros del clúster.

A partir de 2016, el trabajo de EUNIC con sus plataformas culturales se ha adaptado sobre la base de una clasificación en tres grupos principales según las relaciones geopolíticas de sus países anfitriones con la UE:

- La UE y sus países vecinos: comprende la UE (incluso Noruega y los países candidatos y potenciales), los países de la PEV⁵ y los Balcanes del oeste.
- Países socios estratégicos de la UE: compuesto por los 10 países socios estratégicos de la UE, así como otros países de renta media con los cuales la UE tiene intereses comerciales e inversores.
- Países de Cooperación Internacional y Desarrollo: abarca aquellos países donde la UE proporciona asistencia en materia de cooperación al desarrollo.

Los clústeres presentan tres categorías de afiliación: miembros de pleno derecho, miembros asociados y socios. Son elegibles como miembros de pleno derecho las oficinas locales de los miembros de pleno derecho de EUNIC (o sus organizaciones mandatarias si

⁴ Algunos clústeres han probado con éxito el modelo de dos co-presidentes.

⁵ Política Europea de Vecindad.

un miembro de EUNIC no tiene presencia física en un país o ciudad); los miembros asociados son organizaciones que adhieren a los propósitos de EUNIC, pero no son elegibles como miembros de pleno derecho, también tienen una serie de requisitos para ser admisibles y aceptados; los socios son organizaciones locales que trabajan con el clúster por proyectos o cuentan con una asociación estratégica con ellos (p. ej. Delegación de la UE o Representación de la Comisión Europea).

EUNIC Global dedica un programa de financiación *ad hoc* para financiar los clústeres – denominado *Cluster Fund* – cuya(s) convocatoria(s) de propuestas se publica una o dos veces al año, dependiendo de la decisión de la Asamblea General. El fondo es financiado a través de las contribuciones voluntarias de los miembros de EUNIC y cofinancia los proyectos de relaciones culturales de los clústeres siempre que estén en línea con sus estrategias de clústeres trienales. En la última convocatoria de octubre 2018, se distribuyeron subvenciones por 117.500 euros entre 12 proyectos (en la mayoría de casos, 10.000 euros por clúster)⁶.

Los clústeres EUNIC no tienen personalidad jurídica o un estatuto que les permita firmar contratos, así que hasta ahora los contratos para recibir financiación para las actividades conjuntas han sido firmados por uno de los miembros con la adecuada condición legal local e implementados en partenariatio con el clúster.

4.2 Un papel renovado para EUNIC y los institutos de cultura en el extranjero

4.2.1 Una nueva estrategia para las relaciones culturales internacionales de la UE

La publicación de la Comunicación Conjunta *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales* (European Commission, 2016) inaugura un nuevo periodo para la acción futura de la UE en este ámbito, que supone también una nueva perspectiva del papel de los institutos nacionales de cultura y de EUNIC. La Comunicación Conjunta es el primer documento político de la UE que define los principios, las líneas de actuación y el enfoque estratégico para sus relaciones culturales internacionales. Un desarrollo clave de este texto es que propone de ir más allá de la presentación de las culturas europeas hacia un paradigma más colaborativo de intercambios personales, reciprocidad, aprendizaje y entendimiento mutuo. Se pueden destacar cinco puntos del documento: la definición de diplomacia cultural en términos de relaciones culturales, un enfoque transversal de la cultura, tres líneas de actuación conjunta, el principio de subsidiariedad y complementariedad, y una cooperación reforzada de la UE, parte de la cual se consigue por medio de una

⁶ Información obtenida a partir de: <https://www.eunicglobal.eu/clusters#cluster-funding>.

nueva forma de partenariado con los institutos nacionales de cultura y su organización marco EUNIC.

Un primer aspecto notable de la Comunicación Conjunta es el uso preferencial del término «relaciones culturales internacionales» en lugar de «diplomacia cultural»⁷, a partir del mismo título. Este uso de la terminología es clave para entender la nueva estrategia de la UE: las relaciones entre la UE y sus Estados Miembros y países terceros no tendrían que limitarse a la mera promoción de las culturas nacionales, sino que deberían ampliar su alcance para desarrollar vínculos duraderos entre los pueblos de la UE y los pueblos de países terceros en un espíritu de diálogo, reciprocidad, creación conjunta y aprendizaje mutuo, capacitación y comprensión.

Un segundo aspecto que conviene destacar es un planteamiento más amplio y profundo de la cultura, que incluye no sólo las disciplinas artísticas sino también una gran variedad de acciones y políticas, «del diálogo intercultural al turismo, de la educación y la investigación a las industrias creativas, de la protección del patrimonio a la promoción de las industrias creativas y las nuevas tecnologías, y de la artesanía a la cooperación al desarrollo» (European Commission, 2016: 4). Las acciones llevadas a cabo dentro del marco de la Comunicación Conjunta deberían por tanto contemplar y abarcar un espectro mayor de áreas y no limitarse estrictamente a las artes.

En tercer lugar, el documento propone tres líneas de actuación para avanzar en las relaciones culturales internacionales con países colaboradores:

1. el apoyo a la cultura como motor del desarrollo económico y social sostenible, que incluye el apoyo a la elaboración de políticas culturales, también en relación con el papel de las autoridades locales en este ámbito, así como el refuerzo de las industrias culturales y creativas;
2. el fomento de la cultura y del diálogo intercultural para relaciones intercomunitarias pacíficas, desde el apoyo a la cooperación entre operadores culturales hasta el fomento de la consolidación de la paz a través del diálogo intercultural;

⁷ Considerando la complejidad y la ausencia de consenso en torno a la definición de los términos «diplomacia cultural» y «relaciones culturales», en este capítulo se adoptan las siguientes definiciones: «diplomacia pública» se refiere a acciones de comunicación y divulgación de los estados y sus agencias hacia los ciudadanos de otros estados con el fin de conseguir objetivos políticos; la «diplomacia cultural» es un instrumento de la diplomacia pública que utiliza la cultura para comunicar con otros estados, sus agencias y ciudadanos para realizar los objetivos de su política exterior; y con «relaciones culturales» se entiende el intercambio mutuo de cultura destinado a generar confianza y entendimiento mutuo entre las personas. Las relaciones culturales requieren el apoyo del estado, tanto a nivel financiero como para facilitar un contexto favorable, por lo que puede ser entendido como un instrumento o una dimensión de la diplomacia cultural, si bien los actores que las llevan a cabo no tienen por qué ser estatales (EUNIC, 2015).

3. el refuerzo de la cooperación en materia de patrimonio cultural, partiendo de su investigación y llegando a su protección y promoción.

Un cuarto aspecto relevante de la Comunicación Conjunta es su jurisdicción. El texto respeta las competencias en materia de cultura que el Tratado de Funcionamiento de la UE (TFUE) atribuye a la UE y a sus Estados miembros (European Union, 2012). La cultura es competencia de los Estados miembros, mientras que la UE desempeña un papel de apoyo y complementación. En línea con el TFUE, la Comunicación Conjunta propone un enfoque estratégico basado en el principio de subsidiariedad: «la UE actúa para promover las relaciones culturales internacionales cuando pueden ser más efectivas que la acción adoptada a nivel nacional, regional o local» (European Commission, 2016: 4).

De hecho, la necesidad de «coordinar mejor los esfuerzos hacia un planteamiento estratégico europeo orientado a una integración consistente y coherente de la cultura en las relaciones exteriores de la UE, que contribuya a completar las actividades de la Unión con las de los Estados Miembros» (European Council, 2015: 4) se había puesto de relieve en 2015, cuando el Consejo adoptó sus Conclusiones sobre la cultura en las relaciones exteriores de la UE. En efecto, la Comunicación Conjunta nace a partir de estas Conclusiones, que instan a la Comisión Europea a preparar un planteamiento más estratégico para la cultura en las relaciones exteriores. No obstante, la publicación de la Comunicación conjunta no es sino el resultado de los esfuerzos acumulativos de distintos portadores de interés a lo largo del tiempo, que data alrededor de los tiempos del tratado de Maastricht. Sin embargo, el papel de la cultura en las relaciones exteriores de la UE se hizo evidente a partir de 2007, cuando la Comisión Europea publica la *Agenda Europea para la Cultura en un Mundo en vías de Globalización*, entre cuyos objetivos se incluye la «promoción de la cultura como elemento vital en las relaciones internacionales de la Unión» (European Commission, 2007: 8). A partir de ese momento, el papel de la cultura en las relaciones internacionales de la UE se va perfilando con el paso de los años: a partir de 2011 se convierte en una de las prioridades de los planes de trabajo sobre cultura del Consejo y, en 2014, recibe un impulso especial con la Acción Preparatoria *La cultura en las relaciones exteriores de la UE*, que pone de relieve su gran potencial y proporciona la base conceptual de la Comunicación Conjunta.

El quinto y último aspecto por destacar de la Comunicación Conjunta es el de hacer un llamamiento para reforzar la cooperación entre los actores europeos para que los actores europeos «reúnan sus recursos para garantizar la complementariedad y las sinergias. Esto incluye todos los niveles de la administración pública, las organizaciones culturales locales y la sociedad civil, la Comisión y la Alta Representante (a través de las Delegaciones de la UE en países terceros), los Estados miembros y sus institutos culturales» (European Commission, 2016: 12). Con respecto a estos últimos, la Comunicación conjunta propone «un nuevo tipo de asociación entre el SEAE, los servicios de la Comisión, los

institutos nacionales de cultura y su organismo marco» (European Commission, 2016: 13), la red *European Union National Institutes for Culture* (EUNIC).

4.2.2 Atando lazos entre EUNIC, el SEAE y los servicios de la Comisión

La Comunicación Conjunta, un nuevo marco de cooperación para los actores implicados en la acción cultural exterior de la UE, sugirió una nueva forma de partenariado con los institutos de cultura que condujo a la firma de un *Acuerdo Administrativo* (European Commission, EEAS, EUNIC, 2017) entre EUNIC, el Servicio Europeo de Acción Exterior (SEAE)⁸ y la Comisión Europea (CE) en mayo 2017. Facilitando una colaboración más estructural y estratégica entre tres partes tanto a nivel local como central en países asociados a través de EUNIC, la CE y el SEAE, el *Acuerdo Administrativo* pretende contribuir a la implementación de la Comunicación Conjunta. De las tres secciones que componen el acuerdo administrativo, las dos primeras – «principios, valores y objetivos», y «áreas prioritarias para la cooperación» - retoman los conceptos, el enfoque y las líneas de actuación de la Comunicación Conjunta. La tercera sección – «disposiciones para la cooperación» - define los aspectos prácticos de esta cooperación. En concreto, el documento prevé actividades piloto que permitan analizar distintos métodos para reforzar esta cooperación a través de cuatro áreas: planificación, recursos, ejecución, y seguimiento y evaluación. Las actividades piloto también se encaminan a examinar los distintos modelos de financiación y colaboración posibles en el marco de las normas y los reglamentos vigentes.

La primera actividad piloto a la que ha dado lugar este acuerdo administrativo es una investigación acerca de la relación actual entre los clústeres EUNIC y las Delegaciones de la UE en 14 países⁹, a través de las cuatro áreas indicadas en el acuerdo. El ejercicio de mapeo y de establecimiento de una base de referencia tuvo lugar entre septiembre 2017 y abril 2018. La fase siguiente se ha realizado conforme con las lecciones aprendidas y las recomendaciones incluidas en el informe que describe los resultados (Grafulla et al., 2018).

⁸ El tratado de Lisboa de 2009 introdujo el Servicio Europeo de Acción Exterior (SEAE) como nuevo vehículo para la política exterior de la Unión Europea y dotó este nuevo organismo de una red de 139 así denominadas «Delegaciones de la Unión». Las Delegaciones de la UE presentan una extensa red de socios, incluyendo a autoridades públicas, organizaciones del sector privado, actores locales de la cooperación cultural. Su papel es facilitar la cooperación y el intercambio de informaciones entre los varios actores europeos en el país socio. Las Delegaciones de la UE tienen amplios conocimientos en la optimización de distintas acciones, programas y proyectos y pueden acceder a varios instrumentos financieros – bilaterales, regionales o temáticos – para incrementar el impacto de acciones y proyectos. Poseen un amplio conocimiento en la preparación, programación y financiación de proyectos, incluso en el ámbito de la cultura y el desarrollo.

⁹ Bosnia y Herzegovina, Brasil, Sudán, Egipto, EE.UU., Etiopía, Japón, Jordania, Marruecos, República Democrática de Congo, Senegal, Serbia, Túnez y Ucrania.

Por lo general, los IC y varios clústeres EUNIC tienen buenas relaciones con las Delegaciones de la UE, todavía, bajo el nuevo papel previsto por la UE, se necesita una colaboración más estrecha. Entre los aspectos positivos por destacar, se encuentran una serie de ejemplos de buenas prácticas para la cooperación que pueden ser utilizados como fuente de inspiración para el trabajo futuro. Los aspectos que convendría mejorar para realizar todo el potencial de la cooperación se podrían resumir en cuatro puntos:

- una mayor orientación para el trabajo conjunto sobre el terreno, con líneas directrices comunes para las Delegaciones de la UE y los clústeres EUNIC;
- un marco para la formación y el desarrollo profesional continuos que permita a las Delegaciones de la UE y los institutos culturales entender e integrar el nuevo enfoque estratégico, así como los modelos y posibilidades dentro de este renovado marco;
- un mecanismo específico de financiación de la UE que se adapte a las necesidades y particularidades de las relaciones culturales internacionales. De hecho, el *Acuerdo Administrativo* alienta la co-creación y cofinanciación de proyectos y actividades, todo y que los instrumentos disponibles para facilitar este proceso no estén adaptados a las nuevas formas de cooperación;
- un sistema de seguimiento y evaluación de impacto en materia de relaciones culturales internacionales.

Siguiendo las indicaciones contenidas en el informe, en junio 2019 se publicaron las Directrices Conjuntas sobre el partenariado entre EUNIC, el SEAE y la Comisión Europea (EC, EEAS, EUNIC, 2019). El documento proporciona un marco práctico para fortalecer el partenariado entre la CE, el SEAE y EUNIC, con el fin de asesorar a los profesionales que trabajan en las Delegaciones de la UE y los clústeres EUNIC en todo el mundo sobre el diseño y la gestión de relaciones eficaces.

En el texto se evidencia la importancia de una visión estratégica común que «tendría que basarse en el principio de trabajo conjunto de la UE y EUNIC en las relaciones culturales y tendría que desarrollarse mediante consultas con los actores locales, poniéndose de acuerdo sobre una definición conjunta de un enfoque eficaz para las relaciones culturales, identificando objetivos comunes que se traduzcan posteriormente en una estrategia conjunta» (EC, EEAS, EUNIC, 2019: 5), siempre en el respeto del principio de subsidiariedad. Las Directrices Conjuntas abarcan también los retos identificados en el Informe sobre el partenariado entre los clústeres EUNIC y las Delegaciones de la UE, proporcionando una serie de recomendaciones, a saber:

- Desarrollar un marco común de formación para las relaciones culturales, que incluiría la utilización de foros y programas de formación existentes y la creación de un programa de formación conjunto.

- Profesionalizar el partenariado, proponiendo una coordinación interna más eficiente a través de la designación de «centros culturales de referencia» en las Delegaciones de la UE y el establecimiento de coordinadores permanentes en los clústeres EUNIC; establecer reuniones regulares para favorecer el intercambio de conocimientos; firmar un acuerdo entre las Delegaciones de la UE y los clústeres EUNIC a nivel local; institucionalizar las sesiones de trabajo conjunto durante los seminarios regionales; y dar acceso a la plataforma para las Delegaciones de la UE y los clústeres para compartir informaciones y buenas prácticas.
- Diseñar e implementar proyectos conjuntos bajo este partenariado. Como indicado en el texto, esto requiere una clara definición de los papeles y las responsabilidades y el desarrollo de una estrategia de comunicación común, garantizando al mismo tiempo el principio de geometría variable y modelos de cofinanciación variables. A nivel de financiación, el documento hace hincapié en la importancia de un mecanismo específico de financiación para el partenariado en futuro. Paralelamente, expone cuatro modelos de financiación que se utilizan actualmente para financiar proyectos y acciones comunes (es decir, PAGO DA/PACA, subvenciones, contratos de servicios y facturación), detallando sus fortalezas y debilidades para que los clústeres EUNIC y las Delegaciones de la UE puedan identificar el modelo que mejor se adapte a sus necesidades.
- Definir una estrategia de monitoreo y evaluación, que permita valorar el proyecto y sus resultados y el impacto más amplio de las relaciones culturales (es decir, sus efectos).

Finalmente, las Directrices Conjuntas definen los roles y responsabilidades dentro del partenariado, exponiendo las especificidades de cada parte y evidenciando la importancia de las sedes centrales de ambos lados para incrementar la eficacia y eficiencia de la cooperación.

Otra acción importante surgida como consecuencia del ulterior desarrollo de la estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales es la Acción Preparatoria «Casas» Europeas de la Cultura. En julio 2018, EUNIC fue invitado por la Comisión Europea a presentar una propuesta para analizar y definir el concepto de «Casas» Europeas de la Cultura. EUNIC Global entregó su propuesta a la Dirección General de Educación, Juventud, Deporte y Cultura (DG EAC) en septiembre 2018; el proyecto fue aceptado y se lanzó en diciembre 2018.

«Casas» Europeas de la Cultura es un proyecto cofinanciado por la Comisión Europea (90%) y EUNIC Global (10%), con objeto de definir concretamente el concepto de «Casas» Europeas de la Cultura y evaluarlo a partir de varios proyectos de colaboración que se analizarán en el periodo 2019-2020.

El proyecto se estructura alrededor de las siguientes acciones principales:

- Un mapeo inicial de las prácticas actuales y pasadas de colaboración europea en la cultura tanto dentro como fuera de la UE, llevado a cabo por los miembros de EUNIC, así como por otros actores u organizaciones (es decir, la sociedad civil). El inventario resultante - que no pretende ser exhaustivo - se utilizará para inspirar futuros proyectos de colaboración.
- Convocatorias de ideas para identificar modelos innovadores de colaboración entre los miembros de EUNIC, las Delegaciones de la UE y actores locales en países terceros, que se llevarán a cabo en dos fases, a partir de abril 2019.
- Evaluación del concepto y modelos de colaboración de las «Casas» Europeas de la Cultura, en particular hasta qué punto estas puedan convertirse en una herramienta para ayudar a cumplir la nueva estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales. Entre otros, el análisis y la evaluación incluirán recomendaciones políticas a la Comisión Europea basadas en las evidencias. Los resultados se presentarán durante una conferencia en Bruselas en diciembre 2020.

En mayo 2019 se han publicado los primeros resultados del mapeo inicial (EUNIC, 2019). El mapeo abarca 151 proyectos en 75 países de todos los continentes, involucrando a 29 miembros de EUNIC y 24 Delegaciones y representaciones de la UE, y cientos de otras entidades; y recopilando información de proyectos realizados entre 1991 y 2024. Los resultados más importantes del proceso de mapeo han sido la definición de tipologías preliminares y del concepto de «Casas» Europeas de la Cultura, que se describen como «modelos y prácticas de colaboración que crean espacios, físicos o digitales, permanentes o temporáneos, para el intercambio cultural más allá de las artes, la co-creación y los contactos interpersonales que generan confianza y entendimiento entre los ciudadanos de la UE y los pueblos del resto del mundo» (EUNIC, 2019: 31). El aspecto más novedoso por destacar es que el proyecto no es (necesariamente) sobre espacios físicos, sino sobre comprender la cultura como un espacio de intercambio, diálogo y entendimiento recíproco.

Una «Casa» Europea de la Cultura debería involucrar a actores diferentes a distintas escalas y llevar a una mejor cooperación entre agentes europeos – en particular EUNIC, las Delegaciones de la UE, los Estados Miembros. Debería también responder al contexto y necesidades locales, aportar un valor añadido a todas las partes involucradas; ser adaptable y sostenible.

4.3 La relación entre EUNIC y América Latina y Caribe

Tras examinar las transformaciones recientes en ámbito de diplomacia cultural de la UE, que implican un renovado papel para EUNIC como socio estratégico de la Comisión Europea y otras instituciones europeas en la definición e implementación de la política cultural y las relaciones culturales exteriores europeas, este apartado pretende delinear el estado actual de la relación entre la red y los países de ALC.

La autora de este capítulo realizó un mapeo de los clústeres EUNIC en América Latina y Caribe, que podría arrojar cierta luz sobre la situación de las relaciones culturales UE-ALC.

Tabla 4.1. Clústeres EUNIC en ALC.

Nombre del clúster	Nombre de Miembros	País
EUNIC MÉXICO	<ul style="list-style-type: none"> • Embajada de Francia / IFAL (Institut Français d'Amérique Latine) • Goethe-Institut Mexico • British Council 	México
EUNIC CUBA	<ul style="list-style-type: none"> • Ministerio de Asuntos Exteriores de Chipre • British Council • Instituto Cultural de Rumania • Ministerio de Asuntos Exteriores de Países Bajos • AECID • Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia • Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia • Goethe-Institut • Ministerio de Asuntos Exteriores de Austria • Ministerio de Asuntos Exteriores de Bulgaria 	Cuba
EUNIC VENEZUELA	<ul style="list-style-type: none"> • Embajada de la República de Austria • Alliance Française Venezuela • Goethe-Institut Venezuela • Istituto Italiano di Cultura • British Council • Embajada de la República Checa • Embajada de Finlandia • Asociación Cultural Humboldt • Embajada de Noruega • Embajada de Polonia 	Venezuela
EUNIC COLOMBIA	<ul style="list-style-type: none"> • Alliance Française • Goethe-Institut • Centro Educativo y Cultural Reyes Católicos • British Council 	Colombia
EUNIC PERÚ	<ul style="list-style-type: none"> • Embajada de Austria • Embajada de República Checa • Embajada de Finlandia • Alliance Française Lima 	Perú

Continúa →

Continúa ↓

Nombre del clúster	Nombre de Miembros	País
EUNIC PERÚ	<ul style="list-style-type: none"> • Goethe-Institut Lima • Embajada de Grecia • Istituto Italiano di Cultura • Embajada del Reino de los Países Bajos • Asociación Cultural El Tulipán • Embajada de Polonia • Embajada de Romaia • Centro Cultural Español (CCE) • Asociación Cultural Peruano Británica • Embajada de Suiza • Delegación Permanente de la UE en Perú 	Perú
EUNIC BOLIVIA	<ul style="list-style-type: none"> • AECID • Goethe-Institut • Alliance Française 	Bolivia
EUNIC CHILE	<ul style="list-style-type: none"> • Embajada de Austria • Institut Français • Goethe-Institut Chile • Istituto Italiano di Cultura • British Council Chile • Delegación Valonia- Bruselas • Embajada de Croacia • Delegación de la UE en Chile • Embajada de Hungría • Embajada de Noruega • Embajada de Polonia • Embajada de Rumania • Embajada de España • Embajada de Suecia • Embajada de Suiza • Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile • Observatorio de Políticas Culturales 	Chile
EUNIC SALVADOR DE BAHIA	<ul style="list-style-type: none"> • Alliance Française • Goethe-Institut • Instituto Cervantes 	Brasil
EUNIC BRASILIA	<ul style="list-style-type: none"> • Embajada de Austria • Instituto de Cultura de Dinamarca • Embajada de Polonia • Embajada de Suecia • Embajada de Finlandia • Alliance Française Brasilia • Goethe-Institut São Paulo • Goethe-Zentrum Brasilia • Embajada de Italia • Instituto Camões • Instituto Cervantes • British Council Brasil • Embajada de Grecia • Cultura Inglesa 	Brasil

Continúa →

Continúa ↓

Nombre del clúster	Nombre de Miembros	País
EUNIC CURITIBA	<ul style="list-style-type: none"> • Instituto Cervantes • Goethe-Institut • Casa da Cultura Polônia 	Brasil
EUNIC RIO DE JANEIRO	<ul style="list-style-type: none"> • Instituto de Cultura de Dinamarca • Goethe Institut • Istituto Italiano di Cultura • Instituto Cervantes • British Council 	Brasil
EUNIC SÃO PAULO	<ul style="list-style-type: none"> • Alliance Française • Institut Français • Goethe-Institut • Istituto Italiano di Cultura • Instituto Cervantes • British Council 	Brasil
EUNIC MONTEVIDEO	<ul style="list-style-type: none"> • Alliance Française • Goethe-Institut • Fundación Maria Tsakos • Istituto Italiano di Cultura • Instituto Camões • Instituto Cultural Anglo Uruguayo • Centro Cultural Español (CCE) • Delegación de la UE en Uruguay 	Uruguay
EUNIC BUENOS AIRES	<ul style="list-style-type: none"> • AECID • Alliance Française • British Council • Embajada de Austria • Embajada de Romania • Embajada de Italia - Istituto Italiano di Cultura • Goethe-Institut 	Argentina
EUNIC CORDOBA	<ul style="list-style-type: none"> • Instituto Italiano di Cultura • Alliance Française • Goethe-Institut • Centro Cultural España-Córdoba 	Argentina

Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos de: <https://www.eunicglobal.eu/clusters> (último acceso: 14/05/2019).

El ejercicio de mapeo, basado sobre los datos disponibles en la página web de EUNIC Global, identificó 15 clústeres en 10 países diferentes. Brasil tiene la concentración más alta de clústeres (5), mientras Argentina presenta 2 clústeres y los restantes países (Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela) sólo un clúster cada uno.

El número de miembros varía considerablemente de un clúster a otro. Sin embargo, es importante notar que la página web no hace una diferenciación entre miembros de pleno derecho, miembros asociados y socios en los clústeres. En algunos casos, las Delegaciones de la UE figuran como miembros, mientras en otros casos no, aunque los clústeres puedan estar

colaborando estrechamente con su Delegación de la UE (p. ej. Cuba). Actualmente se está desarrollando un proceso de armonización de la afiliación de los clústeres, para asegurarse que todos los clústeres cumplan con la definición de afiliación en calidad de miembro de pleno derecho, miembro asociado y socio en las directrices del clúster. Esto se debe al hecho de que, a lo largo de los años, los criterios de afiliación no han sido interpretados por los clústeres de forma muy orgánica, lo que hizo que diferentes clústeres utilizaran distintos enfoques.

Con respecto a la presencia de institutos de cultura, es importante destacar la capilaridad del Goethe-Institut en la región: la institución alemana está presente en todos los 15 clústeres identificados. Alliance Française y British Council cuentan también con una amplia distribución, apareciendo respectivamente en 10 y 9 clústeres. Asimismo, Istituto Italiano di Cultura está muy arraigado en el territorio, participando en 8 clústeres. AECID es muy activa en América Latina y opera mediante su propia red de centros culturales¹⁰, además de los Servicios Culturales de las Embajadas Españolas. Si consideramos también la red de Institutos Cervantes en el territorio, la presencia y la actividad española en ALC es por tanto relevante. El predominio de estos institutos se debe a sus tradicionales vínculos con América Latina y Caribe y confirma la brecha entre IC de grande y pequeño y mediano tamaño en términos de presencia fuera de la UE o en su misma nación, debida principalmente a la escasez de recursos.

La mayoría de los clústeres analizados no posee una página web, debido a una decisión estratégica de concentrar la información de los proyectos de los clústeres en la página web de EUNIC Global. Sin embargo, a partir de la información disponible en la página web de EUNIC Global y el informe del último encuentro regional en las Américas (EUNIC, 2018), es posible identificar algunas actividades que se han realizado últimamente. Los dos clústeres de Argentina, por ejemplo, han elegido explorar la cuestión de la cultura como herramienta de integración con un proyecto sobre migración. EUNIC Córdoba decidió concentrar sus esfuerzos en el ámbito de la literatura: en 2017, el tema del Festival Internacional de Literatura (FILiC) organizado por el clúster fue migración y refugiados en el mundo; mientras que desde septiembre 2018 están trabajando sobre un proyecto de capacitación dirigido a las librerías locales en Argentina, que recibió una subvención de 2.500 euros del *Cluster Fund*. Otros proyectos financiados por dicho fondo en 2018¹¹ incluyen «Orquesta Juvenil» de EUNIC Brasilia y «Casa Europa: Repensar el futuro de los museos», promovido por EUNIC Sao Paulo y Rio de Janeiro. Por su parte, EUNIC Bolivia está implementando un proyecto cultural para promover los derechos LGBT, la diversidad sexual y la igualdad de género en Bolivia. Para la dirección futura, es deseable que los clústeres colaboren cada vez más para mejorar la colaboración regional. Por último, cabe señalar que a partir de diciembre de 2018 se está realizando un proceso de revitalización de los clústeres latentes (p. ej. Venezuela y México), con el objetivo de desarrollar su pleno potencial.

¹⁰ Más información en: <http://www.aecid.es/ES/cultura/red-exterior/red-de-centros-culturales>.

¹¹ Información obtenida de: <https://www.eunicglobal.eu/clusters#cluster-funding>.

A nivel de prioridades geográficas, una investigación conducida por el proyecto *Crossroads for Culture*¹² para proporcionar una comprensión básica sobre el funcionamiento de afiliación de EUNIC en la práctica y sus retos (McIntosh, 2015) mostró que, a partir de los datos recopilados, no es posible inferir las prioridades geográficas de los miembros de EUNIC, o la medida en que EUNIC suporta la participación colaborativa en áreas específicas, manifestando la necesidad de datos de referencia. Esto se debe también a que las prioridades geográficas de los miembros de EUNIC cambian a lo largo de los años, dependiendo del contexto geopolítico de sus países y de los países socios. Sin embargo, se identificaron oportunidades para una mayor cooperación en aquellos países y áreas donde la colaboración cubre las necesidades tanto de los miembros de EUNIC como del SEAE (p. ej. China, India, la región de MENA¹³, los países de la PEV y socios estratégicos de la UE), que incluirían a Brasil y México, gracias a su reconocimiento como socios estratégicos de la UE.

El compromiso de EUNIC en términos de trabajo regional con los clústeres empezó a ser más estratégico en 2016, después de la aprobación del marco estratégico, cuando el Programa de Desarrollo de Clúster se desarrolló y empezó a trabajar con los clústeres en estrategias trienales. El Programa de Desarrollo de Clúster se dirige a potenciar la capacidad de los miembros de EUNIC de colaborar mediante clústeres, basándose en el supuesto de que los clústeres de la misma región se enfrentan a necesidades y retos parecidos. Los recursos limitados de la oficina llevaron a priorizar la UE y sus países vecinos primero, luego África subsahariana, y en la tercera fase del programa América Latina.

De manera similar, los institutos culturales parecen seguir las mismas prioridades geográficas de las instituciones de la UE para las relaciones culturales exteriores, es decir países socios del sur y el este y los 10 países socios estratégicos de la UE (incluso Brasil y México) (Smits et al., 2016). En efecto, aunque las prioridades geográficas de los institutos de cultura están definidas por los Estados Miembros de la UE en línea con sus objetivos de política exterior, se ha notado un cambio progresivo desde las esferas de influencia nacional hacia la agenda geopolítica y las orientaciones estratégicas de la UE.

Con la consolidación progresiva del partenariado entre EUNIC, el SEAE y la CE se produce una convergencia de prioridades geopolíticas de EUNIC y la UE. En este sentido, la publicación de la Nueva Agenda Europea para la Cultura (European Commission, 2018) podría abrir nuevas oportunidades favorables a reforzar los vínculos con los países de ALC. De acuerdo con la Agenda Europea para la Cultura de 2007, la Comisión adoptó la Nueva

¹² EUNIC es el coordinador de *Crossroads for Culture*, un proyecto cofinanciado por el programa Europa Creativa desde 2014 a 2017. *Crossroads for Culture* tiene como objetivo el fortalecimiento de la función de EUNIC de capacitar los agentes culturales de todos los estados miembros de la UE para trabajar a nivel transnacional; la internacionalización de los sectores culturales y creativos y mejorar la influencia y atractivo europeo dentro y fuera del continente. En 2017, se concedió a EUNIC otra subvención para el periodo 2017-2021.

¹³ Acrónimo de Medio Oriente y norte de África.

Agenda en mayo 2018 para tener en cuenta la evolución del sector cultural. Se centra en la contribución positiva de la cultura a la sociedad, la economía y las relaciones internacionales de Europa y establece métodos de trabajo mejorados con los Estados miembros, la sociedad civil y los socios internacionales. Este documento es de particular relevancia para el futuro de las relaciones UE-ALC, pues declara expresamente la intención de desarrollar estrategias para la cooperación cultural a nivel regional en América Latina. El interés de la UE para mejorar la cooperación cultural con la región de ALC es aún más significativo a la luz de las restricciones aplicadas a las ayudas a la cooperación al desarrollo que han afectado a los bloques subregionales (como el Mercosur) y los países que han avanzado en el desarrollo de sus economías (Azpíroz Manero, 2011).

4.4 Conclusiones

Las transformaciones recientes ocasionadas por la Comunicación Conjunta están poniendo una serie de retos para EUNIC y los institutos de cultura, que deberán abordarse. Una primera cuestión se refiere a la misma Comunicación Conjunta, y si dará un nuevo impulso que ponga la cultura al centro de las relaciones internacionales de la UE y cómo se desarrollará su implementación (Szűcs, 2017). Al respecto, el número de publicaciones y actividades producidas como resultado de la Comunicación Conjunta (es decir las Directrices Conjuntas, la Acción Preparatoria, las Conclusiones del Consejo de abril 2019, los seminarios regionales conjuntos de EUNIC y el SEAE, entre otros) parece indicar que la nueva estrategia resulta eficaz para el fomento del cambio. Las Conclusiones del Consejo de abril 2019 (Council of the European Union, 2019) son de particular importancia para la orientación de la acción de la UE y sus Estados Miembros en los próximos años. El documento estratégico proporciona una visión más clara en el ámbito de las relaciones culturales internacionales y se convertirá probablemente en el marco de acción de referencia en futuro.

Otra cuestión que cabe señalar es que la implementación de la Comunicación Conjunta representa aspectos críticos, debido a varias razones. Uno de los desafíos que enfrentan EUNIC y las Delegaciones de la UE (DUE) es la definición de una visión estratégica y objetivos comunes para formular un partenariado eficiente. EUNIC y las DUE son complementarios bajo distintos puntos de vista:

EUNIC aporta la experiencia y conocimientos especializados sobre relaciones culturales pues sus miembros han estado trabajando en países de acogida durante muchas décadas y han establecido relaciones de confianza con amplias redes de socios que trabajan en la cultura y más allá. Aportan también al partenariado los recursos humanos y el conocimiento práctico en el desarrollo y realización de proyectos culturales. Las Delegaciones de la UE aportan sus propias redes y asumen el rol de facilitar la cooperación entre los varios actores europeos. Tienen conocimiento práctico para optimizar distintas acciones accediendo a varios instrumentos financieros,

y también aportan al partenariado experiencia en particular en el ámbito de la cultura y el desarrollo (EC, EEAS, EUNIC, 2019: 4).

Sin embargo, sus misiones y visiones son distintas, así que necesitan compartir un entendimiento común de la cultura y las relaciones culturales para avanzar en sus actividades conjuntas de cooperación. Un relevante aspecto expresado en las Directrices Conjuntas al respecto es la importancia de involucrar a actores locales en este diálogo, para garantizar una colaboración inclusiva y perspectivas diversas.

Por lo que respecta a los recursos económicos, una cuestión más amplia es cómo asegurar la financiación para la estrategia – y para la cultura en general – en el próximo Marco Financiero Plurianual (MFP) de la UE a partir de 2021 para garantizar la viabilidad y una perspectiva a largo plazo. En el caso concreto de la renovada cooperación entre EUNIC y las Delegaciones de la UE, existe una necesidad de desarrollar un mecanismo específico adaptado al contexto de las relaciones culturales internacionales, dado que los actuales regímenes de financiación han demostrado una serie de limitaciones que deberían superarse. Una financiación adecuada evitaría también el predominio económico de los grandes institutos de cultura dentro de la red, permitiendo una mayor participación de los miembros de EUNIC con redes más reducidas. Las Directrices Conjuntas de 2019 parecen alentadoras a este respecto, pues abogan por un mecanismo de financiación específico para financiar el partenariado. Actualmente, se está comprobando la posibilidad de un potencial programa de financiación futuro; todavía, cómo este se transformará en un mecanismo específico en futuro no queda claro a estas alturas.

Otro reto para las redes EUNIC consistirá en mejorar la adecuación entre relaciones culturales nacionales y europeas a la luz de la nueva estrategia europea para las relaciones culturales (Smits et al., 2016: 66). La nueva estrategia europea para la diplomacia cultural necesita también considerar la introducción de una dimensión regional en su plan de acción, si desea beneficiar de las infraestructuras de los IC (Smits et al., 2016: 62). En este sentido, la Nueva Agenda Europea para la Cultura ofrece un escenario prometedor, visto que expresa la voluntad de «desarrollar estrategias para la cooperación cultural a nivel regional, empezando con los Balcanes del oeste, la región de Medio Oriente y norte de África y América Latina» (European Commission, 2018: 8).

Los clústeres EUNIC representan una válida herramienta para fortalecer las relaciones culturales europeas con América Latina y Caribe, pero, para alcanzar su pleno potencial, sería recomendable una coordinación estratégica de los clústeres a nivel regional, que a la vez tenga en consideración las peculiaridades locales, así evitando un planteamiento «de talla única». Un enfoque regional permitiría por lo tanto que «cada IC continuara a trabajar en países terceros de su opción, sabiendo que sus intereses comunes europeos serán cuidados en otras partes del mundo por los DUE y otros IC» (Smits et al., 2016: 62). Es funda-

mental también que los clústeres EUNIC trabajaran más estrechamente con las Delegaciones de la UE a nivel regional, creando un marco de referencia para el intercambio y el aprendizaje, para la formación y las iniciativas transfronterizas, que reúna no sólo a los clústeres y a las Delegaciones de la UE, sino también a los miembros de EUNIC que operan en países donde no existen todavía clústeres EUNIC.

Referencias

- Azpíroz Manero, M.L. (2011). *European Union Public Diplomacy through the EEAS: the cases of Argentina, Brazil and Mexico*. FLACSO-ISA Joint International Conference. Global and Regional Powers in a Changing World. July 23-25, 2014. Buenos Aires. Disponible en: <http://web.isanet.org/Web/Conferences/FLACSO-ISA%20BuenosAires%202014/Archive/731f6f7a-e0d7-4716-910f-ecac99fd15f3.pdf> [último acceso: 14/05/2019].
- Council of the European Union (2015). *Council conclusions on culture in the EU's external relations with a focus on culture in development cooperation* (2015/C 417/06). Brussels, Official Journal of the European Union, 15.12.2015, C 417/41.
- Council of the European Union (2019). *Council conclusions on an EU strategic approach to international cultural relations and a framework for action* (2019/C 192/04). Brussels, Official Journal of the European Union, 7.6.2019, C 192/6.
- EUNIC (2019). *European "Houses" of Culture. Baseline Mapping*. 28 de mayo 2019. Disponible en: https://uploads-ssl.webflow.com/580cd32ba6f74f8a0e214914/5ceea05b4800b663ab5bafca_European%20%27Houses%27%20of%20Culture%20-%20Baseline%20Mapping%2028%20May%202019.pdf [último acceso: 1/07/2019].
- EUNIC (2018). *EUNIC Regional Seminar in the Americas and Joint Working Session between EU Delegations and EUNIC*. 27-28 noviembre 2018, Bogotá, Colombia. Informe de reunión. Disponible en: https://uploads-ssl.webflow.com/580cd32ba6f74f8a0e214914/5c5dbb478bcb8034294f3e4c_EUNIC%20seminar%20report%20Bogota-compressed.pdf [último acceso: 14/05/2019].
- EUNIC (2015). *EUNIC Strategic Framework*. Disponible en: <https://europa.eu/capacity4dev/culture-and-development-international-cooperation/document/eunic-strategic-framework> [último acceso: 14/05/2019].
- European Commission (2007). *A European agenda for culture in a globalizing world. Communication from the Commission to the Council, the European Parliament, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions*. COM (2007) 242 final, 10 mayo 2007.
- European Commission (2016). *Joint Communication to the European Parliament and the Council. Towards an EU strategy for International Cultural Relations*. JOIN (2016) 29 final, Bruselas, 8 junio (2016). Disponible en: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=JOIN%3A2016%3A29%3AFIN> [último acceso: 14/05/2019].

- European Commission (2018). *Communication from the Commission to the European Parliament, the European Council, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. A New European Agenda for Culture*. Bruselas, 22.5.2018 COM (2018) 267 final.
- European Commission, European External Action Service, EUNIC (2019). *Joint Guidelines: EUNIC – EEAS – EC Partnership*. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1vL1P0NPvSNwnH9whC8gV3jJKDM0_cbK8/view [último acceso: 14/05/2019].
- European Commission, European External Action Service, EUNIC (2017). *Administrative arrangement for activities to be developed by the European Union National Institutes for Culture (EUNIC) in partnership with the European Commission Services and the European External Action Service*. Brussels, 16.05.2017. Disponible en: https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/2017-05-16_admin_arrangement_eunic.pdf [último acceso: 14/05/2019].
- European Union (2012). Consolidated Version of the Treaty on the Functioning of the European Union. *Official Journal of the European Union*. Disponible en: <eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=EN> [último acceso: 14/05/2019].
- Fisher, R.; Figueira, C. (2011). *Revisiting EU Member States' international cultural relations. A report to the European Cultural Foundation updating research undertaken by the author in 2009 on whether there had been a paradigm shift in EU Member States' cultural relations with Third countries*. Londres: International Intelligence on Culture.
- Fürjész, J.E. (2013). *The role of cultural institutes in the European integration*. Disponible en: http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2013-06-iscd-italy/Judit_va_FRJSZ.pdf [último acceso: 14/05/2019].
- Grafulla, E.; Murray, A.; Schavoir, R. (2018). *Report on the current state of the partnership between EUNIC clusters & EU Delegations. Lessons learned and recommendations for methods and models of 'enhanced cooperation'*. Bruselas: EUNIC Global.
- McIntosh, E. (2015). *Research Report: EUNIC – Crossroads for Culture*. Edinburgo: Centre for Cultural Relations University of Edinburgh. Junio 2015.
- Paschalidis, G. (2009): Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad, *International Journal of Cultural Policy*, 15(3): 275-289.
- Smits, Y.; Daubeuf, C.; Kern, P. (2016). *Research for Cult Committee – European Cultural Institutes Abroad*. European Union: Directorate-General for Internal Policies. Policy Department B: Structural and Cohesion Policies. Culture and Education. Enero 2016.
- Szűcs, T. (2017). *The challenges of an EU strategy for international cultural relations in a multi-polar world*. EUI Working Paper RSCAS 2017/30. San Domenico di Fiesole (FI): European University Institute - Robert Schuman Centre for Advanced Studies.

LA EXPERIENCIA Y LAS DINÁMICAS SUBREGIONALES



5

LA EXPERIENCIA DE LOS PROGRAMAS DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANOS Y SU POTENCIAL DESARROLLO A ESCALA EU-CELAC

Mónica BARCELOS, Vanessa DE BRITTO, Mónica GARCÍA ALONSO, Guillermo HERAS,
Rosa Sophia RODRÍGUEZ RUIZ, Araceli SÁNCHEZ GARRIDO y Elena VILARDELL

Resumen

Las relaciones birregionales y la cooperación entre la Unión Europea y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) constituyen pilares fundamentales que precisan orientarse y adaptarse para atender regiones repletas de diversidad étnica, lingüística y cultural. Este artículo relata aspectos relativos a la práctica del modelo iberoamericano de cooperación en materia cultural, como experiencia de colaboración desarrollada a lo largo de los años a partir de diferentes impulsos, generada a partir de la voluntad, el compromiso y la acción de los países de la región y de instancias e instituciones que fueron artífices de creación y desarrollo. Su adaptación a las circunstancias, dinámicas y entornos, que fueron teniendo diverso protagonismo a lo largo del tiempo, contribuyeron a sumar méritos para que este se conforme como un mecanismo modelo de cooperación e integración regional de carácter sostenible.

5.1 Presentación

La cooperación cultural es un marco clave en la actualidad para lograr los objetivos de convivencia, diálogo, cohesión social, desarrollo sostenible y refuerzo de valores. En ese sentido las relaciones birregionales entre la Unión Europea y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) constituyen pilares fundamentales que precisan orientarse y adaptarse para atender regiones repletas de diversidad étnica, lingüística y cultural. Al analizar las relaciones entre ambos ámbitos, queda en evidencia que gran parte de estos lazos se fundamentan y sustentan en el plano político y que la cooperación entre los países y regiones constituyen por tanto un asunto determinante en la consolidación de estas relaciones.

En el ámbito Iberoamericano, algunas de las estrategias y mecanismos de cooperación existentes son un modelo de referencia en el ámbito internacional como una de las estructuras formales que más y mejor han contribuido a reforzar los lazos políticos, diplomáticos, académicos y técnicos a través de la conformación de redes de colaboración establecidas en torno a programas y acciones concretas.

Los programas tienen un valor en sí mismos, al constituir un ejercicio de cooperación promoviendo la articulación entre diversas partes, desde variados enfoques e intereses, generando la colaboración entre lógicas y perspectivas de distinta naturaleza e índole. Ello ha permitido fomentar un espíritu de trabajo compartido en búsqueda de una agenda y objetivos comunes en un marco flexible que permite el cruce de dinámicas de cortes sectorial y multilateral.

El marco de la Conferencia Iberoamericana da respaldo político a la agrupación de acciones que tienen como fin fortalecer esos vínculos entre los países de la región para favorecer la producción, coproducción, circulación y estímulo a creadores culturales. Este ejercicio contribuye al proceso de formulación coordinada de políticas públicas entre gobiernos y administraciones nacionales, estatales, departamentales, territoriales y locales y el diseño y puesta en marcha de acciones para promover el desarrollo de servicios culturales y favorecer la circulación de bienes y expresiones culturales y estimular la diversidad y el patrimonio cultural de la región.

La identificación y colaboración para hacer frente a las necesidades, retos y desafíos, propició generar vínculos de cooperación para compartir herramientas y acompañar los procesos y proyectos a escala nacional y promover una interlocución rica en perspectivas de carácter regional e internacional que derivó en el desarrollo de mecanismos de cooperación efectivos a escala sectorial. Esta dinámica supuso trabajar paulatinamente hacia la generación de agendas de cooperación conjuntas a través de instancias gubernamentales y organismos de cooperación regionales y fomentar paulatinamente el desarrollo de un espacio de colaboración basado en valores comunes que se fue consolidando y concretando a través de proyectos de cooperación cultural compartidos a lo largo del tiempo.

En el ámbito cultural, este proceso contó para su desarrollo con el marco y respaldo de las Conferencias Iberoamericanas de Ministros de Cultura que durante más de dos décadas articularon y dotaron de validación y marco político y técnico a las iniciativas generadas para el desarrollo de estos espacios de concertación política sectorial, refrendados en forma anual en primera instancia y bianual más tarde en las Cumbres de Presidentes y Jefes y Jefes de Estado de los países iberoamericanos.

Enseñar la práctica del modelo iberoamericano de cooperación en materia cultural, es mostrar una experiencia de colaboración desarrollada a lo largo de muchos años que supuso el compromiso, implicó la acción de múltiples instancias e instituciones y la adaptación a circunstancias y entornos que fueron teniendo diverso protagonismo a lo largo del tiempo, todo lo que contribuyó a sumar méritos para transformarse paulatinamente en un mecanismo de cooperación e integración regional de carácter sostenible.

El presente capítulo es fruto del esfuerzo y la experiencia de diversos autores en el ámbito de la cooperación en el espacio iberoamericano¹. Mónica García Alonso, de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), contribuye en el capítulo de introducción en relación con el marco de la cooperación iberoamericana en el ámbito de la cultura, recorriendo etapas relativas a la experiencia de los Programas de Cooperación regional.

Algunas de las experiencias significativas se relatan en este apartado por las personas que se han desempeñado o colaboran directamente como responsables en el desarrollo de las acciones de puesta en marcha o ejecución de las acciones tanto desde las Unidades Técnicas de los programas, como desde instituciones de cooperación vinculadas a su implementación.

La selección de estos aportes se ha sido realizado en base a distintos criterios; por un lado, el papel de la cooperación cultural española en términos de relaciones birregionales durante los últimos años y por otro, identificando algunos programas significativos. La selección del Programa Ibermedia se justifica a partir de su experiencia y trayectoria durante más de veinte años como una de las iniciativas más significativas y potentes de la región en términos de cooperación iberoamericana en el espacio audiovisual. En cuanto al Programa Ibermuseos, esta iniciativa ha demostrado en la última década la importancia de generar y promover la cooperación a nivel birregional, en un sector clave y de envergadura en el ámbito cultural y en términos de cooperación. Iberescena por su parte, es la demostración de que la cooperación en este sector, nutre de innovación, dinamismo y proyección internacional a un sector repleto de expectativas y necesidades.

¹ El espacio iberoamericano incluye a los países de la península ibérica (Andorra, España y Portugal) y los de América Latina de habla hispana y portuguesa (Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Rep. Dominicana, Uruguay y Venezuela).

Así a continuación se recoge la reflexión sobre la multitud de planos, desafíos y oportunidades, el papel de los documentos de referencia, resoluciones, planes de trabajo compartidos, consensos y acuerdos celebrados en esta materia, a partir del aporte de Araceli Sánchez Garrido de la Agencia Española de Cooperación al Desarrollo (AECID) a esta publicación. En ella se da cuenta de algunos de los retos y desafíos que tiene la cooperación en la región y se proponen recomendaciones puntuales para contribuir a reforzar la dinámica de las relaciones culturales y la cooperación internacional en base a una trayectoria de cooperación de décadas.

Las contribuciones de Mónica Barcelos y Vanessa de Britto ofrecen un recorrido del Programa Ibermuseos, logros y dificultades de esta iniciativa ante un espacio conformado por entidades de diversa naturaleza, dimensión, recursos y potencialidades y nos relatan cómo fue conformándose y las características de una iniciativa clave en el espacio regional iberoamericano². Se destaca el enfoque de cooperación solidaria que tuvo el programa en sus inicios para lograr que los países con menores recursos pudieran contribuir a generar un entramado de mayor cohesión en relación con las diferentes aportaciones del resto. Asimismo, se da cuenta de la experiencia en el desarrollo actual del proyecto, aportando evidencias respecto a un diverso y complejo grupo de instituciones museísticas y diferentes entornos y contextos políticos, económicos y sociales, dejando en evidencia el carácter estructurante del programa y la modalidad de incentivos que se traduce en acciones y estrategias concretas de formación y capacitación, investigación y articulación programática e institucional. El artículo incluye evidencias sobre los resultados obtenidos y el reto en torno a las necesidades del sector y su potencial y a la necesidad de ampliar el diálogo con otras instancias locales, regionales y globales para posicionarse con otros ámbitos en forma transversal en términos de educación, cohesión, justicia social y turismo.

Elena Vilardell y Rosa Sophia Rodríguez presentan una síntesis del Programa Ibermedia, iniciativa de referencia cinematográfica en el espacio cultural iberoamericano surgida en el año 1996. A través de su trayectoria de más de veinte años de experiencia el programa ha generado un modelo de coproducción y un espacio de articulación de la cooperación entre los diversos países iberoamericanos contribuyendo a la colaboración en materia de políticas cinematográficas y marcos normativos que garantizan el desarrollo y sostenibilidad de las actividades del programa. Se trata del modelo más antiguo de probada trayectoria a lo largo de décadas que busca promover la excelencia del cine en la comunidad, contribuir a la realización de proyectos audiovisuales, fomentar la integración en redes de las entidades productoras para facilitar las coproducciones y ayudar a la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual, brindar estímulo a la colaboración y a la utilización de nuevas tecnologías en el sector y el inicio

² Un particular agradecimiento va a José do Nascimento por los aportes históricos y las consultas previas que han enriquecido el apartado sobre Ibermuseos.

de un primer enlace de cooperación de carácter internacional con Italia, más allá del espacio regional iberoamericano.

Guillermo Heras, coordinador de la Unidad Técnica del Programa Iberescena, expone los puntos clave y retos de esta iniciativa cuya demanda es enorme, permanente y creciente en el espacio cultural iberoamericano. Iberescena es un proyecto de intercambio e integración de las artes escénicas en el espacio iberoamericano. Nacido hace ya más de una década el proyecto busca fortalecer la proyección de las formas de entender la producción del teatro, la danza, la *performance* y el circo. La iniciativa ha otorgado ya más de mil ayudas en creación dramaturgica y coreografía y cerca de 800 en el ámbito de la dramaturgia, la coreografía y los festivales. Iberescena asume los retos de un sector vigoroso que se desarrolla en un vasto territorio y que enfrenta desafíos vinculados a las amplias necesidades de recursos, movilidad, formación, producción, divulgación y promoción del sector tanto para dar cabida a los artistas, gestores y profesionales vinculados al quehacer «detrás de la escena» como de fomento de audiencias y acercamiento al público.

5.2 El marco de cooperación cultural iberoamericana

La historia de las últimas décadas de las relaciones culturales de los países iberoamericanos constituye en buena parte la memoria de la trayectoria de la cooperación cultural en el espacio iberoamericano y es reflejo de las dinámicas internacionales que se han vivido en el plano político, social, cultural y económico en la región. Las relaciones en esos ámbitos y la cooperación entre los países de la región han recogido el impacto, en distinto grado e intensidad, del proceso de mundialización a escala nacional, regional e internacional. Estas relaciones de cooperación son también el resultado de las respuestas brindadas para atender a los desafíos, retos y necesidades en el plano de las políticas locales, nacionales y regionales.

La heterogeneidad iberoamericana, constituida históricamente a raíz de los movimientos diásporas y migraciones europeas y africanas y el mestizaje propio de América Latina, unido a las raíces indígenas, dan cuenta de un variado panorama de diversidad cultural y lingüística que precisa ser promovido y preservado como pilar fundamental del patrimonio cultural de la región, en el sentido que orienta la Carta Cultural Iberoamericana (CCI). La carta es el primer instrumento de integración cultural de la región y elemento clave y pilar en la configuración del Espacio Cultural Iberoamericano que fue refrendada en la IX Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en Montevideo en 2006 y avalada por la Cumbre realizada ese mismo año en Uruguay.

En ese espacio geográfico, el marco que supone el espacio de convergencia de español y portugués constituyen un espacio de diálogo que fortalece en su conjunto el espacio de cooperación cultural en la región por la convergencia de estas dos lenguas de origen común que se mantiene en permanente vinculación con el universo constituido por todas

las lenguas del espacio cultural iberoamericano. Este espacio precisa ser respaldado y protegido en ambos continentes en línea con lo que ha sido esgrimido a lo largo de las diferentes declaraciones de las Conferencias Iberoamericanas de Cultura desde hace casi dos décadas desde una perspectiva de diversidad y diálogo intercultural.

La proyección de estos lazos de cooperación en el ámbito de las relaciones con Europa en un marco global da cuenta de un panorama complejo, rico y dinámico que requiere, hoy más que nunca, una mirada transversal y una agenda de trabajo compartida. En ese sentido, el espacio UE-ALC requiere reforzar y articular su cooperación para influir de forma decisiva en la formulación en el marco de la Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Ambas regiones poseen enorme potencial, fortalezas y experiencias de cooperación en esta materia y, por tanto, actuar en este ámbito implica estar presente en los contenidos en aspectos relevantes para el desarrollo de la región de forma transversal en los ámbitos de la educación superior, la investigación, la ciencia, la innovación o la cultura, entre otros.

La trayectoria de las relaciones de cooperación en la región es en gran parte la historia de las políticas exteriores de los Estados, adoptadas básicamente en forma unilateral, bilateral y regional a lo largo del tiempo. El auge y la oportunidad que brindaron las nuevas tecnologías permitieron generar una interlocución activa y fructífera entre diversos sectores políticos vinculados al ámbito cultural, lo que generó un aliciente y aliento a la cooperación a escala regional. Colaboración que, tal como se constató, veía con interés la posibilidad de compartir necesidades, preocupaciones y soluciones sobre problemas de diferente magnitud y calado pero que se componían de la misma naturaleza.

Ello ha permitido contribuir a hacer frente entre todos los actores implicados en la cooperación iberoamericana a los principales desafíos que suponía avanzar en el fortalecimiento y sostenibilidad en torno a la agenda global, consensuando objetivos comunes y reforzando el papel de las políticas públicas, los planes culturales, las nuevas formas de gobernanza y la implicación y articulación entre países en términos de cooperación horizontal.

La idea que promovió y animó la cooperación cultural iberoamericana en sus inicios estuvo basada en un sustrato de condiciones de carácter histórico, cultural, lingüístico, económico y social a partir de los vínculos existentes, el reconocimiento de una identidad común; un patrimonio cultural compartido que propiciaba un marco fructífero y dinámico de diálogo y concertación política. Se trataba entonces de conformar una comunidad política como espacio para la interlocución permanente, la coordinación y la acción política que permitiese posicionarse desde el ámbito iberoamericano a nivel internacional. Esta voluntad compartida generó paulatinamente la conformación de un espacio que tendría especial significación en el marco del proceso que supuso en aquel momento el ingreso de España y Portugal en la Unión Europea, reforzando el puente histórico existente en las relaciones entre ambas regiones.

Los mecanismos propiciados en este marco contribuyeron a fortalecer entonces las relaciones entre Europa y América Latina, reforzar el espacio iberoamericano y constituirse en un espacio de interlocución común, configurando y generando las condiciones para la creación del llamado «Sistema Iberoamericano de cooperación», fomentando el interés y el compromiso por parte de la Unión Europea en la región, proceso en el que han participado a lo largo del tiempo además de los propios países implicados, entidades y organismos de cooperación regional y multilateral.

A finales del siglo XX existía una serie de contradicciones derivadas de la coyuntura política que creaban una atmósfera que no resultaba muy favorable a la cooperación en materia de cultural. Sin embargo, con el deseo de promover la integración desde América Latina y fortalecer los lazos lingüísticos e históricos y la multiplicidad de tradiciones culturales, expresiones y pensamientos de ambas regiones, se constata el interés en crear a principios de los años noventa la Comunidad Iberoamericana como foro para estimular avances en temas políticos, económicos y culturales entre los países de la región (Nivón Bolán, 2002).

Para favorecer el desarrollo económico y sociocultural del bloque, fueron sumados a los existentes, nuevos organismos internacionales que hoy conforman el Sistema de Cooperación Iberoamericano³ conjuntamente con los principales instrumentos, los Programas Iberoamericanos de Cooperación,⁴ enfocados fundamentalmente en tres áreas: conocimiento, cultura y cohesión social. Desde entonces, una serie de encuentros, foros, espacios deliberativos y de intercambio han sido puestos en marcha, especialmente las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno⁵ y en el área de la cultura, los Congresos Iberoamericanos de Cultura.⁶ Actualmente existen trece los programas de cooperación específicos de cultura, creados a partir de la voluntad y manifestación del propio sector.

³ El Sistema Iberoamericano está formado por los veintidós países miembros, la Secretaría General Iberoamericana y los Organismos Iberoamericanos Sectoriales: la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI, Organismo Internacional de Juventud para Iberoamérica, OIJ, Organización Iberoamericana de Seguridad Social, OISS, y la Conferencia de ministros de Justicia de los países iberoamericanos, COMJIB.

⁴ La creación de los Programas Iber tiene como soporte legal el Convenio para la cooperación en el ámbito de la Conferencia Iberoamericana, firmado durante la V Cumbre Iberoamericana, realizada 1995, en Bariloche, Argentina.

⁵ Las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno son las reuniones bienales - anuales hasta 2014 - de los Jefes de Estado y Gobierno de los veintidós países de Iberoamérica.

⁶ Los Congresos Iberoamericanos de Cultura son espacios de reafirmación de la importancia estratégica de la cooperación cultural y de su potencial para el desarrollo pleno de los pueblos de la región.

5.2.1 El modelo y la experiencia de los Programas de Cooperación Iberoamericana en materia cultural

La I Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Guadalajara, México en 1991 tuvo carácter fundacional y supuso el inicio formal de un espacio de cooperación compartido entre los veintiún países iberoamericanos que venía propiciándose y gestándose desde los años cincuenta para abordar temas de especial relevancia y retos de la región.

En ese marco se constituyó la Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno y a partir de 1992 se promovieron los Programas de Cooperación Iberoamericana como instrumentos operativos y espacios de concertación política a través de encuentros sectoriales. Con el paso del tiempo se fueron configurando las áreas prioritarias: conocimiento, cultura y cohesión social y se inició el proceso de convocatoria de las Conferencias Iberoamericanas de Educación primero y de Cultura más tarde, como instancias sectoriales de preparación de las Cumbres Iberoamericanas, garantizando un espacio relevante para tratar asuntos de especial atención en esa materia en la región.

La estrategia fue impulsada y articulada desde la Secretaría de Cooperación Iberoamericana (SECIB), que se transformaría a partir del año 2004 en la actual Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), organismo emanado de la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno que ha coordinado el espacio de la concertación política en las Cumbres de Presidentes y Jefes de Gobierno de Iberoamérica desde sus inicios y que asume la coordinación de los Programas.⁷

La Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) por su parte tuvo un papel fundamental en la puesta en marcha, apoyo y desarrollo de los programas de cooperación iberoamericana, en primera instancia en el plano educativo y apenas unos años más tarde en el plano cultural, propiciando el inicio de las primeras líneas de cooperación regional en esta materia y promoviendo la implicación activa desde los ámbitos nacionales hacia el plano regional.⁸

Los programas son estrategias de cooperación que buscan el largo alcance, la horizontalidad y la multilateralidad, el trabajo sectorial y en red y suponen la puesta en marcha de

⁷ La creación de la SEGIB sucede a la antigua Secretaría para la Cooperación Iberoamericana (SECIB), y amplía sus funciones, competencias y jerarquía, de acuerdo a los objetivos generales y las funciones específicas que se le acuerdan en virtud del artículo 2 del Convenio de Santa Cruz de la Sierra (2004).

⁸ Organismo internacional de carácter gubernamental para la cooperación entre los países iberoamericanos en el campo de la educación, la ciencia, la tecnología y la cultura en el contexto del desarrollo integral, la democracia y la integración regional, creado en 1949 con sede en Madrid y oficinas nacionales en 18 países de América Latina. Más información en: www.oei.es.

mecanismos de cooperación de carácter voluntario. Para constituirse en Programa, es necesario contar al menos con la participación formal de al menos siete países. Se requieren al menos 3 países para configurarse con el carácter de Iniciativa. Actualmente existen 13 Programas de Cooperación Iberoamericana de carácter cultural.

El Manual Operativo Manual Operativo de los Programas, iniciativas y proyectos Adscritos de la Cooperación Iberoamericana (SEGIB, 2016), anexo al Convenio de Bariloche firmado en 1995, desarrolla los aspectos formales en relación con la metodología, procedimiento, estructura organizativa y financiamiento, entre otros. El manual destaca la importancia de la sinergia y articulación de los programas e iniciativas entre los organismos iberoamericanos y otras entidades, con el fin de promover la participación y la articulación con otras organizaciones sociales (empresas, ONG, fundaciones) y organismos internacionales activos en el sector para contribuir a la cooperación conjunta. El documento recoge las funciones de los principales actores de la cooperación en relación al gobierno y la coordinación de los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos con el objetivo de fijar las responsabilidades y compromisos.

Este marco prevé la articulación entre los organismos Iberoamericanos, SEGIB, OEI, OIJ, OISS y COMJIB, con las instancias de la Conferencia Iberoamericana (Responsables de Cooperación y Reuniones Ministeriales Sectoriales, Foros) que corresponden en cada caso y con las Redes y los Proyectos Adscritos Iberoamericanos. Su configuración permite introducir en forma permanente nuevas iniciativas y sumar nuevos países a este esquema de colaboración compartida. La Estrategia de la Cooperación Iberoamericana define a los programas como «iniciativas como ejercicios de cooperación intergubernamental a través de los cuales los Gobiernos conciertan su voluntad para cooperar en un determinado sector, acordando el diseño del mismo y asumiendo su ejecución». Se trata de una cooperación que «se integra con más facilidad en las estrategias y planes nacionales de cada país, reforzando con actividades regionales conjuntas dichos planes nacionales y las políticas públicas correspondientes, sin interferir en la soberanía de cada país para elegir el modelo de desarrollo, sistema de gobierno y lineamientos de su economía» (SEGIB, 2016: 16).

Este marco de cooperación busca la sostenibilidad a través de un esquema flexible y para ello tiene la particularidad de adaptarse a las políticas que se adoptan desde los países y sumarse a uno u otro ámbito dependiendo de las estrategias que se puedan o deseen asumirse. Los Programas han ido paulatinamente atendiendo a diferentes sectores y temáticas vinculadas al ámbito cultural con carácter multilateral, lo que ha supuesto en parte el interés de este modelo al facilitarse su adaptación en cada ciclo a las políticas y modalidades que asuman los países.

En forma gradual los programas han ido asentando su cooperación, generando lazos de carácter y técnico cada más estables y sólidos manteniendo el objetivo de atender a la cooperación en términos de derechos culturales y dar impulso a la difusión de las expresiones culturales, la revitalización y difusión del patrimonio cultural, la atención a diferentes cosmovisiones, valores, tradiciones e imaginarios culturales de las comunidades desde una perspectiva amplia y transversal.

De este modo se fueron paulatinamente atendiendo finalidades en torno al acceso y uso y disfrute de los bienes y servicios culturales, el apoyo a las redes de cooperación, la internacionalización de la cultura, los retos, las oportunidades y los desafíos que implica la irrupción del mundo digital en el espacio cultural y los múltiples planos, enfoques y reflexiones en torno a la diversidad cultural, las identidades, las industrias culturales, la economía creativa, la innovación y las nuevas formas de participación social o el aumento de la presencia de actores e iniciativas en un contexto de crecimiento de la mundialización de la economía. Durante los últimos años, el esquema puso especial atención a la importancia de los espacios locales y ciudades en las agendas nacionales e internacionales ante los retos globales y en torno a los objetivos marcados por la Agenda 2030 en la Agenda de Desarrollo Sostenible (ODS).

Este modelo da cuenta de un panorama de visiones, perspectivas, potencialidades y retos diversos que permiten mostrar la riqueza de la diversidad de los escenarios y territorios en los que se enmarca lo que se denomina «Espacio Cultural Iberoamericano» y acompañar distintos enfoques y búsqueda de equilibrios entre las diferentes opciones y prioridades para hacer frente a los retos sociales y culturales en la región. Este panorama fue ya recogido en algunos aspectos en el Estudio que elaboró la OEI con la colaboración activa de los ministerios de cultura y entidades afines de los países iberoamericanos denominado *Estudio comparativo de Cultura y Desarrollo en Iberoamérica: aportes para el fortalecimiento de las economías creativas y culturales* (OEI, 2018). El estudio publicado a inicios de 2018⁹, contribuye al diagnóstico de la situación y deja orientaciones y recomendaciones para avanzar hacia una comprensión conjunta y un intercambio efectivo de experiencias regionales en la materia, generar esfuerzos que contribuyan a la construcción de la información sectorial, la importancia de mejorar las posibilidades de colaboración entre los países y la necesidad de fortalecer el sector a nivel profesional, presupuestario y de gestión, la priorización de aspectos para abordar desde los diferentes países en función de sus capacidades, estrategias y dimensiones y da cuenta del valor de la cooperación en relación con la incursión de las TIC y los nuevos espacios de colaboración digital en torno a las necesidades del sector cultural.

⁹ Elaborado por la OEI con el apoyo de la Fundación Santillana.

En ese marco, los programas generan acciones que apuestan por las Metas identificadas en la Agenda 2030 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y suponen una oportunidad para colaborar con fines comunes y fortalecer la cooperación iberoamericana. Se trata de un nuevo modelo que da lugar a que diferentes actores incorporen sus prácticas y modelos de innovación en los instrumentos de la cooperación cultural y asuman la incorporación de modalidades adaptadas a la realidad de una sociedad global. Uno de los grandes desafíos supone hacerlo de forma transversal y transectorial a perspectivas en consonancia con la agenda planteada en la XIX Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrada en 2018 que planteó como prioridad la importancia de incorporar la dimensión cultural en las políticas públicas y articular su papel de forma transversal a otros sectores vinculados al desarrollo.

La cultura posee el potencial para orientar la interacción entre los planos educativos, sociales, económicos y medioambientales y por tanto para constituirse en artífice del desarrollo sostenible y pilar fundamental para contribuir a alcanzar los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). En ese sentido, la XXVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en La Antigua Guatemala en noviembre de 2018 reafirmó su compromiso con la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible adoptada en la Cumbre de las Naciones Unidas del año 2015 y anima los esfuerzos nacionales para la consecución de los ODS, contenidos en la Agenda 2030. En ese ámbito, la SEGIB y la OEI, aportaron sus reflexiones a la agenda de la XIX Conferencia Iberoamericana de Cultura, a partir de sus experiencias en materia de cultura y la visión sobre su papel en otros ámbitos, dando cuenta de la importancia creciente de estas articulaciones sectoriales. El carácter global del compromiso que asume la Cumbre de 2018 supone una integración y materialización en un esquema de cooperación global. Una tarea que convoca a un nuevo papel de las relaciones entre Europa y América Latina en torno al ámbito diplomático, político, de cooperación y trabajo compartido para llevar a cabo proyectos que se constituyan en pilares de estas relaciones ante la generación de objetivos comunes.

Las interacciones entre el espacio Iberoamericano en relación con la Unión Europea generan dinámicas que pueden contribuir a fortalecer las relaciones entre ambas regiones, en múltiples planos y a partir de una cooperación basada en intercambios equitativos que permitan fortalecer la movilidad, la asistencia técnica, los intercambios de conocimientos y experiencias en el plano artístico, educativo, científico y cultural. Por otro lado, tienen el potencial de generar alianzas, redes, coproducciones y proyectos que impliquen contextos rurales y urbanos y, en general, generen una estrategia a largo plazo que fortalezca la cooperación UE-ALC a través de nuevas formas participación y colaboración que tomen en cuenta los colectivos, las identidades, los valores y las singularidades a nivel local, nacional y regional.

5.3 La cooperación cultural en América Latina: dificultades y oportunidades

Cultura es un término trascendente, con una gran fuerza, que puede llegar a cargarse de ambigüedad, de ahí que sea importante distinguir su significado según los diversos contextos, lo que adquiere especial relevancia al hablar de relaciones culturales interregionales. Asumiendo que la cultura es el conjunto de creencias, costumbres, hábitos, prácticas y valores de un grupo en un contexto específico, estamos refiriendo los atributos esenciales de una sociedad, donde subyace la identidad que articula la cohesión social y de la que se derivan todas las formas de organización política, económica y religiosa. La gobernanza en todos sus ámbitos está impregnada de enfoques en los que queda patente el carácter transversal de la cultura. Su presencia es permanente en la dimensión política, económica, social, y se asocia con diversos ámbitos.

De esta manera la gobernanza en todos sus sectores está sesgada por formas propias, de ahí el carácter transversal de la cultura. Su presencia es permanente en la dimensión política, económica y social, pero tiene también sus propios productos.

Uno de los planos relevantes se refiere al patrimonio cultural, herramienta que puede y debe contribuir a la mejora de la gobernanza y a estimular a la sociedad civil para contribuir a crear ciudadanía y cultura de paz. Otro ámbito clave del sector cultural es aquel que incide en la generación de riqueza, que encuentra en la economía de la cultura, como contribución al desarrollo y desde donde es posible poner de relieve las aportaciones que ésta proporciona al crecimiento económico mediante la promoción, la creación y producción de empresas, industrias e instituciones culturales y creativas en conexión con otros sectores económicos. En definitiva, la producción cultural constituye una enorme fuente de riqueza basada en la creatividad, el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y el conocimiento.

Por tanto, la cultura constituye una de las herramientas más potentes para contribuir al logro de objetivos de convivencia, diálogo, cohesión social y de desarrollo sostenible a la vez que es una dimensión generadora de valores compartidos. Teniendo por tanto presente estos principios ¿existe alguna posibilidad de que los veintiocho países que conforman la Unión Europea (UE) y los treinta y tres que se reúnen en la Comunidad de estados de América Latina y el Caribe (CELAC) puedan avanzar de manera viable en las relaciones culturales?

Las relaciones birregionales UE y CELAC, comprometen la voluntad y la acción conjunta y representan un potencial y valor agregado estratégico en el tratamiento y el abordaje de temas de la agenda birregional y global.

La Unión Europea integra multitud de regiones diversas que forman parte de veintiocho Estados soberanos con una diversidad lingüística y cultural significativa que se confi-

gura en un espacio común arancelario y de personas. La CELAC es un espacio conformado por una diversidad étnica, lingüística y cultural de una magnitud extraordinaria donde cada uno de los estados soberanos mantiene fronteras que dificultan el movimiento de bienes, personas y servicios en una vasta geografía.

Es evidente entonces que las relaciones entre estas dos regiones se llevan a cabo desde marcos institucionales muy diferentes. Sin embargo, hay una voluntad de trabajar en cuestiones prioritarias en forma conjunta, así como en relación con el fortalecimiento democrático y el respeto a los derechos humanos como prioridades básicas, seguidas de la importancia que se otorga a prestar apoyo a los procesos de integración regional como medio para abrir canales a las relaciones de cooperación y de carácter político y económico. Por último, la necesidad de creación de instrumentos que contribuyan al aumento de la cohesión social constituye un factor clave para reducir la desigualdad. Asumiendo entonces estos principios, la cooperación en sus diferentes modalidades resulta fundamental para poder trabajar conjuntamente en el plano birregional.

Al centrarnos en el mundo de la cultura y repasando documentos que regulan las relaciones entre estos dos mundos, se constatan miradas y enfoques diferentes en relación con las relaciones políticas o vínculos basados en la cooperación internacional que es preciso tener en consideración en término de relaciones entre ambas regiones.

La Resolución del Parlamento Europeo del año 2017 (Parlamento Europeo, 2017) relativa a las relaciones políticas de la Unión con América Latina, la cultura no se recoge en ninguno de sus 62 puntos, aunque si destaca cuestiones que están presentes de manera intrínseca, como es el caso de la creación de condiciones para diversificar la economía, mejorar el diálogo político, avanzar en modelos de cooperación horizontal, integrar las economías en las cadenas de valor basadas en modelos de economía circular, promover la transferencia de conocimientos científico y tecnológicos, etc. Lo mismo ocurre cuando se insiste y se recalca la necesidad de llevar a cabo políticas inclusivas para proteger a los grupos vulnerables y se recoge la necesidad de que se respeten los derechos sociales, medioambientales y laborales (no los culturales) en aplicación plena y eficaz del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT).

La Propuesta para Nuevo Consenso Europeo en materia de Desarrollo *Nuestro Mundo, nuestra Dignidad, nuestro Futuro* (Consejo de la Unión Europea, 2017) en su punto 35 indica:

La cultura es un activador y un componente importante del desarrollo que puede facilitar la inclusión social, la libertad de expresión, la construcción de identidades, el empoderamiento civil y la prevención de conflictos, a la vez que impulsa el crecimiento económico. Poniendo de relieve que la UE está guiada por la universalidad, indivisibilidad, interrelación e interdependencia de todos los derechos humanos, la UE y sus Estados miembros promoverán el diálogo y la cooperación interculturales y la

diversidad cultural, protegerán el patrimonio cultural, impulsarán los sectores cultural y creativo y respaldarán las políticas culturales cuando estas contribuyan a lograr un desarrollo sostenible, teniendo en cuenta las circunstancias locales.

En el caso del espacio Comunidad de Países Latinoamericanos y de El Caribe (CELAC), se dispone de un Plan de Trabajo de Cultura elaborado conjuntamente con la UNESCO atendiendo a la Declaración de La Habana y el Plan de Acción 2015 aprobados por los Estados Miembros de la CELAC denominado *Plan de trabajo de Cultura de la UNESCO para América Latina El Caribe 2016-2021* (UNESCO, 2016) suscrito por los jefes de Estado y de gobierno de la región y que pretende ser un instrumento de integración de las culturas e identidades de los países que conforman este organismo, a la vez que es un plan orientado a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible. El Plan reconoce que

la cultura es un factor esencial para la erradicación de la pobreza, la disminución de las desigualdades sociales, la ampliación de las oportunidades de empleo y la reducción de los índices de exclusión social, como parte del proceso de promoción de sociedades más equitativas, con especial atención a las poblaciones indígenas, afrodescendientes, mujeres, niños, personas con discapacidad, adultos mayores, jóvenes, migrantes y los habitantes de los Pequeños Estados Insulares en Desarrollo (PEID) (UNESCO, 2016: 2).

5.3.1 Oportunidades para el establecimiento de relaciones birregionales

El carácter transversal de la cultura precisa tomar la perspectiva de los derechos de los individuos lo que implica atender consideraciones relacionadas con la identidad y la cohesión de las sociedades y el reconocimiento de la diversidad cultural, todo ello de especial relevancia en el plano de las relaciones birregionales. Este primer aspecto es de enorme trascendencia, ya que su aplicación debe incluirse en las principales normas de organización de los estados y traducirse en las políticas públicas que necesariamente deben ser tenidas en cuenta a la hora de distribuir los presupuestos generales del estado. Las políticas públicas deberían partir de aquí, y llevar aparejados recursos económicos y humanos necesarios. Considerando el carácter multicultural de las sociedades de comienzos del siglo XXI, planificar políticas públicas en salud, educación, género, medioambiente, desarrollo territorial, seguridad, gobernabilidad, etc., sin considerar la diversidad cultural, es reducir los impactos de estas políticas de estado.

En ese marco es preciso considerar los ámbitos del sector cultural, uno de ellos es el referido al patrimonio cultural y el otro el relacionado con la industria cultural en el ámbito de ambas regiones.

En cada una de sus acepciones, inmueble, mueble, inmaterial, documental y bibliográfico, el patrimonio es una de las ramas más claramente asociadas a la cultura, además de

ser una fuente de referencia en los nacionalismos e identidades de pueblos y naciones. Es el ámbito cultural que posee más leyes y reglamentos y quizá el que se encuentra más vulnerable y afectado por las coyunturas institucionales e internacionales; el expolio, el tráfico ilícito y su destrucción no pueden ser silenciados en los debates sobre cultura por ser la clave de las narrativas de una sociedad. Su conservación y protección en ambos lados del Atlántico es de capital importancia, ya que alberga memoria y referencia de territorios y estados.

Otra mirada desde el ámbito de la cooperación es la que concierne al desarrollo local y territorial. En el caso de la región de América Latina y Caribe es frecuente que los municipios cuenten con un centro histórico o estén situados en espacios rurales de fuerte identidad, pero también es habitual que muchos de estos municipios se encuentren en contexto de violencia donde los Estados tienen dificultad para actuar. Entonces el poder trabajar desde el marco de la Ayuda para devolver a los ciudadanos el centro de sus ciudades y pueblos a partir de la recuperación de su patrimonio es ayudar a recuperar el espacio donde vivir, donde se produce el intercambio social y vital. Es también abrir a la ciudadanía a la generación de la actividad económica y el empleo, sin olvidar cómo la apropiación del espacio público mejora la convivencia y aumenta la cohesión social lo que redonda positivamente en las condiciones de vida de las comunidades, es el punto donde el patrimonio y la industria creativa encuentran, así mismo, espacios comunes.

En relación con las industrias culturales y creativas, uno de los planteamientos más frecuentes se refiere a la movilidad de profesionales y al intercambio de sus servicios en ambos espacios regionales. Las dificultades que padecen las compañías de teatro, orquestas y grupos musicales, obras integrantes de exposiciones de arte en relación con todos sus componentes, conferenciantes, investigadores, expertos de los diferentes ámbitos, exportaciones de libros, traslado de material filmico y en general de bienes y servicios culturales, etc. cuando han de atravesar una frontera, está relacionado con el visado de las personas y con las tramitaciones de carácter aduanero.

En razón de ello, uno de los primeros desafíos de las políticas públicas en el sector cultural en lo relativo a las relaciones internacionales está vinculado a la necesidad de disponer de estrategias para que los ministerios de relaciones exteriores y de finanzas se sensibilicen ante esta cuestión y comiencen a poner en marcha mecanismos para facilitar la actividad consular y el despacho aduanero.

Es clara la dificultad que entraña esta propuesta. Aún así la destreza de los responsables de las carteras de Cultura o de las Secretarías de Estado para poner en marcha estos diálogos es esencial en el ámbito intra y birregional. Poner de relieve la fuente de riqueza y empleo que supone la cultura, basada en el talento, el conocimiento y la creatividad es indispensable para afianzar el papel de ésta entre los activos de un país. Es en este punto

en el que se precisa recoger la necesidad de apoyar el fortalecimiento institucional del sector con el fin de que en la actividad de los gobiernos la cultura sea cadena de valor y no eslabón débil y la herramienta hay que buscarla en la cooperación. Esta cooperación que ya no sólo tiene el eje Norte-Sur, en el momento actual la región está lista para trabajar en las modalidades de cooperación triangular y de cooperación Sur-Sur en el ámbito de la cultura como ya lo hace en otros sectores, así como en su relación con el espacio birregional, lo que hace aún mayor la necesidad de encontrar modos para facilitar la circulación de bienes y servicios entre ambos espacios.

Finalmente, si bien la complejidad a la que se enfrenta la cultura en el espacio de la Comunidad de Estados Latinoamericano y del Caribe (CELAC) es enorme, no lo es menos en el espacio de la Unión Europea (UE). Gestionar la cultura constituye un gran desafío para ambas regiones, porque toca símbolos, puede herir o apoyar diferentes sensibilidades, se puede configurar a través de formas instrumentistas o creativas, puede ser crítica y poliédrica pero también contiene las mejores fórmulas para que las sociedades avancen, innoven y dialoguen. El gran reto por tanto es lograr alcanzar la incidencia política de la cultura.

5.4 El Programa Ibermuseos: construyendo puentes para los museos de Iberoamérica

En los primeros diez años del siglo XXI los países iberoamericanos atravesaron un importante marco en la institucionalización de los museos. Brasil (2003)¹⁰, Colombia (2010)¹¹, Costa Rica (2003)¹², Cuba (2009)¹³, Portugal (2004)¹⁴ y Uruguay (2012)¹⁵, han puesto en marcha políticas, programas y sistemas nacionales de museos dentro de sus políticas nacionales de cultura, sobre los cuales se nota una clara confluencia de elementos, tales como el papel de los museos en las políticas culturales con énfasis en la democratización de la sociedad, en la construcción de la identidad nacional a partir de la multiculturalidad, en el respeto por la diversidad cultural y lingüística, en el papel del patrimonio y los museos en el desarrollo y la integración social y en la importancia de promover procesos participativos en la construcción y desarrollo de esas políticas, de forma que respondan a los intereses y necesidades de los ciudadanos (Azor Lacasta, 2013).

Ibermuseos nace en ese mismo período, en el I Encuentro Iberoamericano de Museos, realizado en 2007 en Salvador de Bahía como eje estratégico del acuerdo establecido por

¹⁰ Adopción de la Política Nacional de Museos.

¹¹ Adopción de la Política Nacional de Museos.

¹² Creación del Programa de Museos Regionales y Comunitarios.

¹³ Adopción de la Ley del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba.

¹⁴ Aprobación de la Ley Cuadro de los Museos Portugueses.

¹⁵ Adopción de la Ley de Museos y el Sistema Nacional de Museos.

los representantes de las instituciones responsables de las políticas públicas para los museos de los 22 países iberoamericanos. La Declaración de Salvador firmada en esa ocasión respaldó la idea del fortalecimiento de las políticas públicas de museos y su inclusión en agendas políticas en Iberoamérica, además de congregar a una serie de intenciones compartidas, orientadas al refuerzo de la institucionalidad de los museos, a la creación de la Red Iberoamericana de Museos y el desarrollo de un instrumento de cooperación que buscara la concretización de las aspiraciones afirmadas en ese documento.

A lo largo de sus 10 años, Ibermuseos promueve la integración de los países iberoamericanos a través de sus acciones, valorizando conceptos y prácticas museísticas desarrolladas especialmente en América Latina, actualmente compartidas por muchos países europeos. Esta integración se da por medio de la articulación de relaciones entre instituciones y profesionales del sector museológico, promoviendo la protección y la gestión del patrimonio, el intercambio de prácticas, experiencias y conocimientos producidos, así como la promoción y la difusión de la cultura.

El Programa ha creado una dinámica que permite atender a un diverso y complejo mosaico de instituciones museísticas; enfrentando diferentes contextos políticos, económicos, culturales y sociales, situándose como un programa de cooperación estructurante y de incentivos. Los principales resultados se traducen en la implementación de líneas estratégicas de actuación, en la creación de fondos de apoyo, realización de encuentros para la cooperación técnica, promoción de la movilidad e intercambio de conocimientos y experiencias, promoción de la investigación, la generación de proyectos compartidos y la suscripción de acuerdos multilaterales¹⁶. Además, viene impactando de manera estructurante al fortalecimiento del sector de museos como en el caso de la creación del Sistema Nacional de Museos en Uruguay y de los Registros de Museos de Perú y Argentina, el directorio de la Red Ecuatoriana de Museos y a la conformación de la Red Centroamericana de Museos.

El Programa ha sido actor fundamental en la articulación de los países iberoamericanos para la creación de la Recomendación para la Protección y Promoción de Museos y

¹⁶ Tres líneas de acción orientadas a acciones estratégicas en Formación y Capacitación, Patrimonio en Riesgo, Sostenibilidad de Museos; 1 línea de acción sobre investigación, materializada por medio de un Observatorio de Museos; 2 líneas de acción operadas por medio de incentivos: Premio Ibermuseos de Educación y Conversaciones para el intercambio institucional y de bienes culturales; Fondo de apoyo al patrimonio museológico en riesgo; 1 mecanismo de apoyo a la movilidad de trabajadores/as de museos e instancias gubernamentales del sector; 9 Encuentros Iberoamericanos de Museos; 9 acuerdos multilaterales de cooperación; 230 profesionales capacitados en cursos, becas y talleres; 14 investigaciones y ensayos publicados; 30 reuniones internacionales y encuentros técnicos de trabajo; 61 proyectos educativos y más de 200 disponibles en un Banco de Buenas Prácticas; 15 proyectos de intercambio y circulación de bienes culturales apoyados; 7 instituciones apoyadas para la recuperación de su patrimonio afectado por desastres naturales.

Colecciones, su Diversidad y Papel en la Sociedad, aprobada en 2015 por la Conferencia General de UNESCO, por medio de su participación en el movimiento internacional en favor de la generación de un instrumento normativo para la protección y promoción de museos. La recomendación destaca el papel de los museos y sus colecciones en un proceso de desarrollo cada vez más sostenible, convirtiéndose un documento de referencia para varios países y fortaleciendo el pensamiento de una museología crítica.

Estas articulaciones han sido posibles gracias a los espacios multilaterales promovidos en el marco del programa, las reuniones intergubernamentales y los Encuentros Iberoamericanos de Museos, que reúnen a las máximas representaciones del sector para la discusión, el intercambio y sobre todo la reflexión sobre temáticas, desafíos y fortalezas con el fin de promover alianzas estratégicas y la cooperación entre países. La promoción de ese tipo de espacios viene favoreciendo la comprensión de las visiones latinoamericana y europea y la construcción de puentes entre ambas regiones.

Este tipo de encuentros ha motivado, además, el alcance de una de las metas fundamentales del programa, la creación de la Red Iberoamericana de Museos, que hoy cuenta ya con una primera herramienta: el Registro de Museos Iberoamericanos (RMI), un espacio digital con informaciones completas y avaladas sobre más de siete mil museos de 17 países de la región. Si bien no todos los países ni todas las instituciones museológicas están registrados, su sola existencia y referencia viene motivando la implementación de registros nacionales de museos.

La complejidad del sector museológico iberoamericano encierra situaciones heterogéneas, en función de variables históricas, geográficas, económicas, sociales y políticas que incentivan a una constante reflexión sobre la acción de Ibermuseos y a reconfigurar su papel de cara al futuro, posibilitando la ampliación del impacto y la incidencia de sus acciones, atendiendo a las distintas realidades y dinámicas del sector de museos en Iberoamérica. Actualmente, son once los países que forman parte del Consejo Intergubernamental del Programa¹⁷, responsables por la identificación y definición de sus prioridades, cuyos proyectos atienden, en su mayoría a todos los países de la región, buscando amplificar los beneficios en todo el espacio iberoamericano. En efecto, el programa tiene la preocupación por mantener el diálogo, la integración y el equilibrio participativo de los países, aunque no todos formen parte de su Consejo Intergubernamental, buscando la superación de diferencias en relación a las contribuciones financieras de los países, estimulando la participación en sus iniciativas e invitando a los veintidós para estar presentes en sus espacios de discusión, en base a un concepto de cooperación e inclusión y solidaridad sin exclusiones.

¹⁷ Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, Portugal y Uruguay.

En efecto, Ibermuseos se convirtió, en esta década de existencia, en un paradigma internacional de cooperación de carácter progresista e innovador entre países en el campo del patrimonio museológico, siendo protagonista de iniciativas que tienen influencia en las acciones de la región, así como en otras partes del mundo. No obstante, uno de los desafíos que sigue estando presente en Ibermuseos es el fomento a la creación e implementación de políticas públicas sectoriales de museos y la disminución de desigualdades en la institucionalidad del sector que prevalece entre algunos países de la región.

En perspectiva futura, Ibermuseos pretende ampliar la capilaridad a sus acciones de forma más incidente en las instituciones museológicas y en los actores del sector por medio de sus convocatorias y actividades formativas, promocionando una cultura de multiplicación de experiencias y conocimientos y la implementación de nuevas prácticas museológicas.

El Programa busca fomentar el diálogo con otras instituciones e instancias tanto locales y regionales como globales, incorporándose a otros sectores como educación, cohesión y justicia social y turismo, buscando ampliar su participación en discusiones actuales como la Agenda 2030, la circulación de bienes culturales, el combate al tráfico ilícito, la reproducción del patrimonio cultural y de temas más profundos relacionados al entendimiento universal del museo, su papel en la sociedad y en la construcción de identidades, y la valorización y protección de la memoria social.

5.5 El Programa Ibermedia

El Programa Ibermedia de apoyo a la construcción del Espacio Audiovisual Iberoamericana, en sus más de veinte años de existencia, ha logrado resultados positivos en el desarrollo de la actividad cinematográfica en materia de coproducción y de manera indirecta, en la circulación de películas iberoamericanas a nivel internacional y de forma especial, en el espacio europeo.

Aprobado por la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno reunida en Bariloche, Argentina, en 1995, su puesta en marcha definitiva llega tras la VII Cumbre Iberoamericana, celebrada en Isla Margarita (Venezuela) en 1997 con la participación de los primeros nueve países que apoyaron inicialmente al Fondo: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela, todos ellos miembros de la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica). La presencia de España como principal soporte económico e institucional y la de Portugal como eje de la huella de la cultura lusa en la región, esbozaron los cimientos de un puente entre Europa y la América iberoamericana que el tiempo ha consolidado y ha transformado en un hecho cultural cinematográfico.

La primera convocatoria abierta de ayudas del programa a proyectos se abrió en 1998 en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba. A lo largo de veinticinco convocatorias, los países participantes han invertido 93 millones de dólares en el sector. En estos años, se registran los siguientes avances: 787 proyectos de coproducción; 859 ayudas al Desarrollo; más de 2842 becas de formación; 283 apoyos a la promoción y distribución; 298 películas apoyadas en exhibición; 416 películas subvencionadas en Ibermedia TV; colaboración con más de 2 mil empresas y más de 10 mil profesionales; más de 2500 proyectos beneficiados y más de 600 películas estrenadas.

Este impulso persistente ha generado resultados que han permitido normalizar la expresión *cine iberoamericano* para identificar aquellas obras producidas por uno o más países de la región, películas que hace poco más de un lustro eran una pieza más de ese gran cajón de sastre llamado «otros cines». Es conocido que varios de los proyectos financiados por el programa han tenido un éxito notable en premios internacionales de gran prestigio, reconocimiento de la prensa y la academia, así como una singular acogida entre públicos diversos, que al no ser masivos han establecido con las películas vínculos de cercanía y complicidad lo que consolida la *Marca Ibermedia* como cine de calidad que respalda los proyectos avalados por el programa en las diferentes etapas de producción.

Diversos actores de diferente naturaleza del sector atribuyen estos resultados al éxito del *modelo de coproducción* que define la sustancia del programa como una iniciativa de la cooperación internacional en el entorno cultural, configuración en la que los profesionales de distintos países tienen que trabajar juntos, dinámica definida por un largo proceso de aprendizaje tanto por parte de los productores como de los Estados. En el caso de los productores, este método no se reduce al uso eficiente y beneficioso de las ventajas legales y económicas de cada uno de los países coproductores, sino también a la actualización, modernización y experticia que han ido adquiriendo los profesionales en las numerosas rutinas y procedimientos de la actividad cinematográfica.

El modelo ha contribuido a generar una relación de conocimiento, redes, contactos y oportunidades de trabajo entre países de Iberoamérica y cuenta en la actualidad con una masa crítica de pequeñas y medianas empresas conectadas en red a distintos niveles. Todos estos elementos han introducido en el desarrollo de los proyectos una visión empresarial que estaba ausente en muchos países que se fueron incorporando paulatinamente, creando las condiciones para la consolidación de industrias cinematográficas emergentes. En este sentido, el ingreso de los países de Centroamérica-Caribe, así como de Paraguay y Bolivia, ha dado lugar a una alianza tácita con cinematografías más consolidadas, circunstancia que ha obligado a los de menor desarrollo audiovisual a establecer normativas homologables y propiciar políticas específicas en los casos en los que no existían; todo ello con el fin de facilitar el intercambio entre productores. En la actualidad, casi todos los países iberoamericanos cuentan con leyes de cine y al menos un mínimo bosquejo de ayu-

das que sirven de base para garantizar la continuidad de los proyectos, así como el fortalecimiento de todas las ramas del sector.

Las más de setecientas películas de ficción, documental y animación apoyadas por Ibermedia, han delineado amplios trazos sobre los relatos que cada sociedad ha necesitado poner en común en determinadas coyunturas. El *modelo de coproducción* ha estimulado esta recomposición de las fibras de la memoria, promoviendo desde un principio que el puente colgante de las narraciones ponga en común las visiones de las diferentes orillas. Sin ánimo de forzar categorías no previstas por los autores, las películas del programa ostentan un extenso y holgado abanico de temáticas, paisajes, momentos históricos, personajes y dramaturgias; todo ello ensartado en el magma de la historia colectiva de América Latina, España y Portugal.

Por otra parte, el programa ha lanzado diferentes iniciativas locales que buscan coadyuvar a la distribución y la exhibición de las películas en la región, tanto en el mercado *theatrical*¹⁸ (ayudas directas a Distribución, Exhibición y Delivery), en la televisión pública (Ibermedia TV) como en Internet (Pantalla CACI¹⁹).

Ibermedia ha participado en foros y festivales internacionales de Europa con el objetivo de promover y dar mayor visibilidad al cine iberoamericano. Se puede calificar de «arribo» a la Berlinale 2015, la nutrida presencia de profesionales, personal artístico y títulos en las variadas y exigentes secciones del prestigioso festival de cine. Esta participación marcó un punto de inflexión en la forma de estructurar la parcela de los cines de América Latina por parte del festival, ya que dio como resultado la creación de un espacio de encuentro de agentes del ámbito del cine iberoamericano y de promoción y fomento de las industrias nacionales. Con el encauzamiento de España y Portugal, los representantes institucionales de las cinematografías latinoamericanas más pujantes pudieron iniciar un diálogo sustancioso y de resultados concretos con sus pares europeos. En una dinámica de colaboración con agentes y productores interesados en crear de redes de profesionales iberoamericanos e internacionales, se dio inicio a un programa que se replicaría en los siguientes tres años. Bajo las premisas, *¿Existe el cine iberoamericano?*, *Creatividad y Visibilidad del cine iberoamericano* o *El cine iberoamericano que nos viene* se realizaron mesas redondas con la participación de cineastas, productores directores de cinematografía, periodistas especializados y agentes de Europa y América Latina.

En esta línea, 2016 fue un año importante ya que los delegados de Directores de las agencias del Cine Europeo (EFADs²⁰) de 31 países y los delegados de la Conferencia de

¹⁸ Exhibición en salas de cine.

¹⁹ <http://pantallacaci.com/>.

²⁰ Siglas en inglés de la Asociación de Agencias Europeas de Cine que reúne a 31 países (los 28 países miembros de la UE, más Islandia, Noruega y Suiza).

Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) se reunieron en Toulouse, Francia y generaron intensas conversaciones en el marco de la 28ª edición del Festival de Cine Latino. Fue la primera vez en la que las dos organizaciones tuvieron la oportunidad de compartir puntos de vista sobre cuestiones de interés común, como la cultura, la diversidad cultural o el diálogo intercultural. La reunión ofició de puente entre ambas organizaciones y fue la primera etapa de un diálogo que surgió como natural y necesario. Ello quedó reflejado en el documento final del encuentro: *Los organismos europeos y latinoamericanos de cine entienden que serán más fuertes mediante el trabajo conjunto para promover sus valores* (EFADs-CACI, 2016).

A partir de entonces, la vinculación con las representaciones institucionales de las cinematografías de Europa ha sido más orgánica y sólida, siendo señal de ello la voluntad de hacer bloque común en temas medulares para seguir garantizando el sostenimiento de la producción audiovisual de forma múltiple y diversa así como su posterior distribución de forma amplia y variada. Por ello la coalición EFADs-CACI reafirma que los gobiernos tienen el derecho y el deber «de garantizar la diversidad de la oferta y el acceso generalizado a este entorno» (Ibid: 1), tanto ante el sesgo economicista de las reflexiones culturales como frente a los desafíos del entorno digital.

En este marco manifestaron su preocupación por la inclusión en la agenda de la Comisión Europea para un Mercado Único Digital de normas que pondrían en peligro el sistema de financiación de las películas independientes (en especial las coproducciones que se originan en América Latina), prácticas basadas en la explotación de la obra territorio a territorio, lo que facilita la diversificación de las fuentes públicas y privadas de financiación. Esta emergencia evidenció la necesidad de mayor cooperación e intercambio sobre regulación y marcos normativos - en relación al mercado audiovisual y el entorno digital - «para poder garantizar la igualdad de condiciones para todos los operadores que intervienen en la cadena de valor y para asegurar la competencia leal en el mercado, así como para estimular el desarrollo económico y la diversidad cultural» (Idem). Un resultado inmediato y de alta visibilidad fue la creación del Premio EFADs-CACI en el marco del Foro de Coproducción Europa-América Latina del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El premio consiste en una ayuda de 20 mil Euros destinada a financiar el desarrollo del proyecto seleccionado y ya ha sido otorgado en las ediciones de 2016 y 2017.

En el marco europeo, los delegados de CACI saludaron la propuesta de abrir la Convención del Consejo de Europa sobre Coproducción Cinematográfica a estados no miembros y explorar la viabilidad de un acuerdo recíproco que abriría el Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica a los países de Europa. En este ánimo, durante el año 2016, se desarrollaron actividades en el proceso de viabilizar la incorporación de Italia como miembro del Programa. Según el Reglamento de Funcionamiento del Programa en la

XXV Reunión Ordinaria del Comité Intergubernamental del Programa Ibermedia, realizada en Chile en 2016, Italia asistió por primera vez como país miembro y en el año 2017 fueron presentados los primeros proyectos italianos con potencial de coproducción con América Latina a la Convocatoria anual de ayudas de esta iniciativa.

En síntesis, a lo largo de los años, el Programa Ibermedia y su *modelo de coproducción* han creado las condiciones para que se reconecten entre los diferentes agentes de los países iberoamericanos que participan de la realización de una película, los lazos culturales existentes, que aunque dispersos, brotan de una historia y memoria comunes. La derivación del acicate que representó en su momento el Programa Ibermedia fue la atención que los Estados, a través de sus institutos de cine, han puesto en la implementación de políticas cinematográficas y marcos normativas que garanticen el desarrollo y sostenibilidad de la actividad a lo largo de estos veinte años.

En razón de que las políticas audiovisuales de la región transitan a diferentes velocidades, la armonización legislativa es un desafío permanente para las autoridades cinematográficas, ya que tal como se ha venido dando de manera natural en los proyectos iberoamericanos, existe una voluntad de que converjan productores de otros países europeos, además de los socios naturales España y Portugal.

En resumen, el programa Ibermedia representa en reducida dimensión una combinación exitosa de voluntad política y efectividad de la realización y acceso al mercado cinematográfico en la región.

5.6 El programa Iberescena: un proyecto de intercambio e integración de las artes escénicas iberoamericanas

El Programa Iberescena nació en el año 2006, al amparo de las Cumbres de Jefes de Estado y de Gobierno de la Región Iberoamericana, en ocasión de la reunión celebrada en Montevideo (Uruguay) y enmarcado en las líneas maestras de la Carta Cultural Iberoamericana. El Programa con más de una década de desarrollo sostenido ha contribuido, a fortalecer la proyección de las diversas formas de entender la producción del teatro, la danza, la performance y el circo de los países que han ido sumándose, a lo largo de los años, al proyecto. Hoy son ya 14 países los que configuran este fondo de ayudas económicas: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay, en los que también participaron en algún momento, República Dominicana y Venezuela.

Para entender el alcance e importancia del desarrollo de este programa, si bien es un fondo económico, es preciso señalar que sus objetivos sobrepasan el mero reparto económico anual. Estos objetivos, son: promover las actividades de las artes escénicas con len-

guajes innovadores y nuevas expresiones; fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos; incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados y promover su presencia internacional; promover la creación de las artes escénicas de autoras y autores iberoamericanos; apoyar a los espacios escénicos y a los festivales de Iberoamérica; favorecer el perfeccionamiento profesional en el sector de las artes escénicas; estimular la colaboración y sinergia con otros programas e instancias relacionadas con las artes escénicas; promover la creación de proyectos que incluyan las temáticas de perspectiva de género, pueblos originarios y afrodescendientes y/o que favorezcan la cohesión e inclusión social.

Todos estos objetivos han ido consolidándose gracias a las aportaciones económicas de los diversos países, las ayudas adicionales que varios de ellos han realizado al programa para diferentes acciones, el apoyo decidido del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) de España y las ayudas que SEGIB y OEI han contribuido a la consecución de los objetivos fundamentales que han guiado a este proyecto desde su fundación.

El Programa Iberescena ha repartido a través de sus convocatorias públicas a lo largo de una década, más de 10 millones de euros en las líneas de coproducción de espectáculos, festivales y redes, talleres de formación y creación dramaturgía, coreográfica y circense, así como en los proyectos especiales y de sinergia con otros como el Programa Ibermúsicas y el Programa Iber-Rutas, también auspiciados por la SEGIB. La línea de Festivales y coproducción de proyectos, han sido las iniciativas que más ayuda han recibido y, por tanto, también los que más han gozado de mayor proyección mediática. Estadísticamente se han concedido más de mil ayudas, cerca de cuatrocientas en creación dramaturgía y coreográfica y 380 en Festivales.

El modo de funcionamiento del Programa Iberescena es descentralizado, pues cada país elige un representante para estar presente en el Consejo Intergubernamental (CII) que es el encargado de marcar pautas, reglamento y decisiones sobre la forma de distribución de las ayudas económicas en las diferentes líneas. Para el funcionamiento cotidiano y la relación con los beneficiarios y entidades colaboradoras existe una Unidad Técnica que realiza dichas labores. No obstante y a partir del análisis del alcance y la proyección que se deseaba dar al programa, desde el mismo CII, paulatinamente se han ido creando comisiones de trabajo con el fin de profundizar en temas de interés general para el desarrollo escénico de la región.

Las comisiones asumen los análisis, las reflexiones y realizan las propuestas en diferentes materias, tales como un mapa de situación de las diferentes políticas públicas de los países pertenecientes al programa, formas adicionales de posible financiación, un banco de datos sobre festivales y residencias de nuestros países o búsqueda de nuevas sinergias con otros proyectos similares.

Se ha comprobado, con el paso del tiempo, que, más allá de las ayudas que se han concedido con el fondo común, los propios países del programa han buscado formas de cooperación entre pares, lográndose intercambios significativos con la firma de acuerdos bilaterales para el intercambio de artistas en diferentes actividades o la ayuda directa para que compañías y grupos escénicos estuvieran presente en un festival del otro país por medio, sobre todo, de las ayudas a los pasajes y carga aéreos en los correspondientes desplazamientos.

Entre los retos de futuro del programa se encuentran la ampliación del número de países dentro de la estructura del programa; poner en marcha nuevas formas de colaboración, tanto estratégicas como de financiación, la generación de un nuevo plan de comunicación, el desarrollo de una plataforma virtual, la adecuación y aumento de las cuotas que cada país implementa al programa para ampliar las ayudas a gestores y creadores, promover la estabilización de los proyectos de sinergias con otros programas culturales y profundizar en las líneas de apoyo a los proyectos de género y equidad.

5.7 Datos de los Programas e Iniciativas de cooperación cultural

Los datos generales de los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos (PIPA), del Plan de Acción Cuatrienal (PACCI) otorgan información sobre los espacios o áreas de intervención, la trayectoria, la participación y el acompañamiento de los países y los recursos comprometidos en cada uno de ellos. La información resumida en las tablas 5.1 y 5.2 refleja la situación presentada en la Cumbre de Presidentes del año 2018 y que fuera recogida a lo largo de 2017. La revisión de los datos de los programas da cuenta de una trayectoria de décadas que se inaugura con el programa Ibe.TV en 1992 e Ibermedia en 1995; una experiencia y práctica que ha ido presenciando paulatinamente la gestación de nuevas iniciativas y consolidación de otras a lo largo de los últimos veinte años en el ámbito de la cooperación iberoamericana.

El análisis de la información da cuenta la importante presencia de la mayor parte de los países iberoamericanos en algunos Programas como Ibermedia con 19 países participantes, Iberarchivos con 15, Iberescena con 14 países, Ibermuseos, IberTV y RADI, 12; Ibercultura Viva, Iberorquestas Juveniles, Iberartesanías e Ibermúsicas, 11; Iber-Rutas, 10; Iberbibliotecas, 9; Ibercocinas e Ibermemoria con la participación de 8 países.

En cuanto a los recursos, destaca la envergadura de los recursos aportados por los países en el ámbito del Programa Ibermedia para contribuir a la coproducción y distribución de películas iberoamericanas, lo que da cuenta de la vitalidad del sector en términos económicos y de desarrollo cultural. Asimismo, hay que destacar los aportes que se comprometen por los países en el marco del Programa Iberescena en función de las caracterís-

ticas y envergadura de recursos que supone este sector. A distancia de ellos se encuentran los fondos que se comprometen en los Programas Iberorquestas, Ibermuseos, Ibercultura Viva, Iberbibliotecas e Iberarchivos. La juventud de algunos de los programas o la dinámica que ellos comportan queda reflejada en los recursos aportados para la iniciativa Iberartesanaías, Ibermemoria Sonoras, Iberturas o Ibercocinas.

Los 13 Programas de Cooperación Iberoamericana y la Iniciativa de Cooperación Cultural movilizan mayoritariamente a una población juvenil, en torno al 70 % de los participantes y beneficiarios de ellos son jóvenes, siguiendo las prioridades orientadas por el Espacio Cultural Iberoamericano en el ámbito de las políticas culturales.

Tabla 5.1. Los programas de cooperación cultural iberoamericana.

Nombre programa	Año de creación / aprobación Cumbre	Número países (2017)	Países participantes (2017)	Gasto total (euros)	Página web
Ibermedia	1995	19*	Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Uruguay, Venezuela + Italia*	4.848 millones €	http://www.programaibermedia.com/
Iberarchivos	1998	15	Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Uruguay	242.329 €	www.iberarchivos.org/
Iberescena	2006	14	Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay	1.235.374 €	www.iberescena.org/
Ibermuseos	2008	12	Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, España, México, Paraguay, Perú, Portugal, Uruguay	642.282 €	www.ibermuseos.org/es/
Ibe.TV	1992	12	Argentina, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, España, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú	1.023.271€	www.ibe.tv/

Continúa →

Continúa ↓

Nombre programa	Año de creación / aprobación Cumbre	Número países (2017)	Países participantes (2017)	Gasto total (euros)	Página web
Ibercultura Viva	2013	11	Argentina, Brasil, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Perú, Uruguay	319.931 €	http://iberculturaviva.org/
Iberbibliotecas	2000	9	Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, España, México, Paraguay, Perú	262.740 €	www.iberbibliotecas.org/
RAD: Red de Archivos Diplomáticos Iberoamericanos	1997	12	Argentina, Colombia, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Honduras, México, Paraguay, Perú, Portugal, Uruguay	24.122 €	www.archivosdiplomaticos.org/
Iber-Rutas	2010	10	Argentina, Bolivia, Brasil, Costa Rica, Chile, España, México, Paraguay, Perú, Uruguay	19.091 €	www.iberutas.com/
Iberorquestas juveniles	2008	11	Argentina, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Uruguay	766.188 €	www.iberorquestas.org/
Ibercocinas, Tradición e Innovación	2014	8	Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, México, Panamá, Paraguay, Perú	0,00 €	www.ibercocinas.org/
Iberartesánias: Programa Iberoamericano para la Promoción de las Artesanías	2012	11	Argentina, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay	23.296€	https://iberartesantias.com/
Ibermúsicas	2011	11	Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay	674.426€	www.ibermusicas.org/
Ibermemoria Sonora y Audiovisual	2014	8	Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, España, México, Nicaragua, Panamá	52.648€	http://ibermemoria.org/

Fuente: La cooperación iberoamericana en datos: <https://www.cooperacioniberoamericana.org/es>. Consultado 15/01/2019.

Tabla 5.2. La participación de los países en los programas de cooperación cultural Iberoamericana.

País	Ibermedia	Iberarchivos	Ibermuseos	Iberescena	Ibercultura Viva	Iberbibliotecas	Red de Archivos RADI	Iber-Rutas	Iberorquestas Juveniles	Ibercocinas	Iberartesánias	Ibermemoria Sonora y Audiovisual	Ibermúsicas	Ib.TV
Andorra														
Argentina	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Bolivia	x			x				x						
Brasil	x	x	x	x	x	x		x					x	
Colombia	x	x	x	x		x	x			x	x	x	x	
Costa Rica	x	x	x	x	x	x		x	x			x	x	x
Cuba	x	x					x				x		x	x
Chile	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
Ecuador	x	x	x	x	x		x		x	x	x			x
El Salvador				x	x				x					x
España	x	x	x	x	x	x		x	x			x		x
Guatemala	x				x				x		x			
Honduras							x		x					x
México	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Nicaragua												x		x
Panamá	x	x		x					x	x		x	x	x
Paraguay	x	x	x	x		x	x	x		x	x		x	
Perú	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x		x	x
Portugal	x	x	x				x							
Rep. Dominicana	x	x					x							x
Uruguay	x	x	x	x	x		x	x	x				x	
Venezuela	x													
Italia*	x													

Fuente: La cooperación iberoamericana en datos: <https://www.cooperacioniberoamericana.org/es>. Consultado 15/01/2019.

Referencias

- Azor Lacasta, A. (2013). Políticas públicas y redes de museos: articulación y fortalecimiento de las instituciones museísticas en Iberoamérica. En A. Azor Lacasta (ed.), *Redes de Museos en Iberoamérica Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano*, Madrid: Ministerio de Cultura de España, Secretaria General Técnica, p. 15-27.
- Consejo de la Unión Europea (2017). Declaración conjunta del Consejo y los representantes de los Gobiernos de los Estados miembros reunidos en el seno del Consejo, del Parlamento Europeo y de la Comisión (2017/C 210/01). El nuevo consenso europeo en materia de desarrollo «Nuestro mundo, nuestra dignidad, nuestro futuro». *Diario Oficial de la Unión Europea*, C210/1. Disponible en: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:42017Y0630\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:42017Y0630(01)) [último acceso: 15/01/2019].
- EFADs-CACI (2016). *Reunión de alto nivel entre la EFAD y la CACI en Toulouse, del 15 al 16 de marzo de 2016*. Disponible en: <https://studylib.es/doc/7200660/reuni%C3%B3n-de-alto-nivel-entre-la-efad-y-la-caci-en-toulouse> [último acceso: 15/01/2019].
- Nivón Bolán, E. (2002). La cooperación cultural como proceso de la globalización. Una visión desde América Latina. *Pensar Iberoamérica, revista de Cultura*, OEI, n. 0, febrero 2002.
- OEI (2018). *Estudio comparativo de Cultura y Desarrollo en Iberoamérica: aportes para el fortalecimiento de las economías creativas y culturales*. Disponible en: https://oibc.oei.es/otros_documentos/Estudio_CD_OEI.pdf [último acceso: 15/01/2019].
- Parlamento Europeo (2017). *Resolución del Parlamento Europeo, de 13 de septiembre de 2017, sobre las relaciones políticas de la Unión con América Latina*, (2017/2027(INI)). Estrasburgo, 13 de septiembre de 2017. Disponible en: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2017-0345+0+DOC+XML+V0//ES> [último acceso: 15/01/2019].
- SEGIB (2016). *Manual Operativo de los Programas, iniciativas y proyectos Adscritos de la Cooperación Iberoamericana*. Disponible en: <https://www.segib.org/wp-content/uploads/Manual-Operativo-de-los-Programas-Iniciativas-y-Proyectos-Adscritos-de-la-Cooperacion-Iberoamericana.pdf> [último acceso: 15/01/2019].
- UNESCO (2016). *Plan de trabajo de Cultura de la UNESCO para América Latina El Caribe 2016-2021*. La Habana: Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, UNESCO. Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/publican_plan_de_trabajo_de_cultura_de_la_unesco_para_ameri/ [último acceso: 15/01/2019].

6

EL POSIBLE IMPACTO DEL BREXIT EN LAS RELACIONES CULTURALES UE-CARIBE

Suzanne BURKE, Paula MORGAN y Keron NILES

Resumen

Desde la época de la decolonización hasta el presente, los países caribeños han tratado de aprovechar las relaciones con las antiguas naciones coloniales metropolitanas para impulsar su propio desarrollo. Un mecanismo que se ha utilizado para este fin ha sido la organización interregional conocida como la Organización de Estados de África, del Caribe y del Pacífico (también conocida como ACP). Al evolucionar los imperativos de desarrollo enfrentados por las naciones de la ACP, también cambió su relación con sus contrapartes europeas. En primer lugar, este capítulo explica el cambio de relación en el tiempo entre la ACP y la Unión Europea (UE). A continuación, el documento reduce el enfoque específicamente a la naturaleza de la relación entre las naciones caribeñas y la UE, en particular en lo que se refiere a las relaciones culturales. Es en este contexto que se examina el potencial impacto del Brexit sobre las relaciones culturales Caribe-Europa. Los autores sostienen que es poco probable que un «Brexit blando» tenga un impacto significativo en las relaciones culturales entre el Caribe y la UE, ya que es probable que se mantuvieran las disposiciones y las normas que gobiernan el statu quo. Todavía, un «Brexit duro» podría exigir establecer disposiciones nuevas y especiales entre el Caribe y el Reino Unido y la UE. Ello se podría volver más complejo por un acuerdo pos-Cotonú con la UE que estableciera disposiciones separatas o distintas con África, el Caribe y el Pacífico. En última instancia, el texto sostiene la necesidad de estrategias claras por parte de las naciones caribeñas para asegurar a sus profesionales de la cultura el acceso y la capacidad de utilizar los mecanismos destinados a facilitar la cooperación cultural.

6.1 Breve perspectiva histórica

Las regiones del Caribe y de Europa tienen vínculos históricos de larga trayectoria, y uno de los componentes centrales ha sido el comercio. Como colonias, las naciones caribeñas desempeñaron una parte integrante del comercio atlántico de esclavos. En esa época, se vendían armas y otros productos básicos europeos a cambio de esclavos del continente africano que, a su vez, eran intercambiados por un extracto de azúcar (conocido como melaza) una vez llegaban al Caribe. Este extracto de azúcar se vendía en Europa a fabricantes y comerciantes para elaborar una amplia gama de productos. Con el paso del tiempo, no obstante la abolición del comercio de esclavos, la principal relación comercial entre las naciones insulares y los países europeos no cambió: los territorios caribeños seguían suministrando materias primas a naciones metropolitanas y estas empleaban dichos productos primarios para fabricar bienes más sofisticados que vendían a precios más elevados.

En la segunda mitad del siglo XX, una ola de movimientos independentistas llegó al Caribe anglófono sin encontrar gran oposición por parte del gobierno británico. De hecho, por ese entonces, los británicos estaban sumidos en un esfuerzo concertado para reducir el coste administrativo de su imperio. El resultado final fue la formación de una serie de Estados soberanos muchos de los cuales, junto con Haití, son ahora miembros de pleno derecho de una organización regional conocida como Comunidad del Caribe (de ahora en adelante, CARICOM). Los españoles perdieron sus posesiones en la región y las administraciones francesa y neerlandesa optaron por conservar sus territorios. Como resultado, a día de hoy, ninguna de las islas de propiedad francesa o neerlandesa ha logrado la plena independencia, si bien muchas de ellas gozan de distintas formas de autogobierno.

Sin perjuicio de lo anterior, en el momento de su independencia, las naciones del Caribe trataron de aprovechar la relación con las naciones metropolitanas a modo de favorecer sus propios intereses de desarrollo. Es por ello que el comercio internacional se contempló como un instrumento esencial para sostener el crecimiento económico en el seno de la región. Fue dentro de este contexto que la región del Caribe se erigió como participante activa de la Organización de Estados de África, el Caribe y el Pacífico (ACP). Anteriormente, existían mecanismos de cooperación entre Europa y varios estados africanos a través de un «régimen de asociación» concebido en 1957 y que contó con la dotación de recursos del primer Fondo Europeo de Desarrollo (FED). En 1963 y 1969, dieciocho estados africanos y seis contrapartes europeas firmaron las convenciones de Yaoundé I y Yaoundé II, con la aportación de recursos del segundo y tercer FED, respectivamente. Los acuerdos estaban principalmente encaminados a una cooperación financiera, técnica y comercial. Fue ante todo la incorporación del Reino Unido (RU, de ahora en adelante) a la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1973 que allanó el camino para hacer extensiva la cooperación entre Europa y África a países de la Commonwealth del Caribe y del Pacífico.

Para esclarecer las condiciones de cooperación entre la CEE (que entonces ya englobaba al RU) y un dilatado grupo de naciones ACP, se firmó la Convención de Lomé. Este acuerdo pretendía concretamente «promover el comercio entre las partes contratantes, considerando sus respectivos niveles de desarrollo y, en especial, la necesidad de asegurar beneficios adicionales al comercio de los Estados ACP a fin de acelerar la tasa de crecimiento de su comercio y mejorar las condiciones de acceso de sus productos al mercado de la Comunidad Económica Europea»¹. Cabe observar que se trató de un acuerdo no recíproco que procuraba dar a los Estados ACP un acceso preferente al mercado europeo con objeto de contribuir a su transición e integración a la economía global.

El grupo ACP, por lo tanto, se constituyó formalmente el 1975 con el Acuerdo de Georgetown con el propósito de, entre otros:

- asegurar la realización de los objetivos de la Convención de Lomé;
- promover y reforzar la solidaridad existente del grupo ACP;
- contribuir al desarrollo de una mayor y más cercana relación comercial, económica y cultural entre los Estados ACP y los países en desarrollo en general, y con este mismo fin, fomentar el intercambio de información entre los Estados ACP en los campos del comercio, la tecnología, la industria y los recursos humanos;
- contribuir a la promoción de una cooperación regional e interregional efectiva entre los Estados ACP y los países en desarrollo en general, así como fortalecer los vínculos entre las respectivas organizaciones regionales a las que pertenecen;
- promover la creación de un nuevo orden económico mundial.

La Convención de Lomé y el Acuerdo de Georgetown, ambos de 1975, sirvieron como plataforma para facilitar el incremento del comercio y la cooperación interregional (incluyendo la prestación de asistencia técnica) entre los países ACP y la CEE. Dichos acuerdos, y las circunstancias que llevaron a su redacción, son esenciales para adquirir una comprensión holística de la relación entre estas dos regiones. Los acuerdos mencionados anteriormente pretendían transformar una relación política de desigualdad en mecanismos económicos conciliatorios que no solo reconocían una relación de poder asimétrica entre ambas regiones sino que aspiraban a impulsar la creación de un nuevo orden económico mundial a través de la promoción del desarrollo de naciones previamente colonizadas con acuerdos no recíprocos de acceso al mercado.

El primer acuerdo de Lomé fue sucedido por tres versiones revisadas con el propósito de ampliar la cooperación comercial y de desarrollo entre territorios a la vez que se inten-

¹ Convención de Lomé ACP-CEE, firmada el 28 de febrero de 1975 y documentos relacionados, Secretaría General del Consejo de las Comunidades Europeas, artículo 1.

taba dar respuesta a necesidades y prioridades de crecimiento de los países ACP. En la tabla a continuación se resumen la progresión y los elementos principales de los cinco acuerdos de Lomé.

Tabla 6.1. Progresión y elementos principales de los cinco acuerdos de Lomé.

Nombre del acuerdo	Año	Elementos principales	Partes contratantes (añadidas) al acuerdo	Nombre FED - Asignación
Tratado constitutivo de la Comunidad Económica Europea (CEE)	1957	Estipuló la creación de los Fondos Europeos de Desarrollo (FED), destinados a proporcionar apoyo técnico y económico a países africanos todavía colonizados en esa época y con los cuales algunos estados de la Comunidad mantenían vínculos históricos. Asimismo, facilitó la asociación entre países no europeos y territorios con los cuales los estados miembros de la CEE tenían especial relación.	Bélgica, Francia, República Federal de Alemania (Alemania Occidental), Italia, Luxemburgo, Países Bajos	Primer FED (1959-64): 580 millones de ecus
Convención Yaoundé I: entre los Estados Africanos y Malgache Asociados (EAMA) y la CEE.	1963	El acuerdo otorgaba ventajas comerciales y ayuda económica a las excolonias africanas.	Benín, Burkina Faso, Burundi, Camerún, República Centroafricana, Chad, República del Congo (Congo Brazzaville), República Democrática del Congo (Congo Kinshasa), Costa de Marfil, Gabón, Madagascar, Malí, Mauritania, Níger, Ruanda, Senegal, Somalia, Togo	Segundo FED (1964-70): 730 millones de ecus
Convención Yaoundé II entre EAMA y CEE.	1967	Destinada a realizar la mayor aportación económica del FDE a la África francófona para el desarrollo de infraestructuras posdescolonización.	Kenia, Tanzania, Uganda	Tercer FED (1970-75): 828 millones de ecus
Lomé I	1975	Permitió que el RU estableciera preferencias comerciales especiales para plátanos y azúcar bajo el paraguas de la CE y ampliara la ayuda a algunas excolonias más allá del apoyo bilateral.	Las Bahamas, Barbados, Botsuana, Etiopía, Fiyi, Gambia, Ghana, Granada, Guinea, Guinea-Bisáu, Guyana, Jamaica, Lesoto, Liberia, Malawi, Mauricio, Nigeria, Samoa, Sierra Leona, Sudán, Suazilandia, Tonga, Trinidad y Tobago, Zambia	Cuarto FED (1975-80): 3.000 millones de ecus

Continúa →

Continúa ↓

Nombre del acuerdo	Año	Elementos principales	Partes contratantes (añadidas) al acuerdo	Nombre FED - Asignación
Lomé II	1979	Introdujo el sistema SYSMIN para fomentar la industria minera de países ACP relevantes.	Cabo Verde, Comoras, Yibuti, Dominica, Kiribati, Papúa Nueva Guinea, Santa Lucía, Santo Tomé y Príncipe, Seychelles, Islas Salomón, Surinam, Tuvalu	Quinto FED (1980-85): 4.500 millones de ecus
Lomé III	1984	Centrado en un desarrollo autónomo basado en la autosuficiencia y la seguridad alimentaria.	Angola, Antigua y Barbuda, Belice, República Dominicana, Mozambique, San Cristóbal y Nieves, San Vicente y las Granadinas, Vanuatu, Zimbabue	Sexto FED (1985-1990): 7.400 millones de ecus
Lomé IV	1990	Se hizo especial hincapié en la promoción de los derechos humanos, la democracia y la buena gobernanza, el empoderamiento de la mujer, la protección medioambiental, la diversificación económica y una mayor cooperación regional.	Guinea Ecuatorial, Haití	Séptimo FED (1990-1995): 10.800 millones de ecus
Lomé IV revisada	1995	El respeto de los derechos humanos, los principios democráticos y el estado de derecho se convierten en elementos fundamentales de la Convención. Así, se contempla la posibilidad de retirar fondos de países ACP que no cumplan tales criterios.	Eritrea, Namibia, Sudáfrica	Octavo FED (1995-2000): 13.100 millones de ecus

Fuente: D'Alfonso, 2014; European Commission, 2006; Hewitt, 1982.

De este modo, las Convenciones de Lomé, de la I a la IV, pretendían crear el marco legal para facilitar la cooperación al desarrollo entre Europa y los países ACP. En la práctica, sobre todo en las primeras dos ediciones del acuerdo, buena parte de los esfuerzos se centraron en aprovechar la agricultura como instrumento de impulso al desarrollo económico. No fue hasta la tercera entrega de la Convención que la «cooperación cultural y social» se incluyó como área oficial de la «Cooperación ACP-CEE». En este sentido, el artículo 114, que introducía el título VIII del acuerdo en materia de «cooperación cultural y social» declaraba que:

la cooperación contribuirá al desarrollo autónomo de los Estados ACP, centrado en el hombre y con sus raíces en la cultura de cada pueblo. La cooperación apoyará las políticas y las medidas adoptadas por dichos Estados para valorizar sus recursos humanos, incrementar sus capacidades propias de creación y promover su identidad cultural. Favorecerá asimismo la participación de la población en el proceso de desarrollo.

Esta sección del acuerdo se centraba en la dimensión cultural y social de los proyectos (incluyendo el papel de la mujer), la integración y la valorización del patrimonio cultural local y las formas de vida, la interacción entre la humanidad y el entorno, y la promoción de identidades culturales. De este modo, la Convención aspiraba a promover la conservación de las tradiciones culturales así como la producción y distribución de bienes y servicios culturales generados dentro de las regiones representadas por el acuerdo.

Los principios anteriormente mencionados que encontraron expresión en la tercera Convención de Lomé fueron afirmados (y en gran medida repetidos) en las dos versiones de la cuarta entrega del acuerdo. La creación de una fundación para la Cooperación Cultural ACP-CEE supuso una notable aportación. La versión revisada del Convenio de Lomé IV observaba que la fundación, junto con otras instituciones especializadas, tenía como objetivo contribuir a la consecución de los objetivos de la sección del acuerdo dedicada a la cooperación cultural y social. A este respecto, el acuerdo especificaba que la fundación llevaría a cabo actividades en las siguientes áreas:

- (a) estudios, investigación y medidas referentes a los aspectos culturales de tener en cuenta la dimensión cultural de la cooperación;
- (b) estudios, investigación y medidas para promover las identidades culturales de los pueblos ACP y todas las iniciativas que puedan contribuir al diálogo intercultural.

Otra contribución significativa de las dos últimas ediciones de la Convención de Lomé fue el énfasis en el diálogo intercultural como vehículo para un profundo aprecio de las distintas culturas y los distintos pueblos, y su interdependencia. Asimismo se subrayó la decisión de brindar apoyo a manifestaciones culturales e intercambios organizados por los signatarios del acuerdo a fin de promover las identidades culturales y el diálogo intercultural. En esta línea, la Convención hacía un llamamiento a prestar apoyo específico a aquellos «contactos y encuentros entre grupos de jóvenes de Estados ACP y entre grupos de jóvenes ACP y de Estados miembros de la Comunidad».²

De esta manera, los cinco acuerdos (incluyendo la Convención de Lomé IV revisada) constituyeron los fundamentos de una relación socioeconómica y, más concretamente, cultural entre los Estados ACP y la Comunidad Europea. No obstante, estos acuerdos serían sucedidos por un ulterior instrumento legal que no solo reformularía la naturaleza de la cooperación interregional ACP-Europa sino que además sentaría las bases para unos acuerdos más específicos entre distintas regiones y la Comunidad Europea. Es en este contexto que se pasará a analizar el estado actual de las relaciones Europa-Caribe.

² Artículo 148, Convención IV ACP-CEE, Lomé, 15 de diciembre de 1989.

6.2 Breve revisión del estado actual de las relaciones Europa-Caribe

6.2.1 Naturaleza del Acuerdo de Cotonú

El Acuerdo de Cotonú, que tomó el nombre de la mayor ciudad de Benín, lugar donde se firmó el texto en junio de 2000, pretendía mantener la relación histórica existente entre la UE y los países ACP. No obstante, el documento sufrió cambios importantes. Según Françoise Moreau, de la UE, «la evaluación de la ayuda comunitaria a los países ACP ponía a menudo de manifiesto que no se había tenido suficientemente en cuenta el contexto institucional y político en el país socio, lo que en demasiadas ocasiones había socavado la viabilidad y efectividad de la cooperación» (European Commission, 2006). Este representante añadía que el «impacto de las preferencias comerciales no recíprocas habían resultado decepcionantes. El incremento de flujos de inversión privada directa a los países en desarrollo [del mundo] a lo largo de las dos décadas anteriores no había beneficiado a la mayoría de países ACP» (European Commission, 2006). Por ello, el Acuerdo de Cotonú se fundamentó en cinco pilares:

- i. refuerzo de la dimensión política en las relaciones entre los países ACP y la Unión Europea;
- ii. implicación de la sociedad civil, el sector privado y otros agentes no estatales;
- iii. reducción de la pobreza, confirmado como objetivo clave dentro del contexto de los objetivos y las metas acordados a nivel internacional (concretamente los Objetivos de Desarrollo del Milenio);
- iv. un marco innovador de cooperación económica y comercial;
- v. racionalización de instrumentos financieros y un sistema de programación flexible.

En el fondo, esto significaba que la denominación (y la práctica) de la ayuda al desarrollo pasaría a ser una «cooperación al desarrollo». Además, los acuerdos comerciales no recíprocos serían sustituidos por Acuerdos de Asociación Económica (AAE) que se negociarían hasta el 31 de diciembre de 2007 con las varias regiones ACP. Como articula la declaración de la UE en lo referente al marco financiero plurianual para el período de 2008 a 2013, los AAE se contemplaron a modo de «instrumentos de desarrollo... [para] fomentar una integración armoniosa y paulatina de los Estados ACP en la economía mundial, especialmente haciendo pleno uso del potencial de la integración regional y el comercio Sur-Sur». Los AAE resultaron necesarios a raíz de una decisión de la Organización Mundial del Comercio (OMC) que dictaminó que los acuerdos comerciales especiales no recíprocos

recogidos en las Convenciones de Lomé violaban el principio de nación más favorecida (NMF)³ del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio.

El Acuerdo de Cotonú también adoptó un enfoque algo más matizado en cuanto a las relaciones culturales. En lugar de dedicar una sección específica del acuerdo a la «cooperación social y cultural» como existía durante la época de las Convenciones de Lomé, el artículo 27 del Acuerdo de Cotonú, titulado «desarrollo cultural», instaba a que toda la cooperación en el ámbito de la cultura tendiera a:

- a. integrar la dimensión cultural en los distintos niveles de la cooperación al desarrollo;
- b. reconocer, preservar y promover los valores e identidades culturales para favorecer el diálogo intercultural;
- c. reconocer, salvaguardar y valorizar el patrimonio cultural, apoyar el desarrollo de la capacidad en este sector; y
- d. desarrollar las industrias culturales y mejorar las posibilidades de acceso al mercado de los bienes y servicios culturales.

El acuerdo hace dos ulteriores menciones a la cultura que merecen ser consideradas en el contexto de las relaciones culturales entre la UE y los Estados miembros ACP. La primera es una declaración conjunta sobre el patrimonio cultural de los Estados ACP que manifiesta la voluntad de «promover la conservación y la valorización del patrimonio cultural» de cada uno de los signatarios del acuerdo. La segunda es una declaración de los Estados ACP sobre la devolución o la restitución de los bienes culturales. Esta declaración exhorta a los Estados miembros de la UE, en la medida que reconocen el derecho de los Estados ACP a una identidad cultural, a realizar la devolución de bienes culturales tomados de los Estados ACP (pero que ahora se encuentran en territorios de la UE) a sus respectivos países de origen.

Como marco más amplio, en relación con la cooperación cultural, el Acuerdo de Cotonú priorizaba la conservación y promoción del patrimonio cultural así como el desarrollo de industrias culturales. Además de ello, sin embargo, el acuerdo pretendía sentar las bases para profundizar en las relaciones económicas entre la UE y determinadas regiones ACP empleando acuerdos de asociación económica específicos para cada región. Por consiguiente, y con el objetivo de adquirir una comprensión holística del alcance de las relaciones culturales Europa-Caribe en el contexto del Acuerdo de Cotonú, es necesario revisar brevemente el acuerdo relevante para esta región: el Acuerdo de Asociación Económica

³ El principio de nación más favorecida estipula que no se puede conceder un trato especial a un país sin hacer extensivo este mismo privilegio a todos los demás estados miembros de la Organización Mundial del Comercio.

entre el Foro del Grupo de Estados ACP del Caribe (CARIFORUM⁴), por un lado, y la Comunidad Europea y sus Estados miembros, por el otro (en lo sucesivo denominado AAE CARIFORUM-UE).

Cabe observar que el AAE CARIFORUM-UE no incluye ningún capítulo, sección o artículo específico dentro del texto principal del acuerdo que aborde la cuestión de la cooperación cultural. Ahora bien, sí subraya la importancia de tomar en consideración los intereses culturales de las generaciones presentes y futuras en el momento de aplicar el acuerdo⁵. Asimismo, reconoce la importancia de fortalecer la «capacidad de exportación de los proveedores de servicios de los Estados signatarios del CARIFORUM, con especial énfasis en la comercialización de servicios turísticos y culturales». No obstante, en lugar de exponer los asuntos relacionados con la cooperación cultural en el cuerpo central del acuerdo, se ocupa de ellos a través del tercer protocolo del acuerdo, relativo a la cooperación cultural.

El Protocolo III está encaminado a crear un «marco donde las Partes cooperarán para facilitar el intercambio de actividades culturales, bienes y servicios incluyendo, entre otros, los del sector audiovisual». También pretende complementar la aplicación de la Convención de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (UNESCO, 2005)⁶. De este modo, hace uso de conceptos y definiciones de la Convención de la UNESCO y, en cooperación con mecanismos políticos locales y regionales, procura centrarse en:

- a) integrar la dimensión cultural en los distintos niveles de la cooperación al desarrollo y, en especial, en el campo de la educación;
- b) reforzar las capacidades y la independencia de las industrias culturales de las Partes;
- c) promover el contenido cultural local y regional.

El Protocolo hace así especial hincapié en crear oportunidades de intercambio cultural para contribuir al desarrollo de políticas e industrias culturales, en particular en lo que se refiere a medidas dirigidas a intensificar el movimiento de bienes y servicios culturales, incluyendo el uso de un acuerdo de preferencia. En este sentido, se plantea poner en práctica medidas que faciliten una mejor relación y cooperación cultural, como propuestas

⁴ El CARIFORUM está compuesto por todos los Estados miembros de la CARICOM más la República Dominicana.

⁵ Parte 1, artículo 3, AAE CARIFORUM-UE.

⁶ Además de la protección y promoción de expresiones culturales, la Convención de la UNESCO sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales persigue el objetivo, entre otros, de «crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa». 55 de los 79 Estados miembros ACP son partes de la Convención.

encaminadas a posibilitar la entrada temporal de profesionales y equipamiento, la prestación de asistencia técnica y la protección de sitios y monumentos históricos. Igualmente, con el propósito de impulsar intercambios culturales entre las partes del acuerdo, el Protocolo alienta la coproducción de obras audiovisuales. El artículo 5 del Protocolo contempla que las obras coproducidas se beneficien de un acceso preferente al mercado dentro de la UE. Esta medida permite que las obras audiovisuales puedan valerse de la Directiva del Consejo Europeo 89/552/CEE, conocida también como «Televisión sin fronteras», que prevé que las obras coproducidas se puedan visualizar como obras europeas para beneficiarse de disposiciones y leyes relativas al contenido local dentro de la UE siempre y cuando se cumplan los siguientes requisitos:

- las coproducciones audiovisuales están realizadas por empresas que son propiedad, y siguen siendo propiedad, directamente o mediante participación mayoritaria, de un Estado miembro de la Unión Europea o un Estado signatario del CARIFORUM y/o de nacionales de un Estado miembro de la Unión Europea o nacionales de un Estado signatario del CARIFORUM;
- el o los directores o gerentes representantes de las empresas coproductoras ostentan la nacionalidad de un Estado miembro de la Unión Europea o de un Estado signatario del CARIFORUM;
- ni a) el total de las contribuciones financieras de uno o varios productores en la Parte CE (en conjunto), ni b) el total de las contribuciones financieras de uno o varios productores de los Estados signatarios del CARIFORUM (en conjunto), serán inferiores al 20 % ni superiores al 80 % del coste de producción total.⁷

En esencia, el Protocolo III del AAE CARIFORUM-UE apuesta por reforzar las relaciones culturales entre el Caribe y Europa facilitando la colaboración, los intercambios culturales, la coproducción de obras audiovisuales y la prestación de asistencia técnica. Así, el Protocolo III proporciona efectivamente un marco para que las naciones caribeñas y europeas intensifiquen los flujos comerciales existentes de bienes y servicios culturales entre ambas regiones.

El Acuerdo de Cotonú facilitó igualmente una mayor colaboración UE-ACP en cuanto a cooperación cultural. En 2003, se celebró la primera reunión de ministros de Cultura ACP en Dakar, Senegal. Dicho encuentro resultó en la firma de la Declaración de Dakar sobre la promoción de las culturas y las industrias culturales ACP, así como el plan de acción de Dakar para la promoción de las culturas y las industrias culturales ACP. Asimismo, se tomó la decisión de crear una Fundación Cultural ACP (aunque no se implementó completamente). Finalmente, en esta cumbre, los ministros de Cultura convinieron que Haití acogería

⁷ Protocolo III, AAE CARIFORUM-UE, artículo 5, sección 2, apartado (a).

un Festival Cultural ACP en 2004, a pesar de que no tendría lugar hasta 2006 en Santo Domingo, República Dominicana (al parecer debido a la inestabilidad política de Haití en ese entonces) (Ruigrok, 2006). Fue con motivo de este primer Festival Cultural ACP que se celebró la segunda reunión de ministros ACP de Cultura. Dicha reunión tuvo como resultado la Resolución de Santo Domingo (Héau, 2009), que afirmaba la necesidad de:

- continuar con el Plan de Acción de Dakar;
- una cooperación Sur-Sur en el ámbito cultural;
- implicar a las redes culturales en la promoción de estrategias y políticas culturales ACP;
- integrar la cultura en la definición de proyectos y programas que deberán financiarse en el marco del décimo FED.

Cabe señalar que la cooperación cultural ACP-UE fue financiada primordialmente con el Fondo Europeo de Desarrollo (FED). A este tenor, tras la segunda reunión de ministros de Cultura, en 2007, como parte del noveno FED, la ACP puso en funcionamiento un programa de cine y un programa de cultura. En ese momento, se destinaron 6,5 millones de euros al programa de cine, financiado mediante subvenciones, mientras que el programa de culturas ACP recibía 2,3 millones de euros también en subvenciones, todo procedente del FED. El programa de cine estaba orientado al desarrollo del «sector audiovisual y cinematográfico en cuanto a formación, producción y transmisión» en Estados ACP (Héau, 2009). A su vez, el programa de culturas ACP se lanzó para fortalecer la capacidad de las industrias culturales en Estados ACP, empezando con cinco países ACP piloto y siguiendo con la creación de un observatorio cultural ACP que aspiraba a compilar, analizar y divulgar datos e informaciones del sector cultural en países ACP con el objetivo de generar investigación fundamentada y ofrecer mejor conocimiento y comprensión del sector cultural en la región ACP (Bosman, 2011; Kühner, 2012).

El programa de cooperación cultural ACP estaba destinado a ampliarse en el marco de la iniciativa «ACP Cultures+» con financiación suficiente para cubrir tanto el programa de cine como de cultura ACP bajo el paraguas del décimo FED. Es más, dentro del programa «ACP Cultures+», cincuenta y cuatro proyectos recibieron financiación tras ser seleccionados mediante dos convocatorias de propuestas lanzadas en 2011 y 2012. Se destinó un total de 21.970.419,57 € a cincuenta y cuatro beneficiarios de contratos que representaban treinta y dos proyectos cinematográficos y audiovisuales (por un valor de 11.927.584,36 €) y veintidós proyectos que impulsaron otras industrias culturales (por un total de 10.042.835,2 €) (ACPCulturesplus, 2012). El programa «ACP Cultures+» se mantiene operativo y su importancia fue puesta de relieve con motivo de la cuarta reunión de ministros de Cultura ACP en Bruselas, en noviembre de 2017. En este encuentro se presentaron in-

tervenciones acerca de la necesidad de «continuar y mejorar la labor del Observatorio [Cultural ACP] para nutrir a los poderes públicos», para optimizar el uso de estadísticas culturales y para potenciar la capacidad de los gobiernos locales de acceder a fondos disponibles.

Además de destacar el papel de los mecanismos financieros (como el capital de riesgo) y las instituciones, junto con el papel de la mujer, los jóvenes y la colaboración Sur-Sur, los ministros indicaron la necesidad de «monitorear [y] evaluar mejor la manera cómo decisiones anteriores se habían implementado y trasladado a la práctica» (ACPCulturesplus, 2017).

En síntesis, la cooperación cultural entre los países ACP y la UE se ha financiado principalmente con el FED. Asimismo, desde el año 2000, el Acuerdo de Cotonú ha obrado como base legal para tal cooperación.

A la luz de las oportunidades que el Acuerdo de Cotonú y el AAE CARIFORUM-UE aspiraban ofrecer, el presente artículo centrará ahora la atención en las posibles repercusiones del Brexit en las relaciones culturales Europa-Caribe.

6.3 Breve descripción del BREXIT

El 23 de junio de 2016, el electorado británico votó a favor de abandonar la Unión Europea. Como resultado, el 29 de marzo de 2017, el gobierno británico se acogió al artículo 50 del Tratado de la Unión Europea, promulgado por el Tratado de Lisboa que, aun cuando se firmó el 13 de diciembre de 2007, no entró en vigor hasta el 1 de diciembre de 2009. La notificación oficial británica de su intención de abandonar la UE desató un proceso de dos años dentro de los cuales había que alcanzar acuerdos concernientes a la normativa legal que regirá la relación entre Gran Bretaña y la UE. Esta normativa cubrirá un amplio abanico de cuestiones, incluyendo, pero sin limitarse a ello, comercio, seguridad, inmigración y derechos humanos.

Con el propósito de comprender el posible impacto del BREXIT en las relaciones culturales Europa-Caribe resulta imprescindible remarcar que se están barajando dos opciones primarias: un «Brexit blando» y un «Brexit duro». Así pues, el presente artículo analizará las implicaciones de ambos escenarios.

6.3.1 Posibles escenarios del BREXIT y su repercusión

Un BREXIT blando

Hace referencia a un acuerdo dentro del cual el Reino Unido sigue siendo un socio cercano y estratégico para la UE mediante tratados de libre comercio (TLC) específicos de sector. Esto mismo se conseguiría permaneciendo en el Espacio Económico Europeo, que permite

la libre circulación de bienes, servicios y capitales. Dicha opción pretende, básicamente, preservar la existencia de un mercado único incluso tras el Brexit. En la práctica, esta opción minimizaría en gran medida las perturbaciones del *statu quo* y procuraría facilitar que empresas británicas o de la UE siguieran operando en ambos territorios.

Como parte de la relación UE - ACP y de la negociación de un concierto que suceda al Acuerdo de Cotonú, un Brexit blando efectivamente propiciaría la continuación de los principios y de los programas actuales con terceras naciones. Esto se debe al hecho de que un Brexit blando favorecería el desarrollo conjunto de programas de cooperación con terceras naciones. Puesto que ya se han desarrollado programas conjuntos, mecanismos y políticas armonizadas respecto a la política exterior y su compromiso con el Sur Global, un Brexit blando abriría camino a proseguir con tales iniciativas. A efectos prácticos, y a modo de ejemplo, un Brexit blando podría amparar el Fondo Europeo de Desarrollo (FED) como instrumento financiero a través del cual se daría apoyo a proyectos de cooperación al desarrollo y a programas en los países ACP⁸. Un Brexit blando resultaría, entonces, en un acuerdo sucesor entre ACP y UE-RU que reflejaría verdaderamente los principios y postulados del acuerdo actual.

En su relación específica con los Acuerdos de Asociación Económica previstos por los Acuerdos de Cotonú, incluido el AAE CARIFORUM-UE, un Brexit blando facilitaría la firma de un convenio muy similar, casi idéntico, entre el RU y los Estados miembros ACP. Como alternativa, el RU podría convertirse en signatario independiente de un AAE CARIFORUM-UE-RU, como contribuyente del FED (siempre y cuando el Fondo siguiera operando y existiendo como lo hace ahora). Se podría considerar como una manera de evitar la necesidad de una nueva negociación de AAE (o tratados de libre comercio) separados y potencialmente competitivos con Estados miembros ACP. Otra razón por la cual un Brexit blando conservaría los AAE existentes sería por el hecho de que no solo cumplen sino que incluso exceden lo estipulado en el artículo XXIV del GATT [Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio] en cuanto a Tratados de Libre Comercio. Por este motivo, los AAE han sido denominados acuerdos OMC-plus ya que cubren una serie de ámbitos (incluyendo contratación pública, propiedad intelectual y medidas relativas al medioambiente) no dispuestos en el GATT. Posiblemente tanto la UE como el RU desearían evitar una nueva negociación en estos ámbitos. Es más, los calendarios específicos del AAE que gobiernan el comercio de bienes y servicios consienten que cada nación escoja los productos objeto de liberalización y su grado de liberalización. Un Brexit blando no obstaculizaría la capacidad ni de los Estados miembros de la UE ni del RU de alterar sus compromisos bajo un AAE.

⁸ Como bien apunta Clegg (2016), «las contribuciones proceden directamente de los Estados miembros de la UE pero también puede llegar financiación de terceros países». De ahí cabe observar que, incluso en caso de un Brexit duro, el RU podría seguir contribuyendo al FED como tercer país, si así lo deseara.

En julio de 2018, el gobierno británico publicó el documento político titulado «La relación futura entre el Reino Unido y la Unión Europea» para clarificar su posición política en cuanto al Brexit. El documento señala el deseo y la intención del RU de abandonar el área única europea de libre comercio y celebrar un acuerdo de libre comercio para bienes. Asimismo, el documento propone un Acuerdo Aduanero Facilitado (FCA, por sus siglas en inglés) en lugar de una unión aduanera, la eliminación de aranceles y un reglamento común para bienes manufacturados, agricultura y productos alimentarios y pesqueros.

En lo que atañe al impacto del enfoque planteado en el documento político sobre las relaciones culturales Europa-Caribe, se propone un nuevo «acuerdo sobre cultura y educación RU-UE». El acuerdo destaca el deseo por parte del RU de «explorar opciones para basarse en precedentes existentes como los protocolos de cooperación cultural de la UE con terceros países» (HM Government, 2018). Esto comporta no solo una mayor probabilidad de continuar con el Protocolo III del AAE CARIFORUM-UE sobre cooperación cultural, sino que además sugiere que es posible una ampliación de tal infraestructura.

Dicho esto, en lo concerniente a la transmisión, el texto principal del documento deja claro que «el principio de país de origen mediante el cual una empresa con sede en un Estado miembro puede obtener licencia de un regulador nacional y emitir en cualquier otro Estado miembro, dejaría de aplicarse» (HM Government, 2018). En la actualidad, la directiva «Televisión sin fronteras», anteriormente mencionada, brinda la oportunidad a cineastas de acceder a Estados miembros de la UE con una producción que se podría clasificar como de «contenido local» dentro del mercado único europeo. Si se adoptaran las recomendaciones de este documento político, y el protocolo sobre cooperación cultural continuara aunque el RU abandonara el mercado único, los cineastas caribeños y otros profesionales culturales deberían solicitar licencias por separado a fin de acceder a mercados de la UE y el RU.

En lo que hace especial referencia a la posible repercusión del enfoque planteado en el documento político sobre las relaciones ACP, se propone una colaboración en la que ambas partes podrían «seguir trabajando juntas para abordar retos globales de desarrollo con apoyo de un acuerdo de cooperación entre el RU y la UE en materia de programación externa y desarrollo» (HM Government, 2018). Por ello, el documento sugiere una «ayuda internacional al desarrollo y un acuerdo internacional de actuación» para facilitar la cooperación entre las dos partes en cuestiones relativas a la cooperación al desarrollo o a la ayuda a terceras naciones (como el grupo de naciones ACP). Si se adopta un enfoque tal, es de esperar que el RU y la UE sigan utilizando y aprovechando infraestructuras de cooperación como el FDE. Acuerdos como el de Cotonú y el AAE CARIFORUM-UE también deberían seguir existiendo (aunque es probable que no se pueda evitar una renegociación de las condiciones específicas de participación). Sin embargo, lo que posiblemente cambiará serán los mecanismos y procedimientos encaminados a facilitar los intercambios comerciales y culturales entre Estados ACP y el RU y/o la UE.

En resumen, el documento anuncia la intención del gobierno británico de abandonar el mercado único europeo. Ahora bien, su deseo de celebrar inmediatamente un acuerdo de libre comercio con la UE para preservar relaciones e instituciones cercanas y estratégicas significa que el enfoque planteado se podría alinear con el de un «Brexit blando».

Un Brexit duro

El término «Brexit duro» hace referencia a un escenario en el cual la relación entre el RU y la UE regresaría a las normas y reglamentos comerciales de la Organización Mundial del Comercio (OMC). Esto significa, básicamente, que las relaciones económicas entre los dos grupos de territorios, a menos que se especificara lo contrario, estarían gobernadas por los convenios legales de la OMC, incluyendo pero no limitándose al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT), al Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (GATS) y al Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual (TRIPS). Dicha solución restringiría (y en algunos casos encarecería) el movimiento de bienes, servicios, capitales y personas. En la práctica, el comercio entre las dos partes podría estar sujeto a los aranceles y las condiciones que se aplican a otros terceros países. Dentro de tal escenario, las empresas y los residentes de la UE podrían verse obligados a solicitar un visado y abonar los cargos reglamentarios para acceder y operar en el RU.

Ante esta situación, es probable que el RU dejara de ser parte tanto del Acuerdo de Cotonú como del AAE CARIFORUM-UE y tuviera que negociar sus propios tratados comerciales con los países ACP. Por ello, la UE se podría encontrar con la obligación de remodelar (y hasta cierto punto reestructurar) varios de los mecanismos existentes bajo el Acuerdo de Cotonú, incluyendo el FED (y otros mecanismos de financiación) y los AAE con naciones ACP. No es algo desdeñable puesto que representaría no solo una pérdida de aportaciones técnicas y de capital al FED por parte del RU sino que podría dar por terminada la política exterior común (englobando también el desarrollo conjunto de programas de cooperación) que existe actualmente entre la UE y el RU. Si esto sucediera, la UE debería diseñar y negociar de nuevo su compromiso y sus estrategias de cooperación al desarrollo con los países ACP (además de otros territorios donde la UE y el RU compartían estrategias de cooperación al desarrollo).

Como ya se ha apuntado anteriormente, un «Brexit duro» es muy probable que implique una retirada del RU del AAE CARIFORUM-UE. Dada tal circunstancia, las disposiciones del acuerdo solo serían aplicables y ejecutables dentro de la UE. A modo de ejemplo, pues, lo que estipula el Protocolo III del AAE CARIFORUM-UE en lo referente a la aplicación de la disposición «Televisión sin fronteras», se limitaría solo a los Estados miembros de la UE.

Además, cabe observar que un Brexit duro podría repercutir en las relaciones culturales entre los Estados miembros del CARIFORUM y los Países y Territorios de Ultramar del

RU (PTU), así como los departamentos y regiones de ultramar franceses (también denominados DOM). Para empezar, son varios los PTU que reciben apoyo presupuestario y ayuda financiera del FED. Si bien se espera que las aportaciones financieras al FED por parte de la UE y el RU continúen hasta 2020 (Clegg, 2016), un Brexit duro podría conllevar la suspensión de tales contribuciones a partir de entonces. En consecuencia, tal escenario podría llegar a menguar los recursos de los que las autoridades gobernantes de los PTU y los DOM dispondrían para promover intercambios culturales con otras naciones caribeñas. Además, un Brexit duro podría ir acompañado de una pérdida de acceso al mercado (también de bienes y servicios culturales) para los PTU británicos en territorio de la UE. La libre circulación de personas de los PTU del RU a la UE también se podría ver restringida. Esto tendría implicaciones notables para la región del Gran Caribe dado que las relaciones comerciales y culturales entre las naciones del CARIFORUM y los PTU y los DOM sufrirían un efecto negativo. Un Brexit duro probablemente acrecentaría los requisitos reglamentarios y las barreras comerciales en cuanto a servicios e intercambios culturales, y podría también reducir la financiación que brinda apoyo a tales actividades. Por ello, quizás la máxima preocupación de los PTU, los DOM y el Gran Caribe, en lo que a relaciones culturales futuras se refiere, guarda relación con el impacto desconocido de un Brexit duro en un escenario pos-2020, cuando venza el Acuerdo de Cotonú. Los territorios del Caribe y de la UE deberán evaluar, y posiblemente renegociar, mecanismos dirigidos a facilitar el intercambio cultural y la cooperación al desarrollo. Este debate deberá asimismo crear el marco para las relaciones Caribe-DOM.

RU/UE - CARICOM

La decisión de avanzar hacia un Brexit blando o duro puede acarrear notables implicaciones para la relación del RU y la UE con el CARICOM. Es preciso recordar que la relación y el compromiso del CARICOM con la UE cobró más fuerza a instancias del RU, que perseguía el objetivo de incorporar sus antiguas colonias (a saber, las naciones del Commonwealth) en la categoría de países ACP. Por ello es de esperar algún tipo de compromiso renovado entre el CARICOM y la UE así como entre el CARICOM y el RU. De hecho, incluso podría requerir documentos de tratados separados, con la UE y con el RU, sobre todo si el Acuerdo de Cotonú no se renueva (lo que es probable) y/o si no se redacta y se aprueba un acuerdo similar.

El CARICOM está formado en primera instancia por antiguas colonias británicas, lo que implica que la mayoría de miembros carecen de una conexión y una relación histórica profunda con la UE (como la que existe con el RU). Al margen de la naturaleza o tipo de Brexit que se produzca, sería en interés de la UE crear su propia rúbrica de compromiso con el Caribe a modo de favorecer no solo las relaciones y los intercambios culturales sino también el comercio, la asistencia técnica y la cooperación al desarrollo. Más concretamente, en el caso de un Brexit duro, la UE podría necesitar crear sus propios mecanismos,

únicos, para facilitar el comercio, la financiación y las oportunidades de intercambio cultural con sus Estados miembros. Con respecto a ello, habría que destinar recursos para superar las barreras lingüísticas con los miembros de la UE. En realidad, anteriormente, el lenguaje común y la historia compartida del RU y el CARICOM sirvieron para propiciar el comercio y otras formas de implicación e interacción con la UE. Hasta cierto punto, el RU funcionó como puerta de acceso a Europa para empresas y profesionales culturales caribeños. En caso de un Brexit duro, la UE deberá invertir recursos para establecer plataformas y crear instituciones concebidas específicamente para promover el comercio así como los intercambios culturales y educativos.

Un elemento clave para garantizar la continuidad de las relaciones comerciales y culturales ante la posibilidad de un Brexit duro sería la prorrogación y/o el replanteamiento del FED, así como de otros mecanismos de financiación y programas (como el programa de cultura ACP), especialmente si el RU deja de ser contribuyente. Si bien ya existen centros de coordinación para el FED en la mayoría de Estados miembros del CARICOM (que pueden facilitar la solicitud de ayuda económica de los gobiernos nacionales a la UE), cabría contemplar una intervención directa con la secretaría del CARICOM y su Oficina de Negociaciones Comerciales (OTN, por sus siglas en inglés) para profundizar en la cooperación al desarrollo, el comercio y las relaciones culturales con Estados miembros de la UE y sus DOM caribeños. Probablemente esto revestirá especial importancia a fin de satisfacer la plena aplicación y/o posible renegociación del AAE CARIFORUM-UE.

El involucramiento directo con el CARICOM se debería entender como algo más importante a la luz de las recomendaciones del Consejo Ejecutivo de la Unión Africana, según las cuales, cualquier «nuevo [a saber, posCotonú] acuerdo con la Unión Europea debería desvincularse del contexto ACP» (African Union, 2018). De acuerdo con la «Posición Común africana para negociar un nuevo acuerdo de cooperación con la Unión Europea», la Unión Africana (UA) aspira a negociar su propio acuerdo África - UE, en lugar de adoptar un enfoque ACP más afín al Acuerdo de Cotonú. Las observaciones de Paul Lamy, en su función de facilitador de alto nivel posCotonú en nombre de la UE, hacen que el enfoque articulado por la UA parezca más plausible. El señor Lamy apuntaba que para centrarse en los retos únicos y las prioridades de desarrollo de cada región, la UE estaba considerando la posibilidad de un mecanismo posCotonú más específico de cada región (Lamy, 2017). Las orientaciones políticas declaradas tanto por la UA como por la UE, así como la salida del RU (con el que existen vínculos históricos) de la UE, deberían señalar la necesidad de avanzar en los debates específicos de región y las negociaciones entre el CARICOM y la UE. Y así, si las relaciones culturales Europa-Caribe han de reflejar los imperativos de desarrollo y las necesidades socioeconómicas de cada región, el CARICOM y la UE deberán garantizar la creación, o la preservación, de mecanismos adecuados que presten apoyo o impulsen el desarrollo de una identidad y de una industria cultural.

CARIFORUM

El contingente caribeño de la agrupación ACP está formado por el grupo de naciones del CARIFORUM a excepción de Cuba. Cuba y la República Dominicana no son miembros del CARICOM. El AAE regional (convenido a través del Acuerdo de Cotonú) para el Caribe firmado por el CARIFORUM y la UE liberalizó efectivamente el comercio entre la República Dominicana y los Estados miembros del CARICOM hasta el punto de exceder lo obtenido antes del acuerdo. Además, el párrafo 2 del artículo 238 del acuerdo estipula que: «cualquier trato más favorable y ventaja que un Estado signatario del CARIFORUM pueda conceder en virtud del presente Acuerdo a la Parte CE también será aplicado a cada uno de los Estados signatarios del CARIFORUM (2008)». De ahí que, como resultado del AAE, se intensificaran las relaciones comerciales entre los Estados miembros del CARICOM y la República Dominicana. Sin embargo, no está demostrado que se profundizara en las relaciones culturales de estas dos entidades.

No se prevé que un Brexit blando tenga ninguna repercusión sustancial en las relaciones culturales entre el CARIFORUM y la UE. Esto, en buena parte, y como ya se ha mencionado, se debe a que seguirán existiendo los acuerdos y mecanismos que propician los intercambios culturales y la cooperación al desarrollo entre el CARIFORUM y la UE. En el caso de un Brexit duro, no obstante, los mecanismos de cooperación entre la UE y el CARIFORUM podrían requerir una reestructuración, especialmente en un entorno posCotonú donde la naturaleza de cooperación con países ACP habrá cambiado. En efecto, si un acuerdo posCotonú establece convenios únicos de cooperación entre la UE y cada región por separado (p. ej., África, el Caribe y el Pacífico), una vez implantado un Brexit duro, el impacto sobre los mecanismos destinados a facilitar la cooperación cultural podrían resultar más sustanciales y de mayor alcance.

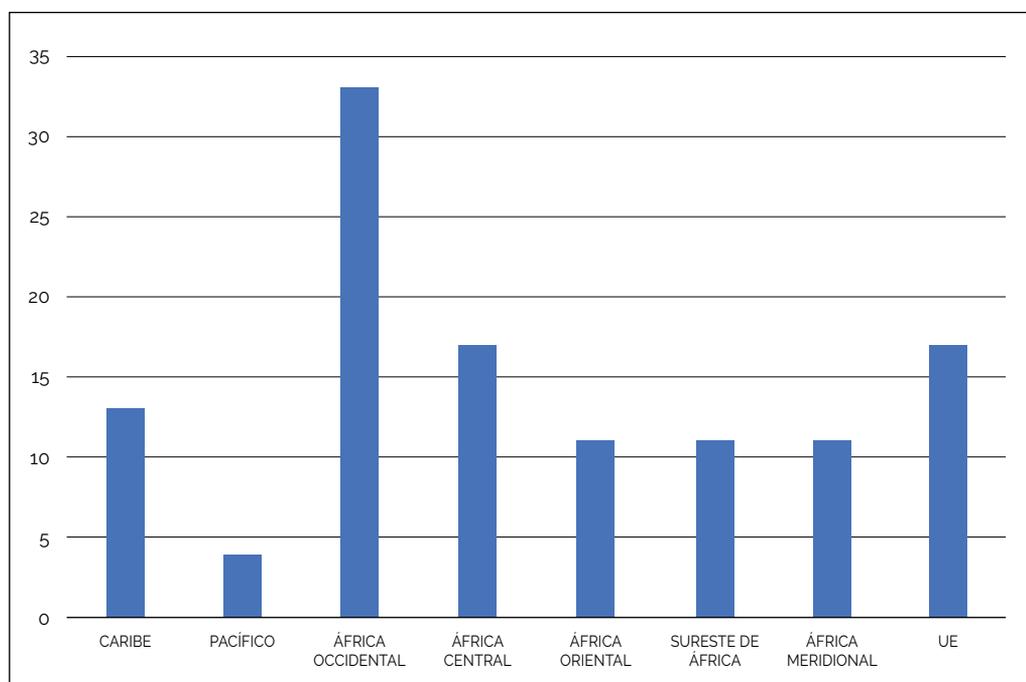
UE – ACP

Las repercusiones del Brexit en las relaciones ACP, y por extensión en las relaciones Europa-Caribe, depende, en parte, del resultado de las negociaciones para alcanzar un nuevo acuerdo entre la UE y los países ACP. A corto plazo (mientras prosiguen las negociaciones), un Brexit blando difícilmente producirá cambios significativos en las relaciones comerciales y culturales entre Europa y el Caribe. Un Brexit duro, a corto plazo (a saber, bajo el actual Acuerdo de Cotonú), solamente requeriría una reestructuración de la relación entre el Caribe (como parte del grupo ACP) y la UE y el RU, si el RU retira su compromiso y su apoyo a mecanismos como el FED, que a día de hoy sirve para promover la cooperación cultural.

A medio y largo plazo, cuando concluyan las negociaciones UE-ACP, un Brexit duro podría exigir alguna reestructuración en las relaciones RU, UE y ACP, especialmente si el RU retira su apoyo a los mecanismos orientados a proporcionar recursos a la cooperación

cultural y al desarrollo (como el FED). Tal escenario podría resultar más complejo si, como ya se ha comentado, un acuerdo posCotonú creara acuerdos de cooperación únicos entre la UE y cada región por separado. Dadas estas circunstancias, el Caribe tendría que asegurarse que las medidas de ayuda estipuladas para el archipiélago son adecuadas y apropiadas. En este sentido, la provisión y distribución equitativa de fondos y asistencia técnica será probablemente una consideración clave para futuras relaciones comerciales y culturales entre el Caribe y Europa. De acuerdo con un documento publicado por el Parlamento Europeo en 2014, entre 2010 y 2012, más del 80 por ciento de los fondos totales gastados del FED se desembolsaron en algún país africano (D'Alfonso, 2014). Efectivamente, al examinar las ubicaciones donde se ejecutaron las actuaciones del proyecto «ACP Cultures+», resulta evidente una concentración en el continente africano.

Figura 6.1. *Ubicación de las actuaciones de proyecto financiadas con el programa ACP Cultures+ (2010-2012).*



Fuente: ACP Secretariat, 2015.

Es encomiable la concentración en el continente africano dadas sus dimensiones en cuanto a población y mercados, así como por sus necesidades de desarrollo. A este respecto, y bajo el supuesto de un Brexit duro, las negociaciones entre el Caribe y la UE deberían

centrarse, en parte, en potenciar el acceso de las naciones caribeñas a mecanismos diseñados para intensificar la cooperación cultural entre ambas regiones.

6.4 Recomendaciones

Es poco probable que un Brexit blando impacte de forma notablemente perjudicial en las relaciones culturales con el Caribe. Sin embargo, ante tal planteamiento, habría que insistir para garantizar que las modalidades y mecanismos existentes para favorecer la cooperación cultural se mantienen y/o se mejoran. Habría que prestar especial atención en reducir los procesos burocráticos y en estimular la capacidad de empresas y profesionales culturales caribeños para acceder a programas de asistencia técnica y financiera tanto en el RU como en la UE. Puesto que guarda relación con la promoción de cooperación funcional y colaboración entre entidades culturales y profesionales del Caribe y de la UE, se deberían destinar recursos suficientes a iniciativas que apuntan a superar barreras lingüísticas. Dichas iniciativas también deberían servir para optimizar los mecanismos existentes en el AAE CARIFORUM-UE, incluyendo la estimulación del comercio en servicios culturales/de entretenimiento así como el recurso a la directiva «Televisión sin fronteras».

Un Brexit duro podría conllevar la creación de acuerdos únicos con el RU y la UE. Todo ello podría complicarse con un acuerdo posCotonú que estipulara convenios separados o distintos con África, el Caribe y el Pacífico. Ante esta situación, el Caribe debería centrarse en conseguir un acceso equitativo y participar de mecanismos encaminados a promover la cooperación cultural. Las naciones caribeñas también deberían procurar profundizar en las relaciones que ya mantienen con determinados Estados miembros de la UE y forjar lazos con aquellos Estados miembros de la UE con los cuales no existen vínculos diplomáticos, económicos o culturales estrechos.

Los gobiernos caribeños deberán trabajar de cerca con sus negociadores para asegurar que los profesionales y empresarios culturales caribeños están bien situados y son capaces de utilizar los mecanismos que tratan de favorecer la cooperación cultural. El apoyo directo a los profesionales puede servir para potenciar las relaciones culturales entre el Caribe y la UE. Este apoyo debería incluir herramientas de estudio de mercado y servicios de asistencia a la traducción para empresas y empresarios culturales que desean penetrar en el mercado de la UE para comerciar con bienes y servicios, así como para todos aquellos interesados en programas de intercambio cultural. Asimismo, será necesario un apoyo administrativo, especialmente tras el Brexit (al margen del tipo de Brexit que se produzca, aunque un Brexit duro podría requerir mayor apoyo) para esclarecer requisitos burocráticos del RU y la UE, y más aún en lo que se refiere a solicitar una financiación mediante subvenciones.

En última instancia, sin embargo, las naciones caribeñas deberán contar con estrategias claras, como países individuales y como región (en este caso en calidad de CARI-

FORUM), que identifiquen lo que desean lograr de una interacción con el RU y los Estados miembros de la UE. La falta de estrategias claras, además de los recursos necesarios para respaldar tales estrategias, podrían dificultar aún más la organización de intercambios culturales o de actividades comerciales por parte de profesionales y empresarios culturales caribeños, ya que estas entidades probablemente necesitarán ayuda para superar las barreras de entrada al mercado (incluyendo las barreras lingüísticas). En este sentido, cabe apuntar que cualquier aprendizaje adquirido con los ejercicios o programas de evaluación del AAE CARIFORUM-UE, en especial en lo que hace referencia a las barreras para acceder al mercado de la UE, se debería examinar concretamente dentro de un contexto de impulso a la exportación de bienes y servicios culturales de naciones del CARIFORUM a la UE.

Como recomendación final, la secretaría del CARICOM (junto con el gobierno de la República Dominicana) debería participar en actividades de investigación sobre asuntos que afectan a las relaciones culturales entre el Caribe y la UE, como la movilidad y la migración. Esta información muy probablemente será pertinente no solo para desarrollar estrategias comerciales posBrexit sino también para las negociaciones ACP-UE relativas a la redacción de un documento que sustituya al Acuerdo de Cotonú.

Referencias

- ACP Secretariat (2015). *Presentation of the projects supported by the ACP Cultures+ Programme*. Brussels: The African, Caribbean and Pacific Group of States (ACP).
- ACPCulturesplus (2012). *Beneficiaries' projects* [Online]. Brussels: The African, Caribbean and Pacific Group of States (ACP). Disponible en: www.acpculturesplus.eu/?q=en/content/beneficiaries-projects [último acceso: 18/09/2018].
- ACPCulturesplus (2017). *African, Pacific and Caribbean Ministers of Culture Meeting* [Online]. Brussels. Disponible en: www.acpcultureseu/?q=en/content/african-pacific-and-caribbean-ministers-culture-meeting-0 [último acceso: 18/09/2018].
- African Union (2018). *The African Union Executive Council adopts the African Common Position for Negotiations of a new cooperation agreement with the European Union*. Addis Ababa, Ethiopia: Directorate of Information and Communication.
- Bosman, I. (2011). *Practical Guide for the Elaboration, Implementation and Assessment of Cultural Policies in ACP Countries*. Brussels: The ACP Secretariat.
- CARIFORUM – European Union (2008). Economic Partnership Agreement between the CARIFORUM States, of the one part, and the European Community and its Member States of the other part. *Official Journal of the European Union*, L 289, 30/10/2008 P. 0003 – 1955.

- D'Alfonso, A. (2014). *European Development Fund: Joint development cooperation and the EU budget: out or in?* EPRS - European Parliamentary Research Service.
- European Commission (2016). *Partnership Agreement: ACP-EC*. Belgium: Directorate-General for Development and Relations with African, Caribbean and Pacific States.
- Héau, L. (2009). Colloquium Preparatory Study «Culture and creation as vectors for development». *Inventory and synthetic summary of cultural cooperation activities between the European Commission and African, Caribbean and Pacific States*. Brussels.
- Hewitt, A. (1982). *The European Development Fund and its Function in the EEC's Development Aid Policy*. London: Overseas Development Institute.
- HM Government (2018). *The future relationship between the United Kingdom and the European Union* [Online]. Disponible en: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/786626/The_Future_Relationship_between_the_United_Kingdom_and_the_European_Union_120319.pdf [último acceso: 18/09/2018].
- Hurt, S.R. (2003). Co-operation and coercion? The Cotonou Agreement between the European Union and ACP states and the end of the Lomé Convention. *Third World Quarterly*, 24(1): 161-176.
- Kühner, M. (2012). *The Role of Culture in EU Cooperation with ACP Countries—concepts, actors, and challenges in a promising field of action*. Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen).
- Lamy, P. (2017). EU and Pacific discuss replacing Cotonou Agreement. In: D. Wiseman (ed.), *Dateline Pacific*. New Zealand: Radio New Zealand.
- Ruigrok, I. (2006). *First ACP Group Cultural Festival in Santo Domingo* [Online]. Disponible en: http://www.krachtvancultuur.nl/en/current/2006/november/acp_festival.html [último acceso: 18/09/2018].

7

LAS RELACIONES CULTURALES EURO-CENTROAMÉRICANAS: UN ENCAJE POLIÉDRICO

Mario Hernán MEJÍA

Resumen

El trabajo parte de una breve descripción de las tres áreas culturales identificadas en la región centroamericana las cuales dan origen a su actual diversidad lingüística-cultural y sus expresiones tradicionales y creativas. El período colonial en la región sentó las bases de las actuales estructuras político-administrativas en cada uno de los siete países del istmo que comparten una historia común y procesos diferenciados de desarrollo desde la desaparición de las Provincias Unidas de Centroamérica en el siglo XIX.

El Siglo XX se caracterizó por la inestabilidad política fruto de las desigualdades sociales heredadas del sistema colonial que se extiende hasta los años ochenta en que se inician los procesos de pacificación y se crea un mecanismo de integración regional: Sistema de la Integración Centroamericana SICA que es el punto de partida para analizar, por un lado, la naturaleza de las relaciones políticas y de cooperación entre la Unión Europea y Centroamérica y por otra, el tratamiento que los asuntos culturales reciben por parte de este mecanismo de integración, sus fortalezas y debilidades. En la tercera sección, se explora, con una visión prospectiva, posibles escenarios que marquen un punto de inflexión en las relaciones culturales entre ambos bloques regionales a partir de sus propias políticas, mecanismos y programas existentes que hagan de la cultura una estrategia de cooperación al desarrollo.

7.1 Contexto y desafíos del istmo centroamericano

En términos físicos, el istmo centroamericano presenta dos particulares características geográficas: es el lugar de paso más angosto entre los océanos Atlántico y Pacífico y un corredor natural para la comunicación terrestre entre el Norte y Sur de América; estas características fisiográficas le otorgan un lugar estratégico en términos geopolíticos y económicos desde el siglo XVI a la fecha.

La región es diversa en su dimensión biológica y cultural, su territorio suma 523,000 kilómetros cuadrados distribuidos en siete países. (Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá). Antes del contacto con Europa, el centro de América era un mosaico humano complejo, lugar de encuentro entre dos áreas culturales precolombinas: Mesoamérica hacia el norte y el Área Intermedia en el sur.

La Zona Central constituyó un espacio territorial de confluencia, la intersección en tiempo y espacio entre las dos grandes áreas culturales más la impronta africana y caribeña, originó procesos socioculturales autónomos con la participación de múltiples grupos étnicos y migraciones trasatlánticas que resultaron en la actual diversidad cultural centroamericana. Las divisiones por zonas culturales se basan en el registro arqueológico, aunque no suelen ser precisas debido al intercambio permanente entre los pueblos. (Hasemann, Lara y Cruz, 1996).

La herencia africana se origina desde la época colonial en las zonas de control español y la costa caribe; a partir del siglo XVIII, se registran barrios de negros, pardos y mulatos en todas las ciudades importantes del istmo;¹ la presencia étnica y cultural afrocaribeña se refuerza con la migración de grupos procedentes de Jamaica y Barbados (1870-1930) que buscan trabajo en los campos bananeros y la construcción del Canal de Panamá. El inglés conocido como *creole* es una lengua con varios grupos de hablantes en Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Honduras.

Los Garífunas llegan a Roatán en Honduras en 1797 procedentes de la Isla de San Vicente, en la actualidad habitan zonas costeras de Belice, Guatemala, Honduras, Nicaragua y un número importante en Estados Unidos. Destacan su lengua, tradición musical y danzas reconocidas en 2001 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

El mestizaje, es el principal rasgo cultural de la región reflejado en la hibridación presente en sus expresiones tradicionales que dan cuenta de cruces interétnicos y sincretismo reli-

¹ En 1778 (datos del censo borbónico), un 18% de la población de la provincia de Costa Rica era clasificada como parda y mulata; mientras que el 60% correspondía a mestizos; en Panamá la proporción del grupo «libres de todos los colores», compuesto en su gran mayoría por negros, pardos y mulatos, alcanzaba el 56% frente a un 23% de indígenas y un 6% de esclavos. En los dos casos, Costa Rica y Panamá, el grupo de españoles y criollos apenas sobrepasaba el 10% de toda la población. (IDH-PNUD, 2003: 335).

gioso entre el catolicismo y la cosmogonía indígena / caribe. El pensamiento liberal y positivista contribuyó a consolidar los distintos estados centroamericanos (1870-1930) caracterizados por un concepto de nación excluyente de los grupos indígenas y afrocaribeños, hasta llegar al siglo XX con sus confrontaciones políticas producto de procesos sistemáticos de exclusión socioeconómica en el contexto de la Guerra Fría de la segunda mitad de ese siglo.

El establecimiento de las comunicaciones a través del canal de Panamá, su ferrocarril y la presencia centroamericana en los mercados mundiales del café y el banano, hacen del istmo una región de interés para el capital norteamericano con el surgimiento de las economías de enclave para la exportación y el inicio de conflictos sociales producto de las desigualdades económicas.

Desde las primeras décadas del siglo XX y hasta la década de los años Ochenta y Noventa que se firman acuerdos de paz a escala nacional (Guatemala, Nicaragua y El Salvador), la historia centroamericana entra en etapas de guerra, revoluciones e intervenciones militares que culminan con la firma del *Acuerdo de Esquipulas* en el año de 1986 con la mediación de Costa Rica, único país no afectado por la violencia política con mayor consolidación de su institucionalidad pública y sistema democrático.

En la década de los Noventa del siglo XX, la región experimenta mejores niveles de desarrollo y estabilidad política, social y económica luego de décadas de conflictos armados y regímenes autoritarios. La nueva visión de integración regional, con la inclusión de Belice y Panamá, produce el surgimiento de nuevas prioridades e instituciones².

Entre los desafíos más apremiantes para Centroamérica es la necesidad de sumar a la agenda regional acciones que respondan a intereses reales de la población que demanda la participación de la sociedad civil a fin de equilibrar los entramados institucionales que priorizan proyectos resultado de agendas que responden más a oportunidades de financiamiento de la cooperación internacional. (ERCA, 2016: 38). La conservación de los recursos naturales, control de la violencia/migración y la necesidad de superar los rezagos educativos, son temas prioritarios de atender de cara al futuro.

Los más recientes indicadores sociales, económicos, políticos y ambientales en la región centroamericana³, hacen evidente las disparidades en cuanto a desarrollo humano,

² Al iniciar el siglo XXI, el principal desafío es la consolidación de Centroamérica como una región de paz, libertad, democracia y desarrollo. Es el desafío de constituir una comunidad pluralista de seguridad humana, basada en el crecimiento económico, la equidad social, la sostenibilidad ambiental y robustos lazos de integración y cooperación, en una región compleja y diversa. (ERCA, 2016: 39).

³ El Quinto Informe Estado de la Región en Desarrollo Humano Sostenible (2016), es obra del Programa Estado de la Nación (PEN) asociado al Consejo Nacional de Rectores (CONARE) en Costa Rica. Uno de sus recientes aportes es la Plataforma de Estadísticas de Centroamérica 2017, con datos actualizados sobre el desarrollo humano sostenible para Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá. Disponible en: <https://www.estadisticascentroamerica2017.estadonacion.or.cr>.

crecimiento económico y competitividad entre los siete países del istmo. El denominado «triángulo norte» (El Salvador, Guatemala y Honduras) presenta menores niveles de desarrollo humano e ingreso per cápita con relación a Costa Rica, Nicaragua y Panamá.

Tabla 7.1. Indicadores sociales en Centroamérica.

PAÍSES	IDH	TASA DE DESEMPLEO (%)	PRODUCTO INTERNO BRUTO (Paridad del Poder Adquisitivo, billones US\$)	INVERSIÓN EN EDUCACIÓN (% del PIB)	INVERSIÓN EN SALUD (% del PIB)	INVERSIÓN EN CULTURA (% del PIB)
COSTA RICA	0,794	8%	76.2	7.1%	8.1%	2.3% (2012)
PANAMÁ	0,789	6%	91.3	3.2%	7.0%	6.4% (2006)
BELICE	0,708	10%	2.9	7.4%	6.2%	No disponible
EL SALVADOR	0,674	7%	46.5	3.5%	6.9%	1.4% (2009)
GUATEMALA	0,658	2%	125.6	2.8%	5.7%	7.26 % (2007)
NICARAGUA	0,650	6%	33.1	4.5%	7.8%	No disponible
HONDURAS	0,617	6%	42.1	5.9%	7.6%	1.69% (2011)

Fuente: elaboración propia con base en: <http://hdr.undp.org/en/data> (2017) y fuentes varias para el PIB cultural.

Frente a los desafíos que depara el siglo XXI, Centroamérica no ha mejorado sus indicadores para una vida digna de amplios sectores de la población, principalmente Guatemala, Honduras, El Salvador donde prevalecen los altos índices de pobreza, violencia, corrupción y exclusión social como principales problemas a resolver. El «triángulo norte» más Nicaragua, son países con menos esperanza de vida, con indicadores de desempeño educativo rezagados respecto a Costa Rica y Panamá. El crecimiento promedio anual del PIB en Panamá es casi 3 puntos porcentuales mayor que la media en el resto de países. La migración es un fenómeno que ha disminuido la población masculina en estos países, existen menos de 95 hombres por cada 100 mujeres y se invierte menos del 5% del PIB en salud, contrario a Costa Rica y Belice con más del 5% de inversión pública en salud. (ERCA, 2017).

7.2 La cultura en los procesos de integración centroamericana

El antecedente inmediato a los procesos de integración regional en Centroamérica es la creación del Mercado Común Centroamericano (MCC) mediante el *Tratado General de Integración Económica Centroamericana* (1960). La estrategia fue la sustitución de importaciones y un arancel común que servía para proteger de los productos externos a la industria

de la región al tiempo que se establecían ciertos incentivos al proceso de industrialización (PNUD, 2003: 150).

Los procesos de paz en la región para poner fin a los conflictos armados quedaron plasmados en los *Acuerdos de Esquipulas II* (1987), al tiempo que se impulsa un sistema institucional de carácter regional reflejado en las siguientes estructuras:

- Creación del Sistema de la Integración Centroamericana, (SICA) en 1991, entra en vigencia en 1993.
- Creación del Parlamento Centroamericano (PARLACEN). Entra en vigencia en 1991.
- La Corte Centroamericana de Justicia (CCJ), su antecedente es la Corte de Cartago en Costa Rica (1908-1918), reconocida como el primer tribunal de justicia internacional en su primera etapa. Es restablecida por el Protocolo de Tegucigalpa en 1991.
- Suscripción de la Alianza para el Desarrollo Sostenible (ALIDES) en 1994.
- Ampliación de la normativa regional (tratados y acuerdos centroamericanos): Tratado Marco de Seguridad Democrática (1995), Tratado de Integración Social Centroamericana (1995).
- Participación de nuevos actores gubernamentales y no gubernamentales y socios activos (Panamá, Belice y República Dominicana).⁴

El mecanismo para la toma de decisiones regionales es la Cumbre de Presidentes; constituye el espacio político-institucional que promueve acuerdos, instrumentos jurídicos, declaraciones sobre temas que se convierten en mandatos para sus secretarías técnicas y para el Banco Centroamericano de Integración Económica (BCIE). La tradición institucional americana difiere de la europea: los acuerdos internacionales interministeriales necesitan siempre la ratificación de los presidentes.

Una segunda fase en los procesos de integración centroamericana acontece el año 2010 con el «Relanzamiento de la Integración Centroamericana» por los presidentes del área y con una agenda construida alrededor de cinco ejes sectoriales: 1. La Seguridad democrática. 2. El cambio climático y la gestión integral de riesgos. 3. La integración económica. 4. La integración social. 5. El fortalecimiento institucional (PNUD, 2003: 180). La cultura no aparece de forma explícita en ninguno de estos ejes.

⁴ En la actualidad los estados miembros del SICA son: Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá y República Dominicana. Cuenta con países que actúan como observadores regionales: México, Chile, Brasil, Argentina, Perú, Estados Unidos, Ecuador, Uruguay y Colombia y otros como observadores extra regionales: China Taiwán, España, Alemania, Italia, Japón, Australia, Corea, Francia, Santa Sede, Reino Unido, Unión Europea, Marruecos, Nueva Zelanda, Qatar, Turquía, Orden de Malta y Serbia.

Una de las secretarías técnicas del SICA es la *Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana* (CECC), con sede en San José Costa Rica, espacio de confluencia de los ministros de educación desde 1975 hasta 1982 que se aprueba el convenio constitutivo de la actual CECC y se incorpora la cultura como área de trabajo.

Con el *Protocolo de Tegucigalpa* (1991), se formaliza el Consejo Regional de Ministros de Educación y el Consejo Regional de Ministros y Directores Generales de Cultura en el seno de la CECC con reuniones anuales donde se toman decisiones y conducen programas y proyectos dirigidos a mejorar la calidad de vida en los ámbitos de sus competencias.

Entre los proyectos más relevantes en la primera década del siglo XXI es la construcción del *Plan Estratégico Centroamericano de Cultura 2004-2008* y el proyecto *Estudio para el Diseño del Sistema Centroamericano de Estadísticas e Indicadores Culturales*⁵ y la incorporación de la cultura al Plan Puebla Panamá (PPP).⁶

Los acuerdos del sector cultura en el marco de la CECC-SICA comprendidos entre 1994-2004, sentaron las bases de futuras acciones y se orientaron a fortalecer el mercado cultural centroamericano como el ingreso de Centroamérica con una cuota única al programa IBERMEDIA⁷ entre otras iniciativas. (CECC, 2005: 10-15). Entre los acuerdos que obtuvieron oportuno cumplimiento destacamos los relativos a la actualización de un marco legal para la protección del patrimonio cultural regional con la firma en 1994 de tres convenios que permanecen vigentes.⁸

La *Política Cultural de Integración Centroamericana 2012-2015* (PCIC) sustituye el *Plan Estratégico Centroamericano de Cultura 2004-2008* a partir de un proceso de consulta con actores estatales y de la sociedad civil sobre sus propias expectativas respecto a una política cultural de carácter regional que permitió precisar sus ejes temáticos, estrategias, objetivos y líneas de acción.

⁵ El proyecto derivó en la publicación *La cultura en números: hacia un sistema de indicadores culturales para Centroamérica* (2008). UNESCO-CECC, San José. ISBN: 978-9968-818-47-6.

⁶ El Plan Puebla-Panamá (PPP) surge del *Mecanismo de Diálogo y Concertación de Tuxtla* para el entendimiento entre Centroamérica y México para el desarrollo de la zona que comprende desde el estado mexicano de Puebla hasta Chiapas con sus estados colindantes y se extiende a Panamá. En ese marco se firma la Declaración Ministerial de Educación y Cultura (México, DF 2002). El PPP se transformó en el actual *Proyecto de integración y desarrollo Mesoamérica* constituido por diez países de la región (Belice, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá y la República Dominicana).

⁷ La iniciativa centroamericana fue considerada por el Programa Ibermedia, sin llegar a concretarse al no disponer los despachos de cultura de su cuota respectiva. En la actualidad Costa Rica, Panamá y República Dominicana pertenecen al programa.

⁸ Convenio Centroamericano para la Protección del Patrimonio Cultural, Convenio Centroamericano para la Realización de Exposiciones de Objetos Arqueológicos, Históricos y Artísticos y el Convenio Centroamericano para la Restitución y Retorno de Bienes Culturales. (CECC, 2005: 11).

La *Política Cultural de Integración Centroamericana* (PCIC), deriva del mandato de la Cumbre Extraordinaria de Presidentes del SICA (2010) que definió seis ámbitos de acción (CECC/SICA 2012: 25):

1. La identidad centroamericana.
2. La producción de conocimientos culturales.
3. Sentido de pertenencia a la región.
4. Respeto de la diversidad cultural regional
5. Cultura de paz.
6. Visión centroamericana compartida.

Otro referente importante se suscitó entre los años 2008 y 2012: el *Fondo para el logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio* (F-ODM), implementó tres programas para la gestión del conocimiento en cultura y desarrollo en Centroamérica:

- Políticas Interculturales para la inclusión y la generación de oportunidades. (Costa Rica).
- Creatividad e identidad cultural para el desarrollo local. (Honduras).
- Revitalización cultural y desarrollo productivo creativo en la Costa Caribe (Nicaragua).

Las acciones derivadas de la implementación de estos programas, se consideran una oportunidad histórica para potenciar el valor de la cultura como aporte al desarrollo económico y social. Las herramientas y saberes construidos durante los años de implementación de los programas son incluidos en una plataforma en línea alojada en el sitio Web de la Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA⁹. La plataforma se estructura en seis áreas temáticas: Gestión, Políticas, Creatividad, Espacios Culturales, Turismo y Revitalización.

En la actualidad, el área de cultura se rige por la Política Cultural de Integración Centroamericana PCIC y sus principales ejes de acción:

la salvaguardia y promoción del patrimonio cultural común; el fomento de las industrias culturales y la contribución de la cultura a las economías nacionales; y la comunicación educativa para el desarrollo cultural y la generación de conocimiento, con el fin de contribuir la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) desde la Cultura. (CECC/SICA, 2012: 31).

En 2009, la Unión Europea a través del *Programa de Apoyo a la Integración Regional Centroamericana* (PAIRCA-SICA) implementó una campaña de comunicación orientada a despertar un mayor sentido de identidad y pertenencia centroamericana mediante la promoción

⁹ La plataforma está disponible en: http://ceducar.info/cultura-y-desarrollo/page_1.html.

de valores artísticos culturales regionales: «Mucho Gusto Centroamérica»¹⁰. El proyecto organizó foros, festivales de música, entrevistas a personalidades de las artes y la cultura en cada país. Consideramos necesario dotar a estos programas de unos indicadores de impacto cualitativo a fin de observar, medir y valorar sus efectos para su réplica y sostenibilidad.

A manera de resumen destacamos los principales problemas y oportunidades relativos al desarrollo cultural en Centroamérica (tabla 7.2).

Tabla 7.2. Factores positivos y limitantes del desarrollo cultural en Centroamérica.

Factores positivos:	Factores limitantes:
<ul style="list-style-type: none"> · Existen sistemas de información cultural en Costa Rica, Guatemala y en proceso Honduras, El Salvador y Nicaragua. · Los países adoptaron la <i>Guía metodológica del Convenio Andrés Bello</i> para crear las cuentas satélite de cultura, Costa Rica lidera este proceso. · La Política Cultural de Integración Centroamericana contempla un modelo de gestión con amplia participación ciudadana, falta crear los espacios y mecanismos de concertación. · La dimensión cultural del desarrollo es mencionada en declaraciones presidenciales centroamericanas y en foros iberoamericanos de ministros de cultura. · La XIX Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura (Antigua Guatemala, 2018) acordó: «Promover acciones que refuercen la dimensión transversal e intersectorial de las políticas culturales para con las otras políticas de Estado y profundizar en los esfuerzos que realizan las instituciones para avanzar en materia de derechos culturales y facilitar el acceso y la participación cultural encaminadas al cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible ODS». (OEI, 2018). · La diversidad cultural centroamericana producto de la intersección entre Mesoamérica, El Caribe y las culturas andinas ofrece la posibilidad de ensayar diferentes tipos de desarrollo enraizados en lo cultural. · La economía creativa se encuentra en expansión en Centroamérica. En Panamá este sector aporta el 6.4% al Producto Interno Bruto (PIB) y genera más recursos que otros sectores primarios, se encuentra ubicado entre los 36 países del mundo que los sectores creativos aportan a la economía nacional entre el 4% y el 6.5%. (BID, 2017). 	<ul style="list-style-type: none"> · Concepciones poco innovadoras en los técnicos del desarrollo con reducida participación del sector cultura en las decisiones políticas de la región. · Ausencia de mecanismos de participación civil en la Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA para impulsar las agendas de trabajo. · A pesar de los múltiples diagnósticos y recomendaciones que se han adoptado en múltiples foros a nivel regional, todavía no existe un tratamiento estratégico relativo a las industrias culturales y creativas. · El mercado de bienes y servicios culturales no está plenamente estructurado lo que dificulta la sostenibilidad de las producciones artísticas frente a escasos fondos públicos o subvenciones. · Prevalece una concepción tradicional respecto a la cultura que se reduce a los asuntos relativos a la protección del patrimonio cultural y fomento de las bellas artes. · En la región, el denominado <i>tercer sector</i>, está compuesto por una diversidad de agentes públicos, privados, asociativos, gremiales, comunitarios, que nacen y se expanden como consecuencia de la baja inversión estatal (Incorpore, 2003). · La inversión pública en cultura es limitada y está focalizada en ciertos sectores del patrimonio arqueológico, mantenimiento de infraestructuras públicas (museos, bibliotecas, archivos) y en menor escala en la educación, producción artística y difusión cultural. · La circulación de bienes y servicios culturales en la región se reduce a ferias de libros, festivales de literatura, cine o artes plásticas convocados por organizaciones civiles privadas con nula o escasa participación de los mecanismos regionales de integración. · El desarrollo de capacidades gerenciales, administrativas y de gestión cultural se hacen evidentes en los diagnósticos y estudios existentes. (SELA, 2011; Protti, 2009; Mejía, 2018). · En el año 2015, la región centroamericana en el marco de la CECC adopta la <i>Guía metodológica para la implementación de las cuentas satélite de cultura en Iberoamérica</i> elaborada por el Convenio Andrés Bello (CAB). Costa Rica crea la primera cuenta satélite en la región centroamericana mientras Guatemala, El Salvador y República Dominicana están en proceso de construcción.

Fuente: elaboración propia.

¹⁰ <https://redjica.wordpress.com/2013/03/28/mucho-gusto-centroamerica/>.

7.3 Las relaciones entre Centroamérica y la Unión Europea: sus mecanismos e instrumentos

Si bien la acción cultural no es considerada un campo específico en los actuales acuerdos de asociación, es posible explorar su potencial mediante la adopción de un enfoque cultural en los actuales programas/proyectos de cooperación al desarrollo.

La Unión Europea mantiene con América Latina políticas y actuaciones en materia de cooperación al desarrollo que ha pasado por diferentes etapas. La creación de la agencia *EuropeAid* marcó un nuevo capítulo de esta cooperación a partir de su creación en enero de 2001 con el mandato de aplicar los mecanismos para ejecutar acciones de cooperación emanadas de la Comisión Europea y financiadas por el Fondo Europeo de Desarrollo.

El 15 de diciembre de 2003 se suscribe el *Acuerdo de Diálogo Político y de Cooperación entre Centroamérica y la Unión Europea* (ADPC CA-UE) en Roma, Italia, que renueva las relaciones en esas dos áreas y prepara el camino para que unos años después se firme el Documento de Estrategia Regional 2007-2013 como principal instrumento de cooperación al desarrollo para la integración económica, política y social de Centroamérica.

En la III Cumbre Unión Europea-América Latina y El Caribe (UE-ALC), Guadalajara, México, 28/29 mayo de 2004, se acuerda establecer un *Acuerdo de Asociación* entre Centroamérica y la Unión Europea, que incluye un tratado de libre comercio a negociar entre ambas regiones:

En junio de 2012 se firmó el primer Acuerdo de Asociación entre regiones, celebrado entre la UE y los seis países de América Central: Costa Rica, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Honduras y Panamá. El acuerdo se sustenta en tres pilares: diálogo político, cooperación y comercio. El pilar comercial de este acuerdo se implantó en diciembre de 2013, introduciendo el libre comercio gradual entre las dos regiones, estimulando el crecimiento y unas relaciones económicas sostenibles, fomentando el desarrollo económico y social, promoviendo una dimensión medioambiental, así como la modernización y la innovación tecnológica. El acuerdo de asociación UE-América Central ha actuado a modo de catalizador del progreso de la integración económica y el comercio, principalmente impulsado por el sector privado. Esto ha conducido a resultados positivos, como la adhesión de Panamá a la Secretaría de Integración Económica Centroamericana (SIECA) (CE-SEAE, 2016: 17).

El *Acuerdo de Asociación* entre la Unión Europea y América Central brinda un nuevo impulso a las relaciones entre ambas regiones al abrir los mercados a los bienes, la contratación pública, los servicios y la inversión en ambas partes al tiempo que busca reforzar la integración económica en América Central. El Acuerdo se concreta con su firma el 29 de

junio de 2012 en Honduras y establece sus tres pilares fundamentales: *Diálogo político, cooperación y comercio*.

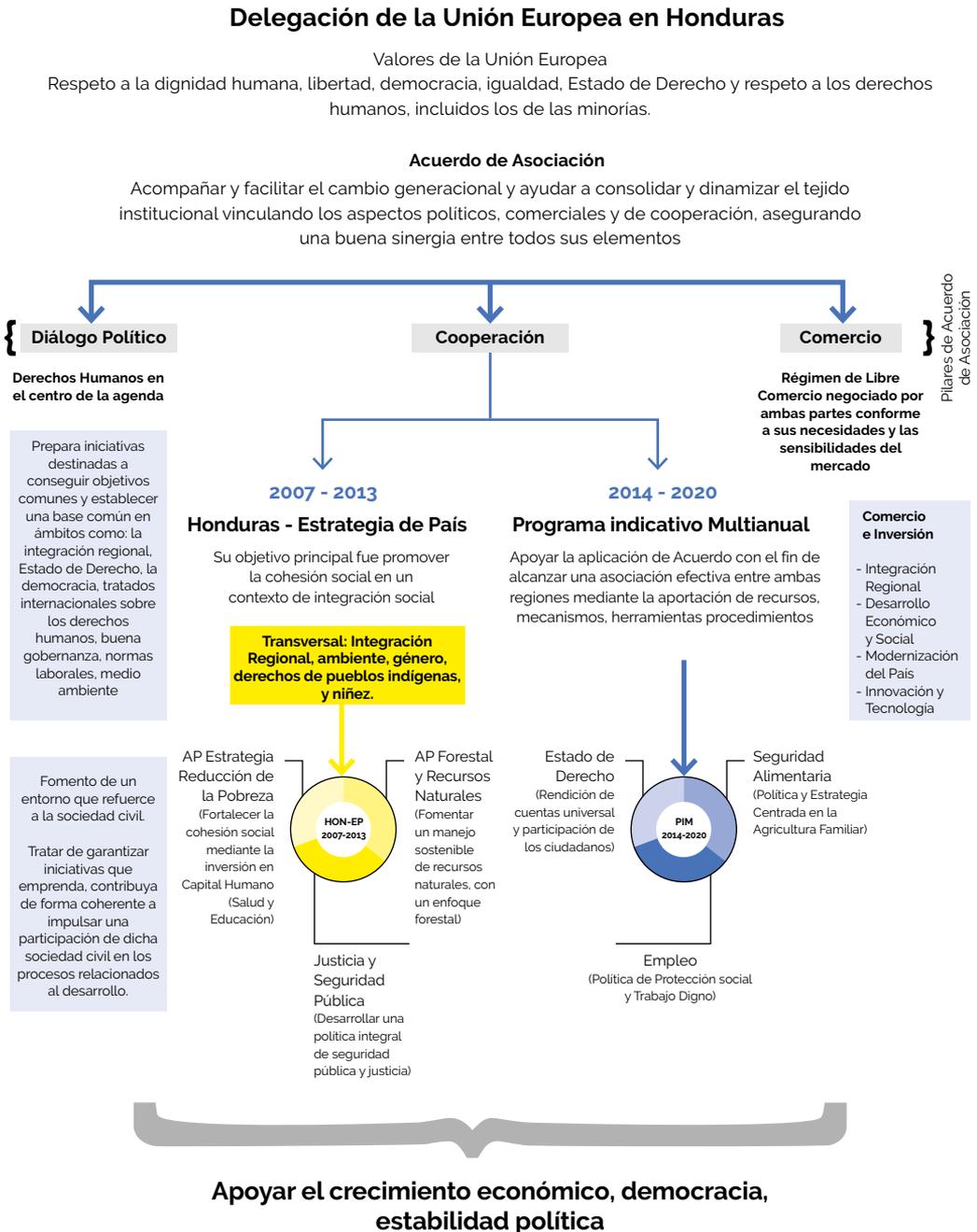
El *Instrumento de Cooperación al Desarrollo* (ICD) 2014-2020 de la Unión Europea se concreta en el *Programa Indicativo Plurianual Regional para América Latina* y se basa en la asociación estratégica y el plan de acción entre la UE y la Comisión Económica para América Latina y El Caribe, CELAC con dos programas indicativos plurianuales, uno para actividades continentales con América Latina y otro específico de cooperación subregional con América Central (CE-SEAE, 2016: 2).

El programa específico para Centroamérica establece un monto de 120 millones de Euros para el período 2014-2020 de Ayuda Oficial al Desarrollo (ADO) establecido en el Programa Subregional para América Central. El documento contiene un análisis del contexto político y económico de la región, reconoce el compromiso continuo de la UE con Centroamérica como el principal donante de la cooperación e integración regional, señala los instrumentos de cooperación, las prioridades y una serie de indicadores para medir los resultados esperados en cada uno de los tres sectores prioritarios: *Integración económica regional; Estrategia de Seguridad Regional y la Estrategia Regional contra el Cambio Climático* que contiene la *Política Centroamericana sobre la Gestión Integral del Riesgo de Desastres* (CE-SEAE, 2016: 18).

La Comisión Europea mantiene una serie de programas temáticos como instrumentos de cooperación hacia la sociedad civil y gobiernos locales. Estos programas tienen un enfoque horizontal en apoyo a programas nacionales y regionales mediante el otorgamiento de subvenciones en temas como derechos humanos, democracia, erradicación de la pobreza, educación, medio ambiente, salud, entre otros:

- Programa Organizaciones de la Sociedad Civil y Autoridades Locales (OSC/AL).
- Instrumento Europeo para la Democracia y Derechos Humanos (IEDDH).

Figura 7.1. Delegación de la Unión Europea en Honduras.



Fuente: Delegación de la Unión Europea en Honduras, 2018.

El Acuerdo de Diálogo Político y Cooperación entre CA y la UE (2003), el Acuerdo de Asociación (2012), el Programa Indicativo Regional Multianual 2014-20120 y el Documento de Estrategia Regional 2007-2013, son el marco de referencia para las actuaciones de la Unión Europea en cada uno de los países centroamericanos que se concreta en un *Documento de Estrategia País 2007-2013* (DEP)¹¹ con un monto financiero específico.

En el Documento de Estrategia de Honduras 2007-2013¹² se priorizan tres temas: 1. Desarrollo humano / social, 2. Medio ambiente / gestión sostenible de recursos naturales. 3. Justicia y seguridad pública consignados en un Plan Indicativo de Trabajo para su revisión anual. Los programas implementados por la UE en los temas de justicia y seguridad pública son: Programa de Apoyo al Sector Seguridad (PASS) y Programa de Apoyo a los Derechos Humanos (PADH) (CE/HON, 2007: 4).

En el marco del programa de seguridad en Honduras, se realizan algunas inversiones indirectas en el campo de la cooperación cultural: recién se inauguró (octubre, 2018) la *Plaza Centroamericana de la Paz* en el municipio El Triunfo, Choluteca muy cercano a la frontera con Nicaragua que dispone de un centro de capacitación y escenario para actividades artísticas. El proyecto se enmarca en la Estrategia de Seguridad Centroamericana (La Tribuna, 2018: 58).

En Guatemala, la cohesión social, la seguridad ciudadana, el desarrollo económico y el comercio marcan las líneas de cooperación. Entre los valores que destaca el documento de país figuran la democracia, el buen gobierno, el respeto a los pueblos indígenas y sus derechos, la implementación de políticas de juventud que contribuyan a la seguridad del Estado, además de reconocer los problemas de crimen organizado y la impunidad en la corrupción pública (CE/GUAT, 2007: 6).

En el campo cultural, el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala ha consolidado sus políticas culturales y enfatiza su papel rector en la incorporación de la dimensión cultural al desarrollo sostenible lo cual constituye un marco orientador para las políticas públicas.¹³ Las políticas culturales definen al Ministerio de Cultura y Deportes por su contribución al desarrollo humano, el respeto de la diversidad cultural y lingüística y las manifestaciones artísticas y creativas.

Al proceso de construcción de las políticas culturales se suma el *Plan Nacional de Desarrollo Cultural a largo plazo* (2005) a partir del convencimiento que la cultura es desa-

¹¹ https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/es_gt_es_0.pdf.

¹² https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/csp_honduras_es.pdf.

¹³ Las políticas culturales y deportivas de Guatemala se formularon en el año 2000 a partir de un proceso participativo, acorde a su marco legal nacional y en sintonía con las dinámicas internacionales como la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Acuerdo sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas (México, 1995), la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

rollo y el desarrollo humano integral es fundamentalmente cultural (MCD, 2005). El Plan identifica ejes estratégicos para el desarrollo a fin de fortalecer sectores claves y sugiere unas líneas de acción prioritarias para el gobierno central, instituciones descentralizadas e instancias públicas, privadas y de la cooperación internacional.

El estudio *Diagnóstico sobre los programas de cooperación y justicia y seguridad de la Unión Europea en Guatemala y Honduras* (Long, 2015)¹⁴ encomendado por las redes ciudadanas ACT ALLIANCE EU y CIFCA para monitorear las políticas de la Unión Europea en Centroamérica, identifica como principales obstáculos al desarrollo: la delincuencia, la violencia, la impunidad y la corrupción. Los principales desafíos que enfrenta el país son el respeto a los derechos humanos, el acceso a la justicia, mayor participación democrática de la sociedad, principalmente de los jóvenes y las mujeres, entre otros grupos vulnerables.

El Documento *Estrategia de País* de El Salvador¹⁵ se orienta a fomentar la cohesión social a través de la creación de empleos, la integración regional y el comercio. Como temas transversales señala: medio ambiente, igualdad de género y derechos humanos. Para el período 2014-2020, la UE ha asignado 149 millones de Euros a El Salvador en apoyo a las políticas y prioridades nacionales en dos ejes principales: 1. Inclusión Social y Juventud 2. Desarrollo del sector privado.

En el ámbito cultural, la iniciativa más emblemática es el «Mes de Europa» que es celebrado desde 2014, con una programación centrada en acciones de difusión:

1. Foro centroamericano de periodismo.
2. Festival Internacional de Cine de Suchitoto.
3. Escuela Nacional de Danza «Morena Celarié», ganadora de la Beca del Embajador 2018.
4. «La Cachada Teatro», ganadora de la Medalla Unión Europea 2018.¹⁶

Es importante señalar que El Salvador cuenta con una *Política Pública de Cultura* 2014-2024 que orienta la acción cultural del Estado con una nueva institucionalidad que ha transitado de un Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, CONCULTURA a una Secretaría adscrita a la Presidencia de la República (2009) la cual a partir de 2018 se convierte en Ministerio de Cultura de El Salvador.

La renovación e innovación de la institucionalidad cultural en El Salvador, obedece a la intención de actualizar la gestión cultural estatal y «propiciar un cambio cultural que

¹⁴ Analiza los programas 2007-2013 y sus aportes a la independencia judicial, a la lucha contra la impunidad y al acceso a la justicia de las mujeres.

¹⁵ https://ec.europa.eu/europeaid/sites/devco/files/csp-el-salvador-2007-2013_es.pdf.

¹⁶ Fuente: Delegación de la Unión Europea en El Salvador.

genere procesos sociales hacia la cultura de la creatividad y el conocimiento, sustento de una sociedad con oportunidades, equidad y sin violencia» (SCP, 2013: 17).

Panamá se integra al Acuerdo de Asociación luego de ser observador en sus negociaciones y de adherirse en primera instancia a la Secretaría de Integración Económica Centroamericana SIECA (2012). Panamá es considerado un país de ingresos medios-altos gracias a su dinámica comercial a través del Canal de Panamá y grandes proyectos de infraestructura pública.

De manera reciente (junio 2018) Panamá y la Unión Europea firmaron un *Memorando de Entendimiento* sobre cooperación internacional y desarrollo para implementar proyectos de cooperación triangular en función de la Agenda 2030 en Panamá y América Latina donde se busca enfocar la ayuda internacional en prioridades y necesidades específicas de los países y no únicamente en su nivel de ingreso teniendo como base principal los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Panamá se coloca en la posición de apoyar otras naciones con igual o menor desarrollo a través de la cooperación horizontal que estaría brindando a América Latina y El Caribe desde el *Centro Logístico Regional de Asistencia Humanitaria* (CLRAH), por inaugurarse y que pone a disposición la plataforma logística de Panamá para dar asistencia en casos de desastres naturales, en una región tan vulnerable a estos. (MRE, 2018). La oficina de la UE en Panamá no cuenta con sección de cooperación y las directrices emanan de la sede en Managua, Nicaragua.

El Documento de Estrategia Nacional y Programa Indicativo 2014-2020 de Nicaragua¹⁷ establece tres sectores prioritarios: 1. Apoyo al sector productivo (con especial atención a las zonas rurales). 2. Educación adaptada a las ofertas de empleo. 3. Adaptación al cambio climático. Las relaciones con Nicaragua se rigen por los acuerdos de carácter centroamericano; el Acuerdo de Asociación (AdA) entró en vigor para Nicaragua el 1 de agosto de 2013. A partir de este momento el AdA es el marco legal de referencia en cuanto al comercio entre Nicaragua y la Unión Europea.

Las relaciones UE y República Dominicana, se rigen por el Programa Indicativo Nacional 2014-2020 y es parte del programa subregional de la UE para Centroamérica; esta presencia en los mecanismos de integración (perteneció junto con Haití al Grupo de Países de África, Caribe y Pacífico, ACP desde 1989 y miembro del SICA desde 2013), le permiten al país mayor presencia y dinamismo en el escenario internacional.

Las expectativas sobre las relaciones entre ambos bloques regionales en el marco del Acuerdo de Asociación son amplias, Centroamérica busca un tratamiento diferenciado, acceso a mercados y atraer inversiones directas, mientras la UE no parece otorgar muchas

¹⁷ https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/es_gt_es_0.pdf.

concesiones, se interesa por los asuntos de cooperación en temas políticos, seguridad ciudadana, derechos humanos mediante la promoción de mecanismos de cooperación Sur-Sur.

Las acciones de cooperación cultural que las delegaciones de la UE despliegan en cada uno de los países centroamericanos se concentran en la celebración de la efeméride del Mes de Europa con la programación de actividades culturales de difusión artística y en especial una muestra de cine europeo, exposiciones fotográficas o promoción de las becas Erasmus.

El enfoque de región debe ampliarse en términos de cooperación al desarrollo e incluir a México que, por su posición geográfica, ha privilegiado más su relación con Estados Unidos incluyendo áreas como la ciencia y la tecnología, sin embargo «en los últimos años se ha ido tejiendo una imbricada red de acuerdos de cooperación con la UE que parten de una visión más integral y social de la ciencia y la tecnología» (Peña, 2008: 375).

Esta posición de México puede potenciarse y ser de gran interés para la Unión Europea no solamente por su cercanía a Estados Unidos, sino a Centroamérica y El Caribe; México es observador regional del SICA y comparte problemáticas y desafíos comunes además de tener la capacidad de integrar a Centroamérica en proyectos de investigación científica y desarrollo tecnológico, entre otros campos.

En términos de circulación de bienes y servicios culturales, la región mesoamericana puede constituirse un circuito de distribución, de programación de actividades de cooperación cultural que fortalezcan la creación (protección en términos de patrimonio), producción, distribución y disfrute de una vida cultural a partir del intercambio y conocimiento mutuo.

7.4 Las relaciones culturales euro-centroamericanas de cara al futuro

La cooperación de la Unión Europea con América Latina en el campo de la cultura se enmarca en la cooperación al desarrollo en general de acuerdo a lo establecido en sus tratados de constitución y funcionamiento; el artículo 167 del Tratado de Funcionamiento define el rol de la cultura de la UE; el Consejo de Ministros de Cultura y Audiovisual marcan el accionar comunitario a través de su Comité de Asuntos Culturales (CAC) y el Grupo Audiovisual conformado por altos funcionarios de los ministerios de cultura.

Las políticas de la Unión Europea que tienen relación más directa con la cultura son: educación, investigación científica, tecnologías de la información y comunicación (TIC), política social y desarrollo regional. Un claro objetivo de la Política Audiovisual y de Medios de Comunicación de la Unión Europea en los asuntos relativos a medios de comuni-

cación, cine, TV, vídeo están sujetos a determinadas normas comunes para su libre circulación entre los países miembros.

Los documentos relativos a la política cultural de la Unión Europea reconocen el papel de la cultura en los procesos de integración y como motor del desarrollo en diversos comunicados y resoluciones. En el siguiente cuadro se presenta una selección de documentos clave de política cultural europea con sus estrategias y recomendaciones de cooperación cultural para el desarrollo y propuestas de acciones susceptibles de emprender entre la UE y Centroamérica.

Tabla 7.3. Instrumentos de cooperación cultural de la UE y potenciales estrategias de cooperación con CA.

Documentos de Política Cultural de la UE.	Alcances	Política Cultural de Integración Centroamericana (ámbitos de gestión)	Acciones tipo
<p>1. Hacia una estrategia de la Unión Europea para las relaciones culturales internacionales (2016).</p> <p>La estrategia identifica recursos para su financiamiento en los siguientes instrumentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumento de Colaboración (herramienta de divulgación de la UE). • Instrumento europeo para la democracia y los derechos humanos. • Instrumento de la UE en pro de la Estabilidad y la Paz. • Programa Europa Creativa (fomento del patrimonio cultural). • política de ampliación de la UE (incluye políticas culturales); • política europea de vecindad (relaciones con 16 países vecinos). • Instrumento de cooperación al desarrollo; • Acuerdo de Cotonú (cooperación de la UE con países de África, Caribe y Pacífico). 	<ul style="list-style-type: none"> • Fomento del desarrollo económico y social sostenible. • Mejora de la cooperación en el ámbito del patrimonio cultural. • La cooperación de la Unión Europea en el ámbito de la cultura abarca tanto a la UE como a países en desarrollo. • Cooperación con institutos nacionales de cultura dentro de la UE. • Creación de casas culturales europeas concebidas para prestar servicios a la población local, intervenir en proyectos conjuntos y ofrecer becas e intercambios educativos y culturales 	<ul style="list-style-type: none"> • Economía, creatividad y cultura. • Patrimonio cultural común. • Construcción de culturas de paz. • Innovación y desarrollo institucional. • Ciudadanía y cultura. 	<p>Ampliar programas de generación de empleo como EURO-LABOR para incluir empresas culturales y creativas.</p> <p>Generar capacidades institucionales para la preservación y puesta en valor del patrimonio cultural común en los países centroamericanos.</p> <p>El diálogo intercultural y el reconocimiento de la hibridez en muchas de las expresiones culturales creativas centroamericanas incide en la cohesión social y la paz de la región.</p> <p>Fortalecer las capacidades humanas, técnicas y financieras en el SICA para la formulación de políticas públicas con enfoque cultural para el desarrollo.</p> <p>Ampliar los mecanismos y espacios de diálogo y concertación para una participación activa de la sociedad civil en la implementación de la política cultural centroamericana.</p>

Continúa →

Continúa ↓

Documentos de Política Cultural de la UE.	Alcances	Política Cultural de Integración Centroamericana (ámbitos de gestión)	Acciones tipo
<p>2. Nueva Agenda Europea para la Cultura (2018).</p> <p>Contiene tres objetivos estratégicos con una dimensión social, una económica y una exterior.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Apoyo de la cultura como motor de un desarrollo económico y social sostenible. • Promoción del diálogo cultural e intercultural para unas relaciones intercomunitarias pacíficas. • Refuerzo de la cooperación en torno al patrimonio cultural. 	<ul style="list-style-type: none"> • Economía, creatividad y cultura. • Regionalización centroamericana. 	<p>Impulsar empresas creativas y culturales con objetivos de crecimiento económico y desarrollo humano.</p> <p>Actualizar y dotar de un plan de acción a la política cultural de integración centroamericana.</p>

Fuente: elaboración propia con base en documentos de política cultural de la UE y la PCIC.

La Política Cultural de Integración Centroamericana (PCIC), representa un esfuerzo notable para hacer visible la dimensión cultural del desarrollo y propone un modelo de gestión amplio y participativo, sin embargo, los programas y/o proyectos registrados en el período de su vigencia son escasos y se realizan pocos esfuerzos por actualizar su plan de acción y crear mecanismos de convergencia con los sectores culturales.

Una de las razones por las cuales consideramos que la dimensión cultural en el proceso de integración no registra acciones relevantes, es que su naturaleza y problemáticas no figuran en los ámbitos principales de la agenda del desarrollo regional y la CECC-SICA privilegia su gestión en atención al sector educativo.

Una limitación importante para la implementación de las políticas surgidas en el seno del SICA es que «las competencias en materia de políticas no están definidas y por tanto su ejecución no es vinculante para los países miembros del SICA» (Santos, 2016: 40). Lo anterior implica la no distribución de competencias y la ausencia de mecanismos de financiación que comprometen su viabilidad.

La incorporación plena de una agenda cultural centroamericana en los mecanismos de integración es una tarea inconclusa que lleva a preguntarnos sobre la viabilidad institucional de incorporar esta dimensión en el marco del SICA, al tiempo que es necesario evidenciar la *plusvalía* que puede generar la cultura en los mecanismos regionales que promueven el desarrollo.

Los países que integran el SICA se enfrentan al desafío de incorporar la Agenda 2030 para el logro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en sus políticas y planes nacionales. Lo anterior constituye una oportunidad para hacer evidente en los sistemas de evaluación de la Ayuda Oficial al Desarrollo (AOD) los impactos de la cultura y su carácter transversal en los programas y proyectos de la Unión Europea en Centroamérica.



GUATEMALA
Guatemala City

El Salvador
Salvador

BELIZE

HONDURAS
Tegucigalpa

NICARAGUA
Managua

San José
COSTA RICA

Panama City
PANAMA

Cocos I.
(C.R.)

Malpelo I.
(Col.)

Medellín

COLOMBIA
Cali

Muchos programas de la UE son delegados a países de la comunidad para su ejecución nacional, tal es el caso de EURO-LABOR y EURO-JUSTICIA que son parte de la cooperación española en Honduras. El primero está orientado a la creación de empleo juvenil y podría incluir la promoción de empresas culturales / creativas entre los jóvenes. De igual manera, los programas de seguridad son susceptibles de asumir la dimensión cultural priorizando acciones de prevención de la violencia y fortalecimiento de la cohesión social mediante las artes y uso de espacios públicos y dotación de infraestructura.

La Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA aloja en su portal de Internet la plataforma: «Apuntes sobre cultura y desarrollo en Centroamérica»¹⁸, con información clave sobre conceptos vinculados a la gestión y cooperación cultural para el emprendimiento de acciones de transformación social; contiene un gran abanico de materiales (guías, textos oficiales, ejemplos de buenas prácticas, etc.) que permite a los responsables de la cooperación conocer las dinámicas regionales en el campo de la cultura para el desarrollo.

La plataforma es un ejercicio de sistematización de los conocimientos generados por el F-ODM en Centroamérica; brinda acceso a unas aplicaciones que facilitan la puesta en marcha, desarrollo de políticas, programas y proyectos con enfoque cultural útiles para implementar de manera integral la Agenda 2030 y los ODS en el ámbito multilateral.

En la XIII reunión de Ministros y Directores de Cultura de la Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana (CECC) celebrada en Panamá (2006), se aprueba la creación de un canal de TV educativo y cultural centroamericano. La iniciativa no llega a concretarse y de manera reciente (agosto de 2018) la asamblea del Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), aprobó el proyecto: «Convergencia Tecnológica y Multimedia para la Educación Superior en Centroamérica y El Caribe» que da origen al Centro Internacional Universitario de Tecnologías de la Información y la Comunicación (CIUTIC), una plataforma de distribución de contenidos, con capacidad técnica para generar un modelo de intercambio basado en productoras locales y licenciamientos.

El proyecto en mención incluye la creación del canal de Televisión BUHO TV con el propósito de Intercambiar la producción audiovisual de la región y orientado a divulgar todas aquellas actividades relacionadas con la vida universitaria, el arte, la cultura, la ciencia, la tecnología y la investigación.¹⁹ El CSUCA, tiene como objetivo promover la integración centroamericana y del Caribe a través del fortalecimiento de la Educación Superior a

¹⁸ http://ceducar.info/cultura-y-desarrollo/page_1.html.

¹⁹ De acuerdo a lo expresado en entrevista con su director ejecutivo, el proceso de transferencia de contenidos procederá del intercambio de producciones de las diferentes universidades miembros del CSUCA, por medio de centros universitarios de convergencia tecnológica, productoras de audiovisuales y el canal BÚHO TV. (J.C. Soto, comunicación personal, 17 de diciembre de 2018).

través de programas y proyectos de cooperación intrarregional, entre ellos el Festival Interuniversitario de la Cultura y el Arte, FICCUA celebrado cada dos años desde 1997 con sedes rotatorias entre los países de la región.

Entre las acciones de cooperación cultural a explorar entre la UE y CA destacamos el fortalecimiento de iniciativas universitarias, de festivales y encuentros de carácter regional, redes territoriales, sistemas municipales de cultura mediante la promoción de vínculos e intercambios de experiencias y buenas prácticas que permita una evaluación comparativa de las tendencias de las políticas de desarrollo regional en la UE frente a la región centroamericana y sus características.²⁰

La promoción de políticas, programas y proyectos derivados de la aplicación de la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (UNESCO, 2005) puede ser un campo fértil de cooperación cultural entre Europa y Centroamérica. Entre las medidas acordadas para los ámbitos de aplicación de la Convención (Art. 7 al 14) se encuentra la cooperación para el desarrollo en las siguientes áreas:

- Fortalecimiento de industrias culturales propias, fortaleciendo capacidades en la producción y difusión.
- Facilitar el acceso a los mercados mundiales.
- Fortalecer los mercados locales y regionales.
- Medidas de los países desarrollados para facilitar el acceso en sus territorios de bienes y servicios culturales procedentes de países en vías de desarrollo.
- Incrementar las capacidades de producción, distribución, gestión cultural, elaboración y aplicación de políticas, distribución de bienes y servicios, creación de pequeñas y medianas empresas culturales.
- Suministrar Ayuda Oficial al Desarrollo (AOD) como ayuda técnica para estimular la creatividad.
- Otras modalidades de asistencia financiera como préstamos a bajo interés o subvenciones (UNESCO, 2005).

La cooperación para el desarrollo sostenible y la reducción de la pobreza son prioritarias en la Convención, especialmente las necesidades específicas de los países en vías de desarrollo. Las evidentes asimetrías mundiales en el comercio de productos culturales, puede reducirse mediante acciones de cooperación entre bloques regionales y vinculación con ins-

²⁰ Para tal efecto puede revisarse el estudio: *Regional development and policy in Europe. Contributions for the debate in Latin America*. EUROSOCIAL, Madrid 2014.

tancias iberoamericanas como la OEI y la Secretaría General Iberoamericana SEGIB que cuentan con instrumentos y programas orientados a tal fin: *Carta Cultural Iberoamericana* y el *Espacio Cultural Iberoamericano*, ambos consideran entre sus ámbitos de aplicación las industrias culturales y creativas como instrumentos de expresión, afirmación de identidades a la vez generadoras de riqueza y crecimiento económico. La cooperación cultural debe asumirse como estratégica para facilitar las relaciones políticas e intercambios comerciales entre Unión Europea / Centroamérica y hacer de la cultura el eje integrador del desarrollo.

Referencias

- BID (2017). *Industrias creativas y culturales en Panamá: diagnóstico del sector y relevancia económica*. [Online]. INDESA/BID. Disponible en: <https://webimages.iadb.org/publications/spanish/document/Industrias-creativas-culturales-en-Panamá-Diagnóstico-del-sector-y-relevancia-económica.pdf> [último acceso: 10/12/2018].
- Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA (2005). *Informe Anual de Labores del Secretario General 2003-2004*. San José, Costa Rica.
- Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA (2012). *Política Cultural de Integración Centroamericana 2012-2015*, San José, Costa Rica.
- CEPAL (2017). *Los Objetivos de Desarrollo Sostenibles en Centroamérica y República Dominicana*. México: Naciones Unidas, CEPAL.
- CEPAL-OEI (2014). *Cultura y Desarrollo Económico en Iberoamérica*. Madrid: OEI.
- Comisión Europea (2007a). *Costa Rica, Documento de Estrategia País 2007-2013*. Disponible en: www.ces.edu.co/index.php/component/joomdoc/costa_rica.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Comisión Europea (2007b). *El Salvador, Documento de Estrategia País 2007-2013*. Disponible en: https://ec.europa.eu/europeaid/sites/devco/files/csp-el-salvador-2007-2013_es.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Comisión Europea (2007c). *Guatemala, Documento de Estrategia País 2007-2013*. Disponible en: https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/es_gt_es_0.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Comisión Europea (2007d). *Honduras, Documento de Estrategia País 2007-2013*. Disponible en https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/csp_honduras_es.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Comisión Europea (2007e). *Panamá, Documento de Estrategia de País 2007-2013*. Disponible en: https://eeas.europa.eu/sites/eeas/files/es_gt_es_0.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Comisión Europea-América Central (2007). *Documento de Estrategia Regional 2007-2013*. 29/03/2007 (E/2007/481).

- Comisión Europea CE – Servicio Europeo de Acción Exterior SEAE (2016). *Programa Indicativo Plurianual Regional para América Latina. Instrumento de Cooperación al Desarrollo (ICD) 2014-2020*. [Online]. Disponible en https://eeas.europa.eu/delegations/argentina/8147/2014-2020-programa-indicativo-plurianual-regionalpara-america-latina_es [último acceso: 11/11/2018].
- Convenio Andrés Bello - CAB (2015). *Guía metodológica para la implementación de Cuentas Satélites de Cultura en Iberoamérica*. [Online] 2ª edición, CAB. Disponible en: http://convenioandresbello.org/cuenta_satelite/documentos/guia_metodologica-digital.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Estado de la región en desarrollo humano sostenible - ERCA (2016). *Quinto Informe Estado de la Región en Desarrollo Humano Sostenible*. San José, Programa Estado de la Nación. [Online]. Disponible en: <https://www.estadonacion.or.cr/erca2016/> [último acceso: 10/12/2018].
- Estado de la región en desarrollo humano sostenible - ERCA (2017). *Estadísticas de Centroamérica 2017* [Online] Disponible en: <https://www.estadisticascentroamerica2017.estadonacion.or.cr/estadisticas-erca2017.html#social> [último acceso: 10/12/2018].
- Hasemann, G.; Lara, G.; Cruz, F. (1996). *Los indios de Centroamérica*. Madrid, España: MAPFRE.
- Incorpore (2003). El desarrollo cultural en Centroamérica y la participación de las entidades culturales en el proceso de integración regional. *Revista Pensar Iberoamérica*, 2. Octubre 2002 - Enero 2003. OEI. Disponible en: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric02a07.htm> [último acceso: 10/12/2018].
- La Tribuna (2018). *Inauguran Plaza Centroamericana de La Paz*. Nota de Prensa, 03/10/2018, p. 58. Tegucigalpa, Honduras.
- Long, S. (2015). *Diagnóstico sobre los programas de cooperación y justicia y seguridad de la Unión Europea en Guatemala y Honduras*. ACT ALLIANCE EU/ CIFCA/ HIVOS [Online] Disponible en: https://actalliance.eu/wp-content/uploads/2016/04/Informe-seguridad-justicia_web.pdf [último acceso: 10/12/2018].
- Mejía, M.H. (2018). *Necesidades de formación en gestión cultural y economía creativa en Honduras*. Tegucigalpa: UNAH.
- Ministerio de Relaciones Exteriores – MRE (2018). *Panamá y la Unión Europea Conforman Alianza para la Implementación de los Objetivos de Desarrollo Sostenible*, Noticia, junio de 2018. Disponible en: <https://www.mire.gob.pa/index.php/es/noticias-mire/12655-panama-y-la-union-europea-conforman-alianza-para-la-implementacion-de-los-objetivos-de-desarrollo-sostenible> [último acceso: 11/11/2018].
- Ministerio de Cultura y Deportes – MCD (2005) *Plan Nacional de Desarrollo Cultural a largo plazo*. Guatemala. MCD/Banco Mundial.

- Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura – OEI (2018). *Informe Ejecutivo XIX Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura*, 3 y 4 de mayo, Antigua Guatemala.
- Peña, G.R. (2008). *México-Unión Europea. Asociación estratégica para la gobernabilidad y la inclusión social*. Plaza y Valdés, México: UNAM.
- PNUD (2003). *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*. San José, Costa Rica: Proyecto Estado de la Región, PNUD.
- Protti, G.; Rodríguez, E. (2009). *Diagnóstico para la formación en gestión cultural en Costa Rica, San José*. PROARTES/Centro Cultural de España.
- Santos, F. (2016). Los modos de las políticas de la Integración Centroamericana. *Revista de Derecho*, 20: 31-46, sep. 2016. ISSN 2409-1685. Disponible en: <<https://www.lamjol.info/index.php/DERECHO/article/view/2787>> [último acceso: 11/11/2018].
- Secretaría de Cultura de la Presidencia - SCP (2013). *Política Pública de Cultura 2014-2024*. San Salvador: AECID/SCP.
- SELA (2011). Incentivo a las Industrias Culturales y Ceativas en América Latina y El Caribe. Caracas: Secretaría Permanente, SELA. [Online] Disponible en: http://walk.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2011/06/T023600004770-0-Incentivo_a_las_Industrias_Creativas_y_Culturales-_Di_08-11.pdf [último acceso: 11/11/2018].
- UNESCO (2005). *Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Paris: UNESCO.



FLUJOS Y ESTRATEGIAS



8

LA COOPERACIÓN CULTURAL INTERUNIVERSITARIA ENTRE CELAC Y UE: CONCEPTOS, ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS

Simone BELLÍ, Cristian LÓPEZ RAVENTÓS y Héctor SCHARGORODSKY

Resumen

El artículo considera que la cooperación interuniversitaria en el sector cultural es una dimensión importante y singular de la cooperación internacional; describe sus principales temáticas y objetivos - el fortalecimiento institucional y el desarrollo del conocimiento a través de la investigación - y establece una tipología para su análisis. En el ámbito específico de las relaciones birregionales Unión Europea/América Latina y Caribe, se muestra cómo la cooperación cultural se vehiculiza históricamente mediante proyectos interuniversitarios, programas gubernamentales, por la creación y consolidación de distintas redes, y a través de iniciativas individuales de centros e institutos binacionales. En ese sentido, se exponen ejemplos de cada forma de cooperación cultural interuniversitaria en distintos países y se describen sus objetivos así como las condiciones en que funcionan.

A modo de conclusión, se subraya por una parte la asimetría existente entre las dos regiones señalando que, en América Latina y Caribe, la institucionalización del campo cultural en su conjunto es débil, poco formalizada y su desarrollo es bastante desigual entre los distintos países, lo cual que limita la incidencia del sistema universitario en las acciones concretas de cooperación internacional. Por otra parte, se proponen dos condiciones necesarias para inducir un cambio positivo en ese panorama: un fuerte incremento de la comunicación interuniversitaria, y la adopción de nuevos protocolos y formas de organización, más dinámicas, que actualicen y superen las actuales formas burocráticas de la cooperación cultural interuniversitaria entre países y regiones.

8.1 Introducción

Dentro del amplio panorama de la cooperación internacional, las acciones llevadas a cabo por las universidades constituyen un capítulo importante y singular cuyos principales objetivos son el fortalecimiento institucional y el desarrollo del conocimiento a través de la investigación. Se procura alcanzar estos objetivos mediante la realización de actividades conjuntas entre dos o más universidades, que incluyen la transferencia de conocimientos y de tecnología para que creen o mejoren sus capacidades de gestión, así como también la puesta en funcionamiento de instancias de formación temporarias (seminarios, encuentros, foros, etc.) o permanentes a nivel de grado, posgrado y doctorado.

Las actividades de cooperación internacional interuniversitaria implican compromisos de distintos niveles a corto, mediano y largo plazo, y abarcan la más amplia variedad de disciplinas científicas y técnicas. Como toda cooperación, puede definirse como un intercambio en el cual todas las entidades participantes obtienen algún beneficio. Como señala Touscoz (1973) citado por Villanueva (1977), a nivel universitario la cooperación puede ser entendida

en un sentido estrecho y limitado, queriendo significar las actividades de investigación, de transmisión de conocimientos, de formación profesional que dos o más Universidades de países diferentes desarrollan conjuntamente (...). En un sentido más amplio, el término de cooperación interuniversitaria que pueden mantener diferentes países designa todas las formas de colaboración, de información recíproca, de intercambio y de relaciones que desean establecer dos o más universidades o algunos de sus elementos constitutivos, tales como facultades, departamentos, laboratorios y unidades de investigación, centros culturales y museos (Villanueva, 1977: 119).

En el ámbito cultural, Alfons Martinell entiende la cooperación internacional como

una relación equitativa e igualitaria en sus formas expresivas para un fin, que es el enriquecimiento cultural de nuestras sociedades. La cooperación cultural se ha de convertir en una herramienta de aproximación y respeto que complemente otras formas de relaciones internacionales y persiga el reconocimiento del otro y el desarrollo compartido para garantizar la diversidad cultural como patrimonio de la humanidad, tal y como ha propuesto la UNESCO (Martinell, 2014: 7).

Aplicando este concepto a la cooperación interuniversitaria, tanto la de carácter público como la privada, dicha cooperación debería extenderse más allá de los espacios universitarios, a espacios alternativos de distribución y acceso a una oferta cultural, creativa, científica y reflexiva que contribuya a reducir los grandes desequilibrios en los intercambios culturales a escala global. Sin embargo, al presente una de sus principales limitacio-

nes es su débil internacionalización, ya que son escasos los espacios culturales universitarios que cuentan con estrategias de desarrollo y colaboración interinstitucional (por ejemplo, para mejorar su programación artística o para atraer y fidelizar al público), que contemplan la dimensión internacional.

La cooperación cultural internacional a nivel universitario incluye temáticas que se desarrollan desde distintas disciplinas y su finalidad última puede resumirse en dos grandes líneas: una es la constituida por aquellas acciones de cooperación dirigidas a aumentar el capital cultural de las personas participantes (docentes, alumnos, investigadores), mientras que la otra está constituida por aquellos programas y acciones dirigidas al desarrollo del sector cultural de un territorio determinado mediante el dominio de nuevas técnicas y conocimientos artísticos o de gestión. Así, podemos incluir en una tipología de formas de cooperación cultural internacional las siguientes:

- La realización de estudios culturales desde la perspectiva de distintas ciencias sociales, como la antropología, la sociología, la etnología y las ciencias económicas.
- La realización de estudios patrimoniales, tanto históricos como artísticos.
- El desarrollo de las distintas disciplinas artísticas (artes escénicas, como el teatro, la música y la danza; artes visuales, como la pintura, la escultura y la fotografía; artes basadas en la tecnología como la cinematografía, video y las demás artes multimediales). Esto incluye la exhibición de espectáculos de esas disciplinas realizados en coproducción.
- La realización de estudios sobre gestión cultural con sus distintas orientaciones (políticas, gerenciales, etc.).

En el marco de las relaciones UE-CELAC, algunas de estas formas de cooperación cultural se vienen realizando desde hace muchos años y cuentan ya con mecanismos consolidados, mientras que otras han comenzado a implementarse hace relativamente poco tiempo, pero muestran un fuerte impulso y también hay desde una perspectiva teórica, posibilidades interesantes, pero que se develan muy poco realistas en su aplicación concreta fundamentalmente debido a la escasez de inversión pública. En síntesis, la cooperación cultural internacional en el nivel universitario se vehiculiza mediante a) los proyectos interuniversitarios, b) los programas gubernamentales, c) las redes y d) las iniciativas individuales de centros e institutos binacionales.

Con el objetivo de motivar y fortalecer el proceso de internacionalización de la cooperación interuniversitaria, en este artículo vamos a describir algunos de los proyectos, programas, redes e iniciativas de centros o institutos de referencia que se han desarrollado y se desarrollan entre las universidades de la Unión Europea y de América Latina y Caribe

en el ámbito de la cooperación cultural interuniversitaria. La descripción incluye tanto programas macro, donde presentamos los programas gubernamentales representativos de la cooperación UE-CELAC, así como una perspectiva micro que describe pequeñas realidades, a veces muy locales que, sin embargo, podrían tener un impacto importante en la concepción e implementación de futuras estrategias para el desarrollo de la cooperación cultural interuniversitaria birregional.

8.2 Los proyectos interuniversitarios

Estos son llevados adelante principalmente por carreras de posgrado o centros de investigación de universidades de las dos regiones, pudiendo incluir alumnos de grado en sus equipos. Se trata por lo general de proyectos específicos y acotados en el tiempo cuya realización es compartida entre los equipos de trabajo de las universidades que intervienen. En ocasiones pueden incluir financiamiento de instituciones no universitarias, fundaciones y empresas. Su formalización se realiza mediante convenios, los cuales son aprobados por las instancias superiores de cada universidad. Las principales acciones de esta modalidad de cooperación son: investigaciones; realización de cursos y/o programas de formación; congresos, jornadas y seminarios; publicaciones; y organización de eventos culturales. Son muchas las universidades latinoamericanas que desarrollan distintos proyectos de cooperación cultural con sus homólogas de la misma u otras regiones. Si bien la mayoría de ellos están centrados en distintos aspectos de las artes, tanto en vivo como visuales, hay un número creciente de proyectos de cooperación cultural en el ámbito de la gestión cultural. Los dos ejemplos que se exponen a continuación son, simplemente, una muestra de las acciones involucradas en este tipo de proyectos.

En Ecuador, gracias al programa Prometeo¹ promovido por la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT), se han podido incorporar investigadores internacionales en sus universidades para enriquecer sus redes de colaboración. De esta manera, sus instituciones universitarias se han internacionalizado, incorporando también nuevas maneras de estudiar e investigar sobre cultura. Muchos investigadores extranjeros se han incorporado en la Universidad de las Artes (UArtes)². Esta universidad, fundada en el 2013 por el ex presidente de Ecuador, Rafael Correa, es la primera institución en el país que comienza a investigar en el campo del arte, orientando sus actividades a la producción creativa y a la reflexión crítica sobre las artes. Su misión es crear un espacio interdisciplinario en el campo de la formación, la investigación, la producción y difusión de las artes con énfasis en la relación Sur-Sur. En sus cinco años de vida ha creado convenios internacionales con instituciones de América Latina y Caribe (UNA, Argentina;

¹ <http://prometeo.educacionsuperior.gob.ec/>.

² <http://www.uartes.edu.ec/index.php>.

ISA, Cuba; FNCL, Cuba; Universidad de Antioquia, Colombia; ICC, Colombia) y de Europa (Universidad de Goldsmiths, Reino Unido; Escuela La Fémis, Francia; Universidad de la Sorbona, Francia) y del resto del mundo (University of Western Ontario, Canadá). UArtes es el referente regional por la calidad, singularidad y pertenencia sociocultural de su oferta en formación artística (CES, 2015). La UArtes parte del reconocimiento de una matriz cultural eurocéntrica que ha dominado y monopolizado el campo artístico (Campos, 2016). De esta manera, la institución ha activado un proceso de descolonización a través del desarrollo de las prácticas artísticas críticas, capaces de superar la exclusión de otros modos no-eurocéntricos (Ministerio de Cultura, 2013). Por estas razones es que dicha institución busca financiar proyectos que prioricen el fomento a las relaciones Sur-Sur. También oferta programas internacionales de formación artística internacional, que permitan tanto a docentes, investigadores y estudiantes ampliar sus conocimientos mediante el intercambio de experiencias con otros centros culturales del mundo (Ministerio de Cultura, 2013).

El otro ejemplo lo constituye la Universidad Nacional Autónoma de México que es la institución de educación superior más importante de México. Desde su creación ha tenido una vocación de internacionalización de la cultura. Ya en 1921 fue creada la «Escuela de Verano» por iniciativa del Rector José Vasconcelos, con el objetivo de «...universalizar el conocimiento sobre la lengua española y la cultura mexicana, así como apoyar académicamente a las comunidades mexicanas en el exterior»; esta Escuela es el hoy conocido Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE)³. En la actualidad el modelo del Centro de Estudios Mexicanos de la UNAM se ha extendido en el mundo. En el caso de los países miembros de CELAC-UE existen 5 Centros de Estudios Mexicanos, hospedados en el Instituto Cervantes en Madrid, fundado en 2013, España; la Universidad de Costa Rica, establecido en 2014, Costa Rica; en la Universidad Pierre y Marie Curie, Paris 6, fundado en 2014, Francia; en el King's College, creado en 2015, Reino Unido; y el más reciente, en la Universidad Libre de Berlín, fundado en 2018, Alemania. La organización y gestión de estas políticas de cooperación internacional se han ido fortaleciendo en los últimos años. Fruto de la centralidad de este tema aparece en el año 2000 la «Oficina de Colaboración Interinstitucional» y, posteriormente, en el año 2009, la Dirección General de Cooperación e Internacionalización (DGEI). La creciente presencia de la UNAM, así como sus consecuentes relaciones con Instituciones de Educación Superior (IES) de otros países, llevó a la creación en el año 2015 de la Coordinación de Relaciones y Asuntos Internacionales (CRAI), dependencia a la que se le ha encomendado consolidar la internacionalización, el fortalecimiento de alianzas y la coordinación de políticas y acciones en beneficio de la comunidad universitaria.

³ <https://www.unaminternacional.unam.mx/es/politicas>.

La UNAM genera una extensa oferta de propuestas para difusión cultural, en especial la organización de festivales y programas. De forma continua se organiza el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), donde compiten propuestas teatrales de diversos países. La programación incluye charlas, talleres e intervenciones escénicas. El Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) presenta propuestas del cine de vanguardia a nivel mundial y foros para reforzar la difusión, reflexión y conocimiento del mundo audiovisual; el Festival IM·PULSO es un foro dedicado a la música y escena en torno a propuestas interdisciplinarias; la Feria Internacional del Libro Universitario (FILUNI) promociona la edición universitaria en el mundo; el Festival Vértice, Experimentación y vanguardia, dedicado la transdisciplina e innovación tecnológica en el ámbito artístico.

La UNAM tiene además programas permanentes que abordan diferentes aspectos de la difusión cultural y la cooperación internacional, algunos de ellos relacionados con el mundo literario como «Universo de Letras», que fomenta la lectura y la escritura creativa; la «Cátedra José Emilio Pacheco de Fomento a la Lectura», creada en 2015 con la encomienda de profundizar en los temas de lectura y ciudadanía; y la «Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en cine y literatura», que conecta cine y literatura con sesiones especiales de investigación, debate y estudio. Los Derechos Humanos son el eje vertebrador de la Cátedra que rinde homenaje al expresidente de Sudáfrica y Premio Nobel de la Paz, Nelson Mandela.

Otro de los programas de difusión cultural es el «Piso 16 Laboratorio de Iniciativas Culturales UNAM», este nuevo proyecto de formación materializa ideas e iniciativas de la comunidad universitaria que se desempeña en disciplinas artísticas, gestión cultural y comunicación. El nombre proviene de su ubicación, el piso 16 de la Torre UNAM Tlatelolco. Se desarrollan proyectos culturales que tengan incidencia social, que fomenten el pensamiento crítico, el trabajo multidisciplinario y la vinculación con los sectores público y privado en el ámbito de la música, el teatro, la danza, el cine, la literatura, las artes visuales, los medios digitales y medios de comunicación, con el objetivo de que sean proyectos económicamente sostenibles.

La UNAM desarrolla además un conjunto de programas en torno al mundo del arte, la crítica, la museografía y la estética. Ejemplo de ellos son la «Cátedra William Bullock de Museología Crítica», que inició en 2014 como un programa de intercambio académico entre profesionales de museos auspiciado por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), el British Council México y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); la «Cátedra Olivier Debrouse. Imágenes: dispositivos, producción y crítica», en homenaje al crítico y curador mexicano, con el objetivo de generar debates y actividades de investigadores, críticos y artistas en los campos de la fotografía, el cine, la imagen digital y todos los géneros intermedios y nuevos medios; y la «Cátedra Extraordinaria Helen Escobedo: Esté-

tica, Política e Historiografía Crítica del Arte Contemporáneo en México y América Latina», creada en el año 2000, que presenta las discusiones y trabajos de una red con académicos, artistas y activistas latinoamericano en relación a las visualidades, intervenciones y prácticas de arte contemporáneo.

8.3 Los programas gubernamentales

Estos programas consisten en financiamiento gubernamental para llevar adelante proyectos entre universidades de ambas regiones. Se trata de financiamiento público aplicado a acciones de cooperación que abarcan distintas temáticas, entre ellas la cultural, la cual en muchos casos recibe un porcentaje menor que otras áreas de cooperación. Las principales acciones en el ámbito cultural son las becas para movilidad de docentes y alumnos, así como la financiación de proyectos para fortalecer capacidades institucionales e investigaciones.

A escala birregional, el ejemplo que más se destaca es probablemente el Programa de Cooperación Interuniversitaria (PCI)⁴ de España. Este ha sido el programa permanente más antiguo de ese gobierno, desarrollado a través del Ministerio de Asuntos Exteriores por medio de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Aunque actualmente parece haber sido descontinuado, durante muchos años realizó una gran cantidad de aportes a proyectos culturales conjuntos entre universidades españolas y latinoamericanas.

Si se observa la situación de la cooperación internacional a escala regional, en Centroamérica, el retraso en el desarrollo de estructuras educativas fuertes en el nivel superior ha sido un obstáculo para su evolución. Además, los diferentes conflictos políticos han dejado a la región en una situación difícil a la hora de incorporarse a las dinámicas actuales de cooperación cultural de las otras regiones de América Latina. De esta forma, los programas puestos en marcha por estos países son todavía escasos y dependen, en su gran mayoría, del mecenazgo de fundaciones u organizaciones internacionales.

En el caso de Honduras, la gestión de la movilidad está a cargo de la oficina presidencial de becas del Gobierno de Honduras (OPBGH), encargada oficialmente de gestionar los programas de intercambio de cursos de desarrollo profesional ofrecidos por países y agencias cooperantes. A través de la cooperación binacional esa oficina tiene en marcha algunos convenios en el ámbito cultural con las Embajadas de Francia y Países Bajos. También tiene programas de intercambio con la AECID y el Servicio Alemán de Intercambio Acadé-

⁴ http://www.cooperacionespanola.es/sites/default/files/7._eval_programa_de_cooperacion_interuniversitario_en_iberoamerica_2.pdf y <http://www.ocud.es/es/pl61/recursos/id1765/el-programa-pci-evolucion-en-2010-y-2011.htm>.

mico (DAAD). Los principales convenios en el ámbito cultural están relacionados con el turismo, la inclusión social, el género y la igualdad, los derechos humanos, la música, el diseño textil y la producción audiovisual. La mayoría de estos programas están gestionados por la Fundación Carolina y financiados por el Banco Santander para realizarse en España, país que aglutina la gran mayoría de intercambios de cooperación internacional en ese país.

En el caso de El Salvador la situación es muy similar, el Departamento de Becas de la Dirección General de Cooperación para el Desarrollo es la oficina encargada de gestionar los programas de cooperación con países con convenio binacional, instituciones internacionales y fundaciones privadas. Históricamente la mayoría de programas miraba hacia Europa como el conocido «Erasmus Mundus», esto debido a la cooperación de la Unión Europea hacia la región. De la misma forma, la Fundación Universitaria Iberoamericana (FUNIBER) ha fortalecido estos programas de cooperación hacia el resto de Latinoamérica los últimos años. En los últimos años se registra un retroceso de la influencia de la región europea en estos intercambios binacionales, aunque existen al presente programas específicos relacionados con la música y las artes con Alemania, como el programa de becas Berliner Künstler y el que ofrece la DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). También se puede mencionar al programa de becas para realizar la Maestría «*Agricultural Heritage*» en Italia. En la actualidad, la mayor parte de la cooperación cultural salvadoreña se realiza con países suramericanos y asiáticos.

En el caso de Guatemala es la Secretaría de Planificación y Programación de la Presidencia la que se encarga de gestionar los programas de intercambio y cooperación internacional en la educación superior. De forma similar a sus países vecinos, programas como «Erasmus Mundus» y los programas gestionados por la Agencia Española para la Cooperación Internacional (AECID) predominan. De la misma forma, muchos de los programas de intercambio están gestionados por la Fundación Carolina.

De los programas de cooperación internacional vinculados al campo cultural que gestiona el gobierno de Guatemala se pueden destacar las becas Artísticas Berliner Künstler en Alemania; las becas gestionadas por la Fundación Carolina para realizar el Máster Universitario en Desarrollo Integral de Destinos Turísticos, el Máster Universitario de Investigación en Arte y Creación, el Máster Universitario en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (Fundación ACS), el Máster en Turismo Cultural y los Estudios de Alta Formación Musical en España. Aunque la mayoría de programas están vinculados con España por la cercanía cultural e idiomática, también existe un programa de intercambio internacional gestionado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo (ASDI).

En Panamá hay una centralización de las actividades de cooperación internacional en el ámbito de la educación superior a través de la Universidad de Panamá. Desde el 19 de

agosto de 1998 inicia su andadura la Dirección de Cooperación Internacional y Asistencia Técnica (DICIAT), como una unidad adscrita a la Rectoría, encargada de todo lo relacionado con la cooperación internacional. Existen diferentes modalidades de cooperación internacional como la movilidad, la firma de convenios binacionales, acuerdos y cartas de intención con organismos internacionales en materia académica y cultural.

En el caso de Panamá parece haber una mayor diversificación en sus programas de intercambio, aunque son todavía cuantitativamente escasos. Tiene convenios firmados con la Universidad Complutense de Madrid, en España; con la Universidad autónoma del Estado de Hidalgo, en México; con la Fundación Europea para la Sociedad de la Información (FESI), en Francia; con la Zhaoqing University, en la República Popular China y con la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos (RUDN), en Rusia. La importancia geoestratégica que juega Panamá hace que sus programas de cooperación internacional sean más diversos que los de sus vecinos. Aun así, en los últimos años prácticamente el 75% de todos sus movimientos en términos de cooperación internacional se han desarrollado en países latinoamericanos, siendo la Unión Europea el segundo destino con aproximadamente el 10% de los intercambios.

En el caso de México, ha sido clave el papel rector de la Secretaría de Educación Pública (SEP) a través de la Dirección General de Relaciones Internacionales, cuya misión a lo largo de la historia ha sido promover e incrementar las actividades de cooperación e intercambio científico, educativo, cultural, técnico y artístico con otros países. En los últimos años se ha sumado a esta labor el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), a partir de la Dirección de Cooperación Internacional. La labor fundamental de esta dirección es ayudar en el diseño y ejecución de las políticas de cooperación internacional en materia de ciencia, tecnología e innovación. A la vez, da seguimiento a los convenios concertados por el CONACYT con agencias internacionales y otros países. La Dirección General de Relaciones Internacionales de la SEP ha sido históricamente la rectora de las políticas públicas de cooperación internacional del ámbito educativo y cultural mediante intercambios y experiencias que posteriormente se han incorporado al sistema educativo nacional. Estas políticas de cooperación internacional se han desarrollado con dos objetivos principales, el beneficio a los estudiantes y a la sociedad mexicana; y reforzar el liderazgo de México en materia educativa y cultural a nivel regional y mundial.

En términos históricos, la SEP es miembro fundador desde 1949 de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), que se constituye en organización internacional a partir de 1957. En el contexto de la OEI, y en el ámbito de la cooperación cultural, se han promovido y convocado las Conferencias de Ministros de

Educación de los países iberoamericanos.⁵ De la misma forma, la SEP, a través de la OEI, participa en diferentes proyectos y programas educativos:

- Proyecto Paulo Freire de Movilidad Académica para estudiantes de Programas Universitarios de Formación del Profesorado.
- Plan Iberoamericano de alfabetización y aprendizaje a lo largo de la vida.
- Canal de televisión Satelital Iberoamericano: Señal que nos une.

Algunos ejemplos exitosos de esa cooperación internacional organizados por la OEI son el «Curso avanzado internacional de Gerencia Cultural» (Madrid 2018), en el marco del «Año Europeo de Patrimonio Cultural 2018». El curso se centró en las conexiones y perspectivas futuras de cooperación entre Europa y Latinoamérica vinculado con el patrimonio cultural y natural. Este es un caso concreto de proyecto centrado en la gestión cultural y la protección del patrimonio donde están involucrados los miembros de CELAC-UE. Actualmente México tiene tratados bilaterales sobre cooperación educativa y cultural con 22 países miembros de CELAC y 21 países de la UE.

Hay países latinoamericanos que actualmente tienen dificultades especiales para desarrollar programas gubernamentales que apoyen la cooperación cultural internacional. Tal es, por ejemplo, el caso de Venezuela. Según Bermúdez y Sánchez (2009), abordar el tema de políticas culturales allí puede resultar una tarea difícil para cualquier investigador por la inversión casi nula de las propias instituciones culturales. Los propios actores gubernamentales orientan sus políticas culturales hacia la revolución socialista. Según las autoras, no existe una política cultural que desarrolle una política comunicacional desde el Estado para fortalecer una industria cultural nacional o internacional, sin ser manipulada por el servicio propagandístico del gobierno. El objetivo gubernamental en este caso es «establecer la cultura como fuerza política de construcción social e integral y posicionarla en los más altos niveles de decisión del Estado» (CONAC, 2000). Por otras razones, también Bolivia carecía hasta hace poco tiempo de una agencia gubernamental que formule e implemente políticas culturales para fortalecer la cooperación internacional (Sanguinetti, 2010).

8.4 Las redes

En el sector cultural, a nivel interuniversitario hay muy pocas redes que conecten universidades de ambas regiones. En algunos subsectores del ámbito cultural existen sin embargo redes europeas y latinoamericanas (por ejemplo, en temáticas vinculadas con la gestión cultural y en lengua y literatura) que vinculan carreras o institutos de investigación en temáticas determinadas. También organismos internacionales del sector han favorecido la

⁵ De 1998 a la 2018 se han llevado a cabo 24 Conferencias.

creación y mantenimiento de redes, pero la gran mayoría de estos intentos no han tenido continuidad (p. ej. Iberformat).⁶

Un ejemplo que tiene muchos años de funcionamiento es el de UNITWIN-Cátedras UNESCO.⁷ UNITWIN es la abreviatura de *University Twinning and Networking Scheme*, o programa de hermanamiento de universidades. El Programa UNITWIN y de Cátedras UNESCO se encarga de crear Cátedras UNESCO y Redes UNITWIN en instituciones de enseñanza superior. Se trata de un instrumento primordial que contribuye a crear capacidades en los establecimientos de enseñanza superior y de investigación mediante el intercambio de conocimientos y reflejando un espíritu de solidaridad internacional. Asimismo, fomenta la cooperación Norte-Sur, Sur-Sur y triangular con el fin de establecer vínculos entre las instituciones. Si bien la mayoría de las Cátedras están dedicadas a temas científicos, también existen varias sobre temáticas culturales. Las principales acciones de estas redes son las de compartir conocimientos y favorecer la emergencia de nuevas capacidades.

En el ámbito de las redes universitarias de cooperación cultural prácticamente no hay iniciativas a nivel latinoamericano, aunque encontramos propuestas que podrían incentivar su creación. Una de esas iniciativas es la «Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe»⁸, creada en 2002 e integrada por 37 universidades públicas de 20 países. Esta iniciativa fue puesta en marcha por la UNAM, la Universidad Central de Venezuela (UCV) y el Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior de América Latina y el Caribe (IESALC-UNESCO). El foro constitutivo de la Red tuvo la participación de 23 representaciones institucionales, que firmaron la Declaración de la Ciudad Universitaria de la Red.

El origen de la Red fue la constatación que en ninguna otra parte del mundo se presenta la experiencia de organización de entidades de educación superior con las magnitudes y la importancia específica que tienen las Macrouiversidades Latinoamericanas y Caribeñas. Estas instituciones de educación superior concentran alrededor de un 10% de los estudiantes del continente, superando en algunos casos los 200.000 estudiantes. No obstante, la cifra total de estudiantes no es lo que caracteriza a las Macrouiversidades, sino su concentración nacional en docencia, investigación y difusión del conocimiento y la cultura. Dentro de los objetivos de la Red aparece como función prioritaria la coopera-

⁶ La red IBERFORMAT surgió de la iniciativa de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y de la Fundación INTERARTS con el fin de contribuir al fortalecimiento de los procesos de formación en gestión cultural en el ámbito Iberoamericano para un mejor desarrollo del sector cultural como apoyo al posicionamiento de la gestión cultural y sus diferentes actores. Se creó en 2001 y dejó de funcionar al final de la década pasada.

⁷ Más información sobre UNITWIN-Cátedras UNESCO en: <http://www.unesco.org/new/es/natural-sciences/about-us/how-we-work/unesco-chairs/>.

⁸ <http://www.redmacro.unam.mx/>.

ción y la movilidad universitaria internacional como herramientas de reconocimiento del patrimonio cultural común. De la misma forma, hace hincapié en el respaldo a las investigaciones asociativas, cooperación y creación de redes temáticas sobre asuntos sociales, culturales y económicos de la región y remarca el papel en la conservación del patrimonio histórico y cultural que tienen estas Macrouiversidades. La mayoría de estas instituciones de educación superior tienen bajo su resguardo, protección y desarrollo acervo del patrimonio histórico y cultural, tanto tangible como intangible del país y la región. Es por este motivo que la Red marca como uno de sus objetivos la preservación de la identidad, los monumentos y símbolos nacionales y regionales, que permita la construcción de un futuro imaginario socialmente compartido.

En la región andina existen proyectos que buscan promover la articulación estratégica entre redes culturales colaborativas de América Latina. Según nuestra opinión, se trata de los proyectos más interesantes y que más se han construido de una manera informal, *bottom-up*. Algunas de las propuestas más representativas, que pertenecen a diferentes ámbitos de la cultura, son las siguientes:

- La Red universitaria de microcines de Perú aprovecha nuevas tecnologías digitales para crear un modelo de organización cultural que permite desarrollar el cine y lo audiovisual desde la comunidad.
- En Venezuela, existe Cultura Senda, que desde el 2004 desarrollan actividades virtuales y presenciales para favorecer la expansión de organizaciones y propuestas de perfil asociativo en ámbito universitario y no-universitario. Según Kozak (2015), en el país existen redes autónomas de la cultura, sobre todo en el ámbito de la música y de la lectura, pero sin duda no ha habido actividad cultural en la que la polarización política no se ha reflejado, afirma el autor.
- En Ecuador también es posible ver cómo está naciendo un colectivo para difundir la poesía entre los jóvenes latinoamericanos, con diferentes actividades que se conectan entre lo analógico y lo digital. Cada vez es más fácil encontrar lugares donde hay espacios abiertos para leer las propias poesías y publicarlas. Ejemplos no faltan, como los varios cafés literarios en Quito, Cuenca, e Ibarra, y las páginas de blogs. Uno entre muchos es el Cráneo de Pangea⁹ donde se juntan varios poetas hispanohablantes, nacidos entre los 80 y los 90. Hasta la actualidad ya se pueden contar 192 entradas de diferentes poetas de Latinoamérica.
- La Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria es una red de organizaciones y redes de base colaborativa que ha contribuido al logro de distintos avances en realidades regionales como el Anteproyecto de Norma Legislativa del Parlamento del Mercosur

⁹ <https://craneodepangea.wordpress.com/>.

de apoyo a los Puntos de Cultura en Colombia, Costa Rica, Brasil, Argentina y Perú (Sanguinetti, 2010).

También en la región Andina se registra un creciente desarrollo de iniciativas basadas en el turismo rural sostenible (Pérez, 2008), esto sobre todo en Colombia, Ecuador y Perú. De este modo, se garantiza la preservación y sostenibilidad medioambiental y cultural. El valor económico que las nuevas formas de turismo confieren al patrimonio cultural, es la que permite a países como Perú promocionar sus tradiciones y costumbres con otras instituciones internacionales como la UNESCO o el Convenio Andrés Bello (Pérez, 2008).

8.5 Los centros e institutos binacionales y multinacionales

En la región de ALC varios países de Europa Occidental han creado instituciones específicas para trabajar distintas cuestiones, entre ellas las culturales, en vinculación directa con las universidades. Estas instituciones suelen trabajar en estrecha asociación con las demás instituciones que integran la diplomacia cultural del respectivo país (p. ej. Goethe, Alliance Française, Centros Culturales de España, British Council, Dante Alighieri, etc.). Además de la acción en cada país, las instituciones culturales de los países europeos trabajan en red, potenciando así su accionar de tal forma, que en algunos países o subregiones (provincias, estados, ciudades) llegan a ser uno de los principales actores culturales. Cabe señalar que, históricamente, solo los Estados Unidos mantenían instituciones culturales permanentes en la región LAC, pero en este siglo se ha sumado también la presencia del Instituto Confucio, de China, que se está convirtiendo, poco a poco, en un nuevo participante del panorama cultural de la región LAC.

En su gran mayoría, estos centros culturales en el exterior se conforman alrededor de la enseñanza del idioma del país del que provienen. Así, ofrecen cursos de aprendizaje en distintos niveles, con mayor o menor validación oficial. Además, su actividad se extiende a todo el ámbito cultural, no solo mostrando la propia producción artística, sino coproduciendo distintos proyectos con artistas e intelectuales del país donde se han instalado. Esta vinculación permanente con el medio local tiene un impacto muy importante a nivel social, pues extiende el conocimiento y la valoración positiva del país más allá del propio sector cultural. Además, la vinculación con el respectivo sistema de educación superior universitario pone en contacto a través de actividades comunes tales como cursos, becas, investigaciones y proyectos de distinta índole a profesionales de las más diversas disciplinas, incluyendo aquellas propias del sector cultural.

Por ejemplo, el Centro Franco Argentino de Altos Estudios (CFA) de la Universidad de Buenos Aires nace en el 1996 como expresión del estrecho vínculo y de la afinidad intelectual entre Francia y Argentina. Esta institución tiene como objetivo fomentar la cooperación científica y universitaria, así como también el intercambio estudiantil, intelectual y

cultural entre ambos países en el ámbito de las ciencias sociales y humanidades. Producto de un convenio entre la Embajada de Francia en la Argentina y la Universidad de Buenos Aires – renovado por cuarta vez por un periodo de 5 años en septiembre del año 2014 – el CFA ha contado, desde sus inicios, con el apoyo intelectual, institucional y financiero de la *École des hautes études en sciences sociales* de Paris y desde el año 2014, se ha sumado la *Université Sorbonne Paris Cité*, enviando expertos en los ámbitos de las ciencias sociales y experimentales. El Centro realiza seminarios de posgrados, lanzamientos de libros, coloquios, talleres y mesas redondas así como también sus conferencias dirigidas a un público amplio, el CFA ha contribuido a enriquecer la oferta de las escenas científicas y culturales porteñas en particular y argentinas en general. Además de haber desarrollado su labor docente y su quehacer científico en el conjunto del territorio argentino.

Por otra parte, aunque el dinamismo propio de las universidades en su relación con las instituciones regionales e internacionales es cada vez más activo, su participación en los programas culturales de distinta naturaleza es todavía limitado. Para contribuir a superar esta situación, entran en juego otras organizaciones internacionales cuyo objetivo es promover el entendimiento internacional y la cooperación cultural. Habitualmente la organización de congresos o cursos ha sido el pilar para promover el contacto entre diferentes instituciones internacionales.

Un ejemplo de este tipo de organizaciones es el InSEA (Sociedad Internacional de la Educación por Medio del Arte)¹⁰, que tiene como principal objetivo financiar conferencias en todo el mundo para propiciar y favorecer el diálogo entre las diferentes tradiciones culturales. Las universidades se enfrentan cada vez más a un contexto complejo (en lo social, cultural y económico), el multiculturalismo, las nuevas expresiones culturales y la transformación de las tradicionales y los nuevos espacios de difusión como internet, obligan a abordar estos fenómenos desde una perspectiva de cooperación internacional.

8.6 A modo de conclusión

En un mundo globalizado y en constante cambio, el desarrollo del intercambio y la cooperación cultural internacional a nivel universitario se ha complejizado por distintos factores que van más allá de las limitaciones materiales. Por ejemplo, en América Latina, la institucionalización del campo cultural en su conjunto es débil, poco formalizada y su desarrollo es bastante desigual entre los distintos países, situación que limita la incidencia del sistema universitario en las acciones concretas de cooperación internacional (algunas universidades logran alcanzar éxito en proyectos culturales comunes, pero no hay un sistema o mecanismo que abarque al conjunto). Como señala Sanguinetti (2010), las políticas cultu-

¹⁰ <http://www.insea.org/>.

rales de la región no tienen continuidad en el tiempo y tampoco existe una cooperación entre países para fomentar una lógica mercantil de las «industrias culturales».

Si se hace abstracción de esta condición general de la situación sectorial, al interior del sistema universitario parecen ser dos las condiciones necesarias para inducir un cambio positivo en el panorama: por una parte, sería deseable un fuerte incremento de la comunicación interuniversitaria y, por la otra, se hace imprescindible la adopción de nuevos protocolos y formas de organización, más dinámicas, que actualicen y superen las actuales formas burocráticas de la cooperación cultural interuniversitaria entre países y regiones. En ese sentido, la capacidad de generar vínculos y formas de colaboración con otras entidades culturales y artísticas tanto públicas como privadas (fundaciones, museos, institutos de cultura, centros de estudios regionales e internacionales y otros centros de investigación locales), debería tener como objetivo que las universidades amplíen su capacidad de difusión y, a la vez, modernicen sus formas de organización y gestión.

En una cultura cada vez más globalizada, interconectada y virtual, la poca inversión en difusión cultural puede condenar a ALC a perder gran parte de su capacidad de generar nuevas formas de conservación del patrimonio cultural, material e inmaterial, difundirlo a nivel global y modernizar la gestión de nuevos espacios para la cultura. Las experiencias puestas en marcha en la Unión Europea pueden ser de utilidad entendidas como un trabajo de cooperativo entre diferentes realidades y necesidades culturales diversas. La gestión de la diversidad cultural es un punto en común en ambas regiones.

Proyectos como CLARIN (*Common Language Resources and Technologies*)¹¹ y DARIAH-EU (*Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*)¹², nos hablan de la gran importancia que la Unión Europea está dando a la conservación, investigación y digitalización de su patrimonio cultural común, y podrían ser referentes de proyectos para la región LAC. De la misma forma, proyectos como Retina Latina¹³ nos hablan de proyectos exitosos de colaboración cultural en la región de LAC. Ninguno de estos proyectos podría desarrollarse sin la decidida y fundamental implicación de las universidades y sus comu-

¹¹ Proyecto de colaboración europea a gran escala cuyo objetivo es potenciar el uso de instrumentos tecnológicos en la investigación en los ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales. Se puede consultar en <https://www.clarin.eu/>.

¹² Proyecto de creación de infraestructura y herramientas digitales para la investigación en artes y humanidades. Se puede consultar en <https://www.dariah.eu/>.

¹³ Retina Latina es una plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, de carácter público y acceso gratuito e individual para los ciudadanos de la región desarrollada por seis entidades cinematográficas de América Latina: el Consejo Nacional de Cinematografía de Bolivia-CONACINE, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador-CNCINE, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú, el Instituto Mexicano de Cinematografía de México-IMCINE, el ICAU-Dirección del Cine y Audiovisual Nacional del Uruguay, y La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia en la coordinación y secretaría técnica. Se puede consultar en <https://www.retinalatina.org/>.

nidades de investigadores y estudiantes. Estos nuevos modelos de gestión regional utilizando las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) pueden permitir la ampliación de las fronteras y públicos tradicionales de la difusión cultural universitaria.

Los ejemplos expuestos más arriba muestran, obviamente, solo una mínima parte de una realidad birregional compleja y plena de matices y diferencias. Después de haber realizado una importante búsqueda bibliográfica y de haber consultado distintas fuentes de referencia en la temática, resulta evidente la necesidad de elaborar una cartografía más ajustada a la realidad de la cooperación cultural interuniversitaria a escala regional y birregional. La realización de esa cartografía, y la ulterior producción de un diagnóstico de situación, permitiría a los distintos colectivos interesados (gobiernos, universidades, instituciones culturales, profesionales del sector cultural) concebir y diseñar estrategias que aprovechen en su justa medida el gran potencial de desarrollo que se visualiza en la cooperación cultural interuniversitaria, para ponerlo al servicio de la sociedad de ambas regiones.

Referencias

- Bermúdez, E.; Sánchez, N. (2009). Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. *Espacio Abierto*, 18(3): 541-576.
- Campos Naranjo, S.J. (2016). *La Universidad de las Artes en Ecuador: revolución o burocratización cultural*. Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Consejo de Educación Superior (2015). *Estatuto De La Universidad De Las Artes*. [Ebook]. 1st ed. Quito: Consejo de Educación Superior. Disponible en: <http://www.uartes.edu.ec/transparencia.html> [último acceso: 05/02/2019].
- CONAC (2000). *La cultura en acción. La nueva gestión cultural pública*. Caracas, Venezuela: CONAC. Colección la cultura en debate NO-2.
- Herrera, C.; Jefferson; D. (2013). *Promoción y difusión del arte en Quito. Caso: danza en la Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Trabajo de grado previo a la obtención del Título de Comunicador Social. Carrera de Comunicación Social. Quito: UCE.
- Kozak Rovero, G. (2015). Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013). *Cuadernos de Literatura*, XIX (37): 38-56.
- Martinell Sempere, A. (2014). *Cooperación cultural*. Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural. Disponible en: <http://atalayagestioncultural.es/pdf/05.3CooperacionCultutral.pdf> [último acceso: 05/02/2019].
- Mercado, J. (2011). "Pintando danzas, creando nación": las danzas folklóricas y el dilema post-colonial en Bolivia. *TRIM: revista de investigación multidisciplinar*, (3): 89-103.

- Ministerio de Cultura del Ecuador (2013). *Universidad de las Artes, proyecto emblemático de la revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Pérez Galán, B. (2008). El patrimonio inmaterial en proyectos de desarrollo territorial en comunidades indígenas de los Andes peruanos. *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 3: 1-26. ISSN: 1988-7213.
- Rodriguez Dias, M.A. (2011). *Visión crítica de la cooperación interuniversitaria desde una perspectiva internacional*. Ponencia presentada en el V Congreso Universidad y Cooperación al Desarrollo, Cádiz, España.
- Sanguinetti, I. (2010). *El arte, la cultura y el desarrollo equitativo en Latinoamérica*. VII Campus de Cooperación Cultural.
- Touscoz J. (1973). *La Cooperation Scientifique Internationale*. Paris: Ed. Techniques et Economiques.
- Villanueva, J. (1977). Posibilidades de la cooperación interuniversitaria europea desde la perspectiva de las universidades españolas. *Revista de Educación*, 250-251, Ministerio de Educación y Formación Profesional, España.
- Zapata, C.M. (2006). Cooperación interuniversitaria y científica en el sector cultura. *Revista Pensar Iberoamérica*, 9, OEI.



Av. Paulista
Bela Vista
V. Mariana

50

50

Hosp. Emilio Ribes
Clinicas
IMC

08:32

9

LAS ASIMETRÍAS DEL COMERCIO EXTERIOR CULTURAL ENTRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE Y LA UNIÓN EUROPEA

Carlos Enrique GUZMÁN CARDENAS, Bernardino HERRERA LEÓN y Carlos MORA

Resumen

Durante las dos últimas décadas, la perspectiva que se centra en las interacciones entre economía, cultura y creación, bajo las distintas denominaciones de «economía de la cultura» o «economía cultural» y «economía creativa», han sido estudiadas por organismos internacionales como UNCTAD, BID, UNESCO, OMPI, OEA, CAB, CEPAL y SELA, a partir de los impactos de las industrias culturales y creativas (ICC), cuyos ingresos representaron en el mundo para 2013 un valor de \$2.250 mil millones (3% del PBI mundial) generando 29,5 millones de empleos, pero particularmente en atención a las transacciones económicas del comercio internacional del sector cultural-creativo, que se cuantifica a partir de la compra y venta de bienes y servicios entre países, con una tasa media de crecimiento anual durante el periodo 2002-2011 de 8.8%, fluctuando considerablemente después de la recesión mundial entre 2008-2011. En el caso de los 33 países de América Latina y el Caribe (ALC) y los 28 estados miembros de la Unión Europea (UE28), que forman parte de nuestro objeto de estudio, los resultados obtenidos hasta la fecha del estado actual de las relaciones comerciales entre ambos bloques geográficos, nos indican profundas asimetrías económicas intrarregionales y extrarregionales que diferencian y condicionan el perfil productivo cultural-creativo de los países de ALC además de poner en relieve el mayor potencial del lado de la UE en la forma en que se relaciona con la economía creativa. En tal sentido, proporcionamos un breve panorama del comercio exterior de las relaciones birregionales entre ALC y la UE, a partir de la sectorización cultural armonizada de la base de datos UNCTADSTAT con sus

principales estadísticas 2002-2015¹; se trata de una aproximación descriptiva a las diferencias o desigualdades en las interacciones económicas culturales de dichos bloques geográficos que pueden observarse en los flujos internacionales de bienes y servicios culturales-creativos expresados en dólares estadounidenses.

9.1 Marco conceptual y metodológico

El sector cultural y creativo, constituido por «aquellas actividades humanas y sus manifestaciones cuya razón de ser consiste en la creación, producción, difusión, transmisión, consumo y apropiación de contenidos simbólicos relacionados a las artes y el patrimonio» (CAB, 2015: 41), es señalado y expuesto, cada vez con mayor notoriedad, como una importante variable del desarrollo económico contribuyendo directamente las industrias de contenido cultural y creativo (concepto más extendido para el propósito de este trabajo de investigación) que conforman dicho sector en el producto interno bruto (en adelante, PIB) y en la balanza comercial de las economías nacionales así como en la promoción y creación de nuevas iniciativas empresariales, originales modelos de negocios e incubación de empleos.

Derivado de lo anterior, a partir de la necesidad de contar con radiografías, diagnósticos o mapeos del aporte económico del sector cultural-creativo, se comenzará a examinar el advenimiento de una economía creativa², de una economía de la cultura o de la creatividad.³ Cabe notar, que el «impacto productivo» del sector cultural-creativo es una noción objetiva cuantificable, basada en el valor agregado según el producto, sector y actividad de que se trate, generado por el uso de factores productivos participantes en los procesos de producción y distribución y, su relación con la producción nacional bruta. Ahora bien, no existe una única definición de la economía creativa. De hecho, a partir del año 2013, el Banco Interamericano de Desarrollo (en adelante, BID) ha colocado el término de «economía naranja» en América Latina y el Caribe (en adelante, ALC) para referirse a lo que también conocemos como economía creativa.

¹ Se puede consultar la base de datos al siguiente enlace: <https://unctadstat.unctad.org>.

² El término «economía creativa» fue popularizado en 2001 por el escritor y gestor de medios de comunicación británico John Howkins, que lo aplicó a 15 industrias que iban desde las artes hasta la ciencia y la tecnología. Según los cálculos de Howkins, en el año 2000 la economía creativa tenía un valor de 2.2 billones de dólares estadounidenses a nivel mundial y crecía al año a una tasa de 5% (UNCTAD, 2013: 20).

³ Creatividad se entiende en el estudio de KEA (2006) para la Comisión Europea como el uso de los recursos culturales como consumo intermedio en el proceso de producción de los sectores no culturales, y, por ende, como fuente de innovación. La creatividad es definida como «a cross-sector and multidisciplinary way, mixing elements of 'artistic creativity', 'economic innovation' as well as 'technological innovation'. Here creativity is considered as a process of interactions and spill-over effects between different innovative processes» (KEA, 2006: 41).

Básicamente, nos estamos refiriendo a aquella economía que tiene como insumo la creatividad, focalizada en la predominancia de los servicios y del contenido creativo con valor simbólico y económico, incluyendo la cultura en su esencia y la tecnología como un medio propulsor. Se busca mostrar la irradiación de lo cultural a otros sectores económicos no culturales desde un centro constituido por «ámbitos creativos básicos» o «expresiones culturales principales» es decir productos culturales⁴ no industriales; un grupo central de actividades y en sus interacciones en ámbitos que no serían contemplados como «culturales» pero que conjuntamente conforman la economía de la cultura y de la creatividad como el modo más apropiado de medir con mayor precisión el impacto económico (efectos directos, indirectos e inducidos), coste-beneficio, estructura sectorial, encañamientos, cadena productiva y «clusters» del sector cultural-creativo.

9.1.1 Consideraciones metodológicas

A menudo, la cultura es considerada, en un sentido mucho más restrictivo, como el conjunto de producciones o de productos (bienes y servicios) culturales. Sin embargo, no siempre resulta sencillo diferenciar la noción de bien⁵ (o mercancía) cultural respecto al concepto de servicio⁶ cultural. De hecho, los problemas derivados de su definición son motivo recurrente de debate a escala internacional, pues pese a una aparente claridad, no hay consenso con respecto a qué incluye cada categoría. Al combinar creatividad y bienes, nace una nueva clase de productos conocidos como «bienes y servicios creati-

⁴ «Los productos específicos de la cultura, como manifestación de la cultura, corresponden a los bienes y servicios con una finalidad estética o comunicativa, por medio de los cuales se expresan ideas o emociones por medio de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos. Su razón de ser es la creación, la interpretación, la transmisión, la conservación, la preservación, la gestión, el consumo o la apropiación de contenidos simbólicos referidos a las artes y al patrimonio» (CAB, 2015: 41).

⁵ «(...) todos aquellos bienes de consumo que transmiten ideas, valores simbólicos y modos de vida, informan o entretienen contribuyendo a forjar y a difundir la identidad colectiva así como a influir las prácticas culturales. Protegidos por el derecho de autor, los bienes culturales están basados en la creatividad, sea esta individual o colectiva. Su singularidad consiste en que se transmite sobre soportes capaces de ser reproducidos industrialmente y multiplicados para su circulación masiva. Libros, revistas, productos multimedia, software, grabaciones sonoras, películas, videos y series audiovisuales, productos artesanales y de diseño (...)» (UNESCO y CERALC, 2002: 12-13).

⁶ «(...) aquellas actividades que, sin asumir la forma de un bien material, atienden a un deseo, interés o necesidad de cultura y que se traducen en aquellas infraestructuras y medidas de apoyo a las prácticas culturales que los estados, las instituciones privadas o de derecho semipúblico, las fundaciones o las empresas, ponen a disposición de la comunidad. Estos servicios pueden ser de carácter gratuito o comercial. (...) En términos generales incluyen servicios de espectáculo (teatro, orquestas y circo); servicios de edición y publicación, servicios de agencias de noticias y prensa, servicios de arquitectura, servicios audiovisuales (distribución de películas, programas de radio y televisión, de videos, así como los aspectos vinculados a la producción, los doblajes y copias, la exhibición, la propiedad y operación de televisión por cable y satélite, etc.). También incluyen servicios de bibliotecas, archivos, museos y otros servicios culturales» (UNESCO y CERALC, 2002: 13).

vos», de los cuales, algunos creen, los «bienes y servicios culturales» constituirían un subgrupo conformado por productos de contenido artístico o cultural además de creativo. Es así como surge la definición de las «industrias creativas»⁷ que conjuntamente con las «industrias culturales» (en adelante, ICC) las identifica, respectivamente, como aquellas industrias que implican creatividad en su producción, incorporan un cierto grado de propiedad intelectual y transmiten un significado simbólico. Por lo cual, una de las primeras decisiones metodológicas consideradas por el grupo de investigación, en el proceso de levantamiento de la información de los datos del comercio exterior cultural, es la delimitación de los productos culturales que se encuentran involucrados en el cálculo del intercambio internacional (destino y origen) entre ALC y la Unión Europea. Al respecto, podemos señalar que existen más de 26 modelos a nivel internacional, regional y nacional con distintos sistemas de clasificación⁸ cuando se desea elaborar una taxonomía por dominios, campos, sectores, subsectores, actividades y funciones culturales-creativas, lo que nos obliga a realizar una sectorización armonizada⁹ de la información disponible. Como consecuencia de esta heterogeneidad, las estadísticas sobre el comercio exterior cultural-creativo reflejan las divergencias y la falta de compatibilidad de las diferentes definiciones (KEA, 2006: 48). Se puede apreciar que no existe una aprobación en la conceptualización y medición de la economía de la cultura o economía creativa; entre industrias culturales e industrias creativas y los subsectores, bienes y servicios incluidos.

Partiendo de esta limitación operacional se optó por el marco metodológico del Modelo de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (en adelante, UNCTAD) y su implicación para la economía creativa. Constituye una referencia mundial estandarizada que establece una clasificación en tres categorías, situándolas dentro de la economía como un todo: bienes culturales-creativos, servicios culturales-creativos e industrias relacionadas.

⁷ Existen definiciones divergentes en cuanto a los elementos que las constituyen y ambigüedades en sus diferencias con las industrias culturales. Lo cierto, es que a finales de los años noventa será utilizado como sinónimo de industrias culturales. Sin embargo, se diferencian del contexto en que emergen. A partir de 1995, industrias creativas y economía creativa pasarán a ser demarcaciones utilizadas principalmente en los textos sobre políticas públicas de desarrollo y en las investigaciones académicas sobre economías regionales. Existen conceptos próximos a las industrias creativas, tales como: industrias del entretenimiento, industrias de contenido, industrias culturales, industrias de contenido digital, industrias de la experiencia e industrias de copyright.

⁸ En este estudio no se trabajó con las Cuentas Satélites de los países involucrados en las relaciones birregionales ALC-UE28 ya que la mayoría no cuentan con sistema de información estadística sobre las actividades culturales que tiene como finalidad reunir en un cuadro contable coherente el conjunto de flujos económicos relacionados y establecer los vínculos entre las diferentes manifestaciones del campo cultural.

⁹ Para efectos de nuestra investigación se trabajó con el Sistema Armonizado 2002 (SA 2002) de la UNCTAD.

Dichas categorías, abarcan 211 códigos basados en la clasificación y metodología de la UNCTAD para un modelo de comercio de ICC. Además, tiene la ventaja de plasmar dichas categorías y códigos en una base de datos (UNCTADSTAT¹⁰) estadísticos que posibilita la comparación internacional del sector cultural-creativo en comercio exterior y crecimiento económico para el período 2002-2015 que se puede expandir y refinar de acuerdo a las necesidades de distintos países. La base de datos UNCTADSTAT, es el resultado comparativo de distintas metodologías y sistemas de clasificación utilizados para las estadísticas del comercio internacional de productos culturales, tomando como referencia conceptual la categorización del *Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO 2009*. Así mismo, se examinaron estudios internacionales elaborados a partir de las bases de datos de las Naciones Unidas COMTRADE. La información obtenida del comercio exterior cultural entre ALC y UE está expresada en dólares estadounidenses. En la tabla 9.1 se presentan todos los bienes y servicios considerados culturales, divididos según la clasificación mencionada, junto a su clasificación de la UNESCO (2009).

Sin embargo, es importante destacar que, aunque la base UNCTADSTAT intenta proporcionar estadísticas comerciales de los 192 Estados miembros de las Naciones Unidas, algunos países en desarrollo, en el caso particular de ALC, no aportan datos oficiales para el período 2002-2015, por lo tanto, el total de número de países informantes en cada año no es necesariamente el mismo. El valor «total mundial» en los cuadros presentados presentan solo las sumas del número de países informantes en un año específico y deben ser tratadas, a objeto de la investigación, con precaución. La falta de disponibilidad de estadísticas se ve acentuada por la categoría de servicios creativos que para este estudio la base UNCTADSTAT no contempla el año 2015.

¹⁰ Los cuadros sobre estadísticas comerciales para bienes creativos y bienes relacionados se basan en estadísticas oficiales reportadas por fuentes nacionales de las Naciones Unidas COMTRADE utilizando la versión 2002 del Sistema Armonizado (SA 2002). En lo que respecta a los datos sobre servicios creativos, las estadísticas son extraídas de la balanza de pagos del FMI que usan códigos BPM5 y EBOPS elaboradas y procesadas por el Secretaría de la UNCTAD.

Tabla 9.1. Bienes y servicios culturales-creativos definidos por UNCTAD armonizados con UNESCO MEC 2009.

DOMINIOS CULTURALES UNESCO MEC 2009	PRODUCTOS CULTURALES BASE UNCTAD	COMPOSICIÓN BASE UNCTAD	ECONOMÍA CREATIVA	
ARTESANÍAS Y ARTES VISUALES	BIENES CULTURALES-CREATIVOS <i>(Creative goods)</i>	Artesanías (celebración, utensilios de papel, utensilios de mimbre, hilo, alfombras y otros).	CONOCIMIENTOS TRADICIONALES	ECONOMÍA DE LA CULTURA
ARTES INTERPRETATIVAS		Artes visuales (antigüedades y colecciones; pintura, fotografía y esculturas); Artes escénicas (instrumentos musicales y música impresa o manuscrita).	ARTES	
MEDIOS AUDIOVISUALES		Audiovisuales (películas, CDs, DVDs, cintas y demás soportes grabados de sonido e imagen); Editoriales (libros, diarios, periódicos y otros impresos).	MEDIOS (INDUSTRIA CULTURAL)	
LIBROS Y PRENSA		Diseño (arquitectura, moda, cristalería, joyería y juguetes); Nuevos medios de comunicación (medios de grabación y videojuegos)	CREACIONES FUNCIONALES	
DISEÑO	SERVICIOS CULTURALES-CREATIVOS <i>(Creative services)</i>	Publicidad, investigación de mercado y opinión pública; Servicios de desarrollo e investigación; arquitectura, ingeniería y otros técnicos; Servicios personales culturales y creativos (servicios audiovisuales y conexos, otros servicios personales culturales y recreativos);	ACTIVIDADES E INDUSTRIAS CREATIVAS	ACTIVIDADES E INDUSTRIAS CREATIVAS
SERVICIOS CREATIVOS		Servicios de telecomunicaciones, informática e información; Derechos de autor y pagos por licencia (franquicias y derechos similares; otros derechos de autor y pagos por licencia)	ACTIVIDADES DE APOYO CREATIVO	
INDUSTRIAS RELACIONADAS <i>(Related industries)</i>		Audiovisuales (películas, difusión y producción de sonido); diseño (arquitectura, moda, interior y joyería); fabricación digital; nuevos medios de comunicación (equipamientos de computación); artes interpretativas (instrumentos musicales y música impresa o manuscrita); editoriales (otros materiales impresos) y artes visuales (pintura y fotografía)		INDUSTRIAS RELACIONADAS

Fuente: Elaboración propia a partir de UNCTAD (2008), KEA (2006), UNESCO (2009) y Throsby (2001, 2008).

Otra decisión metodológica refiere al área regional copartícipe de relaciones (origen y destino del comercio). Tratándose de un estudio descriptivo sobre los flujos del comercio exterior cultural entre ALC y la UE, el grupo de investigación ponderó los patrones subregionales de integración económica: Alianza del Pacífico (AP), ALBA-TCP, Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI), Comunidad Andina de Naciones (CAN), Comunidad del Caribe (CARICOM), Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC), Mercado Común Centroamericano (MCCA), Mercado Común del Sur (MERCOSUR), Sistema de Integración Centroamericana (SICA) y Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR); observando estos como grupos de «economías en desarrollo» que, en mayor o menor medida, tienen encadenamientos culturales atados al desempeño de las economías desarrolladas, con referencia especial a la UE. Una vez definido el marco metodológico y las variables utilizadas por la base de datos UNCTADSTAT para analizar la economía creativa, en los próximos apartados aportamos una visión descriptiva de la participación de ALC y la UE en el comercio creativo mundial desde el año referencial 2002, destacando las especificidades de las distintas subregiones y países en afinidad a varias métricas (flujos de exportaciones e importaciones por regiones, peso del sector cultura-creativo en los principales países, composición de la canasta exportadora e importadora de bienes culturales-creativos, principales mercados de destino de la UE, entre otras).

9.2 El panorama general del comercio exterior de bienes y servicios culturales-creativos en el mundo

Según estudio reciente de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (en adelante, CEPAL), titulado: *Perspectivas del Comercio Internacional de América Latina y el Caribe*, nos dilucida que

Pese al reciente repunte del crecimiento mundial, el contexto internacional se presenta incierto en el mediano plazo, con la persistencia de dudas con respecto a la sostenibilidad de la recuperación de la economía mundial, los desafíos que plantea la revolución digital al comercio tradicional y la irrupción de movimientos políticos en países desarrollados. El comercio mundial de bienes ha perdido dinamismo tras la última crisis económica y financiera mundial. Antes de la crisis, su volumen crecía en promedio un 6,3% anual, mientras que después de la crisis el crecimiento solo alcanzaba un 2,2% anual. La relación entre el comercio y el PIB mundial también fue disminuyendo, hasta que en 2016 la tasa de crecimiento del comercio fue inferior a la del PIB. Entre los factores que podrían explicar la debilidad del comercio mundial en la poscrisis están el bajo dinamismo de la demanda global, un menor ritmo de expansión de las cadenas globales de valor y una menor liberalización comercial, o incluso un aumento del proteccionismo. (CEPAL, 2017: 9).

En 2017, se estimó que el comercio mundial aumentaría un 3.6%, impulsado por un mayor crecimiento del producto en los Estados Unidos, la Eurozona y China. Sin embargo, a pesar del reciente repunte del crecimiento, las economías avanzadas enfrentan una gran incertidumbre sobre la sustentabilidad de la actividad económica en el largo plazo. El crecimiento del PIB per cápita en las mayores economías exhibe una marcada desaceleración respecto de su pauta histórica. Por otra parte, se suma al diagnóstico de la CEPAL la revolución digital que está creando nuevos modelos de consumo, producción y negocios en todos los sectores de la economía, lo que tiene importantes efectos potenciales sobre el empleo.

(...) el comercio global en el siglo XXI comprende los bienes y servicios físicos que atraviesan canales tradicionales, los bienes y servicios físicos que se producen, consumen y entregan con el apoyo de plataformas digitales, y los bienes y servicios de índole enteramente digital e intangible. En este contexto, actores como China, los Estados Unidos y la Unión Europea compiten por influir en la regulación del comercio digital mundial, con visiones y modelos muy heterogéneos (CEPAL, 2017: 13).

En consecuencia, persisten dudas sobre la sostenibilidad de dicho repunte, dada la alta incertidumbre que se constata en los ámbitos macroeconómico, tecnológico y geopolítico. En este contexto de incertidumbre y desaceleración, después de la recesión mundial entre 2008-2011, ¿qué encontramos sobre la economía creativa y el comercio exterior mundial de sus bienes y servicios culturales-creativos?

En el 2008, en un documento de antecedentes, preparado por la Secretaría de la UNCTAD, previo a la Conferencia de Ginebra, nos indicaba, que durante el período 1996-2005, las exportaciones mundiales de productos de las industrias culturales-creativas aumentaron de US\$ 234 mil millones a US\$ 445,2 mil millones con una tasa de crecimiento anual del 8.7% de 2000 a 2005; aun cuando entre 1995 y 2001 tuvieron lugar varias crisis que repercutieron en el comercio exterior. Las exportaciones de bienes culturales-creativos representaban entre 1996-2005 la inmensa mayoría del comercio internacional de las industrias culturales-creativas, con valores cada vez mayores de US\$ 189,2 mil millones a US\$ 335,5 mil millones, pero con porcentajes decrecientes del 80% al 75% del total mundial, de acuerdo con la disponibilidad de datos oficiales. Del mismo modo, las exportaciones de servicios creativos se cuadruplicaron de US\$ 45.6 a US\$ 109.7 mil millones, lo que representó el 19% y el 25% del total de las exportaciones de las industrias culturales y creativas (UNCTAD, 2008: 6).

Podemos decir entonces que, hasta finales del decenio de 1990, las corrientes comerciales creativas aumentaron gradualmente. A comienzos del decenio de 2000 se registró un fuerte aumento de las mismas, pero fluctuando considerablemente después de la recesión mundial entre 2008-2011. Las tasas de crecimiento anual se situaron en el 8.6% de



2003-2012, mostrando solidez y resistencia del sector cultural-creativo a pesar de la desaceleración económica de la economía mundial. Según el *Informe 2013 de Economía Creativa* de la UNCTAD, el comercio mundial de bienes y servicios culturales-creativos alcanzara la cifra de US\$ 624 mil millones para el 2011- en comparación a US\$ 559 mil millones en 2010 y US\$ 536 mil millones en 2009- con una tasa media de crecimiento anual del 8.8% entre 2002 y 2011 (UNESCO, PNUD y Naciones Unidas, 2014: 162-163). Así tenemos, que el mercado global de bienes y servicios creativos comercializados alcanzará un récord de US\$ 547 mil millones en 2012, en comparación con US\$ 302 mil millones en 2003 (UNCTAD, 2015: 6).

La UNESCO, en colaboración con su Instituto de Estadísticas (en adelante, UIS), en su último informe titulado *The globalisation of cultural trade: a shift in consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013* nos señala que el comercio mundial de bienes culturales y creativos se duplicó en la última década, pero del mismo modo ha sido contundente al afirmar «que los flujos de bienes culturales también fueron afectados por la crisis económica y disminuido significativamente en 2009» (UNESCO-UIS, 2016: 15). Nos indican que, al comparar la evolución de las exportaciones e importaciones del comercio mundial de bienes culturales-creativos, encontramos que las exportaciones disminuyeron en un 13.5% de 2008-2009 creciendo a un ritmo lento de 7% entre 2011-2012 en comparación con el 21% entre 2010-2011. Igualmente, las importaciones, nos apunta el informe de la UNESCO-UIS, cayeron drásticamente de 2008 a 2009, reduciendo en un 22% y 23% respectivamente, con un promedio de su tasa de crecimiento anual del 9.4% entre 2010-2011. Del 2012 a 2013, el valor de las exportaciones de bienes culturales se mantuvo estable con una ligera disminución anual de 0.6%, mientras tanto, las importaciones decrecieron en un 2.6%. Pero en general, las exportaciones totales de bienes creativos aumentaron en términos de valor por 47% a US\$ 519.894 millones en 2012. En términos de importaciones, el valor se expandió en 56% ciento por el mismo período.

Otra consideración, en términos generales, es que durante los últimos 20 años el comercio internacional de servicios comerciales ha sido menos volátil que el comercio de bienes, lo que sugiere que los servicios culturales-creativos, (en oposición a los bienes creativos) son más resistentes a las perturbaciones macroeconómicas mundiales. El comercio mundial de servicios comerciales aumentó a una tasa media anual del 8%, registrando un crecimiento de dos dígitos particularmente fuerte entre 2002 y 2008 (OMC, 2015: 20). Las exportaciones de servicios personales, culturales y creativos - incluyen servicios audiovisuales y conexos, otros servicios personales culturales y recreativos - registraron una tasa media anual de crecimiento de hasta el 5% según valoraciones de la Organización Mundial del Comercio (en adelante, OMC) y UNCTAD. La CEPAL (2017) considera que en el período 2005-2016, el valor de las exportaciones mundiales de servicios moder-

nos creció a un promedio anual del 6.7%, en comparación con un crecimiento anual del 4.5% en el caso de las exportaciones de servicios tradicionales (encierran servicios relacionados con los bienes, transporte, viajes, construcción; servicios personales, culturales y recreativos; servicios gubernamentales) y del 3.9% en el caso de las exportaciones de bienes. Se destaca que entre 1995 y 2014, la categoría de servicios de informática e información aumentaron a un ritmo muy superior al de los demás sectores de servicios, registrando una tasa media anual de crecimiento de hasta el 18%. La UE sigue siendo el mayor exportador de servicios de informática e información: en 2014, su participación en las exportaciones mundiales fue del 58%.

De entrada, ALC sigue siendo un participante marginal en el comercio mundial de servicios. En 2012, su participación en las exportaciones mundiales del total de servicios fue apenas de un 3.1%, comparada con casi un 6.0% en las exportaciones mundiales de bienes. Su cuota en las exportaciones de servicios tradicionales (4.4% en 2016) fue mayor que la que alcanzó en las de servicios modernos (1.8%). Dentro de la primera categoría, el mejor desempeño regional corresponde al turismo, que es la especialización por excelencia de los países de Centroamérica, el Caribe y México. Pero lo más importante de destacar, en el Informe UNESCO-UIS, en atención a nuestro estudio, es la conclusión de desiguales flujos de bienes culturales por región y nivel de ingreso.

9.2.1 La UE y China, los principales exportadores de bienes culturales-creativos

Las exportaciones de bienes creativos de las economías desarrolladas crecieron durante el período de 2002 a 2015, con ganancias de exportación de US\$ 122 mil millones a US\$ 241 mil millones. En concordancia con nuestros datos levantados, la UNESCO-UIS (2016) afirma que en 2004 América del Norte y Europa dominaron las exportaciones con el 69% de todos los bienes culturales. Sin embargo, en 2012 esta supremacía había disminuido al 48% y para el 2013, aumentó levemente al 49%, representando US\$ 104,4 mil millones. Según los datos explorados en la base UNCTADSTAT, nuestros resultados se aproximan señalando que en 2012 América del Norte (Canadá y EE.UU.) representaron conjuntamente con la UE el 43% equivalentes a US\$ 223.595 millones de las exportaciones de bienes culturales-creativos (tabla 9.2).

Tabla 9.2. Exportaciones e importaciones mundiales de bienes culturales-creativos por grupos económicos y regiones. Años 2002-2015 (millones de dólares US\$ y %).

	Exportaciones de bienes creativos								Importaciones de bienes creativos							
	2002		2008		2012		2015		2002		2008		2012		2015	
	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%
Total mundial	208.493	100%	439.172	100%	519.894	100%	508.753	100%	227.469	100%	458.875	100%	465.630	100%	454.395	100%
Economías desarrolladas	122.911	59,0%	242.910	55,3%	223.595	43,0%	241.624	47,5%	184.550	81,1%	33.891	7,4%	309.415	66,5%	341.116	75,1%
EE.UU.	17.237	8,3%	37.546	8,5%	37.791	7,3%	40.504	8,0%	68.739	30,2%	93.417	20,4%	87.574	18,8%	105.741	23,3%
UE (28)	85.242	40,9%	171.600	39,1%	156.113	30,0%	171.053	33,6%	82.333	36,2%	182.832	39,8%	151.275	32,5%	170.592	37,5%
Economías en desarrollo	84.365	40,5%	192.934	43,9%	292.753	56,3%	265.081	52,1%	41.118	18,1%	111.626	24,3%	143.476	30,8%	106.155	23,4%
ALC	5.906	2,8%	10.071	2,3%	7.503	1,4%	7.460	1,5%	7.269	3,2%	19.116	4,2%	19.336	4,2%	15.963	3,5%
Suramérica	1.512	0,7%	2.943	0,7%	2.378	0,5%	1.586	0,3%	2.227	1,0%	8.424	1,8%	10.739	2,3%	7.139	1,6%
Suramérica sin Brasil	884	0,4%	1.836	0,4%	1.461	0,3%	703	0,1%	1.713	0,8%	6.371	1,4%	7.681	1,6%	4.768	1,0%
Caribe	551	0,3%	702	0,2%	258	0,0%	61	0,0%	642	0,3%	1.324	0,3%	903	0,2%	367	0,1%
Centroamérica y México	3.842	1,8%	6.425	1,5%	4.868	0,9%	5.813	1,1%	4.399	1,9%	9.368	2,0%	7.694	1,7%	8.457	1,9%
ALBA-TCP	123	0,1%	185	0,0%	122	0,0%	180	0,0%	807	0,4%	2.074	0,5%	1.962	0,4%	741	0,2%
ALADI	5.225	2,5%	9.070	2,1%	6.831	1,3%	7.039	1,4%	6.149	2,7%	16.652	3,6%	16.956	3,6%	14.296	3,1%
CAN	510	0,2%	1.134	0,3%	838	0,2%	368	0,1%	751	0,3%	1.954	0,4%	2.871	0,6%	1.692	0,4%
CARICOM	32	0,0%	72	0,0%	59	0,0%	54	0,0%	432	0,2%	778	0,2%	456	0,1%	278	0,1%
MCCA	129	0,1%	296	0,1%	413	0,1%	360	0,1%	537	0,2%	1.072	0,2%	1.415	0,3%	1.299	0,3%
MERCOSUR	829	0,4%	1.428	0,3%	1.158	0,2%	1.010	0,2%	1.100	0,5%	5.051	1,1%	5.979	1,3%	3.755	0,8%
UNASUR	1.512	0,7%	2.943	0,7%	2.378	0,5%	1.586	0,3%	2.227	1,0%	8.424	1,8%	10.739	2,3%	7.139	1,6%
África	1.049	0,5%	2.136	0,5%	2.709	0,5%	1.297	0,3%	2.292	1,0%	6.601	1,4%	6.837	1,5%	5.524	1,2%
Asia	77.400	37,1%	180.696	41,1%	282.525	54,3%	256.321	50,4%	31.385	13,8%	85.651	18,7%	117.023	25,1%	84.855	18,7%
China	32.000	15,3%	90.289	20,6%	150.645	29,0%	168.507	33,1%	2.534	1,1%	9.856	2,1%	14.114	3,0%	14.777	3,3%
Economías en transición	1.217	0,6%	3.328	0,8%	3.546	0,7%	3.048	0,6%	1.801	0,8%	9.358	2,0%	12.739	2,7%	7.125	1,6%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT.

Las economías desarrolladas compartieron una recuperación de sus ganancias en el comercio creativo de las exportaciones de bienes culturales-creativos hacia el mundo, después de la crisis del 2008, de 43% (US\$ 223.595 millones) a 47.5% (US\$ 241.624 millones) durante el período 2012-2015. Antes de la crisis, durante el período 1996-2005 las exportaciones de Europa aumentaron un 46%. Pero ahora, de dichos totales, la UE experimentó un repunte contabilizando los porcentajes de 30% (US\$ 156.113 millones) y 33.6% (US\$ 171.053 millones) comparativamente en 2012 y 2015. Europa clasifica como el mayor exportador de bienes creativos entre los países desarrollados, con una participación del 30% del mercado global.

Las exportaciones de bienes creativos de las economías en desarrollo progresaron durante el período de 2002 a 2015, con dividendos de exportación que remontaron de US\$ 84 mil millones a US\$ 265 mil millones alcanzando en el periodo una media de 12% anual. Los países en desarrollo desempeñan un papel cada vez más importante en el comercio internacional de las industrias culturales y creativas. Al mismo tiempo, las economías en desarrollo alcanzaron las cantidades de US\$ 292.753 millones (56.3%) en 2012 y US\$ 265.081 millones (52%) en 2015, superando a las economías desarrolladas. Durante el mismo período, Asia desempeñó un papel más importante en las exportaciones de bienes culturales, ampliando su participación desde el año referencial 2002 con US\$ 77.400 millones (37.1%) a US\$ 256.321 millones (50.4%) en 2015. Sin embargo, es la economía china que desde el año 2002 (US\$ 32.000 millones, 15.3%), el 2008 como año de la crisis (US\$ 90.289 millones, 20.6%) hasta el periodo postcrisis de 2012 (US\$ 150.645 millones, 29%) y 2015 (US\$ 168.507 millones, 33.1%) soporta el peso de las exportaciones del sector cultura-creativo en la economía de los países asiáticos y de los países en desarrollo en total. En consecuencia, China supera a EE.UU. como principal exportador de bienes culturales desde el 2002 como se demuestra en nuestra tabla 9.2. La demanda de bienes culturales-creativos seguirá siendo impulsada principalmente por las economías desarrolladas y el Asia del Este; esta última compartiendo el monto de US\$ 199.959 millones (38.5% en 2012) y US\$ 205.223 millones (33.6% en 2015) proporcionalmente al total de las economías en desarrollo. África rezoza un papel marginal anotando US\$ 2.709 millones (0.5% en 2012) y US\$ 1.297 millones (0.3% en 2015); menos del 1% del total de la economía creativa mundial. Vale señalar que países como la India, Turquía, Malasia y Singapur emergerán como países exportadores de bienes culturales. El grupo de economías en transición experimentó un descenso en las exportaciones, de US\$ 3.546 millones (0.7%) en 2012 a US\$ 3.048 millones (0.6%) en 2015, sin lograr superar su máximo nivel de 1.4% del periodo 1996-2005 ni el 0.8% antes de la crisis.

9.2.2 América Latina y el Caribe representa menos del 2% de las exportaciones de bienes culturales-creativos

Siguiendo con las cifras aportadas por la CEPAL (2017), el comercio exterior de América Latina y el Caribe muestra signos de recuperación, tras haber registrado un desempeño negativo durante el cuatrienio 2012-2016. En 2017 se proyectó un aumento del 10% del valor de las exportaciones regionales de bienes. Con todo, ALC según el informe de la UNESCO-UIS, desempeñará un papel poco notable en el comercio exterior de bienes culturales-creativos en 2013 con solo 1.22%; cinco veces menor que el peso de la región en total de bienes de exportación (2016: 19). Nuestras cifras apuntan a una participación un poco mayor del 2% con una tasa de crecimiento anual del 18.3% de 2003 a 2015. Durante ese periodo, antes de la recesión mundial, las exportaciones mundiales de productos de

las industrias culturales-creativas de ALC aumentaron de US\$ 5.906 millones en 2002 a US\$ 10.071 millones en 2008 (ver tabla 9.2). En América Latina y el Caribe, las exportaciones de industrias creativas se duplicaron con creces, aunque desde un nivel muy bajo, ascendiendo a unos US\$ 8.500 millones en 2005. México, Brasil, Colombia y Argentina serán los principales exportadores de la región. Después de la crisis económica de 2008 asistimos a una caída pronunciada registrando de US\$ 7.503 millones (1.4%) a US\$ 7.460 millones (1.5%) en el periodo 2012-2015. La región suramericana, con la tercera parte más grande de tales exportaciones representa 0.3% (US\$ 1.586 millones) y excluyendo a Brasil (US\$ 883 millones) serían 0.1% (US\$ 703 millones) correspondientes para 2015. Los países del Caribe tendrán una aportación de 0.01% (US\$ 61 millones en 2015) de los cuales destacarán fundamentalmente República Dominicana y Jamaica. Por último, los países de Centroamérica pasaran de 0.9% (US\$ 4.868 millones en 2012) a 1.1% (US\$ 5.813 millones en 2015), sobrellevando el total del bloque regional la nación de México con 0.9% (US\$ 4.446 millones en 2012) y 1.1% (US\$ 5.447 millones en 2015) proporcionalmente (ver tabla 9.2).

De igual modo, en términos de bloques regionales de integración económica, la exportaciones culturales de los países miembros de la Asociación Latinoamericana de Integración¹¹ (en adelante, ALADI), en 2015 será alrededor de 1.4% (US\$ 7.039 millones) superior a la Unión de Naciones Sudamericanas-UNASUR¹² (0.3%, US\$ 1.586 millones), Mercado Común del Sur-MERCOSUR¹³ (0.2%, US\$ 7.039 millones), Comunidad Andina de Naciones-CAN¹⁴ (0.1%, US\$ 368 millones), Mercado Común Centroamericano-MCCA (0.1%, US\$ 360 millones), Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América ALBA-TCP (0.03%, US\$ 180 millones) y CARICOM (0.01%, US\$ 54 millones), respectivamente (ver tabla 9.2). Estos datos vienen a confirmar la existencia de profundas asimetrías económicas intrarregionales que diferencian y condicionan el perfil productivo cultural-creativo de los países de ALC en relación a otros bloques en términos extrarregionales, como sería el caso con la UE.

Es de destacarse el estudio *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries* realizado por Ernst & Young¹⁵ (2015) marcando que las ICC generan ingresos de US\$ 2.250 billones y 29,5 millones de puestos de trabajo a nivel mundial, empleando aproximadamente al 1% de la población activa en 2013. Las artes visuales (6,3 millones),

¹¹ Integrada por Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

¹² UNASUR son todos los países de Suramérica.

¹³ MERCOSUR está integrada por Argentina, Paraguay, Brasil, Uruguay y Venezuela.

¹⁴ CAN son Colombia, Bolivia, Ecuador y Perú.

¹⁵ EY consideró 11 sectores: publicidad, arquitectura, libros, juegos, música, cine, periódicos y revistas, artes escénicas, radio, TV y artes visuales.

libros (3,67 millones) y música (3,98 millones) son los sectores culturales-creativos más generadores de empleo cultural. Si trasladamos estas cifras a las regiones consideradas (ver tabla 9.3), distinguiremos que Asia-Pacífico es el mayor mercado dinámico de la economía creativa en el mundo con ingresos por un valor de US\$ 743 mil millones (33%) y 12,7 millones (43%) del empleo cultural total en el mundo. Le sigue, a objeto de nuestro estudio, la Unión Europea con ingresos por valor de US\$ 709 mil millones en 2013 (32%) y 26% (7,7 millones) de la fuerza laboral de las ICC a nivel mundial (tabla 9.3).

Tabla 9.3. Ingresos y empleo generado por las Industrias Creativas. Año 2013.

Regiones del mundo	Asia-Pacífico	Europa	Norteamérica	ALC	Africa-Medio Oriente
Ingresos generados por ICC (M. US\$)	743	709	620	124	58
% Ingresos por ICC regional s/ total mundial	33%	32%	28%	6%	3%
Millones de empleos generados	12.7	7.7	4.7	1.9	2.4
% Empleo regional s/total mundial	43%	26%	16%	7%	8%
% PIB ICC s/ total regional	3%	3%	3.3%	2.2%	1.1%

Fuente: Elaboración propia a partir de Ernst and Young (EY) (2015).

Como referencia histórica, el estudio pionero de KEA (2006) titulado *The impact of culture on creativity*, encargado por la Comisión Europea, señaló que en 2003 el sector cultural-creativo contribuyó aproximadamente con un 2.6% al PIB de la Unión Europea y conoció un crecimiento más elevado durante 1990-2003 (12.3%) que el de la economía en general. Además, en 2004, más de cinco millones de personas, es decir, el 3.1% de la población activa de la UE de 25 estados miembros, trabajaban en este sector. Por su parte, la Secretaría de la UNCTAD, nos indicaba que en la UE el crecimiento global del valor agregado del sector cultural-creativo fue de 19.7% entre 1999-2003. Su volumen de negocios ascendía a más de € 654 mil millones en 2003, contribuyendo al 2.6% del PIB de la UE y contabilizando el 3.1% del empleo total, o 5,8 millones empleos (UNCTAD, 2008: 4). Norteamérica (Canadá y EE.UU.) será el tercer mercado más importante para las ICC con entradas por valor de US\$ 698 mil millones (26%) y 4,7 millones de puestos de trabajo (16%). La economía de las ICC en ALC¹⁶ generó ingresos por US\$ 124 mil millones equivalente al 6% de los ingresos totales producidos por las ICC en el mundo, creando 1,9 millones de empleos (7% del empleo total) en 2013. Por último, África y Medio Oriente alcanzarán US\$ 58 mil millones (3% de los ingresos totales del mundo) y 2,4 millones de empleo (8% del total mundial).

¹⁶ En el estudio de Ernst & Young se refiere a México, Suramérica, Centro América y el Caribe.

9.2.3 La UE es el principal importador de bienes culturales-creativos

Por el contrario, en atención al Informe de la UNESCO-UIS (2016: 19), América del Norte (Canadá y EE.UU.) y Europa dominan las importaciones de bienes culturales-creativos durante la última década, con una participación del 62% en 2013. Aunque su participación disminuyó durante 2004-2013, sus importaciones crecieron en términos de valor de US\$ 82 mil millones en 2004 a US\$ 103.9 mil millones en 2013. En el caso de nuestros datos alzados, en base a UNCTADSTAT, nos indican que América del Norte (Canadá y EE.UU.) representaron conjuntamente con la UE el 54.4% equivalentes a US\$ 253.420 millones de las importaciones de bienes culturales-creativos para el año 2012. Si consideramos la clasificación de economías desarrolladas (ver tabla 9.2) dichos países incluyendo a Japón, compartirían un engrandecimiento considerable de US\$ 309.415 millones (66.5%) a US\$ 341.116 millones (75%) durante los años 2012-2015 de las importaciones de bienes culturales-creativos desde el mundo. La UE notificó 32.5% (US\$ 151.275 millones en 2012) y 37.5% (US\$ 170.592 millones en 2015) comparativamente.

Las economías en desarrollo (África, Asia, ALC y Oceanía) alcanzaron 30.8% (US\$ 143.476 millones en 2012) y 23.4% (US\$ 106.155 millones en 2015) proporcionalmente, lo que nos señala que en la distribución de las importaciones de bienes culturales-creativos a bienes totales por región los países EE.UU., Canadá, Japón y los Estados miembros de la UE representan el 75% de las importaciones frente al resto del mundo con 25%. La economía china no hace contrapeso a EE.UU. y UE en la demanda para bienes culturales extranjeros compartiendo valores y porcentajes bajos en 2002 (US\$ 2.534 millones, 1.1%), 2008 (US\$ 9.856 millones, 2.1%), hasta el periodo postcrisis de 2012 (US\$ 14.114 millones, 3%) y 2015 (US\$ 14.777, 3.3%).

9.2.4 ALC alcanza el 3,5% de las importaciones mundiales de bienes culturales-creativos

Las importaciones mundiales de productos de las industrias culturales-creativas desde el mundo hacia ALC aumentaron de US\$7.269 millones (3.2%) a US\$ 15.963 millones (3.5%) en el periodo 2002-2015, situándose por encima de China. La región suramericana representará 1.6% (US\$ 7.139 millones) y excluyendo a Brasil (US\$ 2.371 millones, 0.5%) sería un 1% (US\$ 4.768 millones) correspondiente para 2015. Los países del Caribe con una participación de 0.1% (US\$ 367 millones en 2015) de los cuales inciden fundamentalmente República Dominicana, Jamaica y Trinidad Tobago. Finalmente, los países de Centroamérica pasaron de 1.7% (US\$ 7.694 millones en 2012) a 1.9% (US\$ 8.457 millones en 2015) proporcionalmente, donde México será el principal país importador con 1.5% (US\$ 6.671 millones en 2015).

En términos de bloques regionales de integración económica, la importaciones de bienes culturales-creativos desde el mundo hacia ALC estarán representadas en 2015 por los

países miembros de la ALADI compartiendo 3.1% (US\$ 14.296 millones) superior al resto de los bloques UNASUR (US\$ 7.139 millones, 1.6%), MERCOSUR (US\$ 3.755 millones, 0.8%), CAN (US\$ 1.692 millones, 0.4%), MCCA (US\$ 1.299 millones, 0.3%), ALBA-TCP (US\$ 741 millones, 0.2%) y CARICOM (US\$ 278 millones, 0.1%), respectivamente.

Ahora bien, ¿qué podemos decir del comercio exterior de bienes y servicios creativos entre ALC y la UE? El estado actual de las relaciones comerciales entre ambos bloques geográficos, nos indican asimetrías económicas intrarregionales y extrarregionales además de poner en relieve el mayor potencial exportador e importador de bienes culturales-creativos del lado de la UE en la forma en que se relaciona con la economía creativa (ver tabla 9.2). Nuestra hipótesis de trabajo es que las diferencias entre los países de ALC con respecto a su dinámica exportadora con la UE se deben, en parte, a la existencia de estrategias público-privadas activas en ámbitos como el capital humano y la certificación, el trato impositivo que reciben las empresas y la atracción de inversión extranjera directa (IED). Además, son pocos los esquemas subregionales de integración que cuentan con iniciativas activas para promover este tipo de comercio creativo. La evidencia empírica para el año 2015 muestra que el intercambio birregional se caracteriza por un patrón de profundas asimetrías económicas que diferencian a la UE tanto en exportación (33.6%, US\$ 171.053 millones) e importación (37.5%, US\$ 170.592 millones) frente a América Latina y el Caribe en exportación (1.5%, US\$ 7.460 millones) e importación (3.5%, US\$ 15.963 millones) comparativamente.

9.2.5 ALADI y MERCOSUR, principales exportadores e importadores de servicios culturales-creativos

Mientras, el comercio exterior de servicios culturales-creativos presencio un crecimiento mucho mayor que el de bienes culturales creativos. Según cifras aportadas por la UNCTAD, las exportaciones de la totalidad de los países que presentaron informes mostraron un crecimiento extraordinario, de US\$ 45,6 a US\$ 109,7 mil millones en el periodo 1996-2005. Los servicios relacionados con las industrias creativas pertenecen a sectores que han crecido más rápido en comparación con el comercio total de servicios. Por ejemplo, si bien el crecimiento promedio del comercio total de servicios aumentó en un 12% durante 2000-2005, la tasa de crecimiento anual de los servicios de publicidad fue del 22%; los servicios de arquitectura y la investigación y el desarrollo han aumentado en un 19% y los servicios audiovisuales en un 16% (UNCTAD, 2008: 8). En este mismo tenor, el *Informe de 2013 sobre la Economía Creativa* apunta que las exportaciones de servicios creativos (en oposición a los bienes creativos) llegaron a US\$ 172 mil millones en 2011, de US\$ 163.800 millones en 2010, y casi triplican la cifra en términos de valor de 2002, de US\$ 62 mil millones (UNESCO, PNUD y Naciones Unidas, 2014: 163).

Del mismo modo, el informe de la UNESCO-UIS expone que los servicios culturales-creativos contabilizaron el 20% del total del comercio exterior y más del doble de US\$2

mil millones en 2003 a US\$ 4,7 mil millones en 2013 (UNESCO-UIS, 2016: 69). De 2003 a 2012, las exportaciones mundiales de servicios culturales acrecentaron con una tasa anual de 10% alcanzando un total estimado de US\$ 150 mil millones en 2013. Las economías desarrolladas, entre ellas la UE, representan dos tercios del comercio internacional de servicios creativos. Así, como observamos grandes asimetrías estructurales en las exportaciones e importaciones de bienes, de igual forma, se manifiesta en las economías en desarrollo que apenas alcanza el 5% del total mundial de servicios culturales-creativos.

Las cifras alzadas por el grupo investigador, en base a UNCTADSTAT, nos indican que las exportaciones e importaciones de servicios culturales-creativos están concentradas en el bloque de los países de Suramérica que están agrupados en MERCOSUR compartiendo de US\$ 2.173 millones (86.7% en 2002) a US\$ 12.748 millones (98.9% en 2012) en el caso de las exportaciones y, de US\$ 2.155 millones (86.9% en 2002) a US\$ 13.614 millones (97.2% en 2012) para importaciones. El resto de los bloques subregionales de ALC son prácticamente inexistentes en esta categoría de la economía creativa (ver tabla 9.4). Por bloques regionales de integración económica, destacan los países miembros de ALADI y MERCOSUR, como los principales exportadores e importadores hacia y desde el mundo.

Tabla 9.4. Comercio de servicios culturales y creativos de los distintos bloques regionales de ALC con el resto del mundo. Años 2002 y 2012 (millones de dólares US\$ y %).

	2002				2012			
	Exportación		Importación		Exportación		Importación	
	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%
Total ALC (CELAC)	2.505	100%	2.480	100%	12.892	100%	14.000	100%
Países de Suramérica	2.173	86,7%	2.155	86,9%	12.748	98,9%	13.614	97,2%
Países del Caribe	26	1,0%	58	2,3%	54	0,4%	90	0,6%
Países de Centroamérica	306	12,2%	267	10,8%	90	0,7%	296	2,1%
AP	444	17,7%	520	21,0%	487	3,8%	1.578	11,3%
ALBA-TCP	36	1,4%	135	5,4%	89	0,7%	4.258	30,4%
ALADI	2.173	86,7%	2.155	86,9%	12.748	98,9%	13.614	97,2%
CAN	118	4,7%	349	14,1%	477	3,7%	1.490	10,6%
CARICOM	26	1,0%	58	2,3%	54	0,4%	90	0,6%
MCCA	13	0,5%	47	1,9%	10	0,1%	24	0,2%
SICA	13	0,5%	58	2,3%	10	0,1%	24	0,2%
MERCOSUR	1.987	79,3%	1.759	70,9%	12.240	94,9%	12.098	86,4%
UNASUR	2.173	86,7%	2.155	86,9%	12.748	98,9%	13.614	97,2%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

* ALC no incluye Anguila, Aruba, Bermuda, Curazao, Islas Vírgenes Británicas, Islas Caimán y Montserrat. La base de datos UNCTADSTAT aporta cifras hasta el año 2012 en la categoría de Servicios Creativos.

9.2.6 La UE reina en el TOP 20 de las naciones exportadoras e importadoras de bienes y servicios culturales-creativos

Para el año 2012, al elaborar el ranking de los principales exportadores de bienes y servicios culturales-creativos, encontramos que los países europeos en comparación a ALC destacaron en ambas categorías de flujos comerciales (ver tabla 9.5); solo contamos con la presencia tres países: México, Brasil y Argentina. Las exportaciones de las industrias culturales y creativas están dominadas por los países desarrollados, encabezados por la UE como la región líder. No obstante, como nación China es el líder exportador de bienes creativos en el mundo pasando del puesto número tres del ranking en 1996 con US\$ 18.428 millones al lugar número uno con US\$ 54.851 millones (18.81%) en 2005, manteniéndose desde entonces con un crecimiento firme registrando US\$ 150.645 millones (29%) y US\$ 168.507 millones (33.1%) comparativamente en el periodo 2012-2015 por encima de las principales naciones exportadoras como: EE.UU., Alemania, Italia, India, Reino Unido, Francia, Suiza y Singapur. Pero, en el campo de los servicios culturales-creativos su contribución es mucho menor con respecto a las economías desarrolladas para el año referencial de 2012 contabilizando US\$ 4.876 millones (2.8%).

Tabla 9.5. Las principales economías exportadoras del intercambio internacional de bienes y servicios culturales-creativos. Años 2012 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

Top 20 mundial exportación bienes creativos					Top 18 mundial exportación servicios creativos		
	2012		2015			2012	
	M. US\$	%	M. US\$	%		M. US\$	%
Total mundial	519.894	100%	509.753	100%	Total mundial	173.722	100%
China	150.645	29.0%	168.507	33.1%	EE.UU.	36.766	21.2%
EE.UU.	37.791	7.3%	40.504	7.9%	(UE28) Alemania	34.568	19.9%
(UE28) Alemania	28.534	5.5%	25.882	5.1%	(UE28) Reino Unido	31.168	17.9%
(UE28) Italia	26.808	5.2%	26.672	5.2%	(UE28) Francia	18.713	10.8%
India	25.846	5.0%	16.937	3.3%	(UE28) España	10.348	6.0%
(UE28) Reino Unido	22.998	4.4%	25.926	5.1%	(ALC) Brasil	10.266	5.9%
(UE28) Francia	19.791	3.8%	34.446	6.8%	Federación Rusa	8.776	5.1%
Suiza	13.071	2.5%	14.980	2.9%	(UE28) Italia	7.813	4.5%
Singapur	11.215	2.2%	10.277	2.0%	(UE28) Países Bajos	6.444	3.7%
(UE28) Países Bajos	9.273	1.8%	9.391	1.8%	Canada	6.398	3.7%
Japón	7.610	1.5%	6.631	1.3%	China	4.876	2.8%
Turquía	7.360	1.4%	8.690	1.7%	Japón	4.374	2.5%
Tailandia	6.454	1.2%	6.105	1.2%	República de Corea	3.405	2.0%
Canada	6.245	1.2%	6.188	1.2%	(UE28) Luxemburgo	2.974	1.7%
(UE28) España	5.915	1.1%	5.968	1.2%	(UE28) República Checa	2.202	1.3%
Malasia	5.810	1.1%	6.066	1.2%	(ALC) Argentina	1.883	1.1%
(UE28) República Checa	5.601	1.1%	6.277	1.2%	Turquía	1.220	0.7%
(UE28) Austria	5.062	1.0%	4.513	0.9%	Singapur	1.053	0.6%
(ALC) México	4.446	0.9%	5.447	1.1%			
(UE28) Suecia	4.282	0.8%	2.920	0.6%			

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

Por el contrario, Europa le sigue como el bloque de naciones exportadoras tanto de bienes como de servicios culturales-creativos con mayor mercado en el mundo. La participación total de diez países europeos (incluyendo Suiza), ubicados en el ranking de las exportaciones mundiales de bienes culturales-creativos, fue de 27% (US\$ 141.334 millones en 2012) y 30.8% (US\$ 156.975 millones en 2015) respectivamente, muy por encima de otras economías desarrolladas como EE.UU., Canadá y Japón igualmente de economías emergentes como India, Turquía, Tailandia y Malasia. Asimismo, la participación de los países europeos situados en el ranking de las exportaciones de servicios culturales-creativos fue de US\$ 114.230 millones (65.8% en 2012), muy superior a China y EE.UU., aunque este último país como nación individual sigue liderando las exportaciones de servicios. Destaca la aportación de Alemania por encima del 5%, ubicándose en el puesto número tres del ranking de exportadores de bienes y en el puesto número 2 de servicios culturales con US\$ 34.568 millones (19.9%).

Las exportaciones e importaciones de bienes creativos de los países en desarrollo sufrirán una ligero disminución en 2012. En este contexto, el único país de ALC que se coloca en el penúltimo lugar del ranking de países exportadores de bienes culturales-creativos será México con 0.9% (US \$4.446 millones del total mundial en 2012) y 1.1% (US \$5.447 millones del total mundial en 2015). Del mismo modo, Brasil (puesto 6 del ranking) con valores de US\$ 10.266 millones (5.9%) y Argentina (puesto 16 del ranking) con US\$ 1.883 (1.1%) delimitan de los 33 países de América Latina y el Caribe (ALC) en el comercio exterior de servicios culturales-creativos, demostrándose con estos datos las diferencias o desigualdades en los flujos internacionales de bienes y servicios culturales-creativos.

EE.UU. es el líder importador de bienes creativos en el mundo con US\$ 87.574 millones (18.8% en 2012) y US\$ 105.741 millones (23.3% en 2015) por encima de los Estados miembros de la UE y de China (ver tabla 9.6). En el campo de los servicios culturales-creativos su participación lo ubica en el segundo lugar del ranking para el año referencial de 2012 contabilizando US\$ 27.291 millones (16.8%). Europa sitúa en el ranking de países más importadores de bienes culturales-creativos siete estados miembros. De la misma forma, participa en el renglón de las importaciones de servicios culturales-creativos con US\$ 76.661 millones (47.1% en 2012) por encima de China y EE.UU., aunque este último país como nación individual sigue liderando las importaciones de servicios. Los países de ALC que enfatizarán como importadores de bienes creativos en el mundo son México y Brasil, pero sorpresivamente se incorporan Venezuela (US\$ 4.256 millones, 2.6%) y Colombia (US\$ 1.280 millones, 0.8%) junto a Brasil (US\$ 6.700 millones, 4.1%) como importadores de servicios culturales.

Tabla 9.6. Las principales economías importadoras del intercambio internacional de bienes y servicios culturales-creativos. Años 2012 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

Top 20 mundial importación bienes creativos					Top 20 mundial importación servicios creativos		
	2012		2015			2012	
	M. US\$	%	M. US\$	%		M. US\$	%
Total mundial bienes	465.630	100%	454.395	100%	Total mundial servicios	162.421	100%
EE.UU.	87.574	18,8%	105.741	23,3%	(UE28) Alemania	33.219	20,5%
(UE28) Reino Unido	31.437	6,8%	31.646	7,0%	EE.UU.	27.291	16,8%
(UE28) Alemania	26.345	5,7%	26.342	5,8%	(UE28) Reino Unido	13.849	8,5%
(UE28) Francia	23.246	5,0%	41.452	9,1%	(UE28) Bélgica	9.907	6,1%
Japón	23.141	5,0%	18.122	4,0%	República de Corea	8.591	5,3%
Suiza	18.182	3,9%	19.164	4,2%	(UE28) Italia	8.539	5,3%
Canadá	14.571	3,1%	13.483	3,0%	Federación Rusa	8.006	4,9%
China	14.114	3,0%	14.777	3,3%	(ALC) Brasil	6.700	4,1%
(UE28) Italia	11.944	2,6%	11.506	2,5%	(ALC) Venezuela	4.256	2,6%
(UE28) Países Bajos	9.670	2,1%	9.946	2,2%	Singapur	3.857	2,4%
Singapur	9.081	2,0%	7.861	1,7%	(UE28) Francia	3.818	2,4%
India	8.917	1,9%	5.053	1,1%	China	3.338	2,1%
Federación Rusa	8.448	1,8%	4.551	1,0%	Canadá	3.259	2,0%
(UE28) España	7.312	1,6%	7.915	1,7%	(UE28) República Checa	2.010	1,2%
República de Corea	6.003	1,3%	6.759	1,5%	(UE28) España	1.942	1,2%
(ALC) México	5.774	1,2%	6.671	1,5%	(UE28) Luxemburgo	1.831	1,1%
Tailandia	3.782	0,8%	3.451	0,8%	Australia	1.696	1,0%
Turquía	3.672	0,8%	3.560	0,8%	Noruega	1.546	1,0%
(UE28) República Checa	3.475	0,7%	3.694	0,8%	(ALC) Colombia	1.280	0,8%
(ALC) Brasil	3.058	0,7%	2.371	0,5%	Japón	1.200	0,7%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

9.2.7 México y Brasil los líderes exportadores e importadores de bienes y servicios culturales-creativos en ALC

La participación total de seis países de ALC ubicados en el ranking del comercio exterior cultural de bienes creativos-culturales, hacia (destino) y desde (origen) el mundo, fue de US\$ 7.503 millones (1,4% en 2002) a US\$ 7.460 millones (1,5% en 2015) en el caso de las exportaciones y, de US\$ 19.336 millones (4,2% en 2002) a US\$ 15.963 millones (3,5% en

2015) para importaciones respectivamente (ver tabla 9.7). México será el líder exportador e importador de bienes creativos-culturales por encima del resto de ALC. En la categoría de servicios culturales-creativos, compartiremos los totales de dichos países de US\$ 12.892 millones (7.4%) en exportaciones y US\$ 14.000 millones (8.6%) en importaciones. Brasil será el líder exportador e importador de servicios creativos-culturales superior al resto del top latinoamericano. Así tendremos, que la distribución de los servicios culturales-creativos en ALC estará marcada con superioridades de México y Brasil.

Tabla 9.7. Principales economías de ALC en el intercambio internacional de bienes y servicios culturales-creativos. Años 2012 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

Exportación de bienes creativos desde ALC					Exportación de servicios creativos desde ALC		
	2012		2015			2012	
	M. US\$	%	M. US\$	%		M. US\$	%
México	4.446	59,3%	5.447	73,0%	Brasil	10.266	79,6%
Brasil	917	12,2%	883	11,8%	Argentina	1.833	14,2%
Colombia	452	6,0%	s.d.	s.d.	Colombia	376	2,9%
Chile	381	5,1%	207	2,8%	Ecuador	101	0,8%
Perú	271	3,6%	200	2,7%	Venezuela	89	0,7%
Argentina	209	2,8%	93	1,2%	México	80	0,6%
Resto ALC	827	11,0%	630	8,4%	Resto ALC	147	1,1%
ALC	7.503	1,4%	7.460	1,5%	ALC	12.892	7,4%
Mundial	519.894		509.753		Mundial	173.722	

Importación de bienes creativos por ALC					Importación de servicios creativos por ALC		
	2012		2015			2012	
	M. US\$	%	M. US\$	%		M. US\$	%
México	4.446	23,0%	5.447	34,1%	Brasil	6.700	47,9%
Brasil	3.058	15,8%	2.371	14,9%	Venezuela	4.256	30,4%
Chile	1.839	9,5%	1.692	10,6%	Colombia	1.280	9,1%
Colombia	1.167	s.d.	s.d.	s.d.	Argentina	1.126	s.d.
Perú	1.007	5,2%	1.112	7,0%	México	272	1,9%
Argentina	951	4,9%	808	5,1%	Ecuador	210	1,5%
Resto ALC	6.868	35,5%	4.533	28,4%	Resto ALC	156	1,1%
ALC	19.336	4,2%	15.963	3,5%	ALC	14.000	8,6%
Mundial	465.630		454.395		Mundial	162.421	

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

9.2.8 ALADI, UNASUR y AP son los principales bloques regionales en las relaciones birregionales ALC-UE

El comercio exterior de las relaciones birregionales entre ALC y la UE, en términos de bloques regionales de integración económica, estará influenciado por los países miembros de ALADI, UNASUR y Alianza del Pacífico¹⁷ (en adelante, AP), como los principales exportadores e importadores de bienes culturales-creativos hacia y desde la UE (ver tabla 9.8). La participación total de los países miembros de la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI) hacia y desde la UE, fue en términos de valor de exportación de US\$ 341 millones (6.5% de sus exportaciones por destino) a US\$ 477 millones (6.8% por destino) e importación de US\$ 966 millones (15.8% importaciones por destino) a US\$ 1.454 millones (10.2% por destino) respectivamente en 2002-2015. ALADI aparecerá como el principal bloque extrarregional en el comercio creativo con la UE con 98% de exportación y 93% en importación sobre el total de bienes creativos de ALC. Le seguirán la Unión de Naciones Sudamericanas-UNASUR con valor de exportación por US\$ 249 millones (15.7% por destino) y de importación con US\$ 670 millones (9.3% por destino) comparativamente en 2015. La Alianza del Pacífico, con una población de 222 millones de personas, tendrá exportaciones por US\$ 242 millones (en 2015) y será el segundo importador de bienes creativos desde la UE con valor de US\$ 656 millones a US\$ 955 en el periodo 2002-2015.

Tabla 9.8. Exportaciones e importaciones de bienes culturales-creativos entre ALC y la UE²⁸ por bloques regionales. Años 2002, 2008 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

	Exportaciones de ALC a UE			Importaciones de ALC desde UE			Exportaciones de UE a ALC			Importaciones de UE desde ALC		
	2002	2008	2015	2002	2008	2015	2002	2008	2015	2002	2008	2015
ALC (CELAC)	345	573	486	1.095	2.041	1.561	1.545	2.482	2.575	401	724	580
AP	75	135	242	656	1.057	955	680	1.061	1.442	90	203	225
ALBA-TCP	12	17	29	167	200	56	188	261	121	17	22	13
ALBA-TCP en % por destino	9,6%	8,9%	15,9%	20,6%	9,6%	7,5%	0,2%	0,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
ALADI (US\$)	341	547	477	966	1.868	1.454	1.246	2.134	2.220	382	690	489
ALADI en % por destino	6,5%	6,0%	6,8%	15,8%	11,2%	10,2%	1,5%	1,2%	1,3%	0,5%	0,4%	0,3%
CAN (US\$)	23	45	39	135	252	142	129	239	266	31	65	49
CAN en % por destino	4,5%	4,0%	10,6%	18,0%	13,0%	8,4%	0,1%	0,1%	0,2%	0,0%	0,0%	0,0%

Continúa →

¹⁷ La Alianza del Pacífico está Integrada por México, Colombia, Perú y Chile.

Continúa ↓

	Exportaciones de ALC a UE			Importaciones de ALC desde UE			Exportaciones de UE a ALC			Importaciones de UE desde ALC		
	2002	2008	2015	2002	2008	2015	2002	2008	2015	2002	2008	2015
CARICOM (US\$)	2	6	4	60	71	22	74	90	99	6	6	5
CARICOM en % por destino	6,6%	7,7%	7,6%	13,8%	9,1%	7,7%	0,1%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
MCCA (US\$)	2	5	6	56	75	96	46	69	69	5	7	16
MCCA en % por destino	1,5%	1,6%	1,6%	10,4%	6,9%	7,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
MERCOSUR (US\$)	256	396	207	223	579	395	367	803	552	273	463	250
MERCOSUR en % por destino	30,8%	27,7%	20,5%	20,3%	11,5%	10,5%	0,4%	0,5%	0,3%	0,3%	0,3%	0,1%
SICA	2	22	5	83	273	158	219	323	370	11	17	31
UNASUR (US\$)	286	449	249	438	995	670	592	1.201	972	311	541	302
UNASUR en % por destino	18,9%	15,2%	15,7%	19,6%	11,8%	9,3%	0,7%	0,7%	0,5%	0,3%	0,3%	0,1%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

* Los datos de UNCTADSTAT de exportaciones e importaciones entre distintas regiones son asimétricos debido a varias limitaciones en la metodología de compilación. ALC no incluye Anguila, Aruba, Bermuda, Curazao, Islas Vírgenes Británicas, Islas Caimán y Montserrat. En el año 2015 muchos países no aportaron datos por lo que las cifras en comparación a los otros años del estudio resultan bajas.

De igual forma, el comercio exterior de las relaciones birregionales en sentido contrario, es decir entre UE-ALC, estará marcado por dichos bloques regionales. La participación total de la UE hacia y desde ALC, se establecerá fundamentalmente con los países miembros ALADI por valores de exportación de US\$ 1.246 millones (1.5% de sus exportaciones por destino) a US\$ 2.220 millones (1.3% por destino) e importación de US\$ 382 millones (0.5% importaciones por destino) a US\$ 489 millones (0.3% por destino) respectivamente en 2002-2015. El comercio exterior de la UE con ALADI estará alrededor de 1.5% de sus exportaciones por destino y las importaciones desde ALC concurrirán menores del 0.5% por destino. Continuará UE hacia UNASUR con valor de exportación por US\$ 972 millones (0.5% por destino) y de importación con US\$ 302 millones (0.1% por destino) comparativamente en 2015. La Alianza del Pacífico, tendrá exportaciones por US\$ 242 millones y será el segundo bloque regional por destino de bienes creativos desde la UE con valor de US\$ 680 millones a US\$ 1.442 en el periodo 2002-2015.

Pero en términos generales las diferencias o desigualdades en las interacciones económicas culturales de dichos bloques geográficos pueden observarse en los flujos inter-

nacionales de bienes culturales-creativos dados por las exportaciones (6.5%) e importaciones (9.7%) de ALC hacia y desde la UE. Las cifras totales de ingresos por exportaciones de bienes culturales-creativos de América Latina y el Caribe hacia el mercado destino copartícipe de la UE empiezan a decaer, lo que supone un verdadero reto para las países de ALC. En sentido contrario, las exportaciones (1.5%) e importaciones (0.3%) de la UE hacia y desde ALC. Estas diferencias son consecuencia de aspectos fundamentales como:

1. No existe un tratamiento estratégico conjunto de los bloques regionales de ALC para atender el comercio exterior del sector de las industrias culturales y creativas como tal. Por otra parte, la revolución digital plantea desafíos sin precedentes a la regulación del comercio exterior creativo. En este contexto, actores como China, EE.UU. y la Unión Europea compiten por influir en la regulación del comercio digital mundial, con visiones y modelos muy heterogéneos.
2. La mayoría de los países de ALC no cuentan con un modelo de negocio viable que les permita un rendimiento comercial competitivo de sus bienes y servicios culturales-creativos con los países de la UE.
3. Los datos indican que en pocos países de ALC existe una estrategia global que encaje o coincida en los diferentes mercados de la UE.
4. Si bien el sector cultural-creativo de los países de ALC ha mantenido un crecimiento sostenido a lo largo del tiempo, su comportamiento no ha sido tan satisfactorio en el ámbito del comercio internacional y particularmente en relación a sus transacciones con la UE. Un aspecto que permite concluir acerca de la precaria situación comercial del sector cultural-creativo es la baja participación de las importaciones y exportaciones del sector frente al total de transacciones comerciales realizadas a nivel nacional en los países de ALC.

Es evidente, que el sector de las industrias culturales y creativas en ALC presenta una serie de problemáticas que limitan su desarrollo y su proyección en el mercado internacional de la UE. En tal sentido, debe hacerse una evaluación integral del conjunto de programas, políticas y acciones para el incentivo de las industrias culturales y creativas que se llevan a cabo por parte de los organismos de cooperación e integración en la región latinoamericana y caribeña. Los países de ALC tienen que reforzar sus capacidades en materia de *data analytics* y métricas, así como mejorar la gestión de la información para superar las asimetrías del comercio exterior con la UE. Estos conocimientos ayudarán a concentrar recursos y esfuerzos en aquellos ámbitos e iniciativas que realmente sirven para crecer y generar beneficios de las exportaciones de bienes culturales-creativos de ALC hacia el mercado destino copartícipe de la UE.

9.2.9 Composición subsectorial en las exportaciones e importaciones de bienes culturales-creativos

Hemos señalado en las consideraciones metodológicas, que la principal dificultad de ponderar la contribución económica del sector cultural-creativo es la composición sectorial del ecosistema cultural de las industrias culturales e industrias y empresas creativas. Existen diversos sistemas clasificatorios que nos aproximan a una taxonomía del sector cultural por campo, dominios, sectores, subsectores y actividades culturales. En el caso de ALC, el Convenio Andrés Bello ha avanzado en la delimitación del campo cultural con su *Guía metodológica para la implementación de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica* (Convenio Andrés Bello, 2015) donde una vez definido 12 sectores culturales se seleccionan los bienes y servicios específicos de la cultura, entre los que se distinguen los productos y actividades característicos, productos conexos, interdependientes y auxiliares.

Pero, internacionalmente esta aceptado el modelo del ciclo cultural por dominios culturales y dominios relacionados propuesto por la UNESCO en su publicación *Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO 2009*. Los dominios culturales del MEC-2009, representan un conjunto común de industrias, actividades y prácticas culturalmente productivas que pueden agruparse bajo los siguientes encabezamientos: a) Patrimonio Cultural y Natural; b) Presentaciones artísticas y Celebraciones; c) Artes Visuales y Artesanías; d) Libros y Prensa; e) Medios Audiovisuales e interactivos; y f) Diseño y Servicios Creativos. Patrimonio Cultural Inmaterial (dominio transversal).

En atención a este marco de estadísticas el Informe de la UNESCO-UIS (2016: 36-37), nos apunta que las exportaciones de las artes visuales y artesanías¹⁸ serán las que marcarán la dinámica del comercio cultural-creativo mundial. Al respecto, se incrementaron en un 186% y las importaciones en un 101% durante el periodo 2004-2013. Este dominio cultural consiste principalmente en artículos de joyas (oro o plata), pinturas, estatuaria de todo tipo de manualidades. En 2004, según UNESCO-UIS (2016), representaba la mitad de las exportaciones mundiales de bienes culturales-creativos con US\$ 51,3 mil millones y para 2013 contabilizaba el 71% de todas las exportaciones culturales (US\$ 151,8 mil millones). Igualmente, durante la última década, artes visuales y artesanías avasallaron las importaciones de bienes culturales, representando US\$ 99,1 mil millones en 2013. Si bien su participación en las exportaciones totales continuó creciendo, su participación en las importaciones totales disminuyó al 42% en 2009 debido a la crisis económica, pero luego comenzó a recuperarse después de 2010, alcanzando el 59% del total de las importaciones de bienes culturales en 2013 (UNESCO-UIS, 2016: 38). Le siguen en orden de importancia, para dicho periodo 2004-2013, el sector de los medios audiovisuales e interactivos con una tasa de

¹⁸ Los productos artesanales abarcan una gran variedad de artículos hechos con materiales diversos. Esta diversidad hace increíblemente difícil ofrecer una definición satisfactoria del contenido material, la técnica de producción y/ o la utilización funcional de los productos de artesanía.

crecimiento anual de 111.9% tanto para exportaciones como importaciones; libros y prensa con 16% y 12% respectivamente; presentaciones artísticas y celebraciones¹⁹ con una depreciación de 18% en ambos casos e igualmente el dominio cultural de diseño y servicios creativos restando el valor de sus exportaciones en 28% e importaciones por 11%.

Ahora bien, en nuestro estudio, utilizando la sectorización cultural armonizada de la base de datos UNCTADSTAT las exportaciones de bienes creativos-culturales representarán el 75% y los servicios culturales-creativos el 25% del volumen total mundial en 2012. Las cifras de la base UNCTADSTAT (ver tabla 9.9) en 2012, en términos de exportaciones sectoriales de bienes de las industrias de contenido cultural y creativo, el 53% correspondió al diseño (US\$ 326.597 millones, 47%) y los nuevos medios (US\$ 41.563 millones, 6%) y el 47% restante por publicaciones (US\$ 40.148 millones, 5.8%), artes visuales (US\$ 39.232 millones, 5.7%), artesanías (US\$ 36.406 millones, 5.2%), audiovisuales (US\$ 30.695 millones, 4.4%), y artes escénicas (US\$ 5.253 millones, 0.8%). Durante el periodo 1996-2012, el sector del diseño será el líder inquebrantable de las exportaciones de bienes culturales-creativos en el mundo en términos de valor contabilizando de US\$ 119.706 millones (52.6% en 1996) a US\$ 326.597 millones (47.1% en 2012) del total mundial de exportaciones de bienes culturales-creativos por US\$ 519.894 millones de las industrias culturales y creativas.

Tabla 9.9. Exportaciones mundiales de bienes y servicios culturales-creativos por sub-sectores. Años 1996, 2008 y 2012 (millones de dólares US\$ y %).

	1996		2008		2012	
	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%
Total bienes y servicios	227.450	100%	620.036	100%	693.616	100%
Bienes creativos	189.214	83,2%	439.172	70,8%	519.894	75,0%
Artesanías	14.738	6,5%	32.788	5,3%	36.406	5,2%
Artes visuales	10.331	4,5%	29.948	4,8%	39.232	5,7%
Artes escénicas	5.100	2,2%	5.086	0,8%	5.253	0,8%
Industria editorial	32.180	14,1%	48.695	7,9%	40.148	5,8%
Diseño	119.706	52,6%	237.164	38,3%	326.597	47,1%
Nuevos medios	6.804	3,0%	46.916	7,6%	41.563	6,0%
Servicios creativos	38.236	16,8%	180.864	29,2%	173.722	25,0%
Publicidad, investigación de mercado	5.008	2,2%	28.747	4,6%	34.680	5,0%
Arquitectura y servicios relacionados	9.828	4,3%	80.354	13,0%	69.543	10,0%
Servicios de desarrollo e investigación	13.336	5,9%	30.366	4,9%	27.883	4,0%
Personales culturales y creativos	10.064	4,4%	41.396	6,7%	41.616	6,0%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

¹⁹ Consiste principalmente en instrumentos musicales y medios grabados (como CD).

En el 2015, último año registrado por la base UNCTADSTAT, el sector del diseño mantendrá su posición de liderazgo cultural en las exportaciones de bienes culturales-creativos en el mundo registrando US\$ 318.216 millones (62.4%) del total de las industrias culturales y creativas, seguido de las artes visuales (US\$ 53.700 millones, 10.5%) nuevos medios (US\$ 42.194 millones, 8.3%), artesanías (US\$ 35.720 millones, 7%), industria editorial (US\$ 33.661 millones, 6.6%), audiovisuales (US\$ 21.875 millones, 4.3%) y artes escénicas (US\$ 4.387 millones, 0.9%) comparativamente.

Es importante destacar algunas observaciones. En primer lugar, existen diferencias entre las bases de la UNESCO y de la UNCTADSTAT por lo que las posiciones líderes de los dominios culturales se hacen diferentes. Mientras que para la UNESCO el dominio cultural diseño y servicios creativos representaba la parte más pequeña de las exportaciones de los bienes culturales-creativos en 2013, con una participación del 0.1% (US\$ 193,5 mil millones) para la base UNCTADSTAT desde el 1996 hasta el año 2015 corresponde el liderazgo de las exportaciones al sector del diseño. La UNESCO agrupa como un solo dominio cultural a las artes visuales y artesanías, contrario a la base UNCTADSTAT que los visualiza de manera separada. Pero aun contabilizando las cifras de dichos sectores -artesanías y artes visuales- como un solo dominio cultural arroja un total de US\$ 75.638 millones (14.5%) que los ubicaría en una segunda posición de acuerdo a la base UNCTADSTAT para el 2012.

En segundo lugar, para el Informe de la UNESCO-UIS (2016: 38), en términos de valor, las exportaciones de libros y prensa (dominio D) aumentaron levemente de US\$ 20,7 mil millones en 2004 a US\$ 24,1 mil millones en 2013, pero su participación de las exportaciones mundiales de bienes culturales disminuyó 19% en 2004 a 11% en 2013. Asimismo, representaron una participación del 20% de las importaciones en 2004 (US\$ 22,3 mil millones), que disminuyó continuamente al 15% en 2013, pero con un valor más alto (US\$ 25,1 mil millones). En nuestro estudio, no coincidimos con las cifras, pero si con la tendencia. La industria editorial en el total de exportaciones sectoriales de bienes y servicios culturales-creativos de las industrias de contenido cultural y creativo ha disminuido desde 1996 (US\$ 119.706 millones, 52.6%) pasando por el año de la crisis 2008 (US\$ 48.695 millones, 7.9%) a 2015 (US\$ 40.418 millones, 5.8%). La misma tendencia se observa si valoramos sus exportaciones solo en relación al total de las exportaciones de bienes culturales-creativos. Y en tercer lugar, en el periodo 1996-2012, en el campo de las exportaciones de servicios culturales-creativos será el sector de arquitectura y diseño que mantendrá un crecimiento sostenido de (US\$ 9.828 millones, 4.3%) pasando por el año de la crisis 2008 (US\$ 80.354 millones, 13%) a 2015 (US\$ 69.543 millones, 10%) ubicándolo como líder frente a servicios personales culturales y creativos (US\$ 41.616 millones, 6%); publicidad, investigación de mercado y opinión pública (US\$ 34.680 millones,

5%) y servicios de desarrollo e investigación (US\$ 27.883 millones, 4%) respectivamente en 2012.

En términos de grupos económicos (ver tabla 9.10), apreciamos el dominio del sector diseño con valor de exportación de US\$ 58.742 millones (47.8%) a US\$ 130.860 millones (54.2%) en las economías desarrolladas – EE.UU., Canadá, UE y Japón – en el periodo 2002-2015. Y dentro de este sector, el diseño de joyas aumentó sus exportaciones de US\$14.338 millones (11.7%) a US\$ 47.789 millones (19.8%) por encima del diseño de interior que decreció de US\$ 23.606 millones (19.2%) a US\$ 35.552 millones (14.7%) y diseño de moda que extendió sus valores de US\$ 12.189 millones (9.9%) a US\$ 32.493 (13.4%), durante el periodo 2002-2015. EE.UU. ocupó el primer lugar debido a su posición competitiva en el diseño, que vio las exportaciones aumentar de US\$ 6,2 mil millones en 2003 a US\$ 15,3 mil millones en 2012. Esto incluyó exportaciones de joyería, interiorismo y diseño de moda. La demanda de joyas de oro agregó US\$ 70 mil millones a la economía mundial en 2012, y representó casi la mitad de la demanda mundial de oro. China, India y EE.UU. son los tres mercados más grandes para la joyería de oro (UNCTAD, 2005: 3). En el caso de las economías en desarrollo, los valores de exportaciones del sector diseño son extremadamente elevados contabilizando un 70% de sus exportaciones mundiales de bienes culturales (US\$ 59.069 millones) a 70.1% (US\$ 185.770 millones) seguido por las artesanías con 13.7% (US\$ 11.559 millones) a 9.9% (US\$ 26.133 millones) comparativamente en 2002-2015. Las economías en transición registrarán un crecimiento en el sector del diseño de 32.8% (US\$ 400 millones) a 52.1% (US\$ 1.586 millones) en el periodo 2002-2015 proporcionalmente. Los otros sectores por destacar son la industria editorial, artes visuales y videojuegos.

Tabla 9.10. Exportaciones mundiales de bienes culturales-creativos según nivel de desarrollo de los países por sub-sectores. Años 2002 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

	Economías desarrolladas				Economías en desarrollo				Economías en transición			
	2002		2015		2002		2015		2002		2015	
	M. US \$	%	M. US \$	%	M. US \$	%	M. US \$	%	M. US \$	%	M. US \$	%
Total bienes creativos	122.912	100%	241.624	100%	84.366	100%	265.081	100%	1.217	100%	3.048	100%
Artesanías	8.297	6,8%	9.451	3,9%	11.559	13,7%	26.133	9,9%	63	5,2%	136	4,5%
Audiovisual	9.184	7,5%	14.881	6,2%	1.041	1,2%	6.859	2,6%	43	3,5%	135	4,4%
Cine	419	0,3%	8	0,0%	52	0,1%	9	0,0%	1	0,1%	0	0,0%
CD, DVD, cintas	8.765	7,1%	14.873	6,2%	989	1,2%	6.851	2,6%	42	3,5%	135	4,4%
Diseño	58.742	47,8%	130.860	54,2%	59.069	70,0%	185.770	70,1%	400	32,9%	1.586	52,0%
Arquitectura	151	0,1%	114	0,0%	59	0,1%	17	0,0%	20	1,6%	3	0,1%
Moda	12.189	9,9%	32.493	13,4%	19.437	23,0%	55.085	20,8%	67	5,5%	159	5,2%
Cristalería	1.127	0,9%	688	0,3%	315	0,4%	398	0,2%	13	1,1%	10	0,3%
Interior	23.606	19,2%	35.552	14,7%	14.480	17,2%	51.619	19,5%	261	21,4%	1.008	33,1%
Joyería	14.338	11,7%	47.789	19,8%	9.638	11,4%	54.057	20,4%	19	1,6%	263	8,6%
Juguetes	7.242	5,9%	14.224	5,9%	15.141	17,9%	24.594	9,3%	19	1,6%	142	4,7%
Nuevos Medios	6.705	5,5%	15.744	6,5%	4.266	5,1%	26.372	9,9%	4	0,3%	78	2,6%
Medios de grabación	2.137	1,7%	8.696	3,6%	469	0,6%	15.739	5,9%	3	0,2%	42	1,4%
Videos juegos	4.568	3,7%	7.048	2,9%	3.797	4,5%	10.633	4,0%	1	0,1%	36	1,2%
Artes Escénicas	1.664	1,4%	2.559	1,1%	1.151	1,4%	1.824	0,7%	3	0,2%	3	0,1%
Industria Editorial	26.152	21,3%	25.651	10,6%	3.500	4,1%	6.990	2,6%	675	55,5%	1.020	33,5%
Libros	9.057	7,4%	11.608	4,8%	2.272	2,7%	4.437	1,7%	266	21,9%	430	14,1%
Diarios y periódicos	11.512	9,4%	7.884	3,3%	668	0,8%	298	0,1%	405	33,3%	549	18,0%
Otros impresos	5.583	4,5%	6.159	2,5%	559	0,7%	2.255	0,9%	3	0,2%	41	1,3%
Artes Visuales	12.168	9,9%	42.478	17,6%	3.780	4,5%	11.133	4,2%	31	2,5%	89	2,9%
Inds. Relacionadas	338.918	275,7%	343.831	142,3%	267.762	317,4%	488.041	184,1%	1.446	118,8%	5.142	168,7%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

Si trasladamos estas cifras por regiones consideradas en este estudio (ver tabla 9.11), distinguiremos que la UE es el mayor mercado dinámico del diseño en la economía creativa con ingresos por valor de exportación hacia el mundo de US\$ 43.972 millones (51.6%) a US\$ 95.729 millones (56%) entre 2002-2015; superiores a las exportaciones del bloque Américas (incluye EE.UU. y Canadá) a pesar de su crecimiento de US\$ 9.245 millones (34.9% en 2002) a US\$ 19.435 millones (41.6% en 2015). Y si contabilizamos a Europa la tendencia sería aún mayor registrando exportaciones por valores de US\$ 107.372 millones (55.7%) en 2015. En otras palabras Europa clasifica como el mayor exportador de bienes creativos referidos al diseño entre los países desarrollados, con una participación alrededor del 50% del mercado global. En el caso de ALC cuyas exportaciones de bienes culturales-creativos hacia el mundo representaron US\$ 5.906 millones (2.8%, en 2002) y US\$ 7.460 millones (1.5%, en 2015), de dichos totales alrededor del 60% se destinarán en exportaciones de bienes creativos referidos al diseño, acrecentando su contribución de US\$ 3.546 millones (60%) a US\$ 4.889 millones (66.1%) entre 2002-2015, seguido por nuevos medios (US\$ 794 millones, 10.7%), industria editorial (US\$ 596 millones, 8.1%), artesanías (US\$ 436 millones, 5.9%), audiovisuales (US\$ 339 millones, 4.6%), artes visuales (US\$ 264 millones, 3.6%) y artes escénicas (US\$ 82 millones, 1.1%) comparativamente en 2015.

Al observar las exportaciones hacia el mundo por parte de ALC es más que evidente que muestra una distribución desequilibrada de los dominios culturales dentro de las exportaciones de los bienes culturales-creativos. Por supuesto, hay que tomar en consideración la revolución digital que está creando nuevos modelos de consumo, producción y negocios en todos los sectores de la economía creativa, lo que tiene importantes efectos potenciales las exportaciones de bienes y servicios culturales-creativos. Los flujos digitales se multiplicaron por 45 entre 2005 y 2014, y se espera que se multipliquen por 9 en los próximos cinco años.

Tabla 9.11. Exportaciones hacia el mundo de bienes culturales-creativos de ALC y la UE28 por sub-sectores. Años 2002 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

SUBSECTORES	UE				ALC				% s/ total Mundial			
	2002		2015		2002		2015		2002		2015	
	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	UE	ALC	UE	ALC
Artesanías	5.988	7,0%	7.298	4,3%	505	8,6%	436	5,9%	30,1%	2,5%	20,4%	1,2%
Audiovisual	7.210	8,5%	10.517	6,1%	214	3,6%	339	4,6%	70,2%	2,1%	48,1%	1,5%
Diseño	43.972	51,6%	95.729	56,0%	3.546	60,0%	4.889	66,1%	37,2%	3,0%	30,1%	1,5%
Nuevos medios	3.789	4,4%	10.291	6,0%	785	13,3%	794	10,7%	34,5%	7,2%	24,4%	1,9%
Artes escénicas	770	0,9%	1.425	0,8%	32	0,5%	82	1,1%	27,3%	1,1%	32,5%	1,9%
Industria editorial	16.132	18,9%	18.136	10,6%	650	11,0%	596	8,1%	53,2%	2,1%	53,9%	1,8%
Artes visuales	7.381	8,7%	27.658	16,2%	174	2,9%	264	3,6%	46,2%	1,1%	51,5%	0,5%
Total ICC	85.242	100%	171.054	100%	5.906	100%	7.400	100%	40,9%	2,8%	33,6%	1,5%
Industrias relacionadas	188.881	222%	188.057	110%	19.290	327%	25.121	339%				

Fuente: Elaboración propia autores a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

* ALC no incluye Anguila, Aruba, Bermuda, Curazao, Islas Vírgenes Británicas, Islas Caimán y Montserrat. Las Américas incluyen Canadá y EE.UU.

Por el contrario, en base a UNCTADSTAT, nos indican que América (Canadá y EE.UU.) representaron conjuntamente con la UE el 56.7% equivalentes a US\$ 164.427 millones de las importaciones de bienes culturales-creativos en diseño para el año 2015. La UE notificó 51.6% (US\$ 42.452 millones en 2012) y 53.7% (US\$ 91.634 millones en 2015) comparativamente. En el caso de ALC las importaciones desde el mundo de bienes creativos referidos al diseño, amplificaran su contribución de US\$ 3.304 millones (45.5%) a US\$ 8.573 millones (53.7%) entre 2002-2015 (ver tabla 9.12).

Tabla 9.12. Importaciones desde el resto del mundo de bienes culturales-creativos a ALC y la UE28 por sub-sectores. Años 2002 y 2015 (millones de dólares US\$ y %).

SUBSECTORES	UE				ALC				% s/ total Mundial			
	2002		2015		2002		2015		2002		2015	
	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	M. US\$	%	UE	ALC	UE	ALC
Artesanías	6.980	8,5%	9.523	5,6%	1.091	15,0%	1.691	10,6%	33,0%	5,2%	33,5%	5,9%
Audiovisual	6.489	7,9%	9.310	5,5%	370	5,1%	824	5,2%	53,6%	3,1%	43,3%	3,8%
Diseño	42.452	51,6%	91.634	53,7%	3.304	45,5%	8.573	53,7%	32,9%	2,6%	34,2%	3,2%
Nuevos medios	4.760	5,8%	15.691	9,2%	334	4,6%	2.561	16,0%	37,2%	2,6%	33,3%	5,4%
Artes escénicas	1.013	1,2%	1.785	1,0%	102	1,4%	238	1,5%	31,0%	3,1%	37,8%	5,0%
Industria editorial	13.654	16,6%	13.835	8,1%	1.848	25,4%	1.739	10,9%	43,2%	5,8%	42,8%	5,4%
Artes visuales	6.985	8,5%	28.815	16,9%	219	3,0%	336	2,1%	39,5%	1,2%	54,8%	0,6%
Total ICC	82.333	100%	170.593	100%	7.268	100%	15.962	100%	36,2%	3,2%	37,5%	3,5%
Industrias relacionadas	155.339	189%	126.529	74%	20.961	288%	29.778	187%				

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

*ALC no incluye Anguila, Aruba, Bermuda, Curazao, Islas Vírgenes Británicas, Islas Caimán y Montserrat. Las Américas incluyen Canadá y EE.UU.

Para concluir, el comercio exterior de las relaciones birregionales entre ALC y la UE, en términos de exportaciones e importaciones por sectores culturales (ver tabla 9.13) muestra el mayor potencial económico de la UE. Tal como pasaba en la tabla 9.8, los datos de UNCTADSTAT de exportaciones e importaciones entre distintas regiones son asimétricos debido a limitaciones en la metodología de compilación (las importaciones de ALC desde la UE no coinciden con las exportaciones de la UE a ALC), cosa que explica los valores distintos. El total de las exportaciones en 2015 de ALC a la UE ascendió a US\$ 486 millones, mientras que el valor de las importaciones fue de US\$ 1.561 millones (los datos procedentes de la UE son US\$ 580 millones por lo que respecta a las importaciones de la UE procedentes de ALC y US\$ 2.575 millones el valor de las exportaciones de la UE a ALC). El déficit comercial es muy elevado pues las importaciones más que triplican el valor de las exportaciones.

Analizando el valor del comercio exterior en 2015 de ALC a UE por subsectores el valor del diseño concentra el 76,7% de las exportaciones y el 58% de las importaciones, destacando el diseño interior en las exportaciones. El segundo sector exportador son las artes visuales, con un 10,3%. Por lo que respecta a las importaciones, el segundo subsector es el sector editorial. Cabe destacar que mientras las importaciones de la industria editorial, con US\$ 331 millones representan el 21,2% del total, las exportaciones a la Unión Europea con solo US\$ 14 millones solo representan el 2,9%.

Tabla 9.13. Exportaciones e importaciones de bienes culturales-creativos de ALC a/desde UE28 y viceversa por subsectores. Años 2008 y 2015 (millones de dólares US\$).

	Exportaciones de ALC a UE		Importaciones de ALC desde UE		Exportaciones de UE a ALC		Importaciones de UE desde ALC	
	2008	2015	2008	2015	2008	2015	2008	2015
Total	573 100%	486 100%	2.041 100%	1.561 100%	2.482 100%	2.575 100%	724 100%	580 100%
Artesanías	26 4,5%	13 2,7%	88 4,3%	59 3,8%	26 1,0%	90 3,5%	33 4,6%	27 4,7%
Audiovisual	13 2,3%	14 2,9%	176 8,6%	88 5,6%	151 6,1%	93 3,6%	38 5,2%	8 1,4%
Cine	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 0,0%	0 0,0%	1 0,1%	0 0,0%
CD, DVD...	13 2,3%	14 2,9%	176 8,6%	88 5,6%	150 6,0%	93 3,6%	37 5,1%	8 1,4%
Diseño	441 77,0%	373 76,7%	916 44,9%	905 58,0%	1.216 49,0%	1.282 49,8%	515 71,1%	313 54,0%
Arquitectura	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	6 0,2%	2 0,1%	0 0,0%	0 0,0%
Moda	38 6,6%	35 7,2%	282 13,8%	306 19,6%	349 14,1%	386 15,0%	44 6,1%	39 6,7%
Cristalería	6 1,0%	0 0,0%	15 0,7%	18 1,2%	18 0,7%	14 0,5%	4 0,6%	1 0,2%
Interior	332 57,9%	230 47,3%	253 12,4%	294 18,8%	330 13,3%	333 12,9%	390 53,9%	165 28,4%
Joyería	42 7,3%	52 10,7%	216 10,6%	172 11,0%	411 16,6%	403 15,7%	50 6,9%	45 7,8%
Juguetes	23 4,0%	56 11,5%	150 7,3%	115 7,4%	101 4,1%	110 4,3%	26 3,6%	62 10,7%
Nuevos medios	17 3,0%	23 4,7%	193 9,5%	106 6,8%	292 11,8%	182 7,1%	13 1,8%	33 5,7%
Medios de grabación	17 3,0%	19 3,9%	74 3,6%	63 4,0%	115 4,6%	73 2,8%	10 1,4%	25 4,3%
Video-juegos	1 0,2%	4 0,8%	119 5,8%	43 2,8%	176 7,1%	109 4,2%	3 0,4%	8 1,4%
Artes escénicas	5 0,9%	1 0,2%	10 0,5%	9 0,6%	15 0,6%	12 0,5%	7 1,0%	8 1,4%
Industria editorial	33 5,8%	14 2,9%	639 31,3%	331 21,2%	601 24,2%	406 15,8%	47 6,5%	25 4,3%
Libros	19 3,3%	7 1,4%	473 23,2%	251 16,1%	460 18,5%	320 12,4%	28 3,9%	16 2,8%
Periódicos	11 1,9%	1 0,2%	110 5,4%	39 2,5%	97 3,9%	43 1,7%	12 1,7%	2 0,3%
Otros impresos	3 0,5%	6 1,2%	55 2,7%	42 2,7%	44 1,8%	44 1,7%	6 0,8%	7 1,2%
Artes visuales	38 6,6%	50 10,3%	39 1,9%	82 5,3%	113 4,6%	510 19,8%	72 9,9%	166 28,6%
Antigüedades y colecciones	1 0,2%	1 0,2%	13 0,6%	2 0,1%	12 0,5%	275 10,7%	16 2,2%	15 2,6%
Pinturas	11 1,9%	25 5,1%	4 0,2%	51 3,3%	59 2,4%	167 6,5%	34 4,7%	106 18,3%
Fotografía	1 0,2%	1 0,2%	5 0,2%	6 0,4%	5 0,2%	8 0,3%	1 0,1%	3 0,5%
Esculturas	25 4,4%	23 4,7%	17 0,8%	23 1,5%	36 1,5%	60 2,3%	21 2,9%	42 7,2%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos UNCTADSTAT sobre economía creativa.

* Los datos de UNCTADSTAT de exportaciones e importaciones entre distintas regiones son asimétricos debido a varias limitaciones en la metodología de compilación. ALC no incluye Anguila, Aruba, Bermuda, Curazao, Islas Vírgenes Británicas, Islas Caimán y Montserrat. En el año 2015 muchos países no aportaron datos por lo que las cifras en comparación a los otros años del estudio resultan bajas.

Tal como se ha podido constatar el comercio exterior de bienes y servicios culturales-creativos entre América Latina y el Caribe y la Unión Europea presenta no solo un importante desfase dado su gran diferencia de peso a escala del comercio mundial, más allá de las limitaciones de datos procedentes de algunos países, sino también en sus relaciones birregionales.

Referencias

- Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLALC (2002). *Cultura, Comercio y Globalización. Preguntas y respuestas*. Colombia. Ediciones UNESCO / CERLALC.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe – CEPAL (2017). *Perspectivas del Comercio Internacional de América Latina y el Caribe 2017*. Santiago, Chile. (LC/PUB.2017/22-P). Naciones Unidas.
- Convenio Andrés Bello - CAB (2015). *Guía metodológica para la implementación de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- EY (2015). *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*. EYGM Limited.
- KEA (2006). *The Economy of Culture in Europe*. Study prepared for the European Commission. Directorate-General for Education and Culture. Brussels. KEA European Affairs.
- Naciones Unidas, PNUD, UNESCO (2014). *Informe sobre la Economía Creativa. Edición especial 2013. Ampliar los cauces de desarrollo local*. México: Naciones Unidas/PNUD/UNESCO.
- Organización Mundial del Comercio - OMC (2015). *Estadísticas del comercio internacional 2015*. OMC.
- UNCTAD (2008). *Secretary-General's high-level panel on the creative economy and industries for development*. TD(XII)/BP/4. 14-15/01/2008. Geneva: UNCTAD.
- UNCTAD (2015) *Creative economy outlook and country profiles: Trends in international trade in creative industries*. UNCTAD/WEB/DITC/TED/2016/5. United Nations. UNCTAD.
- UNESCO (2009). *Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO 2009*. Instituto de Estadística de la UNESCO. Montreal: UNESCO-UIS.
- UNESCO-UIS (2016). *The globalisation of cultural trade: a shift in consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013*. UIS/2016/CUL/TD/1. UNESCO Institute for Statistics. Montreal, Canadá: UNESCO-UIS.



HUMAN PROVIDES

10

INTERPRETAR LA FANTASÍA DE LA MOVILIDAD MIENTRAS SE PROMULGA LA VIOLENCIA DE LA INMOVILIDAD

Francisco GUEVARA

«El pasado, incluso no estando «resuelto» (si es que algún día lo estará)
pesa continuamente sobre el presente»

Linda Bolton, *Facing the Other: Ethical Disruption and the American Mind*

Resumen

La movilidad cultural tiene profundas implicaciones históricas con consecuencias perjudiciales y duraderas en América Latina y el Caribe, y muy a menudo oculta una perspectiva sesgada de estas regiones a la vez que se fantasea con el potencial transformativo del arte en lo referente a procesos de creación artística y encuentros internacionales. El presente ensayo analiza la función ideológica de la movilidad cultural, especialmente en el contexto de las relaciones entre Europa y América Latina y el Caribe. Se partirá del concepto de libertad y su problemático legado en las Américas para empezar a desenmarañar el sesgo ideológico tras el discurso supuestamente universalizante de movilidad. Se abordará cómo la movilidad es capaz de reproducir estrategias de representación con efectos ideológicos, incluyendo la racialización de espacios y la espacialización de clases, concretamente en América Latina y el Caribe. Considerando que no hay incremento en el movimiento sin extensos sistemas de inmovilidad, se presentarán distintos ejemplos de repercusiones y experiencias en la práctica del movimiento. El objetivo radica en marcar

una distancia entre la fantasía y el fetichismo de la movilidad y replantear cuestiones pertinentes en cuanto a cooperación cultural para romper la tradición de un movimiento a expensas de la explotación. Finalmente se centrará la atención en la cuestión de la cooperación cultural en América Latina y el Caribe con la mirada puesta en la *Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural*, como referencia y panorama actual de estas regiones, para repensar los principales obstáculos que se nos presentan.

10.1 Introducción

En 2017 la Arquetopia Foundation and International Artist Residency empezó a promocionar y produjo la *Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural* para Latinoamérica y el Caribe en colaboración con la organización On the Move. Se trata de la primera guía de estas características que se centra en dichas regiones para cartografiar oportunidades de movilidad cultural internacional y ofrecer una visión general de los varios órganos y programas de financiamiento (Guevara y Hernández, 2018). La tarea supuso un gran reto, y no solo por la escasez de oportunidades en Latinoamérica y el Caribe, sino porque el financiamiento, los programas y las distintas oportunidades suelen ser inconstantes y efímeras. Cuando recopilamos el directorio de la guía, ésta incluía aproximadamente 250 oportunidades de distintos órganos de financiación y, sin embargo, en el momento de publicarla, en 2018, ya solo quedaban 103 becas y subvenciones. En un plazo de doce meses, múltiples oportunidades caducaron y no se renovaron, y varios programas desaparecieron. Pero, ¿por qué sucede algo así en estas regiones? Al analizar la pregunta empecé a percibir implicaciones y patrones en la función ideológica de términos como «movilidad cultural», «cooperación» y «libertad», especialmente en los discursos internacionales. A través de sus políticas globales y regionales, muchas organizaciones multilaterales, incluyendo la UNESCO y la Organización de Estados Iberoamericanos, han desempeñado un papel fundamental en la consolidación de esta terminología, sobre todo en lo que se refiere al concepto de desarrollo y específicamente en Latinoamérica y el Caribe.

La organización On the Move define la movilidad cultural como «el movimiento transfronterizo temporal de artistas y profesionales de la cultura» entendiéndolo como parte integrante de su vida laboral normal (On the Move, n.d.). Aunque pueda parecer universal, este concepto funciona como un silencio promulgado que es incapaz de abordar el fondo de la cuestión de la movilidad y que acaba disfrazando la ideología bajo una definición aparentemente sólida, en particular respecto a las Américas. La movilidad cultural tiene profundas implicaciones históricas con consecuencias perjudiciales y duraderas en América Latina y el Caribe, y muy a menudo oculta una perspectiva sesgada de

estas regiones a la vez que se fantasea con el potencial transformativo del arte en lo referente a procesos de creación artística y encuentros internacionales (Cash, Buick y Rojas, 2016; Trouillot y Carby, 2015). Dado que el arte y el poder tienen implicaciones recíprocas, muchas veces en movilidad cultural interpretan una fantasía que genera distorsiones, desigualdades, partidismos ideológicos y ángulos muertos, sobre todo al interactuar con comunidades locales de esas regiones y artistas internacionales (Bolton, 2010; Cash, Buick y Rojas, 2016; Holland, 2012; Nochlin, 1989; Jones y Stephenson, 1999; Rancière, 2009).

En el presente ensayo analizo la función ideológica de la movilidad cultural, especialmente en el contexto de las relaciones entre Europa y América Latina y el Caribe. Parto del concepto de libertad y su problemático legado en las Américas para empezar a desenmarañar el sesgo ideológico tras el discurso supuestamente universalizante de movilidad. Abordaré cómo la movilidad es capaz de reproducir estrategias de representación con efectos ideológicos, incluyendo la racialización de espacios y la espacialización de clases, concretamente en América Latina y el Caribe. Considerando que no hay incremento en el movimiento sin extensos sistemas de inmovilidad, presentaré distintos ejemplos de repercusiones y experiencias en la práctica del movimiento. Mi objetivo radica en marcar una distancia entre la fantasía y el fetichismo de la movilidad y replantear cuestiones pertinentes en cuanto a cooperación cultural para romper la tradición de un movimiento a expensas de la explotación. Finalmente centraré la atención en la cuestión de la cooperación cultural en América Latina y el Caribe con la mirada puesta en la *Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural*, como referencia y panorama actual de estas regiones, para repensar los principales obstáculos que se nos presentan.

10.2 Las implicaciones de la movilidad y la libertad

Cuando se debate el concepto de libertad en las Américas es inevitable no encontrarse con Thomas Jefferson como uno de sus pilares ideológicos. En el proceso de separación de la monarquía hispánica, y durante la formación de las nuevas naciones de América Latina y el Caribe, las ideas de Jefferson ejercieron una notable influencia. Se citaron en los varios movimientos de independencia, incidieron en la reforma de los gobiernos y tuvieron un efecto que ha perdurado durante varios siglos.

En la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, Jefferson escribió «sostenemos como evidentes por sí mismas las verdades de que todos los hombres son creados iguales, que son dotados por su creador de ciertos derechos inalienables; que entre estos derechos se cuentan: la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad» (United States, 1796: 1). Se trata de uno de los textos más celebrados y más influyentes de la historia, la expresión por excelencia de la libertad individual y nacional. No obstante, cuando Thomas Je-

Jefferson participó en la redacción del borrador de la Declaración de Independencia, era dueño legal de 175 seres humanos esclavizados. Prevalecía la idea de que los afroamericanos no eran aptos para la libertad, algo que se aplicaría a muchos otros grupos. Jefferson se mostró con frecuencia crítico con otros movimientos de independencia puesto que no contemplaba que el caso y el modelo de los Estados Unidos pudiera valer en otros lugares. Así, llegaría a expresar continuamente sus dudas acerca de los gobiernos instituidos en Latinoamérica y el Caribe, y la capacidad de sus gentes de disfrutar de la libertad sin intoxicarse (Jefferson y Bernstein, 2013). Al fin y al cabo «cuando se produce discriminación, esta no se limita a un solo grupo sino que se generaliza como principio y práctica social» (Lipsitz, 2011: 13).

Los principios de libertad de Jefferson recobraron influencia cuando, al concluir la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO se erigió como preeminente organización educativa y cultural para la justicia, la libertad y la paz. La confluencia entre artes, cultura, derechos humanos y justicia social en su mandato a la larga comportaría la materialización del concepto de «derecho a la libertad artística». En las décadas sucesivas, la UNESCO consiguió incorporar con éxito el ideal de Jefferson de libertad individual¹ en múltiples declaraciones, recomendaciones y foros hasta que al fin, en 1987, la organización conmemoró explícitamente su legado con la inscripción de Monticello y la Universidad de Virginia, la antigua plantación y finca de Jefferson, en la Lista de sitios Patrimonio de la Humanidad por su destacado valor universal (Centre U.W., n.d.; Thomas Jefferson's Monticello, n.d.). ¿Cómo puede ser que a día de hoy una plantación trabajada por víctimas de la esclavitud represente culturalmente ideales de libertad? ¿Cómo pudo uno de los máximos partidarios de la democracia, el republicanismo y la libertad nacional no defender plenamente la independencia de Latinoamérica? Como constató Michael Taussig, la redención nunca puede ser final; «la escritura que merece ser leída está hecha de esta manera, escritura como una confrontación continua con el pasado que la evocó» (Taussig, 2009: 144).

Libertad y movilidad invierten mutuamente la una en la otra. La capacidad de moverse implica la condición de libertad, la habilidad de moverse libremente en el espacio y el tiempo. Sin embargo, la movilidad nunca es el mero hecho de moverse, es una representación que acarrea diversos lastres, incluyendo el cómo se vive y sus efectos. A pesar de que la movilidad se plantea como fundamental para el mundo y la manera cómo lo comprendemos, el significado de movilidad y su *modus operandi* siguen siendo abiertos e imprecisos (Cresswell, 1999). No obstante la cuestión del significado, por norma general, permanezca ausente en los debates sobre movilidad, la relevancia del término como preocupación, especialmente en lo que concierne a cultura, se ha mantenido en la vanguardia de los discursos internacionales. En las dos últimas décadas se han firmado varias convenciones

¹ En su libro *Facing the Other*, Linda Bolton explica los problemas del ideal de Jefferson y la libertad individual.

multilaterales que versan sobre cultura, movilidad y libertades fundamentales. Un ejemplo de ello es la *Convención de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, considerada como un esfuerzo significativo de la UNESCO para reforzar las capacidades de creación, producción y difusión de la cultura, y que subraya la importancia de mejorar la movilidad de los artistas y promover la libertad y los derechos humanos (Carnaghan, 2006).

En 2008, la Comisión Europea llevó a cabo un estudio sobre incentivos para la movilidad en el sector creativo/de la cultura para recabar información sobre tendencias en distintas regiones de Europa y desarrollar una clasificación de los principales tipos de programas de movilidad. Este informe define la movilidad «no simplemente como movimientos ocasionales transfronterizos que pueden ser útiles para adquirir experiencia profesional con miras a un crecimiento profesional, así como para fomentar la actividad artística, sino más bien como parte integrante de la vida laboral normal de artistas y otros profesionales de la cultura» (Wiesand e Instituto ERICarts, 2008). A escala global, la UNESCO publicó en 2018 *Re/Pensar las políticas culturales*, un informe de seguimiento de la *Convención de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, que recalca el impacto positivo de las políticas culturales innovadoras en la gobernanza cultural a la vez que señalaba la persistencia de las desigualdades, obstáculos y vulnerabilidad de los artistas, mayoritariamente en el Sur Global². En este informe, Khadija El Bennaoui abordaba las paradojas de la movilidad al detalle, reconocía los esfuerzos para promover y apoyar la movilidad artística en el Sur Global e invocaba la necesidad de emprender medidas si los gobiernos quisieran cumplir con los *Objetivos de Desarrollo Sostenible* de 2030. El Bennaoui enunció una serie de recomendaciones, como simplificar los trámites para conseguir visados para los artistas, concienciar a los encargados de los visados de la importancia de la movilidad de artistas, crear comités de visados para facilitar trámites, introducir políticas para fomentar colaboraciones y brindar apoyo a aquellas iniciativas que propugnan marcos legales (El Bennaoui, 2017). Si bien estoy de acuerdo con las recomendaciones, y especialmente con la necesidad de emprender medidas, el eje central del debate sobre movilidad parece sesgado. Si la movilidad es «parte integrante de la vida laboral normal», ¿por qué somos incapaces de realizarla a escala global? ¿Cómo funcionan libertad y movilidad en contexto? Como afirmaba la historiadora del arte Kirsten Buick, «la libertad no se puede garantizar, solo se puede arrebatar», y en lugares donde el imperialismo ha dado forma a la sociedad, la libertad se suele experimentar a costa de grupos marginados identificados (Buick, 2018). El hecho de reclamar que las ideas sobre los derechos son universales, y más aun el derecho a la movilidad, encubre la fusión de libertad, ciudadanía y

² El término *Sur Global* surge a partir de estudios transnacionales y poscoloniales para englobar regiones y países que comparten historias comunes de colonización e imperialismo, y que afrontan profundas desigualdades.

movilidad (Cresswell, 2010). En el centro del discurso universalizante de la movilidad están arraigados el abuso histórico y la injusticia, puesto que los conceptos de uniformidad y diferencia van íntimamente unidos a la construcción de categorías como ciudadano, refugiado o inmigrante (Chakrabarty, 1992). A fin de cuentas, «la movilidad en tal que libertad forma parte de la esencia de algunas de las ideologías fundacionales del mundo moderno» (Cresswell, 2006: 166), y dado que la capacidad de moverse está legislada y apoyada por la autoridad con toda la fuerza de los estados nacionales, la construcción de un concepto aparentemente universal queda consagrado en el derecho a la movilidad, cuando en realidad la movilidad es muy específica.

La idea de que el mundo será más móvil es una farsa teniendo en cuenta las diferencias en cómo experimentamos la movilidad. En calidad de construcción social y cultural, la movilidad presenta una distribución desigual como recurso; por ello, el hecho de moverse no se puede tildar de movilidad sino de producción de muchas movilidades. En esta distribución asimétrica de poder, las movilidades juegan un papel importante en los múltiples procesos de diferenciación y generan relaciones sociales a la vez que las relaciones sociales las generan a ellas (Buick, 2018; Chakrabarty, 1992; Cresswell, 2006). La interconexión entre distintas movilidades y la implicación de ideologías en los complejos procesos de diferenciación (incluyendo géneros, clases, nacionalidades, etnicidades, culturas) dan pie a formas específicas de representación; por ejemplo, turistas, artistas, deportistas, mochileros, gente de negocios, estudiantes internacionales, trabajadores pendulares, expatriados, inmigrantes, refugiados, terroristas, etc. Aunque la mayor parte de estas representaciones se han utilizado para ilustrar inquietudes contemporáneas acerca de un mundo en movimiento, cada una de ellas dice algo distinto sobre la movilidad y el bagaje social que las acompañan (Cresswell, 1999). Las distintas movilidades acceden a distintos recursos a distintos precios y, visto que están interconectadas, la velocidad rápida de una persona corresponde con la velocidad lenta de otra persona. La cuestión no es cómo privilegiar una subjetividad móvil sino más bien rastrear el poder de los discursos y las prácticas que crean efectos tanto de movilidad como de inmovilidad (Elliott y Urry, 2010).

La movilidad como término más amplio funciona a modo de mecanismo para custodiar un sistema sociopolítico; se invierte en un mundo de «progreso», en movimiento perpetuo para unos e inmovilismo para otros. «Aquellos más capaces de beneficiarse de su participación en el capitalismo global celebran la flexibilidad y la movilidad» (Ong, 2006: 19) y se postulan como su materialización, con múltiples pasaportes, cruzando fronteras una y otra vez, mientras otros permanecen detenidos en puntos de paso internacionales como representación de una amenaza nacional. En última instancia, la movilidad como idealización de un movimiento es un fetiche que depende de la exclusión de otros que están en la posición de «no [ser] libres de la misma forma» (Ahmed, 2014: 151).

10.3 La movilidad como una narrativa constitutiva

Con la globalización y el proceso de integración europea en la segunda mitad del siglo XX, la movilidad emergió como narrativa predominante. En 1993, la Unión Europea prometió paz, prosperidad, cooperación y bienestar colectivo al crear una zona continental sin fronteras internas bajo los principios de libertad, justicia y seguridad (European Union, 2006). El derecho a la movilidad se situó en el centro de la constitución de la UE para garantizar en su interior «la libre circulación de personas, servicios, mercancías y capitales; y la libertad de establecimiento» (*Treaty Establishing a Constitution for Europe*, 2005). La movilidad se convirtió en algo fundamental para la ciudadanía europea y en un motivo simbólico central de la identidad europea; una manera por la cual convertirse en europeo se experimenta a través de la práctica diaria, la movilidad profesional, mediante el uso de infraestructura y de extensas redes que materializan el movimiento. Por ejemplo, desde la integración económica de 1993 a 2015, la UE ha invertido 90.000 millones de euros en infraestructura para desarrollar más de 18.000 kilómetros de carreteras, 20.000 kilómetros de ferrocarril, 38 aeropuertos, 13 puertos marítimos y 49 puertos fluviales (Majewska, 2014). La movilidad se ha fabricado para funcionar a modo de espacio en blanco como alternativa a lugar. En palabras de Benedict Anderson, Europa ha construido su propia «comunidad imaginaria» a través de prácticas, infraestructura, metáforas y representaciones de movilidad (Anderson, 1982). En este sentido, «el ideal de ciudadano europeo es alguien con una frágil conexión con un solo lugar: un cosmopolita desarraigado, flexible, muy bien formado y muy viajado, capaz de mantener relaciones virtuales y a larga distancia sin buscar la protección del Estado-nación» (Verstraete y Cresswell, 2007). La UE ha concebido la movilidad como un dispositivo para experimentar el ser europeo y ha dejado inscrito que el movimiento es la ventaja de la ciudadanía europea. Sin embargo, el compromiso con la libertad y la movilidad en el «espacio Schengen» va de la mano de un mismo compromiso con la fortificación de sus fronteras exteriores.

En la esfera cultural y educativa, la instauración de mecanismos e instituciones que promueven el movimiento a múltiples niveles, como el *Erasmus+*, además de iniciativas apoyadas por la Nueva Europa Creativa, siguen corroborando la movilidad como fuente de identidad europea. En el ámbito privado y sin ánimo de lucro también se continúa promoviendo la movilidad en el campo de las artes a través de organizaciones como la Fundación Europea de la Cultura, Res Artis, TransArtists y On the Move; todas ellas tienen sede en Europa y originalmente priorizan la movilidad europea. Sus objetivos se centran en mostrar cuán práctico y cómodo resulta ser europeo, cuán natural es moverse entre Estados miembros y cuán evidente puede ser el proceso de moverse (Novoa, 2014). La movilidad ha llegado a ser una forma de identificación, y probablemente representa el logro más aclamado de la UE, ya que construye un escenario que muestra el mundo en términos de movilidad y proximidad, y genera una singularidad europea imaginaria en contraste con

otras limitaciones territoriales del resto del mundo. A pesar de que la categoría abstracta de movilidad europea parece prometer más proximidad cultural e interacciones sociales, también es cierto que se construye sobre diversas prácticas que reproducen múltiples formas de injusticia espacial, incluyendo distribución desigual de poder y dinámicas de inmovilidad (Novoa, 2014). Y así, se han establecido nuevos límites, fronteras y políticas para marcar las diferencias que distinguen a los europeos de los no europeos, pues la libertad de movimiento de los ciudadanos europeos y determinados tipos de visitantes solo es posible mediante la exclusión organizada de los demás (Verstraete et al., 2007). La reorganización espacial de Europa se practica a través de un proceso de diferenciación entre movimiento autorizado y no autorizado, que solo es posible con el cumplimiento de prácticas de vigilancia. Hoy en día, la ciudadanía europea conlleva infinitas posibilidades de movimiento, no solo dentro de la Unión, sino también por todo el mundo, con restricciones mínimas de visados a los titulares de pasaportes europeos, lo que crea una nueva metáfora del nómada errante en busca de nuevos descubrimientos. Con referencia a ello, la representación de los europeos como nómadas sigue recreando siglos de mirada imperial, sigue reproduciendo estrategias representacionales en contra de otras y, gracias a una aparente universalización del movimiento, el observador europeo es capaz de continuar con el legado del colonialismo mediante la construcción de una visión completamente eurocéntrica (Cresswell, 1999).

10.4 El «Occidente» elusivo y sus invenciones

En los últimos siglos, las imaginaciones sobre movilidad han conformado juicios sobre la gente y sus prácticas en el mundo «occidental» (Cresswell, 2010), y bajo la guisa de europeos no representacionales se han establecido como racialización elusiva. «Gracias a prácticas que racializan el espacio y espacializan la raza, se aprende y se legitima la blanquidad, se percibe como natural, necesaria e inevitable» (Lipsitz, 2011).

El sociólogo Ramón Grosfoguel constata que «occidente», así como «occidental», ya no designan una región geográfica sino una posición en las relaciones de poder (Grosfoguel, 1997); es una construcción ideológica que promulga uno de los silencios más perversos en la historia de la humanidad (Chakrabarty, 2008; Trouillot et al., 2015). En el sentido elusivo de «occidente» hay un silencio implícito. Es en este proceso de ambivalencia que los discursos coloniales y sus estrechos vínculos con la dominación y el exterminio mantienen su relevancia (Bhabha, 1983). Kirsten Buick³ explicaba cómo «occidente» es la culminación ideológica de todo lo horrible que ha sucedido en este mundo, «cualquier acto terrible cometido contra personas o grupos de personas» al «emplear “occidental” como

³ Siento especial agradecimiento por la profesora Kirsten Pai Buick por su sabiduría, por sus generosas conversaciones para alargar el tema de la movilidad y por su contribución a una historia del arte sensible.

eufemismo de “europeo”, lo que incorpora todas las otras voces internas levantadas en protesta, como las indígenas y las negras» (Buick, 2018).

Nadie puede eludir las atrocidades de cualquier ideología, nadie es capaz de huir de las jerarquías de clase, sexo, género, jerarquías espirituales, lingüísticas, geográficas o raciales del «sistema mundial moderno/colonialista capitalista/patriarcal», todos somos sujetos colonizados porque el mundo entero vive bajo un proyecto eurocéntrico de modernidad⁴ (Grosfoguel, 2013). La modernidad a través de las ideologías ha secuestrado y monopolizado las definiciones de libertad, democracia, derechos humanos, liberación de las mujeres, cooperación, desarrollo, movilidad, etc. No es habitual encontrar críticas al sistema que pongan en duda la racialización de construcciones geohistóricas de ubicaciones proyectadas como «subdesarrolladas», especialmente si se considera que los actuales sistemas de conocimiento se construyeron a través del exterminio y de epistemicidios dirigidos,⁵ lo que llevó a crear una estructura masculina eurocéntrica y cristiana del conocimiento que sirvió de excusa para «civilizar» al resto del mundo.

La imposición de la cristiandad para convertir a los denominados salvajes y bárbaros en el siglo XVI, seguida por la imposición de la «carga del hombre blanco» y la «misión civilizadora» en los siglos XVIII y XIX, la imposición del «proyecto desarrollista» en el siglo XX y, más recientemente, el proyecto imperialista de las intervenciones militares amparadas por la retórica de «democracia» y «derechos humanos» en el siglo XXI, todas ellas se han implantado con militarismo y violencia bajo el discurso de una modernidad que salva a los «otros» de sus propias barbaries (Grosfoguel, 2011: 25).

En esta línea, la idea de movilidad creada a modo de marcador que distingue diferencias absolutas entre el colonizador y el colonizado también se usa para inventar América como un nuevo mundo (Rabasa, 1993; Cummins, 2002), y estos tipos de prácticas representacionales todavía se emplean para confirmar diferencias como «ellos» y «nosotros» en la cultura popular. La historia de las relaciones culturales entre Europa y Latinoamérica y el Caribe (incluyendo la movilidad) está plagada de estas representaciones y también se relaciona con la dominación y el exterminio (Grosfoguel, 2004; Mignolo, 2012).

Latinoamérica y el Caribe han sido objeto de fantasías imperialistas desde el primer momento de contacto con los europeos, en 1492, y desde entonces la cultura visual y los habitantes de las Américas se han cargado de significado representacional. La flora y la fauna han sido descritas y explicadas una vez tras otra, y se ha caracterizado de forma

⁴ Ramón Grosfoguel, en su ensayo *The Structure of Knowledge in Westernized Universities*, emplea el término *modernidad* para explicar el nuevo sistema histórico conocido como economía-mundo capitalista.

⁵ Ramón Grosfoguel cita el concepto de Boaventura de Sousa Santos de «epistemicidio» para referirse a la destrucción de conocimientos ligada a la destrucción de pueblos y maneras de conocer.

identificable a poblaciones enteras con representaciones simplistas tanto para el público interno como para el externo (Baddeley, 2009; Cummins 2002). Por ejemplo, América y los caníbales son invenciones europeas casi simultáneas. Si bien se produjo antropofagia en varios momentos de la historia europea, el canibalismo es un término localizado que deriva de la palabra no europea *canibales* o *caribes* (de ahí el nombre de caribeño), lo que genera una distinción y una referenciación para marcar distancia entre Europa y las Américas (Cummins, 2002). La fantasía del canibalismo quedó anclada en la imaginación europea con mapas y descripciones ya en el siglo XV, lo que desembocó en discursos de idolatría (la falta de alma y humanidad) y la producción de representaciones para crear una distinción no solo entre el yo europeo y el supuesto otro, sino entre la historia y el lugar, una oposición aparente entre cultura y naturaleza que provoca movimiento e inmovilismo (Cummins, 2002; Grosfoguel, 2013; Rabasa, 1993). El tiempo y el espacio se han colonizado y Europa se ha erigido como referente de la historia global (Grosfoguel, 1997; Mignolo, 2012), por consiguiente, la mayoría de términos utilizados para explicar la complejidad social, cultural y política en las Américas son invenciones, como sucede con «indígena» e «indigeneidad» (otro vocablo para racializar espacio y tiempo). Por ejemplo, solo en México existen 68 lenguas nativas y 350 dialectos, todas derivadas de 11 familias lingüísticas distintas (México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2008); pese a la diversidad de orígenes lingüísticos, ninguno de ellos tiene traducción para el término «indígena».

Todos estos procesos de definición y figuración, incluyendo la lengua y el arte, surgen de un patrimonio común de representación simbólica. Incluso el término «Latinoamérica», que se popularizó en el siglo XIX y que sigue utilizándose, es una invención ideológica francesa⁶ arraigada en el legado de la colonización. Que emergieran naciones independientes en las Américas con sus nuevas divisiones no fue el resultado de la independencia autoproclamada de Estados-nación sino que respondió a una historia imperial de dominio europeo en el continente (Mignolo, 2012).

10.5 Una representación de fantasía de intercambio mutuo y reciprocidad

Si bien el dinamismo del siglo XXI podía sugerir un impacto positivo gracias a la movilidad, en realidad el incremento del movimiento ha ido acompañado de extensos sistemas de inmovilidad (Sheller, 2012; Cresswell, 2006), sobre todo considerando que la velocidad y la fijeza están interconectadas e impregnadas de distribución de poder. Este problema resulta más complejo cuando abordamos la cuestión de la distribución de poder puesto que puede tener lugar de forma asimétrica en la misma subjetividad y representar a la vez

⁶ El concepto de *América Latina* se acuñó durante el siglo XIX por medio de la idea francesa de *latinité*, más adelante adoptada por los francófilos de las Américas y consolidada con los movimientos de independencia.

múltiples efectos ideológicos. La manera como nos percibimos, y cómo somos percibidos por los demás como consecuencia de la movilidad, no presenta la misma distribución de poder. Visto que cada uno percibe los efectos de la movilidad de forma distinta, en un encuentro siempre se verán implicadas varias ideologías, lo que generará múltiples condiciones de explotación y opresión. Karen E. Fields y Barbara J. Fields explican cómo las ideologías pueden funcionar a modo de ficciones monstruosas, en cierto modo como si de brujería se tratara, «lejos de negar la racionalidad de aquellos que han aceptado tanto la creencia como la verdad sobre el mundo, la asumimos» (Fields y Fields, 2016). En el mismo sentido, asumimos las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe sin plantearnos la elaboración de la ideología y el efecto que tiene en nuestra percepción. Bastante a menudo, los intercambios culturales pueden encarnar una representación de fantasía de intercambio mutuo y reciprocidad, y la cooperación se convierte entonces en cooptación y apropiación (Buick, 2018), especialmente en las residencias de artistas, donde la localidad y la movilidad revisten un papel tan importante. Por ello, cualquier debate sobre movilidad o intercambio cultural, entre la Unión Europea, o incluso los Estados Unidos, y Latinoamérica y el Caribe será incompleto si no se consideran las implicaciones de la ideología.

Los efectos de la ideología son profundos y multidireccionales, y afectan a todo el mundo, sobre todo cuando se entrecruzan ideologías variadas para crear distintas percepciones sobre género, clase, raza, cultura, etc. en un lugar y un contexto determinado. A continuación presentaré un ejemplo vivido en Arquetopia Foundation para ilustrar dicha complejidad. Como parte de nuestro programa académico de verano, Arquetopia acogió en Puebla, México, una académica invitada especialista en historia del arte moderno y contemporáneo de América Latina. Nacida y crecida en California, al sur del condado de Los Angeles, de padres inmigrantes de Centroamérica, se autoidentificaba como latina y había viajado en numerosas ocasiones a Centroamérica ya que su investigación y pedagogía se centraban en políticas visuales, activismo en América Latina y metodologías de descolonización en el arte. El grupo de participantes estaba compuesto por una mezcla de artistas visuales locales e internacionales con el propósito de analizar el tema de las movilidades transnacionales en el contexto de las residencias de artistas. Durante la sesión, uno de los asistentes se interesó por el predominio de la clase frente a la raza en México y en América Central, y la académica invitada empezó a explicar que la historia de las Américas era compleja y con muchas diferencias entre las distintas regiones, para concluir con una afirmación que podría ayudar a ejemplificar la función de la movilidad y sus efectos ideológicos multidireccionales, y que he transcrito como sigue:

Sé que, al menos en Estados Unidos, la gente se piensa que todos los de habla hispana son mexicanos, ya saben... No se imaginan las veces que me han dicho si era mexicana y yo me pongo... es como que... Sin afán de ofender a mis amigos mexicanos

pero ¡me temo que no soy mexicana! Exacto, soy de Centroamérica... tengo toda una historia que es diferente, la política... No es lo mismo, no, no, no...» (Arquetopia, n.d.).

Si reflexionamos sobre la función de esta afirmación, ¿qué deducimos de las relaciones EUA/México, y de las relaciones entre México y América Central? ¿Cómo funciona aquí la movilidad? Y más aun teniendo en cuenta la inmigración, la cooperación y los intercambios culturales en el contexto de América Latina. Como los efectos multidireccionales de la movilidad son un proceso dialéctico de socialización, las personas acaban interiorizando patrones de comportamiento y contribuyen a la opresión de los demás y a su propia subordinación simultáneamente (Lipsitz, 2011; Holland, 2012). A la vez que un grupo cuestiona y refuta la opresión, también puede sumarse a dicha opresión, de sí mismo y de otros, lo que permite perpetuar el sistema. América Latina y el Caribe son regiones que comparten historias parecidas, sin embargo también existen relaciones complicadas entre regiones, países y comunidades, generalmente fundamentadas en un sistema rígido de clases que consiente una explotación y una opresión sistémicas. Para comprender la inversión ideológica en las nuevas formas de movilidad, es necesario que entendamos las formas antiguas de movilidad y su legado (Cresswell, 2006), por ejemplo, cómo se entrelaza la movilidad con cuestiones de clase y raza, especialmente en el contexto de México y los Estados Unidos, y México y Centroamérica.

La manera cómo nos movemos por el espacio determina cómo se nos asignan determinadas formas de representación, y a la vez, cómo somos representados y percibidos determina la forma de nuestra movilidad. Puesto que las representaciones también son producto de herencias ideológicas históricas, se ven habilitadas por la comprensión explícita e implícita de raza, clase, género, etc. según un espacio y un tiempo concretos en la historia (Buick, 2018; Holland, 2012; Buttler, 1988; Pinder, 2002). Movilidad y racialización operan conjuntamente, sobre todo en lugares donde el imperialismo formó sus sociedades, como los Estados Unidos y Europa. George Lipsitz explica que la raza es producto del espacio porque para que suceda racismo tiene que haber un lugar, y la relación entre las razas son al mismo tiempo relaciones entre lugares (Lipsitz, 2011). Por ejemplo, los mexicanos se racializaron a través de narrativas de contrabando de droga y delincuencia fabricadas originalmente en el siglo XIX con el propósito de invadir y excluir durante la Guerra de Estados Unidos-México; esas mismas narrativas se siguen utilizando en los medios de comunicación y continúan funcionando con nuevas descripciones que se pueden ver a diario en cualquier canal de noticias. Las ideologías de racismo científico e imperialismo penetraron en la cultura popular en los siglos XIX y XX, lo que facilitó continuar con la colonización a través de migraciones, tanto en países de origen como mediante diásporas en nuevos países de acogida (Rodríguez, 2005). A menudo se racializan grupos mezclados de distintos orígenes étnicos, como mexicanos o puertorriqueños, para encajarlos en una red social hábilmente construida (Grosfoguel, 2004; Rodríguez, 2005); incluso los migrantes ét-

nicos que se desplazaron al oeste de los Estados Unidos se racializaron como blancos (Buick, 2018), lo que les acreditó para invadir territorios previamente ocupados y exterminar a nativos americanos y mexicanos.

Actualmente, la movilidad sigue repercutiendo en la experiencia de su práctica; por ejemplo, en los EUA se *mexicaniza* a los solicitantes de asilo de Honduras por su movimiento (Buick, 2018) mientras que los europeos se autoracializan con su movilidad sin fin y las estrictas medidas de seguridad en las fronteras de la UE contra cualquiera que no sea europeo. «La blanquidad solo puede disolver sus múltiples etnicidades racializando a todo el resto» (Buick, 2018). Con los años, la controversia en las fronteras ha popularizado un miedo que se expresa en representaciones como inmigrantes, delincuentes, prostitutas y mano de obra precaria (Garner, 2007, Cresswell, 2010). Las ideologías crean y mantienen condiciones de opresión, «el racismo crea y mantiene la raza, el sexismo crea y mantiene el género» (Buick, 2018), así como el nacionalismo mantiene la nación.

La diversidad de movimientos de independencia en América Latina y el Caribe, los complejos procesos de identificación y diferenciación de sus habitantes a lo largo de siglos, y también las interacciones entre los diferentes territorios en las Américas fueron factores que culminaron con el surgimiento de nuevas naciones; no obstante, también construyeron un sistema muy complejo de representaciones que continuamente promulgan una discriminación de clase. A pesar de que esos procesos de identificación operan de una manera muy distinta a las ideologías raciales modernas, con el paso de los siglos, la ideología de clase en Latinoamérica y el Caribe también ha perfeccionado un sistema de poder y extorsión a través de formas de representación, y cualquier forma ideológica requiere la participación activa de todos para funcionar efectivamente. Al fin y al cabo, sabemos que el colonialismo no se puede interpretar como puro y simple dominio puesto que todos los sistemas coloniales precisaron de conspiraciones y alianzas internas con determinados grupos. Como resultado, el papel del colonialismo, tanto interno como externo, ha codificado culturalmente la identificación política y social a través de la espacialización de clase en América Latina y el Caribe. A modo de ejemplo, los solicitantes de asilo como los centroamericanos que cruzan México son racializados por los Estados Unidos por su movilidad, mientras que en México sufren discriminación de clase por el espacio. Otros ejemplos serían la percepción y representación de los inmigrantes venezolanos en Perú. Al intentar comprender las nociones de clase y raza en Latinoamérica, debemos tener presentes estas ideologías en el contexto de los cinco siglos de su transformación. Como lo expresó Malcom X, «el racismo es como un Cadillac, cada año saca un nuevo modelo» (Lipsitz, 2011: 21). Si bien el clasismo y el racismo no son equivalentes, funcionan de manera parecida; la clase, como la raza, es parasitaria (se adhiere a otras formas de ideologías) y camaleónica (cambia la forma constantemente) (Holt, 2002; Martínez, 2011; McCaa, 1984).

10.6 ¿Cómo nos movemos de aquí?

La cuestión de la cooperación cultural en Latinoamérica y el Caribe sigue a la vanguardia en calidad de reto inmenso, y más aún si sabemos no solo que las oportunidades de movilidad cultural son limitadas en la región sino que tales condiciones están determinadas por una historia de poder e ideología. Res Artis, la mayor red internacional de residencias de artistas, con más de 700 programas, y una de las organizaciones más importantes a la hora de facilitar la movilidad, publicó en su memoria anual de 2017 que solo el 8% de sus miembros se encuentran en América Latina y el Caribe, mientras que los miembros europeos suponen el 66% y los de EUA y Canadá, el 18% (Guevara, 2017). Esto dice mucho del legado de la colonización y los efectos del imperialismo en la región, pero también sobre la limitada cooperación regional. En los últimos años se han desintegrado los esfuerzos para la cooperación cultural en regiones de América Latina y el Caribe. Por ejemplo, en 2013, *Residencias en Red*, la única red de residencias de artistas que promueve activamente la movilidad cultural a nivel regional, cesó sus operaciones debido a una falta de colaboración entre sus miembros, todos ellos de América Latina y el Caribe (Arteinformado, 2012). En 2015, el *Programa de Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica en México*, una de las grandes iniciativas de apoyo a la movilidad de artistas en las Américas, financiada por el Gobierno de México y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, puso punto final y dejó un enorme vacío en la cooperación de México con otros países latinoamericanos y caribeños (Hannover, 2012). A día de hoy, las únicas oportunidades de movilidad en cuanto a residencias que ofrece el gobierno mexicano son en los Estados Unidos y Canadá (FONCA, n.d.), mientras que el gobierno peruano no prevé ningún tipo de ocasión (Ministerio de Cultura, n.d.). ¿Cómo puede ser que México y Perú, dos de los territorios históricos más extensos del mundo, que gozan de una amplia cultura y prominencia en la región, no prioricen la cooperación cultural con América Latina y el Caribe?

Publicada en 2018 con el objetivo de promocionar la movilidad cultural, Arquetopia Foundation promocionó y produjo la *Guía de Financiamiento para la Movilidad Cultural* para Latinoamérica y el Caribe en colaboración con la organización On the Move. El proyecto tardó un año en completarse y, a pesar de que la investigación arrojó inicialmente una lista de unas 250 becas y oportunidades, en el momento de la revisión final para su publicación ya solo seguían vigentes 103 oportunidades de movilidad puesto que buena parte de las iniciativas y programas de la región habían desaparecido o cesado de operar (Guevara y Hernández, 2018). A diferencia de otras guías similares, también publicadas por On The Move, esta recoge información sobre oportunidades de financiamiento para artistas y profesionales de la cultura de América Latina y el Caribe, y para aquellos interesados en viajar a dichas regiones. Sin embargo, a causa de la escasez de oportunidades, la guía incorpora cualquier financiamiento que prevea movilidad cultural, aun si tales oportuni-

dades no persiguen exclusivamente este fin. Como consecuencia, la guía presenta un panorama para ayudarnos a comprender mejor la función de la movilidad en América Latina y el Caribe, concretamente con las siguientes consideraciones: origen del financiamiento, destinos y demografías priorizadas, así como exclusiones.

La publicación se divide en tres secciones: fuentes públicas, privadas y mixtas, según el origen del financiamiento. La mayoría de oportunidades están financiadas por entidades privadas, que representan el 47% del total, seguidas de las organizaciones públicas, con un 29%, mientras que el 24% restante corresponde a financiamiento mixto. Merece la pena notar que la mayoría de los fondos procede del exterior de Latinoamérica y el Caribe; el 41% sale de Europa, un 15% de Estados Unidos, 4% de organizaciones multilaterales, mientras que otro 41% proviene de América Latina. Las oportunidades de financiamiento mixto muestran proporciones similares, con un 70% de fuentes externas a estas regiones y solo un 30% originarias de Latinoamérica. El hecho de que predomine el financiamiento por parte de entidades privadas y que la mayoría de fondos proceda del exterior de América Latina y el Caribe demuestra que el control democrático y el acceso a la movilidad cultural en la región se ha cedido a agentes internacionales. Se podría tratar potencialmente de un efecto de la desregulación y expansión de la economía de mercado, así como del auge del conservadurismo y los gobiernos neoliberales en las Américas.

Al contrastar las fuentes de financiamiento públicas y privadas constatamos notables diferencias. Si bien la mayoría de financiamiento del sector privado procede del exterior (Estados Unidos 27%, España 25%, Alemania 19%, Francia 10%) y solo un 14% es originario de Latinoamérica (México 8%, Argentina 4% y Uruguay 2%), en el sector público esta relación se invierte: gran parte del financiamiento surge de la propia región (México 31%, Argentina 31%, Colombia 21% y Chile 10%) mientras que solo un 6% se atribuye a fuentes exteriores (España 3% y la UNESCO 2%). Es importante señalar que no se encontró información sobre financiamiento procedente del Caribe. Este contraste entre financiamiento privado y público también puede revelar información importante en términos de política pública y, concretamente, sobre el sector de la cultura. Por un lado se pone de manifiesto la falta de inversión en cultura por parte del sector privado, probablemente debido a una tradición paternalista de los gobiernos de Latinoamérica, heredada de sistemas coloniales de producción y de rígidos sistemas de clase. Por el otro lado, el sector público muestra la confluencia de política exterior y cultura en determinados países de la región que también tienen interés en una cooperación regional y en una posición de liderazgo en los esfuerzos de integración regional, como Argentina, Chile y Colombia en el Mercosur y México, Colombia y Chile en la Alianza del Pacífico.

La priorización de destinaciones también resulta muy reveladora: un 37% de las oportunidades de movilidad está dirigido específicamente a Europa, un 17% a los Estados Unidos y Canadá, un 21% a América Latina, un 3% a Iberoamérica, mientras que el 20% está

abierto a cualquier destinación. De nuevo, el financiamiento privado prima Europa (50%) y los Estados Unidos (21%), mientras que solo un 13% de oportunidades contempla América Latina como destinación. Observando cómo se anteponen ciertas regiones no solo se constata la historia de dominio imperialista en las Américas sino que además refleja una falta o un interés muy limitado por la cooperación regional, probablemente debido a prejuicios de clase en dichas regiones, y más tomando en consideración que todas estas oportunidades están dirigidas a artistas de América Latina y el Caribe.

La escasez de oportunidades de movilidad para artistas en estas regiones también se evidencia en el análisis demográfico. A pesar de que todas las oportunidades de financiamiento y movilidad cultural de la lista están abiertas a ciudadanos de Latinoamérica y el Caribe, en realidad un 44% de las oportunidades se ofrece a artistas y profesionales de la cultura de cualquier lugar del mundo, solo un 42% se dirige específicamente a ciudadanos latinoamericanos y caribeños, mientras que un 9% incluye ciudadanos españoles y un 6% se hace extensivo a artistas de otros países, en África y Asia. De las oportunidades ofrecidas a ciudadanos de América Latina, existen ciertas limitaciones si se tiene en cuenta que un 25% solo está abierto a ciudadanos argentinos, un 15% a colombianos, un 12% a mexicanos y un 4% a chilenos. Por consiguiente, los ciudadanos de otros países de Latinoamérica y el Caribe gozan de menos opciones si consideramos que el 38% de oportunidades restantes está destinado a cualquier persona de estas regiones, lo que reduce las posibilidades de apoyo dado el elevado número de candidatos.

Al centrar la atención justamente en el financiamiento de Latinoamérica podemos comprobar que Argentina y México son los países a la cabeza puesto que ofrecen el 62% del total de oportunidades de movilidad cultural en la región, seguidos por Colombia, 19%, Chile 10% y Uruguay, 2%. De nuevo, el Caribe sigue ausente, acaso por falta de acceso a información sobre este tipo de financiamiento y programas. La influencia del dominio imperial también se manifiesta en las destinaciones elegidas para la mayoría de programas públicos de movilidad cultural. De las oportunidades financiadas por los gobiernos de la región, un 54% solo considera los Estados Unidos, Canadá y Europa, seguido por un 24% que prefiere Iberoamérica y un 20% que corresponde a cualquier destino en el mundo. En la percepción de que las oportunidades de movilidad cultural en la región son cada vez más escasas incide asimismo el número creciente de candidatos, no solo de América Latina y el Caribe, sino también de otras regiones del mundo.

Este análisis refleja algunas de las funciones de la movilidad, especialmente en las políticas públicas, tanto del sector público como del sector privado. Sería necesario continuar investigando para comprender mejor las tendencias y los comportamientos, sobre todo en lo referente al cese de actividad de tantos programas. Igualmente, habría que disponer de información relevante acerca de la demografía específica y las destinaciones ele-

gidas para cada programa, en especial para los que están abiertos a regiones y profesionales de todo el mundo. Como menciona la guía, la lista es una primera aproximación para realizar una cartografía de oportunidades de financiamiento orientadas a movilidad cultural internacional en estas regiones y se necesitaría una actualización periódica para incluir las oportunidades presentes y entender las tendencias de estas regiones. En definitiva, el objetivo de la guía es sumarse a las conversaciones sobre recursos en Latinoamérica, sin olvidar que la sostenibilidad en el sector cultural, y especialmente la transformación social, no debe depender solo de financiamiento sino que precisa ampliar el debate de los recursos para plantearse otras modalidades de intercambios recíprocos.

10.7 Conclusión

Libertad, cooperación, así como movilidad cultural, son términos que se emplean asumiendo que todos entendemos lo mismo, y bastante a menudo promulgan silencios ideológicos que permiten que siga imperando una violencia con raíces históricas (Buick, 2018; Trouillot et al., 2015; Grosfoguel, 2011). El filósofo Emmanuel Levinas afirmó que la violencia real «no consiste tanto en herir y aniquilar como en interrumpir la continuidad de las personas, en hacerles desempeñar papeles en los que ya no se encuentran, en hacerles traicionar, no solo compromisos, sino su propia sustancia, en la obligación de llevar a cabo actos que destruirán toda posibilidad de acto» (Bolton, 2010: 4). El vasto alcance de la racialización europea y estadounidense de América Latina y el Caribe, y en general la espacialización de clase, representan obstáculos insalvables para cualquier tipo de cooperación y transformación en estas regiones. Es cierto que las ideas de Jefferson contribuyeron a la independencia de Latinoamérica y el Caribe, pero también acuñaron una explotación y un inmovilismo como medio de libertad individual. Como constató Linda Bolton, «¿qué sucede cuando la libertad eclipsa la justicia, cuando la libertad engendra injusticia?» (Bolton, 2010: 2). El hecho de que la justicia no emerja de nuestra propia intimidad reviste vital importancia, lo que nos podría llevar a un compromiso radical en la obligación para con otro (Levinas, 2011). «Debemos repensar la libertad como algo distinto a la autonomía, la independencia y la autosuficiencia sin restricciones. Es más, al final tendremos que llegar a dar con un lugar donde la libertad descubra su inversión en la responsabilidad por el otro⁷» (Bolton, 2010: 95).

En este mismo sentido, la cooperación cultural internacional entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe es un asunto sumamente político que nos atañe a todos, no

⁷ Levinas desafía la filosofía europea presentando un argumento que desplaza la asunción acerca de la primacía de la intervención obstinada en el estudio de la ética ofreciendo una receptividad alternativa hacia al otro. El yo encuentra su identidad en respuesta al otro y como resultado el yo o sí emerge como un subproducto, como una construcción receptiva derivada.

solo desde la perspectiva de la colonización, sino por nuestras propias estructuras de discriminación y opresión en la región. En palabras de Levinas, «en cualquier muerte se acusa la cercanía del prójimo y la responsabilidad del superviviente» (Bolton, 2010: 16). En su libro *Al margen de Europa: pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, Dipesh Chakrabarty declaraba que, pese a que es necesario reconocer que la adquisición por parte de Europa de la idea que la modernidad por sí misma también es parte integrante de la historia del imperialismo, debemos admitir asimismo que «la comprensión de que asimilar una cierta versión de Europa con “modernidad” no es una tarea únicamente de los europeos; los nacionalismos del tercer mundo, como ideologías modernizadoras por excelencia, han participado igualmente en el proceso» (Chakrabarty, 1992: 21). El cambio social también se debe producir a nivel de clase, pero como la clase es parasitaria y camaleónica, la movilización se ha obstruido de forma segura, de ahí que la ilusión de una lucha contra el racismo y la discriminación de género en América Latina y el Caribe se convierta en una alternativa que siempre queda corta. La movilidad en América Latina y el Caribe está unida a una historia y un legado de colonización e imperialismo, pero también a cómo el clasismo opera de forma entrecruzada con el racismo, tanto interno como externo, en estas regiones.

Presentar una alternativa a la cuestión de la movilidad cultural en el contexto de las relaciones entre la UE y Latinoamérica y el Caribe implica comprometerse a desenmarañar la historia de su inversión en las grandiosas narrativas de ciudadanía, derechos, Estado-nación y esferas públicas y privadas, para poder abordar de manera crítica Latinoamérica y el Caribe a la vez que desarticulamos la idea central de Europa (Chakrabarty, 2008). Nuestra meta debería ser volver a inscribir en la historia las contradicciones, ambivalencias, violencias, ironías y tragedias que engloba. Como manifestó Kirsten Buick, es preciso volver a presentar patrones, reconocer patrones en sistemas de representación y comprender su función (Cash et al., 2016).

Sin un compromiso radical con el cambio social, la movilidad seguirá siendo una fantasía, una representación de movimiento que también perpetúa la exclusión y la encapsulación al omitir deliberadamente a los que experimentan estas condiciones. A medida que nos movemos en el sector cultural, tenemos que asegurarnos de que la movilidad cultural no se convierte en un tráfico cultural, en un movimiento a costa de la explotación. Cuando leo la afirmación de Levinas «el otro me afecta como prójimo» (Bolton, 2010: 16) pienso en Latinoamérica y el Caribe y, al igual que Chakrabarty, aspiro a una historia que visibilice las estrategias represivas de su propia estructura, lo que nos permitiría entender nuestra propia conspiración y ser capaces de asumir nuestra responsabilidad (Chakrabarty, 2008; Hamnett, 1997; Levinas, 2002).

Referencias

- Abnave, V. (2016). Europe's South and Global South: Historical Difference and Global Conjunction. *Social Scientist*, 44(9/10), 35-45. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24890300> [último acceso: 20/04/2019].
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Anderson, B.R. (1982). *Imagined communities*. London: Verso.
- Arquetopia (n.d.). *ArquetopiaSUMMER 2016* [MPEG]. Puebla: Arquetopia Foundation.
- Arteinformado (2012). *Residencias en Red Iberoamérica. Centro de arte*. 25.08.2012. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/guia/o/residencias-en-red-iberoamerica-116299> [último acceso: 20/04/2019].
- Assadourian, C. (1992). The Colonial Economy: The Transfer of the European System of Production to New Spain and Peru. *Journal of Latin American Studies*, 24, 55-68. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/156945>
- Baddeley, O. (2009, November 4). *Teresa Margolles and the Pathology of Everyday Death*. Lecture presented at Professorial Platform Lecture in University of the Arts London Chelsea, London.
- Bhabha, H. K. (1983). The Other Question...., *Screen*, 24(6), 18-36. doi:10.1093/screen/24.6.18.
- Bolton, L. (2010). *Facing the Other Ethical Disruption and the American Mind*. Louisiana State Univ. Pr.
- Brading, D.A. (2004). *The first America: The Spanish monarchy, Creole patriots, and the Liberal state 1492-1867*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Brumfiel, E. (2006). Cloth, Gender, Continuity, and Change: Fabricating Unity in Anthropology. *American Anthropologist*, 108(4), new series, 862-877. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4496525> [último acceso: 20/04/2019].
- Buick, K. (1995). The Ideal Works of Edmonia Lewis: Invoking and Inverting Autobiography. *American Art*, 9(2), 5-19. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3109182> [último acceso: 20/04/2019].
- Buick, K. (2018, December). Mobility [E-mail].
- Buick, K.P. (2018, July). *The Color of Freedom: Representing the Middle Passage*. Lecture presented at ArquetopiaSUMMER in Arquetopia Foundation, PUEBLA.

- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. doi:10.2307/3207893.
- Carnaghan, M. (2006). *UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Ottawa: Parliamentary Information and Research Service, Library of Parliament.
- Cash, S.; Buick, P.; Rojas, C. (2016). *Q&A with Kirsten Pai Buick BURNAWAY*. 18/03/ 2016. Disponible en: <http://burnaway.org/interview/kirsten-pai-buick> [último acceso: 20/04/2019].
- Centre U.W. (n.d.). *Monticello and the University of Virginia in Charlottesville*. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/list/442> [último acceso: 20/04/2019].
- Chakrabarty, D. (1992). Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts? *Representations*, (37), 1-26. doi:10.2307/2928652.
- Chakrabarty, D. (2008). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Cliche, D., Krause, A., Cotton, L., Cidonelli, E., & An, S. (2015). *Reshaping cultural policies: A decade promoting the diversity of cultural expressions for development* (UNESCO).
- Cosgrove, D. (1985). Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10(1), 45-62. doi:10.2307/622249.
- Cresswell, T. (1999). Embodiment, Power and the Politics of Mobility: The Case of Female Tramps and Hobos. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24(2), 175-192. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/623295> [último acceso: 20/04/2019].
- Cresswell, T. (2006). *On the move: Mobility in the modern Western world*. New York: Routledge.
- Cresswell, T. (2010). Towards a Politics of Mobility. *Environment and Planning D-society & Space - ENVIRON PLAN D-SOC SPACE*, 28: 17-31. 10.1068/d11407.
- Cummins, T. (2002). To Serve Man: Pre-Columbian Art, Western Discourses of Idolatry, and Cannibalism. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 42: 109-130. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20167572> [último acceso: 20/04/2019].
- De Master, S.; Le Roy, M. (2000). Xenophobia and the European Union. *Comparative Politics*, 32(4), 419-436. doi:10.2307/422387.
- Domínguez Torres, M. (2011). «Emblazoning Identity: Indigenous Heraldry in Colonial Mexico and Peru». En: I. Katzew & L. E. Alcalá, *Contested visions in the Spanish colonial world*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

- El Bennaoui, K. (2017). «Surviving the Paradoxes of Mobility». En: UNESCO, *RE | SHAPING CULTURAL POLICIES Advancing creativity for development*. Paris: UNESCO.
- European Union (2006). *European Union: Consolidated versions of the Treaty on European Union and of the Treaty establishing the European Community*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- Fields, K.E.; Fields, B. J. (2016). *Racecraft: The soul of inequality in American life*. London: Verso Book.
- FONCA (n.d.). FONCA – Secretaría de Cultura. Disponible en: <https://fonca.cultura.gob.mx/> [último acceso: 20/04/2019].
- Freudendal-Pedersen, M., (2012). Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects. *Social & Cultural Geography*, 13(4): 422-424. DOI: 10.1080/14649365.2012.683684.
- Galetti, D. (2015). The grammar of Levinas' other, Other, autrui, Autrui: Addressing translation conventions and interpretation in English-language Levinas studies. *South African Journal of Philosophy*, 34(2):199-213.
- Garner, S. (2007). The European Union and the Racialization of Immigration, 1985-2006. *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, 1(1), 61-87. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25594976> [último acceso: 20/04/2019].
- Grosfoguel, R. (1997). A TimeSpace Perspective on Development: Recasting Latin American Debates. *Review (Fernand Braudel Center)*, 20(3/4): 465-540. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40241411> [último acceso: 20/04/2019].
- Grosfoguel, R. (2004). Race and ethnicity or racialized ethnicities? Identities within global coloniality. *Ethnicities*, 4(3), 315-336. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23889368> [último acceso: 20/04/2019].
- Grosfoguel, R. (2011). Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(1). Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> [último acceso: 20/04/2019].
- Grosfoguel, R. (2013). The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, XI, p. 73-90.
- Guevara, F. (2009). *Our Mission*. Disponible en: <http://www.arquetopia.org/about-us/our-mission> [último acceso: 8/4/2018].
- Guevara, F. (2017). *Brief Analysis of Membership Cancelations and Membership Fee Increase Res Artis 2017* (pp. 1-9, Rep.). Amsterdam: Res Artis.

- Guevara, F. (n.d.). *Arquetopia Foundation & International Artist Residency - Arquetopia Foundation and International Artist Residency*. Disponible en: www.arquetopia.org/ [último acceso: 20/04/2019].
- Guevara, F.; Davis, C. (2018). ArquetopiaSUMMER 2019 Triple International Academic Residency Program. Disponible en: <https://www.arquetopia.org/arquetopiasummer-2019> [último acceso: 20/04/2019].
- Guevara, F.; Hernández, N. (2018). *Cultural Mobility Funding Guide Latin America and the Caribbean*. Puebla: Arquetopia Foundation / On The Move. doi:http://on-the-move.org/files/Guia_Ingles.pdf.
- Hamnett, B. (1997). Process and Pattern: A Re-Examination of the Ibero-American Independence Movements, 1808-1826. *Journal of Latin American Studies*, 29(2), 279-328. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/158396> [último acceso: 20/04/2019].
- Hannover, C. (2012). *Las becas de residencia artística dan tiempo y calma para creación*. 11/03/2012. Disponible en: http://www.la-razon.com/la_revista/residencia-artistica-tiempo-calma-creacion_0_1574842584.html [último acceso: 3/11/2018].
- Hasty, W. (2012). Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects. *Scottish Geographical Journal*, 128(29): 169-170, DOI: 10.1080/14702541.2012.726424.
- Holland, S.P. (2012). *The Erotic Life of Racism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Holt, T.C. (2002). *The problem of race in the twenty-first century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jefferson, T. (1965). *Notes on the state of Virginia with an appendix*. Boston: Printed by H. Sprague.
- Jefferson, T.; Bernstein, R.B. (2013). *An expression of the American mind: Selected writings of Thomas Jefferson*. London: The Folio Society.
- Jones, A.; Stephenson, A. (1999). *Performing the body/performing the text*. London: Routledge.
- Levinas, E. (1987). Meaning and Sense. *Phaenomenologica Collected Philosophical Papers*, 75-107. doi:10.1007/978-94-009-4364-3_6.
- Lévinas, E. (2002). *God, death, and time*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
- Lévinas, E. (2011). *Totality and infinity an essay on exteriority*. Pittsburgh, PA: Duquesne Univ. Press.
- Lipsitz, G. (2011). *How racism takes place*. Philadelphia: Temple University Press.
- Majewska, M. (2014). European Union Transportation Policy from the Treaty of Maastricht Up to Now. *Studia Juridica Et Politica Jaurinesnis*, 75-86. Disponible en: <https://dfk-online.sze.hu/images/sj/2014/1/majewska.pdf> [último acceso: 3/11/2018].

- Maldonado, D.V.; Guevara, F. (2017). "In Mexico, Time Is Not Money": A Residency Pushes Artists to Confront Difference and Colonialism. 18/05/2017. Disponible en: <https://hyperallergic.com/368070/in-mexico-time-is-not-money-a-residency-pushes-artists-to-confront-difference-and-colonialism/> [último acceso: 3/11/2018].
- Marshall, D. (2002). The Problem of the Picturesque. *Eighteenth-Century Studies*, 35(3), 413-437. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30054207> [último acceso: 20/04/2019].
- Martínez, M. E. (2011). *Genealogical fictions: Limpieza de sangre, religion, and gender in colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press.
- McCaa, R. (1984). Calidad, Clase, and Marriage in Colonial Mexico: The Case of Parral, 1788-90. *The Hispanic American Historical Review*, 64(3), 477-501. doi:10.2307/2514936.
- Mexico, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2008). *CATALOGO de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. (p. 31-112). Mexico DF: Diario Oficial de la Federación.
- Mignolo, W. (2012). *The idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Ministerio de Cultura (n.d.). Ministerio de Cultura - Cultura. Disponible en: <https://www.gob.pe/cultura> [último acceso: 3/11/2018].
- Moyer, H. (2010). *The Priority of the Human in the Philosophy of Emmanuel Levinas*. (Unpublished Master's thesis). University of Oregon, Oregon, USA.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Routledge.
- Nóvoa, A.S. (2014). *Europeans on the move: Mobilities and identities of truck drivers, musicians and MEPs* (Unpublished master's thesis). Royal Holloway University of London. Disponible en: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/europeans-on-the-move\(b1f5e211-8133-4fc4-bcbe-481607d4826c\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/europeans-on-the-move(b1f5e211-8133-4fc4-bcbe-481607d4826c).html) [último acceso: 3/11/2018].
- On the Move (n.d.) Cultural Mobility. Disponible en: <http://on-the-move.org/about/mission/culturalmobility> [último acceso: 3/11/2018].
- Ong, A. (2006). *Flexible citizenship: The cultural logics of transnationality*. Durham: Duke University Press.
- Organización de Estados Iberoamericanos (2006). *Iberoamerican Cultural Charter*. Montevideo.
- Peperzak, A. (2003). ETHICAL LIFE. *Research in Phenomenology*, 33, 141-154. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24660613> [último acceso: 3/11/2018].

- Phillips, R.; Steiner, C. (1999). *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. University of California Press.
- Pillsbury, J. (2009). Reading Art without Writing: Interpreting Chimú Architectural Sculpture. *Studies in the History of Art*, 74, 72-89. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/42622717> [último acceso: 20/04/2019].
- Pinder, K.N. (2002). *Race-ing Art History*. New York: Routledge.
- Rabasa, J. (1993). *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Duncan, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Rebok, S. (2014). Two Exceptional Witnesses of Latin American Independence: The Prussian Explorer Alexander von Humboldt and The Virginian Politician Thomas Jefferson. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 16 (23), 205-216.
- Res Artis (n.d.). Vision, Mission & Values. Disponible en: http://www.resartis.org/en/about/about_res_artis/vision_mission__values/ [último acceso: 3/11/2018].
- Rodriguez, V. (2005). The racialization of Mexican Americans and Puerto Ricans: 1890s-1930s. *Centro Journal*, 17(1): 70-105. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26417982_The_racialization_of_Mexican_Americans_and_Puerto_Ricans_1890s-1930s [último acceso: 5/12/2018].
- Rodríguez-Alegría, E. (2005). Eating Like an Indian: Negotiating Social Relations in the Spanish Colonies. *Current Anthropology*, 46(4), 551-573. doi:10.1086/431526.
- Shaw, J. (2012). Reviewed Work: Geographies of mobilities: practices, spaces, subjects by Tim Cresswell, Peter Merriman. *Area*, 44(1): 128-129. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41406059> [último acceso: 5/12/2018].
- Sheller, M. (2012). Mobilities. *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*. doi:10.1002/9780470670590.wbeog396.
- Taussig, M.T. (2009). *What color is the sacred?* Chicago: University of Chicago Press.
- The UNESCO constitution and basic law* (1952). Washington, D.C.: Published for the U.S. National Commission for UNESCO by the Division of Publications, Office of Public Affairs.
- Thomas Jefferson's Monticello (n.d.). Disponible en: <https://www.monticello.org/site/about/monticello-unesco-world-heritage-site> [último acceso: 5/12/2018].
- Treaty Establishing a Constitution for Europe* (2005). Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.

- Trouillot, M.; Carby, H.V. (2015). *Silencing the past: Power and the production of history*. Boston: Beacon Press.
- United Nations Development Programme (2005). *Fifteen years of human development reports, 1990-2004*. New York: Human Development Report Office, United Nations Development Programme.
- United States (1796). *The Declaration of Independence, and Constitution of the United States: To which is prefixed the Constitution of the State of New-York*. New-York: Printed by John Bull, editor of the Weekly Magazine, and sold by the booksellers in general.
- Uteng, T.P.; Cresswell, T. (2008). *Gendered mobilities*. Aldershot, England: Ashgate.
- Verstraete, G.; Cresswell, T. (2007). *Mobilizing place, placing mobility: The politics of representation in a globalized world*. Amsterdam: Rodopi.
- Watson, T.E. (2010). *The life and times of Thomas Jefferson*. Memphis, TN: General Books.
- Wiesand, A. / ERICarts Institute (2008). *Mobility Matters – Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. A Study for the European Commission*. Bonn: Directorate-General for Education and Culture.
- Wodak, R.; Reisigl, M. (1999). Discourse and Racism: European Perspectives. *Annual Review of Anthropology*, 28, 175-199. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/223392> [último acceso: 5/12/2018].



11

RELACIONES ENTRE EUROPA, AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE EN EL ÁMBITO DEL ESPECTÁCULO EN VIVO

Xavier MARCÉ CAROL

Resumen

En este capítulo se pretende analizar las posibilidades que ofrece una relación generosa entre Europa, Latinoamérica y los países del Caribe en el ámbito del espectáculo en vivo, poniendo especial énfasis en el desarrollo de los activos empresariales que pueden generar espacios de exposición estables y sostenibles. La idea central es fijar la actividad política institucional como un punto de salida que multiplique la capacidad de los entornos empresariales que actúan en este ámbito de la actividad artística y cultural.

Es evidente que esta relación está condicionada por realidades lingüísticas muy concretas, pero este factor no actúa por igual en el mundo de la música o en el de las artes escénicas. Aprovechar los factores que generan dinámicas particulares en cada uno de estos sectores potenciando el vector mercado en el apartado musical y favoreciendo una actividad institucional ligada a entornos empresariales en el campo del teatro o la danza es esencial para ampliar la presencia de proyectos americanos en Europa.

No tiene sentido en el siglo XXI actuar como si el espectáculo en vivo fuera una sola realidad y tampoco lo tiene prescindir de los agentes que pueden potenciar los potenciales mercados de cada uno de estos ámbitos culturales. El objetivo de este capítulo es, pues, incidir en el potencial comercial del espectáculo latinoamericano en Europa más allá de su estricto valor referencial.

11.1 Introducción

Diversos tratados y acuerdos entre Europa y los países de Latinoamérica y el Caribe ponen de manifiesto el interés por ampliar las relaciones culturales entre estas dos regiones. Estos acuerdos tienen dos ejes básicos: en primer lugar, todo lo referido a las políticas europeas de cooperación cultural que generan programas específicos de apoyo al desarrollo de la cultura y las artes en Latinoamérica y en segundo lugar una serie de políticas para favorecer los intercambios culturales y la circulación de contenidos artísticos. Son dos políticas paralelas, pero cada una de ellas tiene sus propias dinámicas. La primera supone un conjunto de acciones de carácter cooperativo y asistencial, la segunda implica a los sectores privados, afecta al mercado y tiene componentes claramente comerciales.

Podemos deducir de elementos previos incluidos en este estudio que los problemas más relevantes para la cooperación cultural entre la UE y Latinoamérica y el Caribe provienen del diferencial jurídico-administrativo y de las trabas aduaneras y fiscales que dificultan la circulación de productos y personas con contratos temporales en otros países del de residencia. Las principales ventajas, por su parte, provienen de la existencia de puntos de apoyo estables a partir de la presencia generalizada de Institutos Culturales Europeos en la mayoría de los países americanos.

Las relaciones con Europa atienden mayoritariamente a las correlaciones lingüísticas, lo que se pone de manifiesto de manera muy especial en el caso español (Iberoamérica) y francés (Caribe francófono), en menor medida entre Gran Bretaña y el Caribe anglófono (con mayor tendencia a las relaciones culturales con EE.UU.) y Portugal respecto de Brasil (en este caso por el enorme peso cultural de este país). Del mismo modo observamos una escasa relación con los países del Este Europeo o la región escandinava.

Las relaciones más estables se observan en los sectores con una estructura industrial más sólida. El sector editorial, audiovisual y fonográfico son los ámbitos en los que, con las razonables proporcionalidades, las relaciones están más consolidadas. Cabe señalar que a menudo las empresas productoras o distribuidoras son de matriz europea, lo cual facilita las relaciones internacionales, aunque pueda restar valor añadido a las industrias locales. El empuje de las industrias culturales también está afectado positivamente por la progresiva consolidación de mercados audiovisuales y musicales globales que eliminan las fronteras entre lo genuinamente local y lo global.

El ámbito del patrimonio está muy asociado al turismo y al interés que genera en Europa las culturas precolombinas. En este contexto el espectáculo en vivo, con todas sus particularidades y acotaciones, aparece como uno de los aspectos a tratar preferencialmente, bien sea por su capacidad para generar evocaciones culturales, bien sea por su potencial multiplicador en términos de posterior consumo industrial.

Tradicionalmente los distintos acuerdos de cooperación cultural firmados entre la UE y la Comunidad de Estados latinoamericanos y caribeños establecían prioridades básicas para el intercambio de contenidos culturales de carácter industrial en la medida que se trata de normativas relacionadas con los temas de interés preferencial europeo: programas MEDIA y Europa Creativa.

A partir de 2015, la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) fija objetivos más precisos en materia cultural incluyendo, en su marco de actuación, además de las industrias creativas y el desarrollo social la diversidad de las expresiones artísticas. De ello deberían derivarse futuros acuerdos de colaboración.

La realidad demuestra que las intersecciones entre espectáculo en vivo y actividad cultural industrial-digital no son linealmente precisas o cuanto menos no lo son del mismo modo en cada uno de los sectores culturales. Conviene hacer algunas precisiones al respecto.

11.2 La vida cultural en Latinoamérica. Efectos de las políticas europeas de cooperación cultural

La mayoría de los países latinoamericanos (en el Caribe anglosajón es distinto) tienen, al igual que muchos países europeos, dinámicas culturales basadas en la preeminencia del Estado como garantía de la estabilidad general del sistema de producción cultural. Se trata de un modelo largamente experimentado en Europa, con múltiples variantes, no exento de enormes contradicciones especialmente después de la aparición de las modernas tecnologías de la comunicación y del espacio digital. Sin embargo, en Latinoamérica es perceptible una gran influencia norteamericana que se manifiesta a partir de una estructuración cultural mixta con multitud de iniciativas privadas a través de fundaciones e inversiones empresariales y una relación muy interactiva con las redes sociales (es el continente donde más rápidamente crece el consumo cultural en *streaming*).

Esta combinación de elementos de naturaleza jurídica distinta (modelo continental con prácticas anglosajonas) influye decisivamente en la estructuración del «tempo» cultural latinoamericano, en el que la consolidación de un mercado interno y la articulación financiera de un empresariado capaz de exportar depende, en buena parte, de la complicidad de los grandes sistemas de comunicación y de su capacidad para tender alianzas internacionales.

En Latinoamérica las políticas culturales públicas tienen un marcado acento social y los productos industriales (aquellos que se dirigen directamente al consumo comercial) deben establecer acuerdos con las grandes centrales de comunicación y distribución para sobrevivir en la medida que no existen grandes mercados locales, ni modelos de ayuda pública estables. Esta circunstancia comporta enormes problemas para los análisis tradicionales de las políticas culturales europeas, incapaces de entender y operar ante realida-

des nacionales muy frágiles (históricamente autárquicas y poco protegidas culturalmente). En cambio, es «agua de mayo» para aquellos planteamientos artísticos y empresariales que entienden y se adaptan a los planteamientos funcionales de la red y de los fenómenos globales (multinacionales). Esta es la razón por la que una gran cantidad de contenidos latinos circule por el mundo bajo distribución norteamericana. Salvo en algunas ciudades con un mercado cultural sostenible (México, Buenos Aires y Sao Paulo básicamente) solo escapan a este planteamiento eminentemente comercial las producciones directamente públicas y algunas excepciones alternativas.

Por eso en un momento de transición, como el que ahora vivimos, las políticas tradicionales de cooperación deben compatibilizarse con programas de coproducción y desarrollo empresarial, basados en políticas de corte financiero y en inversiones productivas de carácter mixto (público-privado). A nuestro juicio la principal virtud de esta línea de análisis es romper la sensación colonizadora que a menudo se percibe de Europa (o de cada uno de los países de referencia). Se trata de poner un mayor acento en los intercambios y las coproducciones, con el objetivo de ser más eficientes y plurales.

Los programas de cooperación que llevan a cabo diversos países europeos son ampliamente elogiados por los sectores culturales latinoamericanos, aunque ello se vea motivado por el carácter de suplencia que en algún caso se deriva de ellos. Efectivamente no son pocos los proyectos americanos que se dotan mayoritariamente de recursos europeos (festivales y giras internacionales especialmente) lo que sugiere una tendencia a la dependencia de la cooperación internacional y a la creación de entidades asociativas y empresariales especializadas en su gestión.

En el caso español son repetidamente señalados como programas más relevantes Ibermedia, Iberescena y el programa de becas para formación en España o en la propia Latinoamérica. De entre ellos Ibermedia es el que ha logrado un impacto más relevante en las industrias locales y muy especialmente en Argentina, Colombia (el cine mexicano está más centrado en sus relaciones con los EE.UU.), Perú y en la colaboración con Cuba. Para alguno de estos países este programa ha sido fundamental para sus incipientes industrias audiovisuales.

La percepción de utilidad y posicionamiento de los centros culturales europeos es más errática y depende de la actividad concreta de cada uno de ellos. En general los centros españoles son menos valorados que sus homólogos internacionales: el Goethe, el Ateneo Francés, el British Council o el Instituto Americano. Quizá tenga que ver con ello el hecho idiomático (salvo en Brasil, los Centros españoles no realizan enseñanza lingüística) o la escasa presencia de producciones culturales españolas de calidad. Estos centros son vistos como un puente posible, natural y hasta cierto punto lógico con Europa, aunque esta idea no descarta la aversión a un posible neocolonialismo cultural. En cualquier caso, las relaciones culturales de carácter económico con Europa, aun siendo relevantes, son escasas y con un potencial de crecimiento enorme.

Por todo ello existe una idea generalizada de que las relaciones con Europa deberían ser más ambiciosas. Esta idea genérica está muy relacionada con las relaciones existentes país a país y de manera especial con España, Francia y en menor medida Portugal. El mantenimiento de un marco de relaciones esencialmente basado en los principios de la cooperación estatal limita la expectativa de los sectores más industrializados, hasta el punto de que reduce las posibilidades de cada país referente como puente comercial hacia el mercado europeo.

La percepción de la UE (como agente institucional global) como un marco institucional de referencia es muy débil, bien sea por el papel intermediador de cada país, bien por la dificultad intrínseca que comportan los diferenciales jurídicos administrativos entre países.

11.3 Los mercados internos latinoamericanos. Hábitos y prácticas culturales

La observación de los hábitos y prácticas culturales en Latinoamérica por lo que respecta al espectáculo en vivo nos da una clara muestra de la enorme diversidad del continente. En general los niveles de consumo cultural son bajos, lo cual nos permite establecer una cierta relación con el índice de desarrollo socioeconómico de cada país y obviamente con el institucional.

En tabla 11.1, se proporcionan algunos datos ilustrativos con respecto a la asistencia en las artes escénica en América Latina.

Tabla 11.1. Asistencia a actividades de artes escénicas en Latinoamérica (2013). Porcentaje de la población.

	Alguna vez	Ultimo año
Uruguay	52%	19%
Argentina	51%	17%
Costa Rica	49%	19%
Chile	45%	13%
Colombia	40%	18%
Brasil	38%	15%
México	31%	13%
Honduras	16%	6%
Nicaragua	14%	4%
Sudamérica	37%	13%
Centroamérica	24%	9%
Latinoamérica	33%	12%

Fuente: elaboración propia a partir de OEI (2013).

Para tener un dato de referencia a nivel europeo, se considere que en España el 30% de la población ha asistido al menos a un espectáculo de artes escénicas en el último año (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). La referencia a España ilustra una comparación interesante en la medida que la mayor parte de los países latinoamericanos forman parte de la comunidad lingüística española y debe considerársele como el principal país de referencia.

Tabla 11.2. Asistencia a espectáculos musicales en los últimos 12 meses en Latinoamérica (2013). Porcentaje de la población.

Argentina	45%
Uruguay	39%
Chile	42%
Peru	41%
Ecuador	40%
Colombia	39%
Costa Rica	37%
México	34%
Brasil	20%
Honduras	12%
Nicaragua	12%
Sudamérica	35%
Centroamérica	21%
Latinoamérica	32%

Fuente: elaboración propia a partir de OEI (2013).

Respecto de los espectáculos de teatro y danza, se observa que el 67% de la población latinoamericana afirma no haber asistido nunca (o como mínimo no haberlo hecho en los últimos 12 meses) a un espectáculo de artes escénicas (OEI, 2013). Si desagregamos Sudamérica (63%) y Centroamérica (76%) podemos observar una evidente diferencia en términos de desarrollo cultural, aunque no podamos inferir de ello conclusiones absolutas. Uruguay (48%), Argentina (49%), Chile (55%) y Colombia (60%) son por este orden los países con una menor cuota de desafeción escénica, con la interesante aparición de Costa Rica (51%). Cabe señalar que los índices de no asistencia en países como Nicaragua (86%), Honduras (84%) o Guatemala (81%) deben considerarse altamente inquietantes.

Las razones argumentadas para no asistir al teatro son diversas, pero en ningún caso es prioritaria la percepción de que se trata de una actividad cara. En este sentido la falta

de tiempo o la preferencia por otro tipo de actividades es significativamente más relevante. Salvo en los países donde el mercado privado teatral tiene un cierto desarrollo (Argentina y México especialmente) el precio de las artes escénicas es muy popular

En el terreno musical la situación es paralela. Argentina (55%), Chile (58%), Perú (59%) y Ecuador (60%) son los mejor posicionados. Costa Rica se sitúa en un más discreto porcentaje de absentismo del 63%. Sorprende curiosamente el alto índice de fracaso de la música en vivo en Brasil, tratándose de un país con una poderosísima industria musical (OEI, 2013).

La exportación de propuestas escénicas es paralela al desarrollo de los mercados internos, dado que no se trata de una actividad de carácter industria que pueda ser objeto del interés de una multinacional, tal como ocurre en el terreno musical. En este sentido una parte muy importante de las industrias musicales funcionan con criterios directamente internacionales, siendo los mercados locales un punto de llegada más que de salida.

11.4 Virtudes y límites de la cooperación cultural europea

Así pues, la relación cultural entre Europa y los sectores culturales de los países Latinoamericanos y del Caribe se enfoca mayoritariamente desde la perspectiva de la cooperación cultural. Existe una opinión generalizada de que la cultura contribuye a regenerar políticamente las sociedades latinoamericanas, y que Europa desde una posición de desarrollo avanzada debe contribuir a ello mediante aportaciones económicas que favorezcan este tipo de procesos. Actualmente esa sensación ha evolucionado y se perciben necesidades que superan el ámbito de actuación tradicional de la cooperación: mayor compromiso mutuo, coparticipación en el diseño de políticas de inversión y sobre todo intercambio de contenidos.

Tal punto de vista es globalmente deseado desde la cultura latinoamericana. De hecho, en las sucesivas reuniones de OEI, en los dictámenes del MERCOSUR y en todo tipo de encuentros internacionales, la cultura surge como un importante punto de apoyo para fomentar el necesario desarrollo social latinoamericano sin olvidar su gran valor multiplicador a escala económica. Las inversiones en formación, tanto *in situ*, como a través de becas para que los gestores americanos puedan cursar estudios en las universidades europeas, han sido muy importantes y son buena muestra de ello.

La creación de Centros Culturales en diversas ciudades americanas en los cuales se puede apreciar con cierta frecuencia una muestra de la actividad cultural europea también ha sido notoria y continuada, aunque debemos precisar que la percepción que este modelo de centros genera en los creadores de opinión cultural latinoamericanos no siempre es óptima.

La percepción generalizada de la ayuda cooperativa de los países europeos en América es positiva, pero puede observarse una creciente demanda de relaciones más maduras, basadas en la coproducción, el intercambio económico y la comercialización de la cultura. Hay una generación de profesionales de la cultura en Latinoamérica que quieren y pueden formar parte del entramado comercial que se extiende internacionalmente al margen de nacionalidades y mercados protegidos. Cineastas que producen para empresas internacionales, actores que reparten su tiempo entre Argentina o España, músicos que no atienden a fronteras definidas y por supuesto editoriales, televisiones y empresas ubicadas en los entornos reales de las industrias culturales internacionales.

El sector más emblemático es, sin duda, el de la música. Es evidente la extraordinaria capacidad creativa y el enorme potencial popular de las músicas latinoamericanas, pero (Brasil aparte, por supuesto) salvo los fenómenos musicales estilísticos (merengue, cumbia, salsa, etc.) el desarrollo económico e industrial de las músicas populares y de autoría en la mayor parte de los países americanos dependen de su integración en un universo de *World Musics* controlado por las discográficas anglosajonas. En este caso no existe la coartada de un proceso de producción largo y costoso (como en el caso el cine), ni la ausencia de un mercado real, sino la falta de consolidación de plataformas empresariales potentes capaces de colocar unos productos de interés internacional objetivo en el mercado global.

El impacto de las políticas de formación es igualmente destacable. Toda una generación de gestores culturales americanos se ha formado en España, Francia o Inglaterra o ha sido formado por expertos europeos en sus mismos países. Es un hecho que debemos valorar positivamente aunque brillen por su ausencia las políticas de formación de profesorado. Analizando la realidad cultural latinoamericana es perceptible que el principal problema no se sitúa en la ausencia de bases intelectuales ni fundamentos conceptuales para la gestión cultural. El déficit formativo del gestor cultural americano es esencialmente metodológico y político.

Sobre todo ello conviene señalar:

1. El bajo nivel de desarrollo empresarial existente. Siempre con notables excepciones, el panorama empresarial en la cultura latinoamericana es claramente deficitario. De ello se deriva una atomización enorme y un flujo económico muy limitado que impide la exportación de proyectos con liderazgo a Europa.
2. La escasa complicidad entre las industrias de la comunicación y las de la creación. A diferencia de Europa las televisiones no han sido un motor real para el desarrollo cultural. En este sentido las normativas europeas de televisión sin fronteras son una experiencia crucial que, excepciones al margen, han dinamizado el sector, permi-

tiendo su supervivencia frente al vendaval comercial norteamericano. Por otro lado, la mayor parte del sistema televisivo de los países americanos es privado y situado al margen de la complicidad cultural.

3. La falta de mercados internos que aseguren una sostenibilidad razonable del sistema de producción cultural. La sostenibilidad cultural de un país y la elaboración de productos culturales exportables depende, en buena parte, de la existencia de una estructura de producción con una base amplia de públicos internos donde conviva el experimento, el riesgo, el éxito y el fracaso. Para ello es necesario crear circuitos y extender las posibilidades de explotación local de las producciones culturales de cada país. La mayor parte de la producción cultural latinoamericana se realiza en entornos urbanos que son aparentemente densos pero con un nivel de consumo insuficientes.
4. Un escaso desarrollo institucional mediatizado por políticas esencialmente socio-culturales. Las políticas públicas de cultura en América, aun siendo muy activas jurídicamente, no siempre gozan de la continuidad necesaria para consolidar procesos de carácter estructural. A ello contribuye la inexistencia de un municipalismo cultural desarrollado y potente y la competitividad extrema que en algún país se da entre las políticas culturales de capitalidad (Buenos Aires, por ejemplo) y las de carácter estatal.
5. La limitada capacidad de distribución internacional y exportación derivada de una situación de pseudo-colonización estructural. El escaso margen de maniobra de las empresas nacionales en los mercados internacionales viene determinado por su fragilidad estructural y económica y a la vez por la presencia de operadores internacionales que atraídos por el talento local y mediante inversiones muy rentables monopolizan los derechos de distribución en los mercados europeos (el cine y la música son una buena muestra de ello).

11.5 Acotaciones previas para definir el concepto de espectáculo en vivo

Los contenidos culturales se expresan básicamente en dos tipos de formatos: contenido en vivo y contenidos industriales. Debe entenderse como un contenido en vivo aquel que se formaliza de manera singular e irreplicable, aun pudiendo realizarse con una cierta regularidad. El contenido industrial, por su parte, hace referencia al producto que puede ser objeto de copias que no alteran en ninguna medida el original. Las actividades culturales que se expresan en vivo comprenden las artes y expresiones «performáticas» y una parte de las artes plásticas, aunque este último sector esté evolucionando rápida-

mente hacia una idea más cercana, y a la vez envolvente, de artes visuales que tienen una gran conexión con las tecnologías digitales. Aunque esta diferenciación permita clasificar los contenidos artísticos en dos grandes familias, cada uno de los subsectores afectados establece relaciones entre el ámbito industrial y el performático, que en algunos casos se limitan a distintos formatos de una misma creatividad o, en otros, a territorios experimentales.

Así; la música se expresa grabada (industria fonográfica) y en vivo (conciertos), las artes plásticas en formatos singulares (pintura, escultura) o audiovisuales (videocreación, netart), mientras que otros territorios son intrínsecamente no industrializables (el teatro o la danza). Cabe señalar para acotar con precisión esta última afirmación que el teatro o la danza grabado se convierte en audiovisual dejando, en consecuencia, de ser una actividad escénica.

Teatro, danza, música en vivo, circo, artes escénicas con objetos, artes plásticas y todas aquellas manifestaciones creativas que surgen del mestizaje y la experimentación transfronteriza constituyen el ámbito de actuación de las artes vivas, frente a la edición, el audiovisual, la música grabada, las artes visuales asociadas a la creación informática que constituyen el ámbito de trabajo de las industrias culturales.

Al objeto de este estudio, obviamos las industrias creativas y su capacidad para aglutinar un inmenso mundo de actividades creativas alrededor del diseño, la restauración, la moda, la arquitectura, etc., aun siendo conscientes que algunas de ellas tienen un inequívoco carácter artesanal. Nos referiremos pues en las próximas páginas a sectores como la música en vivo, el teatro, la danza y las artes escénicas en general en la medida que son el objeto esencial de trabajo de la Comunidad Europea en su objetivo de facilitar un marco más amplio de cooperación con los países de Latinoamérica y el Caribe.

11.5.1 Grandes áreas de influencia

La circulación de espectáculos latinoamericanos en vivo en Europa está afectada por tres grandes canales de actuación:

1. Relaciones incentivadas por ámbitos de influencia lingüística. Este tipo de relaciones tiene que ver con el pasado colonial, el carácter de metrópolis del país europeo y a menudo por la existencia de áreas de influencia que permiten a las empresas del país europeo administrar con ventajas comparativas contenidos provenientes del país americano. Las *World musics* son un buen ejemplo para entender esta relación en la que los grandes operadores centrales ponen en valor las músicas de raíz que se crean en países en vías de desarrollo (que generalmente no tienen la disponibilidad

de una industria musical potente propia). Hay cuatro ejes lingüísticos: el español, el portugués, el francés y el inglés.

2. Relaciones derivadas de las particularidades de cada política cultural nacional, a menudo consecuencia de los programas de intercambio que surgen de la presencia de agencias europeas en los países americanos. Las Casas de España en los países de habla hispana o el Instituto Cervantes en Brasil, el British Institute o el Instituto Francés. Alemania no tiene correspondencias lingüísticas en América, pero la presencia del Instituto Goethe es importante en muchos países, de lo que deriva una cierta relación de intercambio. En este apartado, también influye el mayor o menor nivel de capacidad de cada país para aprovechar las ayudas comunitarias que facilitan el intercambio cultural.
3. El papel de los mercados comerciales, aunque este ámbito de circulación artística debe ser analizado de manera muy relativa. Mientras que la música tiene un mercado comercial abierto, canalizado por grandes multinacionales y dotado de enormes altavoces mediáticos que actúan a escala global; el teatro, la danza, la música clásica, etc. actúan en formatos más restringidos, donde el peso de las políticas públicas es casi siempre determinante. Mientras que la música latinoamericana y especialmente los géneros caribeños tienen una presencia notable en los mercados europeos, las artes escénicas, salvo excepciones puntuales, dependen de contratos públicos. Al respecto conviene señalar la importancia trascendental que tuvo la multinacional mexicana CIE (y previamente la argentina Rock and Pop) para normalizar la presencia de grandes musicales escénicos en España. En 2005 CIE fue objeto de compra por parte de la multinacional alemana Stage Holding.

Estos tres elementos interactúan con frecuencia (salvo el mercado musical *mainstream*), pudiendo ser objeto de potenciales estrategias nacionales o de acuerdos concretos de intercambio entre países.

11.6 La música en vivo como territorio de intersección entre las artes performáticas y las industrias culturales

Acotado el concepto de espectáculo en vivo, conviene detenerse en el mundo de la música dado que por sus especificidades es el sector donde la relación entre sus aspectos industriales y performáticos es más evidente. América Latina es un foco permanente de creación musical como una fuente rica de cultura contemporánea. Ello se manifiesta en prácticamente todos los ámbitos de la música: canción tradicional, los géneros propios y evolucionados de la música popular (salsa, merengue, vallenato, reggaetón, rancheras, corridos, etc.), la canción militante y políticamente comprometida, el inmenso universo de

las músicas brasileñas y obviamente los géneros de mestizaje con la música de origen anglosajón o influenciadas con ritmos afroamericanos (reggae, ska, etc.). En cuanto a música contemporánea, América Latina aporta al *star-system* internacional una enorme cantidad de artistas, algunos a escala global y otros en amplias regiones internacionales.

La influencia de la música latina en EE.UU. es muy importante, hasta el punto de establecer un espacio central de posicionamiento y creación de valor añadido en Miami, aunque en no pocos aspectos esta influencia venga determinada desde Nueva York (sobre todo la que deriva del Caribe-norte). El peso creciente del talento latino en el mercado audiovisual norteamericano ha contribuido decisivamente a consolidar esta relación.

Todo ello supone que la música, tanto grabada como en vivo se convierta en un elemento importante dentro de las industrias creativas regionales, aportando una parte relevante del valor añadido en la balanza comercial de la cultura entre Latinoamérica y el resto del mundo.

Las plataformas de música en *streaming* contribuyen a multiplicar los ingresos y promueven directamente un mercado al alza de conciertos en directo. Todo ello contribuye a que América Latina sea en la actualidad la región mundial con un mayor crecimiento de la industria musical.

Algunos datos lo ilustran claramente:

Tabla 11.3. *Industria musical en América Latina. Auge de la música digital – Perfil (2016).*

Población: 626.7 millones
Usuarios de Internet: 378.2 millones
Participación de los usuarios de Internet con smartphones: 93%
Subscriptores en Facebook: 321.8 millones
Crecimiento acumulado de la música grabada entre los años 2012 y 2015: 11%.

Fuente: PromocionMusical.es (2016).

Afortunadamente los efectos de la piratería se han reducido en los últimos años, lo cual ha supuesto un incremento notable en el gasto musical per cápita.

En tabla 11.4 se expone el gasto per cápita (dólares) en música grabada en el año 2015 en Latinoamérica. Para entender mejor los datos, se considere que los consumidores estadounidenses gastan 15,5 dolares per cápita (PromocionMusical.es, 2016), una cifra mucho mayor de la cantidad gastada en las economías aun en desarrollo de América Latina.

Tabla 11.4. *Industria musical en América Latina – gasto per cápita (2015).*

Argentina	3,3 US\$
Uruguay	2 US\$
Chile	1,8 US\$
Brasil	1,2 US\$
México	1 US\$
Colombia	0,7 US\$
América Central/El Caribe	0,4 US\$
Perú	0,4 US\$
Ecuador	0,2 US\$
Venezuela	0,1 US\$

Fuente: PromocionMusicales (2016).

Tabla 11.5. *Industria musical en América Latina – mercados clave (2015).*

País	Población (mill.)	Ingresos mill. USD	Tasa crecim.	Posición int.
Brasil	207,7	247	-1,8 %	10
Argentina	44	141,6	34,8 %	15
México	130,2	126,4	14,4 %	16

Fuente: PromocionMusicales (2016).

11.7 Las artes escénicas. Escaparates y circuitos escénicos europeos para el teatro latinoamericano

La relación del teatro latinoamericano con los escenarios europeos es escasa y en general alejada de los circuitos comerciales. En general su presencia en Europa solo es visible en festivales y programaciones públicas y siempre de manera esporádica.

Hay, eso sí, un teatro latinoamericano alternativo cuya presencia en salas de pequeño y medio formato es más habitual, aprovechando, a menudo, los viajes y transportes a cargo de una programación pública que actúa como punto de origen de una pequeña gira. En España hay salas donde se programan espectáculos mexicanos o argentinos con relativa normalidad.

No deberían extrañarnos este tipo de relaciones de carácter casual, que por otro lado son proporcionalmente similares a las que se dan entre el teatro de distintos países europeos, donde el diferencial de idioma limita la circulación comercial de muchas obras.

Hay que tener en cuenta que, en países como Francia o Alemania, con gran presencia de teatros públicos o privados con convenios estables que les permiten funcionar al margen del estricto riesgo comercial, las programaciones se planifican de acuerdo a lógicas artísticas y bajo presupuestos preestablecidos, lo que dificulta la programación de espectáculos en los que los costes fijos son muy elevados. La posibilidad de coordinar una gira que permita amortizar estos costes de manera razonable no es fácil, lo cual complica la gestión de los proyectos americanos.

Otra cosa es la circulación de directores y dramaturgos. En España por ejemplo directores como Claudio Tolcachir, Daniel Veronese o Javier Daulte se han convertido en parte del paisaje escénico y dirigen montajes con relativa normalidad, a veces con sus propios textos. Del mismo modo es habitual la compraventa de derechos bien sea de textos en origen o intermediados (es habitual la representación de textos franceses, ingleses o españoles en Latinoamérica, del mismo modo que lo es que una empresa argentina o mexicana compre los derechos de un texto norteamericano para todo el dominio hispanohablante).

En algunos países han aparecido propuestas de festivales latinoamericanos de artes escénicas cuyos protagonistas son artistas y creadores de las comunidades emigrantes. Estos festivales pueden programar excepcionalmente espectáculos originarios de Latinoamérica, aun no siendo esta su función primordial.

Los principales circuitos para la circulación de espectáculos latinoamericanos escénicos y musicales en Europa se sustentan en los apartados presentados a continuación.

11.7.1 Los programas institucionales de soporte a la producción escénica

Como consecuencia de las políticas de cooperación cultural, algunos países europeos tienen programas especiales de ayuda a la producción cultural latinoamericana, a la coproducción de contenidos y a su circulación.

En España destacan los programas Iberescena donde podemos encontrar ayudas a la coproducción escénica, a festivales y a residencias escénicas. También destacan los programas de becas de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo) y la red de Centros Culturales que esta misma institución mantiene en las principales ciudades latinoamericanas de habla española. En países con otras lenguas, la institución encargada es el Instituto Cervantes (8 sedes en Brasil) que combina aprendizaje del español con actividades de promoción cultural. Iberescena es una propuesta de gran importancia estratégica porque permite que algunos proyectos escénicos españoles y latinoamericanos coproduzcan espectáculos incrementando exponencialmente su posibilidad de circulación internacional. No pocas veces su trabajo está relacionado con algunos de los Grandes festivales de teatro.

La actuación de Francia en el ámbito cultural y en cuestión de cooperación se basa además en las 21 Alianzas Francesas de la región, en un Instituto Francés (Haití) y en dos liceos franceses (en Haití y en la República Dominicana). Así, en 2007 nació desde Haití el programa «Visados para la creación», dirigido por el operador Cultures France. El objetivo de este programa era facilitar el acceso de los artistas de la región a los circuitos internacionales de difusión, valorizar los recursos de las entidades territoriales francesas de América y reforzar sus intercambios artísticos y culturales con los demás países de la región.

Gran Bretaña no mantiene una política tan activa en materia cultural con los países del Caribe anglófono, en buena parte por la influencia norteamericana. Sin embargo, la presencia de los British Council (Instituto Británico) es muy activa en Sudamérica. También hay que tener en cuenta que el estatuto de miembro de la Commonwealth otorga a los países miembros importantes facilidades de movilidad.

El Goethe Institute es el principal organismo de presencia alemana en la región. Sus funciones, similares a las de los institutos francés y británico priorizan la enseñanza de la lengua, pero su actividad cultural es relevante.

La presencia de otros países es menor, aunque hay que hacer referencia a los Institutos de Cultura Italianos que en algunos países como Argentina son muy relevantes.

11.7.2 Los festivales de artes escénicas y música

Los festivales de artes escénicas y música europeos son el principal espacio de encuentro para la actividad escénica y la musical (no *mainstream*) latinoamericana. Existen algunos festivales especializados, pero la presencia de proyectos artísticos americanos, aun siendo minoritaria por los costes económicos que supone el traslado de los elencos artísticos, es relativamente frecuente. En algunos casos la programación de una compañía americana es consecuencia de una gira preelaborada (grandes compañías de balé, por ejemplo), en otros, consecuencia de una decisión artística singular. En cualquier caso, la programación de un espectáculo en un festival acostumbra a ser la antesala de una pequeña gira en otros festivales o en programaciones regulares de sala.

Algunos festivales europeos de referencia en artes escénicas son:

1. Festival latinoamericano de Bruselas;
2. El Festival de teatro latinoamericano en Cádiz (desde 1986);
3. Festival CASA Londres (desde 2007), destinado, en su origen, básicamente a promocionar el teatro latinoamericano realizado por residentes en Inglaterra, ha evolucionado y ahora es un potente motor para la presencia de compañías americanas;

4. Han existido intentos de consolidar un festival en Barcelona, pero la experiencia no cuajó por problemas presupuestarios. Un ejemplo fue el Festival Ulls, auspiciado por Casa América, de 2006 a 2012;
5. Festival iberoamericano de teatro contemporáneo de Almagro (XVIII edición en 2018);
6. Transteatral Praga;
7. Festival Adelante en Heidelberg.

También existen festivales que actúan como punto de encuentro rotatorio. Quizá el ejemplo más evidente sea el Festival latinoamericano de teatro, organizado por el Corredor Latinoamericano de Teatro (CLT), festival itinerante que reúne países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y España. Se realiza habitualmente en Iberoamérica, pero también en España. En el año 2017 se ha celebrado en Logroño (FITLO) programando espectáculos de 8 países distintos.

También conviene hacer referencia al valor emblemático de algunos festivales internacionales de teatro realizados en Latinoamérica y que se han convertido en un importante espacio de intercambio escénico con Europa. Aunque no impliquen directamente la presencia de compañías americanas en Europa, su papel como base de conocimiento mutuo ha supuesto un importante punto de arranque para la posterior presencia del teatro americano en festivales y programaciones públicas europeas. Estos festivales son habitualmente objeto de importantes aportaciones de fondos de cooperación de algunos países europeos. Algunos de los principales referentes son:

1. Festival Cervantino de Guanajuato (México);
2. Festival internacional de teatro de Bogotá (Colombia). Bienal. Probablemente uno de los festivales escénicos más grandes del mundo;
3. Festival de teatro a MIL (FITAM). Santiago de Chile;
4. Festival internacional de artes escénicas de Río;
5. Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA);
6. Festival Internacional de Artes Escénicas FIDAE de Montevideo.

11.7.3 Las coproducciones institucionales

La coproducción es la consecuencia directa de una política pública, bien sea como resultado de un programa específico de soporte (Iberescena) o de un programa convencional o alternativo auspiciado por convenios o subvenciones públicas.

Las coproducciones escénicas pueden suponer distintos tipos de relación entre dos o más realidades institucionales o artísticas. En este sentido es habitual que el objeto de la coproducción sea la adaptación de un texto, el encargo a un director o la reposición de una obra con equipo artístico del país que la reproduce. En el mundo del teatro este tipo de prácticas es habitual hasta el punto de que la coproducción se convierte en un acuerdo sobre la gestión de derechos editoriales (lo que en términos escénicos se convierte en derechos comerciales). En el mundo de la danza, donde el valor añadido del equipo artístico es mayor, la coproducción incluye de manera habitual coreógrafos y bailarines/as.

11.7.4 Las programaciones privadas

La atención de los mercados privados europeos al mundo del espectáculo en vivo latinoamericano queda reducida a la circulación de textos (muy habitual entre los escenarios franceses, ingleses y españoles con México y Buenos Aires especialmente) y a la circulación de productos claramente comerciales habitualmente acompañados de un soporte mediático e industrial relevante. Se trata de un apartado muy importante en el terreno musical donde cantantes y músicos del Caribe (isleño y continental), brasileños, argentinos y mexicanos esencialmente son auténticas figuras del *show business*.

Esta realidad *mainstream* abre las puertas a todo tipo de experimentos musicales, en algunos casos de carácter genérico (tango, salsa, merengue) o en otros casos con características más experimentales y alternativas.

En el apartado escénico la programación privada de espectáculos latinoamericanos es excepcional y en la mayor parte de los casos asociada a la presencia de artistas de mucho prestigio y alto atractivo comercial (por ejemplo, *Arte* con Ricardo Darin en España).

11.7.5 Las programaciones artísticas públicas

Consecuencia o no de coproducciones institucionales, las programaciones públicas contemplan la posibilidad de programar espectáculos de referencia internacional y en este sentido el principal problema de la programación de espectáculos latinoamericanos es económico. Por eso la presencia del teatro latinoamericano es menos habitual que el de otros países europeos aun existiendo, en ciertos casos, la ventaja del mismo idioma (en el caso español, portugués, francés e inglés).

Existen algunos proyectos organizados a instancias directas del Estado que ponen de manifiesto el interés europeo por la cultura latinoamericana. Quizá el ejemplo europeo más relevante sea «La semana de América Latina y el Caribe» que se celebra en Francia desde el año 2011, organizada directamente por el Gobierno a instancias de la Presidencia de la República con el objetivo de fortalecer los lazos entre Francia y Latinoamérica.

El balé y la música clásica son dos sectores habitualmente programados por teatros e instituciones públicas. Por su elevado coste, sus espectáculos raramente circulan en el ámbito privado, aunque el atractivo de sus propuestas se rija por criterios comerciales. Nombres como Julio Bocca ha representado el balé contemporáneo argentino en todo el mundo, exactamente igual que ahora lo hacen la uruguaya María Riccetto y la argentina Ludmila Pagliero, premiadas en 2017 en Moscú en los premios «Benois de la danse», considerados los Óscar de la danza.

En el ámbito de la música clásica o la dirección orquestal conviene recordar artistas como el venezolano Gustavo Dudamel, alumno de Jose Antonio Abreu, el creador del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (El Sistema).

Estos nombres son ejemplos de artistas muy presentes en la escena europea en este espacio de intersección entre las políticas culturales y el mundo del *showbusiness* que, a menudo, gestionan los grandes centros públicos.

11.7.6 Los mercados de artes escénicas y música

Los mercados son los espacios naturales para establecer relaciones de compraventa de productos culturales. En Europa hay una gran cantidad de ellos, a los cuales deben añadirse el vector de mercado que se incorpora implícitamente a todo festival donde se presentan novedades. Obviamente los mercados escénicos tienen características distintas a los musicales donde en general el artista puede presentar un trabajo nuevo que acompaña a toda una trayectoria (que en muchos casos seguirá siendo el grueso de las futuras actuaciones). En el terreno de las artes escénicas los trabajos pasados raramente son recuperables, lo cual otorga a los mercados una función directamente asociada a los espectáculos futuros (ideas, proyectos en producción o recién estrenados).

La posibilidad de desarrollar el proyecto «País Latinoamericano Invitado» permitiría una cierta preminencia de los productos musicales y escénicos de este país en los festivales y mercados artísticos europeos, lo cual ayudaría a optimizar la posibilidad de establecer relaciones estables entre los programadores europeos y los proyectos artísticos latinoamericanos.

A nivel europeo la mayor parte de los eventos artísticos en artes performativas están agrupados alrededor de la IETM (*International network for contemporary performing arts*). En España las Ferias y Mercados de artes escénicas están agrupadas en la COFAE y existen asociaciones nacionales que coordinan los festivales que se realizan en cada país. Este es el espacio natural para establecer los acuerdos necesarios para asegurar una mayor presencia de las artes escénicas latinoamericanas en Europa.

Las agencias que en cada país europeo se encargan de promover la internacionalización de su producción cultural mantienen en general programas de coproducción e inter-

cambio. En el caso español la ACE (Acción Cultural Española) es la empresa encargada y dispone de programas específicos con esta finalidad, como por ejemplo su Programa de Internacionalización de la Cultura Española (PICE) que en su modalidad de Visitantes tiene como objetivo facilitar la creación de lazos de contacto y conocimiento entre los prescriptores y programadores internacionales de instituciones culturales de prestigio, y los profesionales, artistas y creadores españoles. Estas instituciones podrían adecuar sus objetivos a los de un programa de referencia como el del «País (o Ciudad) Latinoamericano Invitado», lo que sin duda contribuiría a optimizar las relaciones culturales.

11.7.7 Las comunidades de emigrantes

Un elemento de enorme importancia para la circulación de espectáculos es la que proviene del peso específico que pueda tener una determinada comunidad de emigrantes en un país determinado. En Barcelona, París, Londres o Berlín existen auténticos circuitos de música en vivo dominicana, ecuatoriana o centroamericana asociada a comunidades emigrantes y con despliegues comerciales, patrocinios y sistemas de comunicación a menudo muy endogámicos, pero de gran eficacia comercial.

En algunos casos estas comunidades han propiciado la aparición de encuentros culturales y festivales donde la actividad artística generada en los países de acogida y la invitación a artistas de los países de origen se mezcla con cierta normalidad. Estos festivales no siempre han conseguido dar el salto cosmopolita, pero son relativamente frecuentes.

11.8 Propuestas de actuación

Las diferencias entre las políticas culturales de cada país son un obstáculo difícil de superar para favorecer la circulación de espectáculos en vivo. Lo es en el contexto de los propios países europeos y lo es mucho más cuando se trata de relaciones entre países comunitarios y extracomunitarios.

La mayor parte del teatro francés, alemán o escandinavo y buena parte del español e italiano funcionan con criterios públicos. Sus presupuestos están condicionados a la recepción de importantes subvenciones, cuando no son directamente públicos. Sus programaciones son estacionales, están previstas de antemano y su capacidad de producción es muy alta.

De entrada, estas características dificultan la relación entre las propuestas públicas y privadas, en la medida que un proyecto público no tiene la necesidad imperiosa de recuperar la inversión realizada para la producción del espectáculo y a menudo tampoco la que suponen los costes de explotación. Evidentemente este problema sí lo tienen los espectáculos privados o aquellos que funcionan en régimen de riesgo económico.

Queda, al margen de este conglomerado mayoritario, un teatro comercial (teatro de boulevard) que produce y programa espectáculos comerciales, musicales, comedias y variedades. Excepcionalmente estos teatros pueden producir textos clásicos, en función habitualmente de la disponibilidad de grandes actores o actrices con capacidad indiscutible para atraer públicos amplios. Estos teatros se alquilan a porcentaje o a precio fijo, pero habitualmente son grandes y no siempre son adecuados para espectáculos poco conocidos o alternativos.

La posibilidad de circular espectáculos internacionales en este contexto es reducida, dificultad que se agrava cuando los espectáculos provienen de entornos culturales menos conocidos (como es el caso del teatro latinoamericano). Por ello la circulación de espectáculos latinos queda restringida mayoritariamente al marco de los festivales y las programaciones públicas.

Además, las políticas de soporte público estable de los países latinoamericanos a sus compañías son mucho más reducidas que en Europa, lo que condiciona la circulación de espectáculos a la obtención de ayudas de las políticas de cooperación internacional de cada país. La circulación Europa-Latinoamérica está determinada por las políticas de los grandes Institutos europeos con presencia en países latinoamericanos (Liceo Francés, British Council, Goethe, o las Casas de España). La circulación latinoamericana hacia Europa es mucho más precaria y viene muy determinada por las correspondencias lingüística entre países: España con los países (mayoritarios) de habla castellana, Francia con los del Caribe francófono, o Inglaterra con los anglófonos y, aunque el diferencial cultural sea inverso, Brasil con Portugal. Es por ello que España mantiene programas estables de ayuda a la coproducción de espectáculos en vivo (Iberescena), o normativas de ayuda a la circulación de espectáculos y artistas (AECID e INAEM).

Iberescena es un Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas que fue creado en noviembre de 2006 a raíz de los acuerdos sobre promoción y fomento de las artes escénicas en la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo (Uruguay). Pretende fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos, incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional. También pretende ampliar la difusión de la creación de autores/as iberoamericanos/as y apoyar a los espacios escénicos y a los festivales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región. En última instancia las bases fundacionales del proyecto hacen referencia a una voluntad de priorizar la perspectiva de género, temáticas relacionadas con poblaciones originarias o afrodescendientes que favorezcan la cohesión e inclusión social¹.

¹ Para más información, ver capítulo 5 de este libro.

El problema, sin embargo, es que este tipo de ayudas sirve para mantener una cierta presencia testimonial de las artes escénicas latinoamericanas en festivales generales o especializados europeos, pero no es determinante para favorecer una presencia estable de espectáculos con capacidad objetiva para funcionar en los circuitos comerciales europeos.

La acción cultural para promover la circulación de espectáculos en vivo latinoamericanos y caribeños en Europa depende, a tenor de lo señalado hasta el momento, de la capacidad de los programadores esencialmente públicos para acogerse a las normativas comunitarias existentes y a la utilización de los mecanismos previstos por cada país en función de las alianzas históricas y lingüísticas existentes en estas regiones americanas. El resultado de estas políticas es esencialmente divulgativo, expositivo, referencial con escasa capacidad para alterar la dinámica propia de cada espectáculo (en términos de explotación comercial) y generar modelos de relación sostenible.

No existen normativas específicas pensadas para incentivar la cooperación privada. Para conseguirlo deberíamos añadir a las políticas y normativas existentes algunos programas que tuvieran como objetivo principal la creación de economías a escala, la coproducción entre artistas y la armonización jurídica fiscal necesaria para facilitar las relaciones.

El principal problema que debe afrontar la política comunitaria en materia de cooperación cultural con los países latinoamericanos y caribeños proviene de la existencia de políticas nacionales muy arraigadas por razones históricas (procesos postcoloniales) y lingüísticas. Estas políticas comportan una enorme irregularidad en las actuaciones del conjunto de la Unión, dado que las normativas existentes para favorecer los contactos no tienen suficiente atractivo para aquellos países sin vinculaciones culturales sólidas con la región americana o son directamente utilizadas por aquellos que ya tienen sus propias dinámicas de relación.

11.8.1 De las relaciones unilaterales a las multilaterales

El objetivo central que debería fijarse la Unión Europea es pasar de las relaciones unilaterales a las multilaterales, favoreciendo la creación de estructuras de gestión que pudieran trabajar a escala directamente europea. El contexto bajo el que la UE promueve los intercambios culturales con los países de Latinoamérica y el Caribe no está exento de ciertas complejidades que conviene tener en cuenta para analizar las dificultades existentes.

La relación entre ambas regiones está marcada por un doble vector que no siempre facilita la consolidación de las relaciones artísticas. Por un lado, la existencia de relaciones basadas en criterios generales de cooperación y desarrollo auspiciados por la Comunidad Europea y la Organización de Estados Iberoamericanos; por otro las relaciones que se gestionan país a país en función de las coordinadas políticas y culturales concretas de cada

uno de ellos. De la combinación de ambas dinámicas se deriva que la realidad cultural latinoamericana sea muy diversa y obligue a establecer diversas subregiones operativas.

El primer vector tiene una clara lógica supraestatal, pero nos obliga a separar los objetivos propios de las políticas culturales que se relacionan de manera normal con los mercados y el consumo, respecto de aquellas más interesadas en potenciar los factores educativos y fundacionales del hecho cultural. Para la mirada de un programador europeo el valor de una u otra opción es determinante a la hora de configurar una propuesta de divulgación artística. En un caso las expresiones creativas provenientes de la artesanía y del indigenismo serán determinantes porque pueden ser objeto de cierto interés comercial; en el otro, por el contrario, este tipo de propuestas quedarían circunscritas al ámbito de actuación de los museos o de los programas socioculturales.

Del segundo vector debería interesarnos el peso determinante de algunos de los países que generan centralidad cultural en la región y las potencialidades que ello comporta país a país. En el ámbito patrimonial a España puede interesarle priorizar la relación con México, por ejemplo, porque supone abrir las puertas a un posterior trabajo con los países centroamericanos. Algo similar ocurriría en otros sectores con países (o ciudades) como Buenos Aires, Sao Paulo, Bogotá.

Por ello algunas de las propuestas que desarrollamos a continuación inciden directamente en la voluntad de clarificar estas dificultades. No se trata de ampliar y mejorar las actuales propuestas normativas sino de crear un nuevo escenario de trabajo que permita superar los condicionantes de unas relaciones unilaterales preferentes o cuanto menos convertirlas en un factor para potenciar la multilateralidad. Y con similar intensidad nos centramos en la circulación de proyectos culturales que puedan ser valorados bajo una óptica artística más allá de su aportación al desarrollo sociocultural de su país de referencia.

Algunas propuestas en esta dirección:

1. Proyecto País Invitado a la escena europea.

Uno de los principales retos de las políticas comunitarias es generar dinámicas europeas que contribuyan a modificar de manera global las políticas particulares de cada país. No se trata de condicionarlas, sino de optimizarlas y sobre todo convertirlas en un puente de entrada para el conjunto de la Unión. En el terreno de las relaciones culturales con los países de Latinoamérica y Caribe ello es doblemente importante porque están condicionadas por los antecedentes históricos y lingüísticos de cada región. Si lo planteamos en términos de la circulación de espectáculos en vivo, conseguir que el interés por la actividad tenga un sentido multinacional y que además se realice en términos de economía a escala (favorecer giras, etc.) es determinante.

España debería ser el camino de entrada de espectáculos escénicos (teatrales, coreográficos o musicales) para el conjunto de Europa, en la misma medida que Francia debería serlo para el Caribe francófono o Portugal para Brasil. Esta función debería suponer un voto de confianza europea hacia las política españolas, francesas, portuguesas o británicas, hacia sus operadores y en cierta medida sus empresas culturales, a las que correspondería establecer las alianzas necesarias con sus respectivos «partners naturales» para generar circuitos a escala continental.

Crear el programa «País (o Ciudad) Invitado Europeo», ayudaría a resolver estos problemas. Invitar anualmente a un país latinoamericano o caribeño a escala europea supondría una inmersión global en todo su potencial cultural: patrimonial, artístico, industrial. La propuesta permitiría elaborar un catalogo de propuestas artísticas en vivo del país o ciudad latinoamericana con el objetivo de poder ser programadas, durante un determinado periodo de tiempo, por el máximo numero posible de operadores europeos, beneficiándose para ello de unos precios subvencionados con fondos europeos.

Poner en marcha este proyecto supone:

1. Crear un comité seleccionador;
2. Definir la temporalidad;
3. Tener un número elevado de festivales y programaciones europeas asociadas;
4. Dotar el proyecto de una pauta comunicativa común;
5. Generar complicitad con grandes Centros Culturales y Museos;
6. Desarrollar un empresariado multinacional especializado.

Un programa anual de estas características aglutinaría diversos festivales, equipamientos y agentes culturales de todo tipo y permitiría programar de manera estable un número razonable de espectáculos que girarían entre diversos países. Obviamente la existencia de países de referencia con los que existe coincidencia lingüística debería ser un elemento a tener en cuenta para favorecer una mayor sintonía cultural, como mínimo en las primeras ediciones de un proyecto de esta naturaleza.

2. Creación de la Agencia Europea de coordinación de giras y espectáculos latinoamericanos en Europa.

La gestión de la información cultural a escala europea es uno de los principales problemas comunitarios. Sabemos que va a programar cada teatro, cada auditorio o cada festival con una cierta anticipación, pero se trata de una información de carácter comunicativo sin objetivos interactivos. La coordinación entre programaciones es personal y depende de las relaciones entre profesionales. Raramente es institucional, lo que supone

enormes pérdidas de oportunidad. Si eso ocurre entre países europeos, cabe imaginar que a nivel de las relaciones con otros continentes todavía es peor.

Que un espectáculo se programe en París, en Roma y en Estocolmo no supone ningún tipo de competencia. En la actualidad, que ello ocurre dependerá de la capacidad de gestión de la Oficina Comercial de cada proyecto, o del nivel de conocimiento (el prestigio) de cada uno de ellos, pero no es la consecuencia de un proceso planificado. Pero todos sabemos que la armonización de las giras es imprescindible para amortizar los costes de viajes y traslado de materiales y un factor decisivo para financiar producciones artísticamente ambiciosas.

Que avancemos para afrontar este objetivo es importante a escala europea, pero es esencial para la gestión de las relaciones con otras regiones del mundo. En este sentido sería de gran utilidad disponer de una Oficina de Coordinación de Giras Internacionales de espectáculos latinoamericanos. No se trata necesariamente de una oficina que los promueva (aunque sea importante) sino que permita poner a disposición de todos los operadores europeos, potencialmente interesados en la programación de espectáculos escénicos y musicales latinoamericanos, la información sobre actuaciones previstas. También podría ser una base de datos sobre espectáculos interesados en visitar Europa.

De esta manera la programación de un espectáculo en el Festival de Almagro (por ejemplo) puede dar lugar a otros contratos que permitan aprovechar y abaratar los costes fijos para que el mismo espectáculo pudiera programarse en Francia, Italia o Alemania. Se trata de conocer anticipadamente que se va a programar en los principales circuitos europeos para multiplicar el potencial de circulación de cada proyecto.

Esta oficina permitiría planificar programaciones para los operadores europeos y optimizar la capacidad de actuación de las compañías latinoamericanas en la medida que les permitiría una mayor comunicación con el conjunto de Instituciones europeas. Las programaciones extendidas, que consigan aglutinar diversos países para favorecer la gira de un espectáculo latinoamericano, podrían ser objeto de ayuda complementaria, en la medida que redundan en un esfuerzo para abaratar costes, amén del interés objetivo que pueda suponer la propia programación de la actividad.

En este sentido una Oficina como la descrita anteriormente podría contribuir a ordenar el mapa relacional Europa-Latinoamérica y Caribe, favoreciendo giras más extensas y económicas. Una agencia de esta naturaleza no debería ser forzosamente institucional, aunque debería contar con fondos europeos y americanos bien sea a nivel institucional o a través del BID.

Hoy en día existen multitud de asociaciones y empresas que trabajan en esta dirección sin disponer de los soportes necesarios, lo que supone una considerable pérdida de energías y recursos.

3. Creación del Visado Artístico. Promoción y soporte a la circulación del talento creativo.

En la misma dirección que Francia desarrolló a mediados de la primera década del siglo la idea del visado del talento cultural, una de las políticas que más ayudaría a desarrollar un programa estable de intercambios entre espectáculos latinoamericanos y programaciones europeas sería la de favorecer la entrada en los mercados europeos de nuevos artistas americanos, dándoles la oportunidad de participar en los múltiples programas de desarrollo cultural que se realizan en Europa.

Ello supone generar un marco específico que permita mejorar algunas de las limitaciones ordinarias del visado estándar en términos de duración, requisitos de demanda, entradas y salidas, etc. Este tipo de políticas también tendrían gran importancia en el ámbito formativo, aunque su objetivo busca sobre todo facilitar los movimientos internos dentro de Europa y favorecer un mayor grado de inserción laboral.

El Visado Artístico debería funcionar con criterios de «excepción cultural» y debería ser extendido por una comisión internacional capacitada para valorar el potencial de cada artista no únicamente en términos de su talento personal, sino de su capacidad objetiva de retorno cultural a su país de origen. El Visado debería ser una medida de intromisión, de mestizaje, de colaboración y de aprendizaje conjunto.

Por sus características excepcionales podría ir acompañado de algunos requerimientos objetivos:

1. Carta de invitación de operadores/agentes/ proyectos culturales europeos;
2. Admisión en un proyecto formativo;
3. Contrato de trabajo;
4. Consecución de becas o fondos de ayuda comunitaria.

11.9 Una mirada hacia el futuro

11.9.1 El papel de las sociedades de gestión de derechos de propiedad intelectual y editorial

Más allá de las propuestas institucionales, para mejorar las relaciones culturales entre Europa, Latinoamérica y los países del Caribe es necesario abordar otras cuestiones tanto en el terreno artístico, como en el empresarial y en el financiero. De hecho, el desarrollo cultural de una comunidad adaptada a los requisitos del siglo XXI se basa en la interacción de estos tres grandes vectores:

1. Desarrollo del talento, lo que supone formación artística, tecnologías para la creación, debate e interacción artística.
2. Sostenibilidad, lo que supone capacidad de producción, desarrollo de los mercados internos, promoción de la demanda e impulso empresarial.
3. Competitividad, lo que supone presencia en los mercados internacionales y participación en los foros mundiales donde se marcan las tendencias, se generan las modas y se configuran las estéticas.

En plena sociedad digital, en la que una creciente cantidad de contenidos circulan a escala planetaria tanto de manera inmediata como en términos atemporales (acceso a contenidos del pasado y almacenaje de contenido para el futuro), la suma y la combinación de estos tres elementos constituyen la esencia funcional de las sociedades de gestión de derechos. Ciertamente que las sociedades de gestión viven de su recaudación, pero sin los puntos anteriores habría poco que recaudar.

Desde la UE promover una alianza estratégica de las principales sociedades de gestión de derechos europeas y especialmente las de aquellos países con concordancias lingüísticas con Latinoamérica para promover estructuralmente los puntos anteriores sería fundamental para garantizar un mayor rigor en la gestión directa de los derechos, la lucha contra la piratería y de manera especial una mayor interacción entre los contenidos de ambas regiones tanto en términos sincrónicos (circulación de proyectos «físicos») como diacrónicos (inserción de estos contenidos en redes digitales para su consumo diferido, o compra de opciones para producciones) lo que sin duda enriquecería a las partes y al mundo de la cultura y las artes en general.

Una gestión asociada entre sociedades de gestión permitiría:

1. Representar autores directamente y asistir internacionalmente mediante convenios de colaboración a autores representados por las sociedades locales.
2. Contribuir a modernizar la industria cultural latinoamericana desde su experiencia europea.
3. Liderar inversiones públicas (comunitarias) y privadas (empresas europeas con intereses en América) que faciliten el desarrollo empresarial local y sobre todo un nivel de producción más competitivo a escala internacional.
4. Liderar un fondo de materiales para su explotación diferida, promocionándola o exponiéndola en foros comerciales globales (mercados y ferias).

Un mayor papel de las sociedades de gestión de derechos en el liderazgo privado de las relaciones culturales entre Europa y América Latina supondría, además, la implicación

directa del sector artístico, en tanto que sujeto activo de los derechos, en la promoción de los mercados internacionales. También supondría un estímulo muy significativo para la creación de fondos privados interesados en invertir en el ámbito de la cultura. Algunos programas por explorar son:

- a) Liderar un gran fondo europeo-americano de inversiones privadas (capital riesgo) para promover la producción de contenidos culturales Latinoamérica con potencial exportador.

Latinoamérica y el Caribe es un enorme vivero de talento y Europa es un gran mercado. Evidentemente el mercado crecerá en Latinoamérica y Europa debe preocuparse por su talento, pero en esta encrucijada de conflictos hay intereses comunes. En el contexto de un mundo crecientemente globalizado y en el marco de unas industrias culturales que tienden a concentrarse, es importante establecer estrategias para administrar el máximo número de contenidos.

Europa aporta a esta estrategia un hecho diferencial respecto de los EE.UU., o de los países asiáticos, en la medida que sus políticas culturales públicas atemperan las dinámicas propias del mercado y de las multinacionales de la producción y distribución cultural. Para un país latinoamericano debería ser preferible acogerse al «protectorado» europeo que ponerse en manos de los *business men* norteamericanos. No se trata de una cuestión de eficiencia cultural, artística o económica, sino de establecer alianzas que tengan una misma estructuración jurídica, una misma lógica política y unos entornos institucionales similares. En general Latinoamérica y Centroamérica son regiones con políticas culturales homologables a las europeas (continentales), aun teniendo niveles de desarrollo muy distintos.

Por eso debería ser posible plantarse la creación de un Fondo económico mixto (constituido por capital público y privado) capaz de elegir un número razonable de proyectos artísticos con capacidad potencial para situarse en los mercados mundiales y establecer con ellos acuerdos a medio plazo que facilite su desarrollo, creando una estructura de apoyo y seguimiento que permita minimizar el riesgo y optimizar sus posibilidades de éxito.

Este Fondo debería estar liderado por las sociedades de gestión de derechos europeas, con la máxima connivencia institucional y con el apoyo económico del BID, y podría estar participado por grandes multinacionales europeas con intereses y liderado en América Latina (banca, automoción, energía, telecomunicaciones, etc.). El objetivo de este Fondo debería centrarse en proyectos artísticos en ámbitos como el de la música o artes escénicas, acompañado siempre de una estructura de producción y comercialización empresarial. En este sentido es imprescindible señalar que un Fondo económico no es una partida presupuestaria de subvenciones, lo que supone crear, en origen, proyectos con una clara vocación comercial.

Este proceso de planificación indicativa ha dado buenos resultados en otras realidades culturales. Anotamos como ejemplo el sector de las artes circenses en la Región del Quebec (Canadá), el sector audiovisual en el Sudeste Asiático, la impresión editorial en Corea o la Danza en los Países Bajos. Todos estos ejemplos se han producido en países con una importante capacidad económica o con política culturales avanzadas pero el protagonismo público ha sido determinante. En todos estos casos la creación de proyectos con capacidad de liderazgo sectorial, el impulso económico gubernamental y el desarrollo de potentes plataformas de distribución a escala global ha facilitado su consolidación.

Evidentemente este tipo de procesos no pueden darse de manera natural en Latinoamérica y por ello hay que buscar soluciones mixtas, conducidas políticamente desde los sectores públicos y apoyadas económicamente desde el privado. Muchos países europeos y sus sociedades de gestión de derechos, como parte involucrada, deberían ver en esta posibilidad una oportunidad y desarrollar a los efectos oportunos, un programa de inversiones mixtas que permita desarrollar el talento latinoamericano y, a la vez, movilizar intereses empresariales europeos en la zona. También hay que señalar el potencial de retorno que este tipo de inversión puede ofrecer en materia de recaudación de derechos.

- b) Crear una clasificación específica para empresas culturales de alto nivel a escala europea. Crear un censo de empresas europeas interesadas en invertir recursos en el desarrollo cultural americano, generando las complicidades necesarias para asegurar una mayor amplitud internacional de la producción cultural latinoamericana.

Exactamente igual que fue necesario crear los indicadores ISO para medir la correcta realización de los procesos de creación y producción que una empresa prefiguró y sobre los cuales fundamenta su credibilidad, sería importante que existiera un certificado de excelencia para las empresas culturales a escala europea. Un certificado que midiera buenas prácticas, compromiso de capitalización de un porcentaje mínimo de beneficios, inversiones de creación de contenidos, responsabilidad social, compromiso educativo, etc.

El objetivo de este censo es disponer de un mapa empresarial que permitiera mejorar las relaciones entre los fondos de capital y los productores de contenidos. También permitiría desarrollar proyectos específicos como, en el caso que nos ocupa, la cooperación con Latinoamérica y el Caribe.

Movilizar a las grandes sociedades de gestión de derechos europeas y fomentar la creación de un gran fondo económico para desarrollar proyectos artísticos latinoamericanos solo tiene sentido si en paralelo se incrementa la cooperación empresarial entre ambas regiones. La circulación de espectáculos y proyectos artísticos no puede limitarse a la acción de los equipamientos públicos. El sector privado es determinante para que el mercado cultural crezca y lo haga de manera diversa y plural.

Por ello es importante crear un censo de empresas interesadas en desarrollar proyectos intercontinentales, lo que significa invertir en talento americano, programas y distribuir sus proyectos en Europa y en todo el mundo, pero también llevar productos europeos a los países latinoamericanos. Los procesos empresariales son inevitablemente de ida y vuelta.

Convenientemente censadas, a partir de una serie de criterios precisos, las empresas que formarán parte de este mapa deberían ser objeto de incentivos y deberían tener una consideración privilegiada en la adjudicación y gestión de fondos de desarrollo comercial y cultural que se aplican para ampliar las relaciones entre Europa, Latinoamérica y los países del Caribe.

Aunque el objeto de este análisis es reflexionar sobre las acciones que potencialmente podrían realizarse desde Europa, debemos saber que México, Colombia, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay especialmente son un foco productor y exportador, pero también un importante mercado receptor. En la actualidad la interrelación entre ambos continentes a escala empresarial es muy limitada.

El desarrollo empresarial no puede realizarse únicamente mediante políticas de subvención. Es necesario promover políticas crediticias y desarrollar fondos de capital semilla y capital riesgo. Los programas de creación de fondos reintegrables, capitales semilla o fondos de capital riesgo, están muy experimentados en la mayor parte de los sectores de la nueva economía. Han sido decisivos para desarrollar programas de software y han tenido una presencia notablemente intensa en la creación de redes y empresas de servicios virtuales.

Sin embargo, su presencia en el mundo cultural es escasa lo que no deja de ser paradójico dada su importancia en la creación de valor añadido y su potencial en la generación de derechos. Hay algunas experiencias notables de aplicación de capital reintegrable (subvenciones condicionadas al resultado del proyecto) y obviamente algunos sectores culturales, especialmente el audiovisual, se han nutrido de créditos públicos generalmente de carácter fiscal. Del mismo hay que señalar que el sector financiero ha sido reacio a conceder créditos al sector cultural, bien sea por considerarlo un sector de alto riesgo, bien sea porque el capital social de las empresas culturales es tan pequeño que las garantías redundan en bienes personales.

Un texto, el máster de un cd, un texto teatral, un prototipo de software, el diseño de un juego virtual, las ideas de un comunicador o una película deberían ser considerados como un fondo de garantía para otorgar un crédito o aplicar un capital riesgo, o simplemente para iniciar una aventura creativa de cierto riesgo económico. De una u otra consideración dependerá la capacidad empresarial para financiarse y abordar la producción de nuevos proyectos culturales. Tener un registro de empresas a escala europea que cumplan una serie de requisitos, debería suponer a medio plazo un incentivo para que ciertos fondos de capital invirtieran en cultura.

El intercambio cultural y la presencia de productos europeos en América y a su vez la presencia de contenidos culturales americanos en Europa (y no me refiero a la circulación de talento artístico, sino de productos acabados), es extremadamente limitada, incluso entre áreas que comparten un mismo idioma. La creación de empresas especializadas en la circulación de productos es necesaria para regenerar este mercado. Al margen de las subvenciones que pudieran recibir, ellas deberían ser receptoras de una política crediticia a medio y largo plazo que lo hiciera posible.

Referencias

- Arizpe, L. (ed.) (2007). *Migración y cultura en América Latina y El Caribe: bibliografía seleccionada*. Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Corredor Latinoamericano de Teatro (n.d.). *Corredor Latinoamericano de Teatro. Plataforma de circulación internacional palas artes escénicas latinoamericanas*. Disponible en: <https://www.corredorlatinoamericanodeteatro.com/> [último acceso: 11/04/2019].
- Harvey, E.R. (2014). *Políticas culturales en América Latina: Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias*. Madrid: Fundación SGAE.
- Heras, G. (2017). Conferencia «La excelencia del teatro latinoamericano actual». *Casamerica.es*. [Video]. Disponible en: <http://www.casamerica.es/literatura/conferencia-la-excelencia-del-teatro-latinoamericano-actual> [último acceso: 11/04/2019].
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015). *Encuesta de hábitos y practicas culturales 2014-15*. Madrid: Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Miranda, R.; Tello, A. (2011). «La música en Latinoamérica». En: M. de Vega Armijo (ed.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana Vol. 4*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- OEI (2013). *Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- PromocionMusical.es (2016). *Industria musical en América Latina. Auge de la música digital*. Disponible en: <https://promocionmusical.es/informe-industria-musical-america-latina-auge-musica-digital/> [último acceso: 11/04/2019].

12

FLUJOS AUDIOVISUALES EN AMÉRICA LATINA Y EUROPA

Guillermo MASTRINI y Fernando KRAKOWIAK

Resumen

El objetivo del trabajo es analizar el estado actual del flujo de productos audiovisuales, con especial atención a la situación en Latinoamérica y la Unión Europea, bloques regionales que han sostenido un vínculo con fuertes lazos culturales y escasa relevancia económica. En un primer apartado se analiza el debate generado en torno al impacto de los flujos audiovisuales en el escenario internacional desde la década del 60 hasta la actualidad. Posteriormente se estudia como la Unión Europea y Latinoamérica establecieron políticas audiovisuales con la intención de promover sus producciones. Luego se presenta un panorama de esos flujos en ambos bloques y finalmente se realiza un balance y se proponen cuestiones a tener en cuenta para promover y garantizar los intercambios de productos audiovisuales que alimenten alternativas al dominio global de Hollywood.

12.1 Introducción

Las industrias culturales enfrentan cambios vertiginosos a partir de la digitalización. El proceso es contradictorio y genera una fuerte incertidumbre económica. Por un lado, caen los costos de producción y se multiplica la oferta, mientras que al mismo tiempo sólo unos pocos productores alcanzan los niveles de audiencia necesarios para recuperar las inversiones. La creación de mercados globales, donde el sector audiovisual tiene un lugar central, amenaza las posiciones de los productores nacionales, incluso la de los grupos más concentrados.

Las políticas culturales han resultado fundamentales a lo largo de la historia para proteger la producción, distribución y consumo de bienes simbólicos diversos. Un sector económico que presenta fallas de mercado estructurales a la hora de garantizar un entorno competitivo requiere de políticas activas que deriven recursos hacia los consumos culturales no mayoritarios. Sin embargo, desde hace más de veinte años se aprecia una fuerte tendencia a considerar la cultura como una mercancía más.

La industria audiovisual adquirió carácter internacional desde sus inicios. El cine, con sus altos costos de producción por unidad, se orientó al mercado mundial con el predominio de Estados Unidos y Francia. Pocas décadas después de su surgimiento, Hollywood acaparaba el mayor porcentaje de circulación de películas con un dominio integrado de la producción y la distribución. Para hacer frente a este escenario, otros países implementaron políticas que protegieron al cine local y le aseguraron al menos una parte del mercado.

La televisión tuvo su auge después de la Segunda Guerra Mundial. Si bien una parte de su grilla siempre estuvo gestionada por productoras y canales locales, el flujo de películas y series de televisión también acaparó la atención de las productoras norteamericanas. Las políticas públicas para el sector no se hicieron esperar y las cuotas de pantalla estuvieron presentes en las legislaciones del mundo.

En el contexto de la digitalización y la globalización las políticas públicas han comenzado a trasladarse del plano nacional a los acuerdos regionales o multinacionales con el objeto de asegurar mercados más amplios. Si bien en los últimos años el flujo de productos audiovisuales desde y entre terceros países ha crecido, no logra desafiar el predominio de Hollywood.

El objetivo de este trabajo es analizar el estado actual del flujo de productos audiovisuales, con especial atención a la situación en Latinoamérica y la Unión Europea, que han sostenido un vínculo con fuertes lazos culturales y escasa relevancia económica. En un primer apartado se analiza el debate generado en torno al impacto de los flujos audiovisuales en el escenario internacional desde la década del 60 hasta la actualidad. Posteriormente se estudia como la Unión Europea y Latinoamérica han establecido políticas audiovisuales con la intención de promover sus mercados. Luego se presenta un panorama de los flujos audiovisuales en ambos bloques regionales y finalmente se realiza un balance y se proponen cuestiones a tener en cuenta para sostener los intercambios de productos audiovisuales que alimenten alternativas al dominio de Hollywood.

12.2 Un debate con historia

El impacto que provocan los flujos audiovisuales desiguales entre los distintos países ha formado parte de la agenda de los organismos internacionales y generado debate desde la década del 60. A principios de 1972 la Unesco financió un proyecto, llevado adelante por

Kaarle Nordenstreng y Tapio Varis en la Universidad de Tampere, destinado a establecer un inventario de la composición de programas de televisión, particularmente en lo que refiere a la importación. Por entonces algunos académicos ya hablaban de «imperialismo cultural» (Schiller, 1976), pero no existían datos cuantitativos a nivel mundial sobre la proporción entre los programas producidos localmente y los importados en cada país. El estudio relevó los contenidos televisivos de 50 países donde se concentraban el 90 por ciento de los televisores existentes a principios de la década del 70.

El informe estimó que Estados Unidos exportaba 150.000 horas anuales de programación, contra 20.000 del Reino Unido, 20.000 de Francia y 6000 de Alemania. El aporte de América Latina era insignificante y se limitaba mayormente a las ventas de México y Argentina a países cercanos. En lo que respecta a la importación, Estados Unidos importaba apenas el 1 por ciento de su programación, mientras que la mitad de los programas de televisión de América Latina eran de origen extranjero, aunque con una dispersión considerable de un país a otro (Nordenstreng y Varis, 1976). Este tipo de estudios reforzaron las denuncias, fundamentalmente en Latinoamérica, del «imperialismo cultural» que ejercía Estados Unidos (Beltrán, 1978; Mattelart, 1974).

En 1980, una Comisión Internacional de Estudio sobre los Problemas de Comunicación presidida por Sean Mac Bride, presentó el informe *Un solo mundo, voces múltiples*, sobre la necesidad de establecer un Nuevo Orden Mundial de la Comunicación y la Información (NOMIC) que equilibrara la producción y circulación de noticias y de otros productos culturales. Las recomendaciones del informe Mac Bride fueron dejadas de lado en un escenario internacional marcado por la crisis de los «Estados de Bienestar», el auge de las políticas neoliberales y la privatización de empresas.

En este nuevo contexto, algunos autores comenzaron a relativizar la imagen unilateral del *one way flow* al destacar la existencia de flujos regionales y mercados en áreas con afinidades lingüísticas y culturales. La intención era remarcar que, junto con el desarrollo de un «centro» que durante el Siglo XX dominó los mercados audiovisuales a escala global, siempre existieron «contraflujos regionales» protagonizados por potencias intermedias. Los casos de las industrias culturales de México y Brasil con respecto a la televisión en Latinoamérica constituyen un ejemplo de esos «contraflujos» (Schement y Rogers, 1984; Straubhaar, 2001). Es por ello que algunos autores, optan por hablar de redes y circuitos complejos donde muchas veces la preferencia cultural e idiomática de las audiencias lleva a producir más programación nacional e incluso a importar más contenidos de países de la misma región (Straubhaar, 2007).

Daya Kishan Thussu (2010) propone clasificar los flujos en dos categorías: los flujos dominantes, es decir, aquellos que provienen de Estados Unidos, y los contraflujos, que incluyen productos transnacionales entre países que no sean aquellos de los flujos domi-

nantes y flujos geoculturales surgidos a partir de aquellas comunidades inmigrantes que privilegian producciones de sus países de origen o al menos en su propio idioma. De este modo, busca dejar en claro que la globalización también abrió posibilidades para que se desarrollen nuevos nichos de producción y espacios mediáticos alternativos. Enrique Uribe-Jongbloed y Hernán David Espinosa-Medina (2014) dan un paso más y proponen distinguir cuatro tipos de flujos. Los que surgen de los mercados núcleo y tienen como destino esos mismos mercados; los que surgen de los mercados núcleo hacia los periféricos, los que van de la periferia a los mercados núcleo y, por último, los flujos que circulan entre países periféricos (ver tabla 12.1). Solo para citar algunos ejemplos, en los dos primeros tipos se podría ubicar el cine de Hollywood, en el nivel tres se encuentran las novelas Latinoamericanas, mientras que en el nivel cuatro se pueden ubicar intercambios de producciones que circulan en algunos festivales específicos o incluso el exitoso caso del cine nigeriano, conocido como Nollywood.

Tabla 12.1. *Tipos de flujos audiovisual.*

Tipos de flujo	Fuente de producción	Destino de producción
Mercados núcleo	Producción audiovisual hegemónica (Estados Unidos, Europa Occidental y Japón)	Europa Occidental, Canadá, Estados Unidos y Japón
Del núcleo a mercados periféricos	Producción audiovisual hegemónica (Estados Unidos, Europa Occidental y Japón)	Cualquier país que no pertenezca al Mercado núcleo
De la periferia a mercados núcleo	Producción regional o pequeña (Latinoamérica, Asia, Europa del Este)	Europa Occidental, Canadá, Estados Unidos y Japón
Mercados periféricos	Producción regional o pequeña (Latinoamérica, Asia, Europa del Este)	Cualquier país que no pertenezca al Mercado núcleo

Fuente: Uribe-Jongbloed y Espinosa (2014).

La globalización trajo consigo una visión economicista e instrumental de la información y la cultura. Así fue como la liberalización de los servicios audiovisuales comenzó a formar parte de la última fase de negociaciones de la Ronda Uruguay (1986-1994), como parte del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, en inglés), de donde surgiría el Acuerdo sobre el Comercio de Servicios (GATS, en inglés).

El intento destinado a considerar a las producciones audiovisuales como una mercancía más fue encabezado por Estados Unidos y Japón y encontró como principales contrapesos a la Comunidad Europea, en especial Francia y Bélgica, y a Canadá, quienes si bien

reconocieron el valor económico de los servicios audiovisuales también advirtieron sobre su valor simbólico y la necesidad de darles un trato particular.

Finalmente, el sector audiovisual quedó dentro del GATS que entró en vigencia en enero de 1995, junto con la Organización Mundial del Comercio (OMC), aunque los países no asumieron compromisos específicos destinados a dar libre acceso a las empresas audiovisuales extranjeras. En síntesis, se preservó el statu-quo en material audiovisual, pero aquello no resultó una victoria para los partidarios de la excepción cultural, pues el sector audiovisual quedó integrado en el proceso de liberalización futura como cualquier otro (Bonet, 2004).

Aun habiendo logrado un freno temporal a la liberalización, la inclusión de los servicios culturales en el GATS obliga a cumplir con el marco normativo general de la OMC que fija como compromiso para las partes no incrementar el proteccionismo ni diagramar nuevos programas que incrementen la discriminación entre los socios de la OMC.

A medida que recrudecieron las presiones en la OMC para dejar atrás los compromisos temporales en el sector cultural, varios países, en especial los francófonos, buscaron superar el concepto de «excepción cultural». Así fue como se decidió recuperar la noción de diversidad para hacerla jugar en el debate de la globalización reafirmando una concepción abierta y universal que le garantice a la cultura un estatuto específico.

Unesco avanzó con la aprobación de la Declaración sobre la Diversidad Cultural en su 31° Conferencia General de 2001 y dos años después con la elaboración de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (en adelante Convención), que terminaría siendo aprobada por una amplia mayoría en 2005. La decisión de ir de una declaración a una convención se explica porque las declaraciones carecen de obligatoriedad jurídica, mientras que en el derecho internacional una convención es un acuerdo vinculante firmado por Estados, por el cual estos asumen un compromiso jurídico.

El amplio apoyo que obtuvo el acuerdo y el freno de las negociaciones en la OMC fortalecieron la política de bloques por sobre la multilateralidad en el área de la cultura. Si bien la Convención no operó como una herramienta modificatoria del derecho de la OMC, es claro que se generó un escenario de conflicto potencial. El sector audiovisual está lejos de ser sometido en un esquema de liberalización comercial multilateral y lo que predominan son las estrategias bilaterales y la organización en bloques de intereses comunes. No obstante, no todos se han sabido reagrupar en defensa de sus intereses con la misma velocidad y eficacia. En lo que refiere al objeto de estudio de este trabajo, debemos decir que Europa se ha manifestado muy activa en la promoción de su industria cultural, mientras que en América Latina los programas de cooperación destinados a preservar y promover el sector audiovisual son acotados y cuentan con escasos recursos.

12.3 Política de bloques en el escenario audiovisual global

12.3.1 Política audiovisual europea

La directiva sobre Televisión sin Fronteras, aprobada por el Consejo de la Comunidad Económica Europea en 1989, ha sido un paso clave para intentar armonizar mínimamente la diversidad y disparidad de leyes nacionales en el Viejo Continente constituyendo la piedra angular de la política audiovisual. Su principal objetivo ha sido fomentar la libre circulación de programas televisivos europeos en el mercado común a partir del principio de regulación en el país de origen. En 2010 fue convertida en la Directiva de Medios Audiovisuales y desde 2015 se trabajó en una nueva revisión, aprobada finalmente por el Parlamento Europeo en octubre de 2018, que da cuenta del proceso de convergencia entre la televisión y los servicios de internet. Las nuevas reglas no sólo se aplicarán sobre las televisiones, sino que plataformas digitales como Netflix, YouTube, HBO, Amazon o Facebook también tendrán que adaptarse al escenario legal. Una de las novedades ha sido el establecimiento de una cuota mínima de obras europeas en el catálogo de los servicios bajo demanda que se ha fijado en el 30 por ciento. Además, las plataformas tendrán que contribuir al desarrollo de la producción audiovisual europea, mediante inversión directa en contenido o con contribuciones a los fondos nacionales.

De modo paralelo, entre los programas internacionales que impulsó Europa se destaca MEDIA (*Mesures pour l'encouragement et le développement de l'industrie audiovisuelle*), puesto en marcha en 1991 con el propósito de fomentar la colaboración entre los profesionales del audiovisual y reforzar la industria europea. En 2014 MEDIA se convirtió en un subprograma de Europa Creativa, iniciativa que nace desde la Comisión Europea para dar apoyo a la industria audiovisual europea. MEDIA dispone de un presupuesto de 817,6 millones de euros para el período comprendido entre 2014 y 2020. Su objetivo es apoyar la distribución en todo el mundo de más de 1.000 películas europeas, a través de plataformas tradicionales y digitales; aportar financiación a los profesionales audiovisuales para acceder a los mercados internacionales y fomentar la realización de películas y otras obras audiovisuales con un potencial de circulación transfronteriza.

La Unión Europea también buscó impulsar la cooperación audiovisual con terceros países. En 2007 lanzó el programa MEDIA Internacional con un presupuesto anual de 2 millones de euros y en 2009 surgió MEDIA Mundus, programa destinado a favorecer el intercambio de información entre profesionales y a mejorar la competitividad y la distribución transnacional de las obras audiovisuales.

A su vez, se buscó la cooperación multilateral con América Latina a través de la creación de Ibermedia, un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y

documentales realizadas por España, Portugal, Italia y 18 países americanos,¹ que comenzó en 1998. Desde entonces, se realizaron 25 convocatorias y se le dio ayuda a 787 proyectos cinematográficos iberoamericanos, facilitando la exhibición de 298 películas con una inversión de 93 millones de dólares.²

El apoyo al sector audiovisual es considerado estratégico porque las industrias culturales y creativas suponen alrededor de 4,5 por ciento del PIB de la UE y un 4 por ciento del empleo (8,5 millones de puestos de trabajo). «Europa es, con diferencia, líder mundial en la exportación de productos de la industria creativa. Para mantener esta posición hemos de invertir en la capacidad de estos sectores para que actúen fuera de sus fronteras», destaca la propia Unión Europea.

12.3.2 Política audiovisual latinoamericana

La situación en Latinoamérica es diferente a la resumida en Europa. En gran medida esto se debe a que el proceso de integración política es muy limitado en comparación con el desarrollado en el viejo continente. Por otra parte, en Latinoamérica no resulta difícil encontrar declaraciones sobre la importancia de promover y proteger las industrias culturales de la región, pero resultan mucho menos habituales las acciones concretas. No es arriesgado señalar que la mayoría de las iniciativas han sido de carácter nacional, y la principal acción cooperativa es el programa Ibermedia, muy importante para fomentar la producción, pero con menor peso en términos de flujos audiovisuales. Los intentos de establecer políticas comunes en el Mercado Común del Sur (Mercosur) han tenido un alcance muy limitado.

Si bien el sector audiovisual figura en el Protocolo de Integración Cultural firmado en 1994, en los primeros años del Mercosur la producción de bienes masivos ha quedado desatendida. Galperín (1999) subraya que una característica sintomática de las políticas culturales en Latinoamérica es haberse concentrado en la llamada «alta cultura» y en la preservación del patrimonio cultural, en lugar de atender los productos culturales masivos que consumen las clases populares.

En lo que respecta a las industrias culturales, Galperín tempranamente advirtió algo que se corroboraría con el tiempo. Las políticas de fomento del Mercosur se orientaron hacia el cine, y tuvieron escasa incidencia en la televisión. Este hecho diferencia al Mercosur de la Unión Europea. Un aspecto que explica la distinción es el peso de las televisiones

¹ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

² Cifras a partir de <http://www.programaibermedia.com/el-programa/ibermedia-en-cifras/> (último acceso: 28 de octubre de 2018).



públicas en Europa, frente a la orientación de mercado que presenta el sector televisivo en Latinoamérica. De hecho, los flujos, principalmente de telenovelas, estuvieron marcados por el comercio privado. La orientación de la política pública hacia el cine en lugar de la televisión no es menor, ya que implica centrar los esfuerzos en un sector cuyo consumo es mayoritario entre las clases altas y medias altas, mientras que la televisión es de consumo popular, con mucha mayor capilaridad en el territorio.

Dos trabajos recientes, (Moguillansky y Poggi, 2017; Poggi, 2018), dan cuenta de la pluralidad de acciones desarrolladas por el Mercosur en materia cinematográfica:

- En 2003 se convocó a entidades públicas y privadas de los países miembros para crear el Foro de Autoridades Cinematográficas del Mercosur, que posteriormente se formalizó en la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM).
- En 2004, se impulsó la creación de una «Cuota de Pantalla Regional» para el Mercosur que nunca se concretaría. Un poco más de éxito tuvo el Observatorio Mercosur Audiovisual (OMA), que se inició en 2004. Bajo la dirección de Octavio Getino tuvo un comienzo auspicioso, pero tres años después fue cerrado por falta de recursos.
- En 2006 se creó el Certificado de Obra Cinematográfica del Mercosur, que no llegaría a instrumentarse.
- En 2009 se implementó el Programa Mercosur Audiovisual, para aprovechar la cooperación con Europa, que es el principal y casi único financiador. Fue sin dudas la acción de mayor envergadura realizada por el Mercosur. Poco tiempo después se creó también el Programa Mercosur Digital, que promueve un régimen regulatorio único para el comercio electrónico.
- En 2015 se promovió la creación de la Red de Salas Digitales del Mercosur (RSD), equipadas con proyectores de alta definición, cuyo impacto al día de la fecha es mínimo.

Poggi (2018) destaca la importancia de las medidas tomadas por el Mercosur en relación al sector cinematográfico. Desde nuestra perspectiva, si bien se debe reconocer la constante preocupación por el tema, las experiencias dan cuenta de las dificultades de la región para instrumentar políticas duraderas y de largo alcance, que construyan nuevos escenarios. En todo caso, permiten observar el permanente deseo de la incipiente industria cinematográfica compuesta por directores y pequeñas productoras para mantener el interés público sobre el tema.

La política audiovisual hasta aquí descripta tomó como modelo de referencia la de la Unión Europea (Crusafon, 2009). Como destacan Sarikakis y Ganter (2014), la firma del

Protocolo de Integración Cultural estuvo guiado por la lógica europea de fortalecer las industrias audiovisuales nacionales y regionales. Crusafon destaca que el audiovisual se convirtió en un tema importante en la agenda de cooperación entre el Mercosur y la Unión Europea y agrega:

En cuanto a la estructura de la política supranacional, se observan grandes similitudes en los ejes de actuación del Mercosur con relación a la UE. De hecho, las acciones del Mercosur recuerdan a la primera etapa de definición de la PAE, a mediados de los 80. Además, se constata en los documentos de la RECAM una referencia clara en tomar como modelo la política audiovisual de la Unión Europea (Crusafon, 2009: 101).

En México la política audiovisual quedó definida por la entrada del país al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA). Como advierte Galperín (1999), la firma del tratado no alteró la estructura del mercado audiovisual mexicano que en realidad ya se encontraba en proceso de liberalización por parte de las autoridades del PRI. Más tarde, Sánchez Ruiz (2003) ha documentado como la industria audiovisual sufrió mermas en su participación en el mercado nacional, especialmente en el área del cine.

Una experiencia distinta, aunque reciente, es la puesta en marcha del Mercado de Industrias Culturales del Sur (Micsur), una iniciativa destinada a potenciar el intercambio directo de productores independientes a partir de la generación de espacios de encuentro financiados por los Estados.

12.4 Los flujos audiovisuales en la actualidad

El desarrollo tecnológico y la digitalización transformaron la capacidad de producción, distribución y consumo del cine y la televisión hasta formas insospechadas en sus inicios. Las políticas públicas oscilan entre la protección de los bienes culturales y la liberalización de los mercados. El contexto de globalización económica promovió también mayores intercambios y no resulta extraño que los flujos audiovisuales se hayan incrementado. Si bien este proceso parece sostener las teorías que relativizan el concepto de imperialismo cultural, veremos que la diferencia entre países que dominan el mercado mundial y los que participan ocasionalmente se mantiene.

La propia OMC señala que las estadísticas sobre el comercio internacional de servicios audiovisuales tienen limitaciones, aunque permiten destacar algunas tendencias. Los datos sobre balanza de pagos muestran que el comercio de servicios audiovisuales y conexos ha crecido con rapidez en los últimos años. Las exportaciones mundiales aumentaron en promedio a un 8 por ciento desde 2000, para alcanzar 35.000 millones de dólares en 2007. A su vez, los datos sobre balanza de pagos indican también que los principales exportado-

res son los Estados Unidos (con 15.000 millones de dólares) y las Comunidades Europeas (con 9.900 millones de dólares o 4.000 millones si no se considera el comercio intracomunitario), mientras que otros exportadores de primera línea son países en desarrollo como China, México y Argentina. (OMC, 2010).

OMC destaca también que el mercado mundial del sector audiovisual se estimaba en 2008 en 516.000 millones de dólares. El segmento correspondiente a la televisión representaba la mayor parte (68 por ciento, equivalente a 352.000 millones de dólares), seguido por la cinematografía (84.000 millones, equivalentes al 16 por ciento). El comercio de servicios audiovisuales representa sólo el 1 por ciento del total de volumen del sector servicios. Para Estados Unidos representa el 3,2 por ciento del total de sus exportaciones de servicios comerciales y generaba un superávit comercial de 13.600 millones de dólares en 2007 (OMC, 2010).

En este apartado nos centraremos sobre los intercambios comerciales audiovisuales en la Unión Europea y América Latina, con el objetivo de analizar la presencia de producciones foráneas en sus mercados, y la capacidad de inserción de bienes culturales europeos y latinoamericanos en otros países. Una dificultad conocida para este tipo de trabajos es la falta de datos consolidados de una misma fuente. Al trabajar con diversas fuentes documentales se presentan problemas de unificación estadística.

12.4.1 Mercado audiovisual en la Unión Europea

Europa es uno de los principales productores del mundo, aunque a considerable distancia de Estados Unidos. Tiene un mercado de más de 300 millones de personas, con un poder adquisitivo superior a la media mundial. Ambos hechos facilitan el desarrollo de las economías de escala. Sin embargo, la fragmentación lingüística y tradiciones culturales diversas son factores desestimulantes. Desde los orígenes del cine, varios países se encontraron entre los principales productores, destacándose Francia, el Reino Unido, Italia y Alemania. La televisión desarrolló un modelo de servicio público que estimuló la producción nacional y local. A partir de la década del 80 el mercado televisivo fue desregulado y hoy predominan modelos comerciales, aunque la televisión pública continúa siendo un productor de considerable importancia.

Flujo cinematográfico desde la Unión Europea

Europa es un gran productor de cine. De acuerdo a un estudio del Observatorio Europeo del Audiovisual (2016), durante 2015 se estrenaron 5.939 películas de origen europeo. Sin embargo, sólo un 50 por ciento de dicha cantidad logra estrenarse fuera de su país de origen, con un total de 2.990 películas que cruzan la frontera. El dato más relevante para este

trabajo es que sólo el 10 por ciento de las películas europeas estrenadas en 2015 llegó al menos a un mercado no europeo. De esta manera, el principal flujo cinematográfico del cine europeo queda acotado dentro de la región (EAO, 2015). Si se toma en cuenta la recaudación, la importancia del circuito mundial cobra más relevancia, ya que obtiene un 24 por ciento de las entradas vendidas. En este punto cabe reflexionar sobre el efecto de las cuotas intra europeas, ya que los datos indican que los estrenos cinematográficos no garantizan venta de entradas. Los mercados extraeuropeos son más importantes económicamente que en términos de penetración de películas. La cuota de películas exportadas por Europa al resto del mundo en los últimos años se ha mantenido estable.

La exportación de películas a otras regiones es importante económicamente para dos países: Francia y el Reino Unido. Entre ambos venden el 87 por ciento de las entradas de cine europeo en otras latitudes. A gran distancia, los siguen Alemania (4 por ciento) y España (3 por ciento). El quinto productor de cine europeo, Italia, no logra colocar significativamente su producción en el mercado internacional (Klanzer, 2016). Estos datos nos ayudan a comprender la ineficacia de algunas políticas de promoción cinematográfica en términos de diversidad.

Tabla 12.2. Cuota de pantalla de películas europeas estrenadas fuera de la UE 2011-2015 (%).

Región/Año	2011	2012	2013	2014	2015	Promedio
Fuera de Europa	19%	19%	19%	21%	20%	19%
EE.UU. & Canadá	20%	21%	19%	24%	23%	21%
América Latina	25%	26%	24%	24%	26%	25%
Australia & Nueva Zelanda	22%	25%	22%	22%	21%	22%
China & Corea del Sur	-	-	-	16%	12%	14%
Canadá	21%	28%	23%	20%	19%	22%
Estados Unidos	18%	18%	16%	23%	23%	20%
Argentina	20%	23%	17%	18%	23%	20%
Brasil	23%	18%	27%	26%	30%	27%
Chile	19%	16%	17%	16%	20%	17%
Colombia	21%	29%	26%	27%	29%	26%
México	22%	28%	20%	23%	27%	14%
Venezuela	13%	21%	14%	12%	17%	15%

Fuente: Klanzer (2016), en base a datos del Observatorio Europeo del Audiovisual / LUMIERE, comScore.

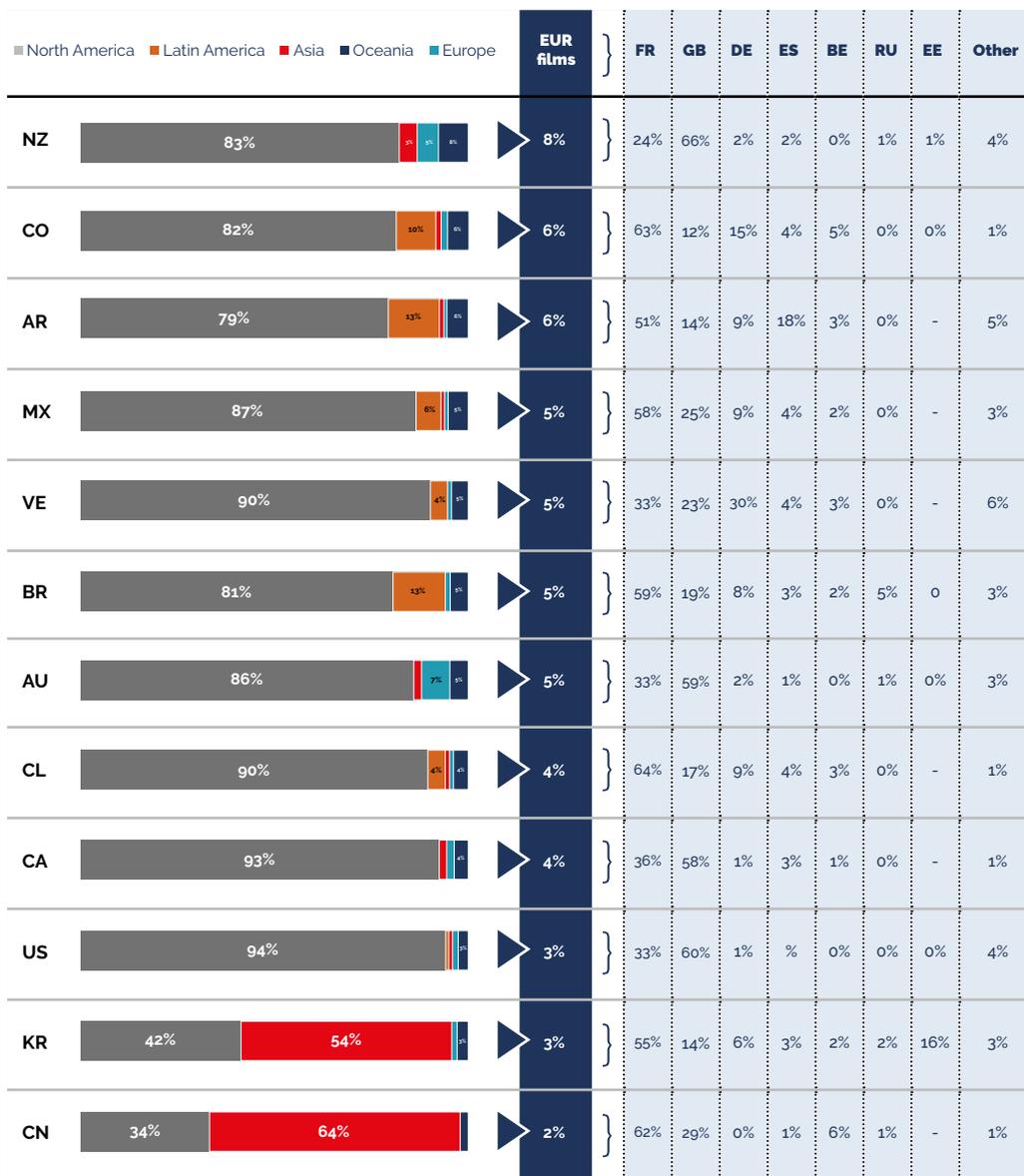
Tabla 12.3. Cuota de mercado de películas europeas estrenadas fuera de la UE 2011-2015 (%).

Región/Año	2011	2012	2013	2014	2015	Promedio
Fuera de Europa	3%	5%	3%	3%	3%	3%
EE.UU. & Canadá	3%	5%	3%	2%	3%	3%
América Latina	4%	6%	4%	4%	5%	5%
Australia & Nueva Zelanda	6%	8%	6%	8%	5%	7%
China & Corea del Sur	2%	4%	2%	2%	2%	3%
Canadá	2%	5%	3%	3%	4%	3%
Estados Unidos	3%	5%	3%	2%	3%	3%
Argentina	6%	9%	6%	4%	6%	6%
Brasil	4%	5%	4%	4%	5%	4%
Chile	3%	4%	4%	3%	4%	3%
Colombia	5%	8%	5%	5%	6%	6%
México	4%	7%	3%	4%	5%	5%
Venezuela	3%	5%	2%	2%	5%	3%

Fuente: Kanzler (2016), en base a datos del Observatorio Europeo del Audiovisual / LUMIERE, comScore.

Las tablas 12.2 y 12.3 muestran respectivamente la cuota de pantalla alcanzada por el cine europeo y el porcentaje de entradas vendidas en los principales mercados cinematográficos del mundo, de acuerdo a un estudio realizado por el Observatorio Europeo del Audiovisual. Aunque las películas europeas alcanzan una respetable cuota de pantalla del 20 por ciento, su participación en el mercado de entradas vendidas es significativamente menor. El cine europeo, que mantiene la impronta de cine de autor, se vincula con públicos altos y medios, frente a los blockbusters americanos desarrollados para un público masivo. De hecho, la película europea con más entradas vendidas en 2015 fue la francesa *Búsqueda implacable 3* que reproduce las lógicas narrativas del cine estadounidense. La siguiente figura reproduce la distribución de la cuota de entradas de diversos mercados mundiales de cine.

Figura 12.1. Porciones de mercado en términos de entradas – por región/país de origen (2015).



Fuente: Kanzler (2016), en base a datos del Observatorio Audiovisual Europeo /LUMIERE, comScore.

La participación europea es baja y apenas supera el 5 por ciento en 3 de los 12 mercados analizados. El cuadro se puede relacionar con las tesis de proximidad cultural. Más allá del claro dominio del cine estadounidense en casi todos los países, el factor nacional y regional se torna importante. En el caso de los países latinoamericanos, las películas de la región obtienen mejor resultado en el market share (color naranja) que las europeas (color azul). Por ejemplo, Argentina tiene un 13 por ciento de Latinoamericanas y 6 por ciento de europeas. Por otra parte, del desglose de la participación del cine europeo en el mundo, se desprende que dos países, Francia y Reino Unido, son lo que obtienen más del 70 por ciento del mercado.

La capacidad del cine europeo para alcanzar otras regiones es acotada, pero la recaudación obtenida no resulta despreciable. El 3 por ciento de la cuota de entradas vendidas en el mercado estadounidense, le permite obtener 287 millones de euros, el triple de lo alcanzado en América Latina donde apenas supera los 100 millones de euros. El país latinoamericano donde más recauda el cine europeo es México con 41 millones de euros en 2015, seguido por Brasil con 30 millones (OEA, 2016). El principal problema es la excesiva concentración de la taquilla en unas pocas películas, ya que 42 filmes (7 por ciento) de 599, obtienen el 90 por ciento de la recaudación.

Para completar el análisis de los flujos de cine europeo, debe señalarse el rol particular que cumple España en relación a Latinoamérica. Si bien como se ha visto hasta aquí la participación del cine español en el contexto europeo no es tan importante, tiene una destacada tarea en la articulación con los países latinoamericanos de habla hispana. En menor medida, Portugal cumple una función similar con Brasil. España ha sido un pilar en el desarrollo de coproducciones cinematográficas entre ambas regiones. La coproducción es un sistema que permite la apertura de mercados en los países productores, ampliando la circulación de productos culturales.

Flujos de programas de televisión europeos

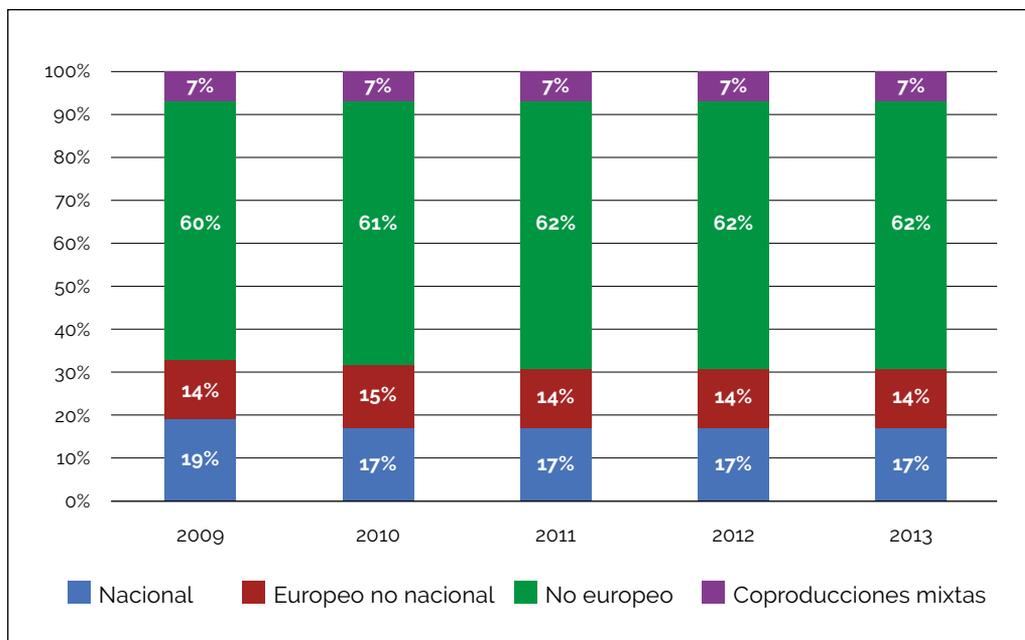
La televisión en Europa estuvo marcada por los servicios públicos que tuvieron un carácter virtualmente monopólico hasta la década del 80. Estos canales, nacidos con la intención de promover la cultura y la identidad nacional, no tuvieron un rol destacado en el mercado internacional con la excepción parcial de la BBC. El principal flujo televisivo desde Europa fue direccionado hacia los antiguos sistemas coloniales. Doyle (2012) destaca que a lo largo del siglo XX la televisión se mantuvo como un fenómeno nacional.

En 1992 se publicó el Libro Verde Televisión sin Fronteras que estableció cuotas de pantalla europeas, facilitando el flujo de programas al interior de la comunidad.

Los datos de la industria televisiva son más escasos y dispersos que en el caso del cine. De acuerdo a un estudio realizado por Martín Kanzler (2016) para el Observatorio Europeo

del Audiovisual, la presencia del contenido europeo de ficción es minoritaria en los canales de la Unión. La figura 12.2 permite una primera aproximación.

Figura 12.2. *Proporción de programación de ficción europea en canales de la UE 2009-2013.*



Fuente: Observatorio Audiovisual Europeo sobre la base de información de ROVI Internacional.

Como puede apreciarse, el contenido europeo de ficción alcanzaba un promedio de 31 por ciento del total de los programas emitidos en 2013, que se extendían hasta 38 por ciento si se consideran las coproducciones. Si se analizan los canales públicos y privados se pueden apreciar diferencias significativas. Mientras que en los canales públicos la ficción nacional y europea supera el 50 por ciento de su programación, en los canales privados, apenas supera el 20 por ciento (Kanzler, 2016). Los canales privados, surgidos en la década del 90, deben sustentarse en el mercado publicitario, y achicar los costos de producción con contenidos más económicos, como son las latas extranjeras. Los canales públicos invierten mucho más dinero en la producción que los privados, ya que suelen contar con ingresos por licencias. El problema de los canales públicos es que su audiencia tiende a ser la de mayor edad, mientras que los jóvenes prefieren los canales privados.

El predominio de la programación extranjera es mayoritario en las series de televisión (67 por ciento) y en las películas cinematográficas (60 por ciento), mientras que los mejo-

res resultados para los productos europeos se alcanzan en películas para televisión (50 por ciento) y animaciones (38 por ciento) (Kanzler, 2016).

De acuerdo a Fontaine (2016), un tercio de los canales de televisión y servicios on demand en la Unión Europea procuran alcanzar mercados extranjeros. Los canales con vocación de exportación pertenecen en un 60 por ciento a capitales europeos, mientras que un 40 por ciento son de capital extranjero, principalmente estadounidense. Dentro de Europa, se destaca Gran Bretaña como productor de señales destinadas al extranjero.

Si bien el mercado de la televisión en streaming está aún en desarrollo, la presencia de contenidos europeos es menor. Un informe del Observatorio Europeo del Audiovisual destaca la circulación de películas en la TVOD es aún menor que en el cine (EAO Word film markets trends, 2017). Para Fontaine (2016) los servicios on demand tienen un papel marginal en la producción de contenidos de ficción con el 1,2 por ciento de los títulos y el 0,4 por ciento de las horas de ficción producidas en Europa en 2015 y 2016. Las principales productoras en este rubro son Netflix, Amazon, ViaPlay, y Canal Play.

En términos generales puede señalarse que la televisión europea ha sido más receptora que exportadora de productos audiovisuales. Si bien a lo largo de la historia ha demostrado tener capacidad productiva, a partir de la irrupción de la televisión privada los flujos audiovisuales externos se han incrementado, con una notable expansión de programas estadounidenses. La programación latinoamericana ocupa un lugar marginal, con la excepción de las telenovelas, que han ganado espacio fuera del prime time.

12.4.2 Flujos audiovisuales en América Latina

Las industrias culturales latinoamericanas han sufrido los vaivenes propios del contexto político y económico inestable que les ha dado marco. Si bien los países más importantes de la región se integraron tempranamente a la producción cultural, su historia muestra un recorrido sinuoso con etapas de mucha producción y otras de abrupta caída. El cine se integró rápidamente en el circuito mundial y en las décadas del 30 y 40 del siglo pasado, México y Argentina tuvieron su edad dorada como productores para el mercado latinoamericano, cuando colocaron su producción en toda la región y compitieron con el cine estadounidense (González, 2015). Al llegar la década del 90 el sistema productivo estaba agotado y la producción cayó notablemente, aunque en los primeros años del Siglo XXI se ha recuperado. Distinto fue el caso de la televisión, que en sus orígenes tuvo una fuerte impronta de Estados Unidos. De hecho, la noción de imperialismo cultural desarrollada en los 70 en la región tomó como referencia este mercado televisivo. Sin embargo, conforme el mercado televisivo se expandió logró generar un contenido original que traspasó las fronteras nacionales y regionales como son las telenovelas.

El cine en América Latina

El cine en América Latina pasó por distintos momentos y abarca diferentes situaciones. Predominio de la programación nacional hasta los 50 en Argentina y México, dominio de la producción estadounidense desde entonces, y la recuperación notable de la capacidad productiva en los primeros años del siglo XXI, aunque sin que esto se refleje en mayores audiencias. Argentina, Brasil y México se encuentran entre los primeros 20 mayores productores del mundo, con una fuerte dependencia de las políticas públicas, especialmente en el financiamiento de la producción.

La producción de películas latinoamericanas ha crecido de forma importante en los últimos años. Según cifras oficiales de cada país, entre 2010 y 2017 la cantidad de estrenos nacionales creció 116,2 por ciento en Brasil, 81,8 por ciento en Argentina y 57,1 por ciento en México (ver tabla 12.4).

Tabla 12.4. Películas nacionales sobre el total de estrenos en Argentina, Brasil y México (2010-2017).

Año/país	Argentina			Brasil			México		
	Estrenos	Estrenos nacionales	%	Estrenos	Estrenos nacionales	%	Estrenos	Estrenos nacionales	%
2010	336	121	36,0%	303	74	24,4%	313	56	17,9%
2011	334	129	38,6%	337	100	29,7%	321	62	19,3%
2012	339	145	42,7%	327	83	25,4%	319	67	21,0%
2013	389	168	43,5%	397	129	32,5%	364	101	27,7%
2014	406	173	42,6%	393	114	29,0%	330	68	20,6%
2015	433	185	42,7%	446	129	28,9%	414	80	19,3%
2016	446	200	44,8%	457	143	31,3%	407	90	22,1%
2017	473	220	46,5%	463	160	34,6%	424	88	20,7%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del INCAA (Argentina), IMCINE (México) y ANCINE (Brasil).

El aumento de la capacidad productiva, sin embargo, no se ha visto acompañado por un incremento de la demanda del cine nacional. Entre 2010 y 2017, en Argentina los estrenos nacionales representaron entre el 36 y el 46,5 por ciento del total, pero en el mismo período la recaudación del cine nacional osciló entre puntas de 8,5 y 11,7 por ciento, con un pico de 16,2 por ciento en 2014. En Brasil la tendencia es similar. Las películas nacionales acapararon entre el 24,4 y el 34,6 por ciento de los estrenos entre 2010 y 2017, pero la recaudación de esos filmes varió entre un techo de 17,9 por ciento en 2010 y un piso de 8,9 por ciento en 2017. Por último, en México los estrenos nacionales representaron en el mismo período entre el 17,9 y el 27,7 por ciento según el año, pero recaudaron solo entre

el 6 y el 12 por ciento del total de entradas vendidas. Cabe preguntarse entonces si las políticas públicas no han estado demasiado centradas en la producción y si las películas latinoamericanas no están dirigidas en una gran cantidad hacia públicos de clase media y media alta, y no a los sectores populares.

Tabla 12.5. *Porcentaje de recaudación de películas nacionales sobre la recaudación total de estrenos en Argentina, Brasil y México (2010-2017).*

Año/País	Argentina	Brasil	México
2010	8,5%	17,9%	6,0%
2011	6,6%	11,1%	6,0%
2012	8,7%	9,8%	4,0%
2013	14,5%	16,9%	12,0%
2014	16,2%	11,3%	10,0%
2015	13,0%	11,8%	6,0%
2016	12,8%	13,9%	9,0%
2017	11,7%	8,9%	6,0%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del INCAA (Argentina), IMCINE (México) y ANCINE (Brasil).

Si el cine latinoamericano tiene dificultades para insertarse en sus mercados nacionales, su inserción en el mercado internacional es mucho más compleja. Ni en el ámbito latinoamericano ni en el europeo logra, salvo contadas excepciones, llegar al circuito mundial. El market share de las películas latinoamericanas en la región apenas alcanza el 1 por ciento en el mejor de los casos. México, Brasil y Argentina son los que logran traspasar sus fronteras con más de 10 películas anuales, aunque con escasas entradas vendidas.

España es la puerta de entrada del cine latinoamericano a Europa. En gran parte debido al incremento de las coproducciones con países latinoamericanos, que facilitan el estreno en salas ibéricas. En los acuerdos de coproducción, las entradas vendidas en España quedan para el productor español, por lo que en términos económicos no representa beneficios especiales, más allá de bajar los costos. Un estudio de Getino y Schargorodsky (2008) muestra que en el período 2000-2005, el 82 por ciento de las entradas vendidas en Europa por el cine argentino tuvo lugar en España, seguido por Francia con el 9 por ciento. De Mora, tomando datos de Kanzler y Lange, afirma:

El estudio de Kanzler and Lange (2008) concluía que de las 1.324 películas extranjeras (sin incluir ni las producciones de países de la UE ni las de EE.UU.) que fueron estrenadas en la UE entre 2002 y 2006, tan sólo 172 tenían nacionalidad latinoamericana. El cine extranjero no estadounidense continúa siendo minoritario y

en el periodo 2002-2006 consiguió tan sólo un 2,3 por ciento del total de admisiones en salas de cine. Kanzler and Lange (2008), sin embargo, observan un crecimiento desde el 1,6 por ciento en 2002 al 3,3 por ciento en 2006. Argentina se ubica como el único país latinoamericano dentro de los 10 mayores productores de películas no europeas estrenadas en la UE. Con 82 películas y la venta de 4.171.251 entradas, obtuvo un market share del 0,12 por ciento en la UE. (De Mora, 2009).

La cooperación ha resultado un instrumento fundamental para estimular el desarrollo cinematográfico en los países latinoamericanos en los primeros años del Siglo XXI. Para ello, el programa Ibermedia ha cumplido un rol fundamental, con una modalidad de aportes y recepción de fondos que estimula el uso de las cinematografías más pequeñas. El informe anual del ejercicio 2016 del Programa Ibermedia, da cuenta de la participación de 19 países y más de 100 proyectos aprobados.

Tabla 12.6. Fondos Programa Ibermedia 1998-2016.

País	Aportado US\$	Recibido US\$	Aportado %	Recibido %
Argentina	6.099.956	8.950.823	0,07	0,1
Bolivia	1.699.980	2.989.976	0,02	0,03
Brasil	10.842.947	9.124.689	0,12	0,1
Chile	2.447.634	4.892.869	0,03	0,05
Colombia	2.644.885	5.494.641	0,03	0,06
Costa Rica	1.100.000	2.044.677	0,01	0,02
Cuba	2.301.136	4.276.669	0,02	0,05
Ecuador	1.319.273	2.424.884	0,01	0,03
España	37.523.205	15.721.682	0,4	0,17
Guatemala	100.000	415.000	0	0
México	6.506.192	6.831.964	0,07	0,08
Panamá	1.375.000	2.701.533	0,01	0,03
Paraguay	400.000	600.000	0	0,01
Perú	2.117.388	4.174.921	0,02	0,05
Portugal	4.850.000	5.297.513	0,05	0,06
Puerto Rico	1.800.000	1.986.999	0,02	0,02
Rep. Dominicana	1.075.000	1.445.709	0,01	0,02
Uruguay	2.375.000	4.345.446	0,03	0,05
Venezuela	6.112.094	6.450.749	0,07	0,07
Total	92.689.689	90.170.744		

Fuente: SEGIB, 2016.

En términos generales, todos los países iberoamericanos presentan una balanza comercial desequilibrada hacia las importaciones en el mercado cinematográfico, por el peso de las importaciones norteamericanas. De Mora (2009) señala que el 67 por ciento de las exportaciones de los países iberoamericanos se dirigen a países de la región. Latinoamérica es una importadora neta de películas y su balanza comercial es deficitaria.

Flujos televisivos en América Latina

Los orígenes de la televisión latinoamericana estuvieron marcados por la importación de programas. El despegue del mercado tuvo lugar en la década del 60, cuando los receptores comenzaron a popularizarse. La televisión adoptó un criterio comercial, financiado por publicidad, donde las estrategias estuvieron marcadas por la lógica costo/beneficio.

En sus inicios, la inversión publicitaria era escasa y los canales recurrieron a alianzas con las grandes cadenas estadounidenses. Esta situación repercutió especialmente en los géneros de ficción, los más costosos para producir, dando lugar a las teorías del imperialismo cultural. Un trabajo de Joseph Straubhaar et al. (2003) da cuenta de una abultada presencia de contenidos norteamericanos.

Tabla 12.7. Porcentaje de programación ocupado por importaciones de EE.UU. en países de Latinoamérica.

	1962		1972		1982		1991		2001	
	Prime time	Global								
Brasil	30%	31%	14%	44%	36%	37%	9%	20%	8%	19%
Chile	0%	4%	22%	38%	16%	28%	18%	22%	14%	31%
Colombia	31%	18%	11%	10%	14%	23%	/	/	13%	21%
México	31%	38%	26%	26%	37%	35%	42%	24%	27%	27%
Venezuela	37%	40%	38%	39%	42%	36%	/	/	42%	32%

Fuente: Straubhaar et al. (2003).

Si bien se puede apreciar un relativo descenso de la importancia de las compras externas, el trabajo analiza los contenidos generales, y no hace un análisis específico de la ficción que es donde la producción norteamericana ocupa un lugar principal.

Durante la década del 70 se produjo una expansión de la producción nacional en los principales mercados televisivos latinoamericanos. Fue en estos momentos cuando se consolidó un género original que luego constituirá la principal fuente de exportaciones de

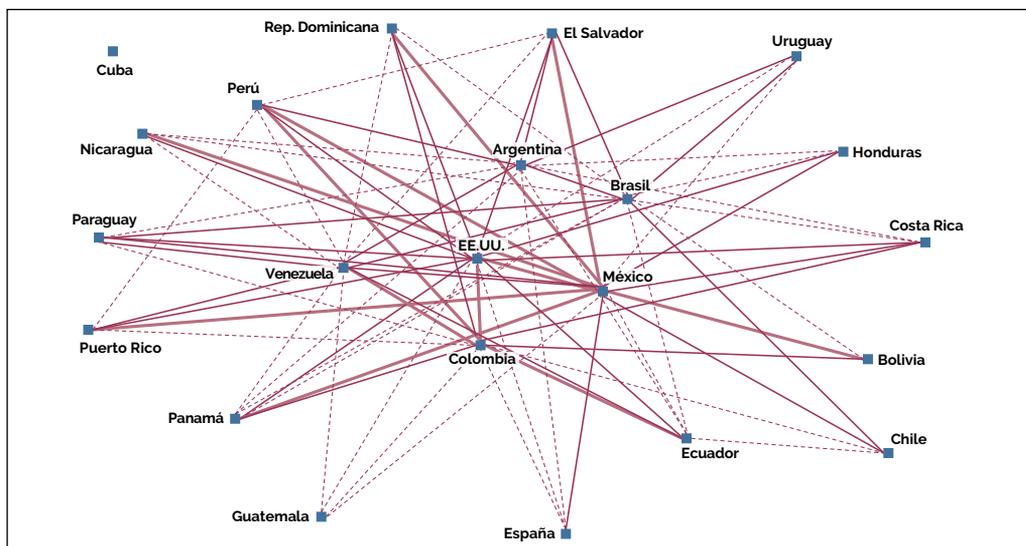
la región: las telenovelas. Al igual que en el cine, los tres países con economías más grandes (y por lo tanto con mayores economías de escala) fueron los principales productores de programas, e inicialmente ganaron mercados entre sus países vecinos.

A partir de los 80, los grandes grupos multimedia comienzan su expansión y el flujo regional se expande. El consorcio mexicano de Televisa, Globo de Brasil y Cisneros de Venezuela se consolidan como los grandes grupos regionales. Por cuestiones políticas internas, los grupos argentinos Clarín y Telefé recién se insertarán en el mercado a partir de los 90.

La expansión del flujo de exportaciones generadas por las novelas se extendió luego al resto del mundo. Los trabajos de Obitel (Observatorio Latinoamericano de Ficción Televisiva) dan cuenta del crecimiento de la producción y el comercio de programas latinoamericanos. Durante 2016, los canales abiertos latinoamericanos ofrecieron un total de 9.818 horas de programación de ficción nacional y 20.766 horas iberoamericanas (Franco, Gómez y Orozco, 2017).

El trabajo de Raúl de Mora (2009) muestra de manera gráfica los intercambios de telenovelas entre el conjunto de países de Iberoamérica y Estados Unidos. La presencia de Estados Unidos debe considerarse vinculada al mercado hispanohablante de dicho país. Debe constituir uno de los pocos casos donde la balanza audiovisual se invierte y es deficitaria para el país del norte. Por su parte, resulta fácil observar con en el centro del intercambio se encuentran los grandes países productores de la región: Argentina, Brasil, México, Colombia y Venezuela.

Figura 12.3. Red de distribución de telenovelas.



Fuente: De Mora (2009).

La televisión en América Latina, aún con sus contrastes entre países, constituye un ejemplo de la capacidad de revertir al menos parcialmente una situación de extrema dependencia. Al aprovechar el desarrollo de contenidos originales y los bajos costos comparativos, los canales privados encontraron en la producción de telenovelas el desarrollo de contenidos capaces de generar recursos económicos y divisas para los países. Si bien en la mayoría de los casos la balanza comercial televisiva continúa siendo deficitaria, el comercio regional e internacional alcanzó niveles insospechados en la década del 70.

12.5 Palabras finales

La producción, distribución y consumo de contenidos audiovisuales constituye un sector de creciente importancia en la sociedad actual. La televisión es además una fuente importante para la información de las personas y facilita el debate público robusto. Los Estados nacionales han fomentado la existencia de contenidos capaces de estimular una identidad colectiva común mediante políticas públicas que operaran sobre un mercado con imperfecciones económicas. Las empresas, por su parte, se guían por una lógica de costo/ beneficio, pero interactúan con el Estado a efectos de lograr mejores condiciones para su desarrollo. La sociedad civil se ha mostrado menos activa. En los últimos 20 años ha predominado una orientación mercadocéntrica de las políticas públicas, en un contexto de creciente globalización de la circulación de los bienes simbólicos.

El análisis de los flujos audiovisuales en América Latina y Europa nos deja una serie de enseñanzas al mismo que plantea desafíos a tener en cuenta tanto para el desarrollo de los mercados como para las políticas públicas.

¿Qué hemos aprendido luego de más de 100 años de intercambios simbólicos entre los países?

Las peculiaridades económicas de la producción cultural implican condicionamientos para las políticas públicas. Para que las producciones culturales sean económicamente sustentables deben alcanzar una escala masiva. Los países y empresas con mayor población y/o mercado cuentan con condiciones de base superiores para desarrollar industrias culturales fuertes. La concentración del mercado en muy pocas empresas resulta una derivación de las características sintetizadas. El proceso de globalización desplaza el centro de consumo de los mercados nacionales a uno sólo de carácter mundial. Al mismo tiempo, la digitalización reduce los costos y estimula a nuevos productores. El escenario actual contempla la paradoja de una oferta creciente y un consumo masivo centrado en grandes mega producciones.

Se ha comprobado la emergencia de nuevos contraflujos y mercados emergentes en el sector audiovisual. Sin embargo, el consumo de bienes culturales sigue estando mayoritariamente vinculado a las grandes producciones estadounidenses.

Las políticas públicas resultan determinantes para promover la diversidad de la oferta y facilitar el acceso a bienes culturales. Esto se ha comprobado claramente en el sector cinematográfico, mientras que el televisivo ha estado más orientado por lógicas privadas comerciales. Sin embargo, la televisión pública constituye un ejemplo de aliento a la diversidad de programas y programación. Las políticas de cooperación internacional han contribuido a estimular la circulación internacional de bienes simbólicos y a generar flujos alternativos.

¿Cuáles son los desafíos que se presentan para garantizar la diversidad de los intercambios simbólicos en cultura?

Definir una estrategia para mantener la actual capacidad de implementar políticas de comunicación y cultura a nivel mundial y entre regiones. El paso de una industria analógica a una digital en un contexto de liberalización del e-commerce sostenido en acuerdos supranacionales y organismos internacionales amenaza los escenarios de cooperación.

Las políticas públicas para el sector audiovisual deben atender específicamente el problema de los desequilibrios intra regionales, protegiendo especialmente a los mercados y países más pequeños. La idea de contraflujo no siempre ha tenido en cuenta este problema. La promoción de «campeones nacionales» o «europeos» presenta el mismo problema.

Las políticas públicas se han mostrado eficaces para aumentar la producción cultural. Sin embargo, aunque los flujos se hayan incrementado el consumo de bienes culturales a nivel regional continúa siendo marginal. Las políticas públicas deben procurar mantener un equilibrio entre la promoción de la diversidad, la protección de las minorías y la innovación, y el fomento de producciones que conecten con los gustos mayoritarios. De lo contrario, las políticas se arriesgan a tener escasa visibilidad y legitimidad.

Finalmente, tener una política para potenciar el uso de las Nuevas Tecnologías de Información (NTI). No basta con promover políticas de acceso, sino que es preciso desarrollar los mejores usos de la misma para potenciar los recursos culturales. En este sentido, la cooperación tiene un importante lugar para promover la articulación de los países en el uso avanzado de las NTI, especialmente en grandes portales de indexación, búsqueda, servicios de aviso y de clasificación de la enorme cantidad de productos culturales de la región. De no hacerlo, es probable que las NTI sólo sirvan para agrandar la brecha existente en la producción y consumo de productos culturales como ocurre con Netflix. El altísimo costo de desarrollo de este tipo de iniciativas y su carácter estratégico torna indispensable que esto sea resuelto de forma cooperativa y colectiva entre los países.

El sector de la comunicación y la cultura se ha constituido en un lugar estratégico en la economía global. El especialista norteamericano, Eli Noam (2004), adelanta las consecuencias de no tener esto presente: «fallar en la participación en el comercio global impli-

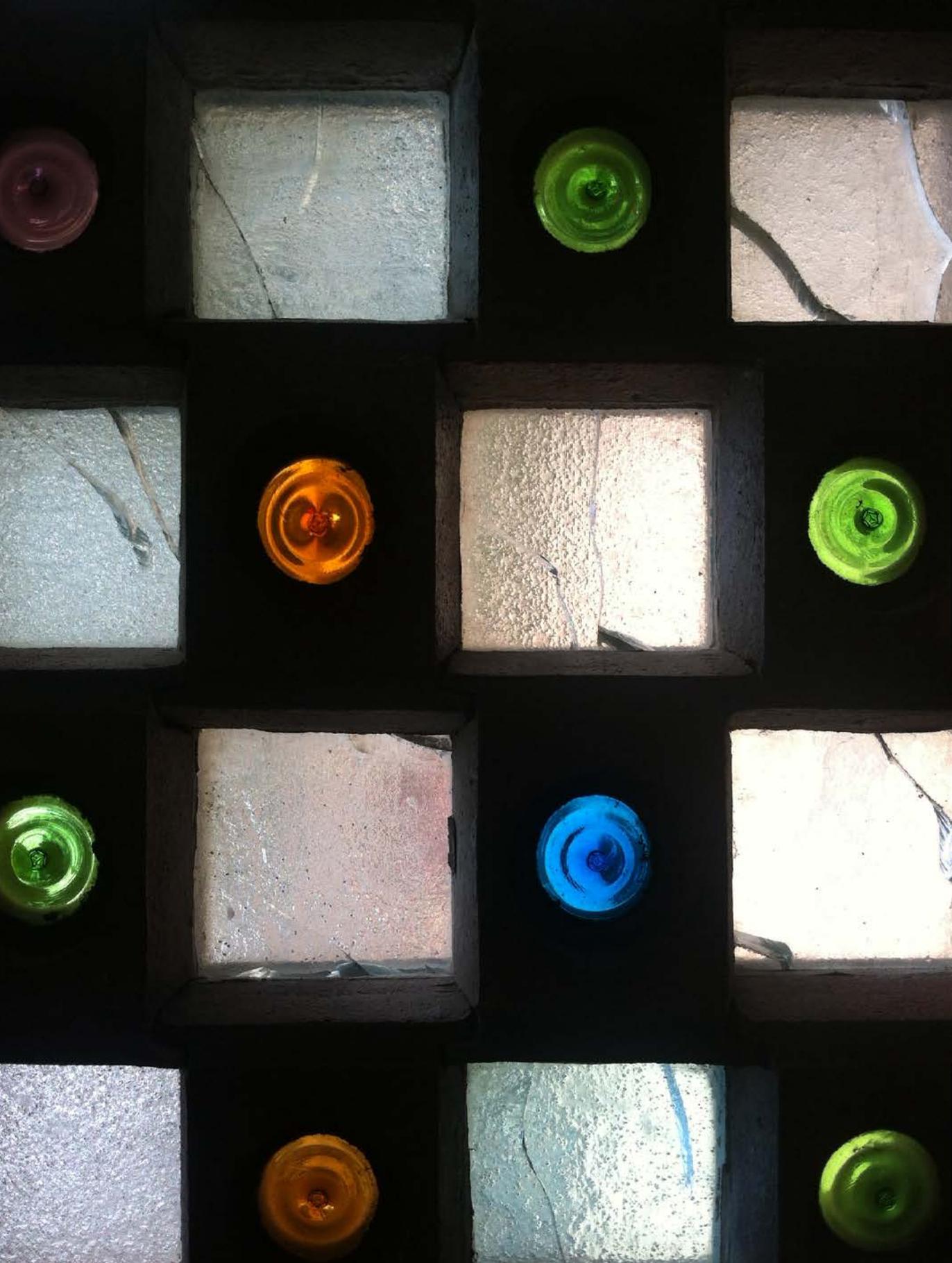
ca estagnación a largo plazo». Habiendo sufrido este proceso repetidas veces, el desafío es evitar que ocurra una vez más.

Referencias

- Beltrán, L.R. (1978). TV etchings in the minds of Latin Americans: conservatism, materialism, and conformism. *The international Communications Gazette*, 24(1): 61-85. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/001654927802400107> [último acceso: 30/01/2019].
- Bonet, L. (2004). La excepción cultural, *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Área de Lengua y Cultura*, ARI N° 94. 19.5.2004. Disponible en: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari+94-2004 [último acceso: 30/01/2019].
- Crusafon, C. (2009). La política audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo. *Cuadernos de Información*, 25: 93-104.
- De Mora Jiménez, R. (2009). *Cooperación e integración audiovisual en Iberoamérica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Dep. Comunicación Audiovisual y Publicidad I.
- Doyle, G. (2012). *Audio-visual services: International trade and cultural policy*. ADBI Working Paper Series, No. 355, Asian Development Bank Institute (ADBI), Tokyo.
- European Audiovisual Observatory (2017). *Focus 2016. World Film Market Trends*. Disponible en: <https://rm.coe.int/focus-2016/168088dcaa> [último acceso: 30/01/2019].
- Franco, D.; Gómez, G.; Orozco, G. (2017). «Comparative Synthesis of Obitel countries in 2016». En: Vasallo de López y Orozco Gómez (eds.), *One decade of television fiction in Ibero-America. Analysis of Ten Years of Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre: Globo Comunicação e Participações S.A.
- Fontaine, G. (ed.) (2016). *Films on television: Origin, age and circulation*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- Galperin, H. (1999). Cultural Industries Policy in Regional Trade Agreements: The Case of NAFTA, the European Union and Mercosur. *Media, Culture, & Society*, 21: 627-648.
- Getino, O.; Schargorodsky, H. (2008). *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*. Buenos Aires: Observatorio Cultural.
- González, R. (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)*. Tesis Doctoral. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

- Kanzler, M. (2016). *The Circulation of European Films Outside Europe. Key Figures 2015*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- Mattelart, A. (1974). *La cultura como empresa multinacional*. Ciudad de México: Era.
- Moguillansky, M.; Poggi, M.F. (2017). ¿Hacia una política digital para el cine del Mercosur? Nuevas orientaciones en la agenda regional. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (134): 373-389.
- Noam, E. (2004). «Overcoming the three digital divides». En: D. Thussu, *International Communication. A Reader*, p. 423-434. London: Routledge.
- Nordenstreng, K.; Varis, T. (1976). *¿Circula la televisión en un solo sentido? Examen y análisis de la circulación de los programas de televisión en el mundo*. París: Editorial de la Unesco.
- Organización Mundial de Comercio (2010). *Servicios Audiovisuales*. S/C/W/310, 12 de enero de 2010 (10-0111).
- Poggi, M. (2018). *La agenda audiovisual del Mercosur: desafíos detrás del nuevo contexto político regional*. Disponible en: <https://www.seminario2018.abri.org.br/arquivo/downloadpublic> [último acceso: 30/01/2019].
- Sánchez Ruiz, E. (2003). *Hollywood y su hegemonía mundial planetaria, una aproximación histórico-estructural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Sánchez Ruiz, E. (2011). El espacio audiovisual iberoamericano: entre el mercado y las políticas públicas. *ALAIIC*, 14.
- Sarikakis, K.; Ganter, S.A. (2014). Priorities in global media policy transfer: Audiovisual and digital policy mutations in the EU, Mercosur and the U.S. triangle. *European Journal of Communication*, 29(1): 17-33.
- Schement, J.R.; Rogers, E.M. (1984): Media Flows in Latin America. *Communication Research*, 11(2): 305-320.
- Schiller, H. (1976). *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SEGIB (2017). *Programa Ibermedia. Informe anual del ejercicio 2016*. Disponible en: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Informe-2016_IBERMEDIA.pdf [último acceso: 30/01/2019].
- Straubhaar, J. (2001). «Brazil: The role of the state in world television». En: S. Waisbord & N. Morris (eds.), *Media and globalization: Why the state matters*, p. 133-154. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

- Straubhaar, J.; Fuentes, M.; Abram, D.; McCormick, P.; Campbell, C. (2003). *National and Regional TV Markets and TV Program Flows*. International and Development Communication division, International Communication Association, San Diego, California, May 23-27, 2003.
- Straubhaar, J. (2007). *World Television. From Global to Local*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Thussu, D.K. (2010). «Mapping Global Media Flow and Contra-Flow». En: D.K. Thussu (ed.), *International Communication: A Reader*, p. 11-32. London: Routledge.
- Uribe-Jongbloed, E.; Espinosa-Medina, H.D. (2014). A clearer picture: Towards a new framework for the study of cultural transduction in audiovisual market trades. *Observatorio (OBS*) Journal*, 8(1):1-23.



13

PATRIMONIO CULTURAL DIGITAL EN LOS PAÍSES UE-ALC: LA PROTECCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR EN EL AMBIENTE DIGITAL

Fabiola WÜST ZIBETTI

Resumen

Los países de UE-ALC tienen la posibilidad de fomentar su cooperación cultural, a través de esfuerzos conjuntos de creación, difusión, conservación y acceso en línea a su patrimonio digital más allá de las fronteras. En este contexto, la digitalización de materiales culturales desempeña un papel clave. Sin embargo, se enfrenta a algunos desafíos de propiedad intelectual, debidos especialmente a la «revolución digital» que ha hecho necesario reconsiderar y adaptar los equilibrios subyacentes del derecho de autor en el entorno digital. Ante este escenario, este capítulo tiene como objeto analizar cómo los países de UE-ALC están reconciliando la protección del derecho de autor sobre el patrimonio cultural digital, prestando atención especial a las iniciativas internacionales y los proyectos europeos de modernización de las normas de protección de los derechos de autor, observando su potencial impacto sobre el intercambio cultural entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe. Inicialmente, este capítulo presenta los desafíos de la salvaguardia de obras con derecho de propiedad intelectual que componen el patrimonio cultural digital, sobre todo con respecto a la digitalización de material cultural. A continuación, se estudia la protección del derecho de autor en la era digital, con especial hincapié en los límites y excepciones del derecho de autor aplicado al patrimonio cultural digital en los países de UE-ALC. El capítulo concluye que, a pesar de los avances ocurridos en el marco legal internacional, todavía existen muchos asuntos pendientes en la agenda internacional, y amplias diferencias en las normativas a nivel nacional, no sólo en América Latina y el Caribe, sino también en la Unión Europea.

La cuestión de las excepciones y limitaciones en el entorno digital, en particular en relación a las instituciones del patrimonio cultural, representan un problema global que podría ser tratado conjuntamente por los países de UE-ALC de manera que se encuentre una solución al delicado equilibrio entre la protección de la propiedad intelectual y el acceso al patrimonio cultural digital.

13.1 Introducción

«Representamos un vasto conjunto de naciones que comparten raíces y el rico patrimonio de una cultura fundada en la suma de pueblos, sangres y credos diversos» y nuestro «propósito de convergencia se sustenta no sólo en un acervo cultural común sino, asimismo, en la riqueza de nuestros orígenes y de su expresión plural» (OEI, 2006: 5) - estas palabras que inspiraron la Carta Cultural Iberoamericana en 2006 describen los fuertes lazos culturales que históricamente conectan a los países europeos y latinoamericanos y caribeños (UE-ALC).

Sin embargo, en la práctica, la variedad de contenidos culturales disponibles en los países no refleja la amplitud de la producción cultural de ambas regiones. La diversidad de obras de los países de UE-ALC está aún lejos de alcanzar su máximo potencial. Hay una serie de trabajos que podrían beneficiarse de una mayor difusión en las regiones, pero que no se encuentran en ningún canal de distribución, incluidos los canales digitales.

La era digital, que promovió cambios intensos en la sociedad, afectó en gran medida el panorama cultural mundial: la diversidad de los medios de comunicación ha permitido que «las expresiones culturales florezcan dentro de las sociedades» (UNESCO, 2005: 2). El nuevo contexto tecnológico ha modificado dramáticamente las formas en que se producen, distribuyen y acceden los contenidos culturales. Si bien las nuevas herramientas tecnológicas han expandido los recursos para la creación, allanando el camino «para una verdadera explosión de creatividad» (Kulesz, 2015: 81), las personas ahora tienen oportunidades sin precedentes para acceder a material cultural, y las instituciones pueden ampliar su distribución alcanzando audiencias más amplias. Internet se ha convertido en un canal de distribución clave y un medio de acceso a contenido creativo, como música, videos, juegos, imágenes, películas, teatro, literatura, escritos científicos y otros materiales culturales.

En este marco, el patrimonio cultural digital pasa a desempeñar un papel clave. No solo promueve la diversidad cultural, sino que también es un motor del desarrollo, ya que la diversidad cultural «crea un mundo rico y variado, que aumenta la gama de opciones y nutre las capacidades y los valores humanos, y por lo tanto es una fuente principal para el desarrollo sostenible para las comunidades, pueblos y naciones» (UNESCO, 2005: 1).

Considerando este contexto, preservar el patrimonio cultural digital para garantizar su accesibilidad al público se ha convertido en una prioridad para la comunidad internacional, ya que requiere cooperación y acción coordinada entre las naciones, especialmente para crear sinergias entre los esfuerzos nacionales «para permitir que todos los países puedan asegurar la creación, difusión, preservación y accesibilidad continua de su patrimonio digital» (UNESCO, 2003a).¹

No obstante, la salvaguarda del patrimonio digital enfrenta a algunos obstáculos técnicos, económicos y legales, uno de los cuales está relacionado con la protección de los derechos de autor. Debido a la fragmentación de las normas de protección territorial en los países, el acceso transfronterizo a los contenidos y la circulación de las obras están significativamente limitados. Además, los diferentes enfoques en cuestiones de derechos de autor entre los países pueden obstaculizar la cooperación transfronteriza y el intercambio de medios de conservación, lo que lleva a un uso ineficiente de los recursos (Council of the European Union, 2018).

Una forma de salvaguardar y garantizar una amplia accesibilidad del patrimonio cultural digital es reducir esta fragmentación promoviendo la convergencia legal en cuestiones de derechos de autor entre los países de UE-ALC, de manera que proporcione una protección equilibrada del derecho de autor en relación con el patrimonio cultural digital.

Con base en este escenario, este artículo tiene el objetivo de analizar cómo los países de UE-ALC están conciliando la protección de los derechos de autor sobre el patrimonio cultural digital, con especial atención a las iniciativas internacionales y el proyecto europeo de modernización de las normas de protección de los derechos de autor, observando su impacto potencial en el intercambio cultural entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe. Este análisis se desarrolla en tres secciones. En la primera, este artículo presenta los desafíos para salvaguardar las obras con derechos de autor que componen el patrimonio cultural digital, especialmente con respecto a la digitalización del material cultural. En la segunda sección, se analiza la protección de los derechos de autor en la era digital. En la tercera sección, se examina las limitaciones de los derechos de autor y la excepción aplicada al patrimonio cultural digital en los países de UE-ALC.

13.2 Las obras protegidas por derechos de autor en patrimonio cultural digital: las obras digitalizadas

La cultura es definida como «el conjunto de características distintivas espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a una sociedad o grupo social. Incluye no solo las artes y las letras, sino también los modos de vida, los derechos fundamentales

¹ Ver artículos 4 y 11 de la Carta para la preservación del patrimonio digital (UNESCO, 2003a).

del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias» (UNESCO, 1982). En la práctica, la diversidad cultural se manifiesta de diversas maneras en que el patrimonio cultural de la humanidad se expresa, aumenta y transmite a través de la variedad de expresiones culturales, y en diversos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute, cualquiera sea el medio y las tecnologías utilizadas (UNESCO, 2005).

En este contexto, la idea anterior de patrimonio cultural incluía aquellos sitios, objetos y cosas intangibles² que tienen valor cultural, histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico para grupos e individuos (UNESCO, 1972). Sin embargo, desde la adopción de la Convención del Patrimonio Mundial, en 1972, la noción de lo que se considera patrimonio cultural se ha ampliado, incluyendo actualmente el patrimonio digital. Este consiste en recursos digitalmente creados o digitalizados de conocimiento o expresión humana con valor y significado duraderos (UNESCO, 2003a).

Por lo tanto, para las instituciones culturales tradicionalmente involucradas con el patrimonio cultural, la idea de salvaguardar los materiales digitales para las generaciones futuras se ha convertido en un motivo de preocupación. Considerando que una gran parte del patrimonio digital consiste en el producto de la digitalización de obras preexistentes, como textos, imágenes y sonidos, o de naturaleza audiovisual, gráfica, fotográfica o cinematográfica (UNESCO, 2018), un tema ha recibido especial atención: la digitalización del patrimonio cultural.

La digitalización es un medio para preservar y permitir el acceso al patrimonio cultural en la era digital, promoviendo la riqueza y la diversidad cultural (UNESCO, 2003a). Puede servir para distintos fines, como la gestión de colecciones, la conservación y hacer que sea accesible para el público en línea.

² La definición de patrimonio cultural intangible se ha ampliado con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en 2003. En aquel tiempo, la comunidad internacional reconoció la necesidad de concienciar acerca de las manifestaciones y expresiones culturales que hasta entonces no tenían un marco legal o programático para su protección. La Convención de 2003 apunta a salvaguardar «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural» (art. 2(1) de la Convención). El patrimonio intangible se encuentra en formas como las tradiciones orales, las artes escénicas, los usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y los usos relacionados con la naturaleza y el universo, las técnicas artesanales tradicionales (art. 2(2) de la Convención). Esta definición es contenida en el artículo 2 de la Convención. Se entiende por «salvaguardia» las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (art. 2(3), UNESCO, 2003b). En todo el mundo, 150 Estados han adherido a la Convención de 2003, mientras ha sido ratificada o aprobada en 28 países de América Latina y el Caribe (grupo III). Con su aceptación, los países aceptan adoptar una política general destinada a resaltar la función del patrimonio cultural intangible en la sociedad.

Según la doble naturaleza de la cultura (UNESCO, 2005), la digitalización del patrimonio cultural ofrece enormes oportunidades culturales y económicas, incluso a través de las fronteras nacionales. No solo agrega valor (Directiva 2012/28/UE, European Parliament and Council of the European Union, 2012), presta a las colecciones de museos, bibliotecas y archivos una visibilidad mucho mayor, especialmente a través del acceso en línea, que atrae a nuevos visitantes, turistas e investigadores, sino que también fomenta los negocios en las economías regionales, una vez que este patrimonio es considerado insumo para productos y servicios de valor agregado que pueden impulsar la innovación, especialmente para las industrias culturales y creativas, incluidas áreas como turismo, educación, arquitectura, diseño, publicación, publicidad y juegos (European Commission, 2017).

Sin embargo, la digitalización de la memoria cultural plantea desafíos de naturaleza legal, económica y técnica, y uno de los principales desafíos que enfrentan las instituciones culturales está relacionado con los derechos de autor. Si bien el desarrollo tecnológico ha multiplicado y diversificado los vectores para la creación, producción y explotación de material digital, la protección de los derechos de autor no evoluciona al mismo ritmo, dejando brechas que generan incertidumbres, lo que afecta la seguridad jurídica en relación con la digitalización del patrimonio cultural, y los usos de este material digital (p. ej., gestión de colecciones, conservación y puesta a disposición en línea).

En la práctica, una parte significativa de las obras que componen el patrimonio cultural está protegida por derechos de autor. Dado que los derechos de autor son una herramienta clave para estimular la creatividad, el material cultural debe digitalizarse, gestionarse, conservarse y hacerse accesible con pleno respeto de los derechos de autor (European Commission, 2011).

En el marco legal de muchas naciones, las instituciones de patrimonio cultural no necesariamente gozan de una excepción general del derecho de reproducción con fines de preservación, incluidas las que se aplican al contexto digital (Commission of the European Communities, 2008; WIPO, 2017a). En general, la digitalización es considerada una forma de reproducción porque cambiar el formato de una obra de analógico a digital requiere una reproducción de la obra. La reproducción solo está permitida en casos específicos, que no siempre cubren ciertos actos necesarios para la conservación de las obras contenidas en las colecciones de las instituciones.

Algunas naciones, por ejemplo, tienen excepciones restrictivas para bibliotecas y archivos que permiten hacer una sola copia de una obra, mientras que la digitalización implica inevitablemente múltiples copias. Por un lado, este tipo de excepciones no siempre se aplica a los museos; por otro lado, incluso si se permite la digitalización para la conservación, no significa que el material digital pueda estar disponible para el acceso público en línea. Por lo tanto, la mayoría de las instituciones de patrimonio cultural limitan sus pro-

yectos de digitalización a las obras de su colección que se encuentran en el dominio público, o a las obras que el propietario de los derechos de autor consintió en reproducirlas (Corbett, 2011).

Las colecciones de la mayoría de las instituciones con obras protegidas por derechos de autor incluyen: obras cuyos derechos de autor han sido asignados a la institución, obras cuyo propietario de derechos de autor es conocido y rastreable, y obras cuyo propietario de derechos de autor es desconocido o no se puede rastrear – conocidas como obras huérfanas. Si el propietario de los derechos de autor es conocido y rastreable, la institución puede ponerse en contacto con el titular del derecho para pedirle permiso para llevar a cabo sus actividades, como la digitalización; pero en el caso de las obras huérfanas esto es particularmente difícil, una vez que los propietarios no pueden ser identificados o localizados. Las obras protegidas pueden quedar huérfanas si faltan los datos del titular de los derechos o están desactualizados, como suele suceder con las obras que ya no se explotan comercialmente, también conocidas como obras fuera del comercio (Commission of the European Communities, 2008). Para las obras huérfanas, las obras fuera del comercio y las obras cuyo propietario de los derechos de autor se niega a dar su consentimiento, el potencial de digitalización de las instituciones del patrimonio cultural se ve obstaculizado legalmente.

Entonces, a pesar del hecho de que las tecnologías digitales deberían facilitar el acceso transfronterizo al patrimonio cultural, quedan muchos obstáculos como la fragmentación de los derechos de autor entre las naciones. Como consecuencia de estos obstáculos, los procesos de intercambio cultural entre los países de UE-ALC se ven afectados, y los ciudadanos pierden oportunidades para tener acceso a una amplia diversidad de material cultural.

Aunque los esfuerzos internacionales en estos temas han cambiado desde la adopción de la Carta para la Preservación del Patrimonio Digital de la UNESCO, en 2003 - cuando la comunidad internacional instó a la adopción de medidas técnicas, económicas y legales para salvaguardar el patrimonio digital -, han sido bastante limitados los avances en la adopción de normas convergentes sobre cuestiones de derechos de autor en el entorno digital en las naciones, en particular en temas relacionados con el patrimonio cultural digital.

13.3 La protección de los derechos de autor en la era digital

Los derechos de autor tienen sus orígenes en el siglo XVIII, cuando los creadores solicitaron el reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual de sus autores para garantizar los frutos de su trabajo (Boncompain, 2001; Ladas, 1938). Hoy en día, «la legislación de derechos de autor se relaciona no solo con los derechos de los autores sino que se refiere a una situación legal mucho más compleja» (Geiger, 2009: 2), incluyendo los derechos otorgados a los autores (conocidos propiamente como derechos de autor) y los derechos de

los artistas intérpretes o ejecutantes, productores y de radiodifusión (también llamados derechos conexos).

La protección de derechos de autor se aplica automáticamente, tan pronto como un autor crea una obra; no se requieren formalidades. La protección es temporal, con una duración que varía en los diferentes países y según el tipo de trabajo. Los tratados internacionales generalmente requieren que los Estados miembros garanticen la duración de la protección de los derechos de autor durante al menos la vida del autor más 50 años adicionales después de su muerte. Algunos países protegen los derechos de autor durante 70, 80 o incluso 99 años después de la muerte del creador. Una vez que el período expira, el trabajo creativo ingresa al dominio público para que lo use cualquier persona sin una licencia (Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, 1886; WTO, 1994).

Los derechos de autor incluyen los derechos morales y económicos: mientras que los derechos morales incluyen, por ejemplo, el derecho a reclamar la autoría de la obra y el derecho a objetar cualquier acción despectiva en relación con la obra; los derechos económicos se refieren a los derechos materiales de los autores, como los derechos exclusivos para autorizar o prohibir la realización y distribución de copias, así como la comunicación al público de sus obras literarias, artísticas, musicales y dramáticas, que tienen la posibilidad de ser remunerados por su uso. La concesión de licencias es el principal mecanismo para el ejercicio de los derechos de autor, que a menudo se otorga directamente por el titular del derecho o, según la situación, por las organizaciones de gestión colectiva. Estos derechos exclusivos están sujetos a limitaciones o excepciones (usos específicos que no requieren una licencia del titular de los derechos de autor) que permiten a los beneficiarios en circunstancias específicas utilizar material protegido sin autorización (Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, 1886; WTO, 1994).

El derecho de autor es reconocido internacionalmente como un derecho humano fundamental, como la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948) declara en su artículo 27(2) que: «Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora» (United Nations, 1948). Este derecho también se refuerza por el artículo 15(1)(c) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966), que reconoce el derecho de todos de «beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora» (United Nations, 1966).

Los principales instrumentos internacionales que regulan el derecho de autor y los derechos conexos son los Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (también conocido como Convenio de Berna) (1886) y el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (Acuerdo

sobre los ADPIC o, en inglés, TRIPS) (WTO, 1994), los cuales son complementados por otras convenciones internacionales tales como la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT, 1996), el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT, 1996) y el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (2012).

El Convenio de Berna adoptado en 1886 trata sobre la protección de las obras y los derechos de sus autores. Este Convenio administrado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) proporciona a los creadores la protección de obras literarias y artísticas, incluida la producción en el dominio literario, científico y artístico, cualquiera sea el modo o la forma de su expresión (Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, 1886).

La mayoría de los elementos del Convenio de Berna se han incorporado por referencia al Acuerdo ADPIC de 1994. El Acuerdo ADPIC contiene disposiciones sobre los medios para hacer cumplir los derechos de propiedad intelectual, incluidos los derechos de autor, que son normas comunes aplicables a nivel internacional e implementadas en todos los Miembros de la Organización Mundial del Comercio (WTO, 1994).

La Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, realizada en 1961, se ocupa de la protección de las interpretaciones o ejecuciones de los artistas intérpretes o ejecutantes, de los fonogramas de los productores de fonogramas y de las emisiones de los organismos de radiodifusión. La OMPI es responsable de la administración de la convención juntamente con la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

El WCT³ y el WPPT⁴ son conocidos conjuntamente como los Tratados de Internet. Se adoptaron en 1996, bajo los auspicios de la Conferencia Diplomática de la OMPI en respuesta al impacto de Internet y la tecnología digital en los derechos de autor. Estos Tratados abordan, respectivamente, de la protección de los autores y de la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas, actualizando la protección internacional de los derechos de autor y derechos conexos, prestando especial atención a la llamada «agenda digital» y mejorando los medios para combatir la piratería en el mundo. El WCT reconoce la protección de los programas informáticos como obras literarias y la protección de la disposición y selección del material en las bases de datos. Tam-

³ Durante las primeras fases de las negociaciones, el WCT se consideraba como un protocolo del Convenio de Berna; sin embargo, dado que cualquier modificación del Convenio de Berna requería el consenso unánime de todas las partes, el WCT se concibió como un tratado adicional que suplementaba el Convenio de Berna.

⁴ Ver Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT, 1996).

bién proporciona a los autores de obras el control sobre su alquiler y distribución. Además, prohíbe la elusión de medidas tecnológicas para la protección de obras y la modificación no autorizada de la información de gestión de derechos contenida en obras.

El Tratado de Beijing aprobado en 2012 complementa la Convención de Roma para la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (1961), actualizando la protección de cantantes, músicos, bailarines y actores en actuaciones audiovisuales para la era digital, y las disposiciones del WPPT sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas.

La aprobación de estos tratados de Internet de la OMPI incentivó el debate multilateral sobre cuestiones relacionadas con la regulación de los derechos de autor en el entorno digital⁵ evidenciando las limitaciones de las normas aplicables a los derechos de autor frente a los desafíos derivados de las nuevas tecnologías digitales. Con respecto a este escenario, el Grupo Latinoamericano y del Caribe (GRULAC) presentó en 2015 una propuesta para el Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos (SCCR) de la OMPI para actualizar la regulación del derecho de autor en cuestiones relacionadas con la tecnología digital (SCCR/31/4) (WIPO, 2015).

Teniendo en cuenta esta propuesta del GRULAC, la OMPI encargó un estudio de alcance sobre el impacto del entorno digital en la legislación de derechos de autor adoptada por los Estados miembros entre 2006 y 2016, cuyos resultados se publicaron en 2017 (SCCR / 35/4) (WIPO, 2017). El estudio señaló que casi un centena de Estados miembros han adoptado y / o actualizado sus leyes de derechos de autor, en particular con respecto a componentes técnicos tales como programas de computadora, bases de datos y gestión de derechos digitales (incluidas las medidas de protección tecnológica (TPM)), o para regular los derechos de reproducción⁶ y comunicación y/o puesta a disposición del público,⁷ derechos de remuneración adicionales para la comunicación digital (según corresponda, para una o varias categorías de titulares de derechos), así como limitaciones y excepciones, como la reproducción temporal, en el entorno digital.

⁵ El marco de la OMPI aplicable a la gestión de los derechos digitales es: artículos 11 y 12 del WCT, así como la declaración acordada del artículo 12; artículos 18 y 19 del WPPT; y artículos 15 y 16 del Tratado de Beijing, así como la declaración concertada respecto del artículo 15 relativa al artículo 13.

⁶ El marco de la OMPI relativo al derecho de reproducción es: artículo 9(1) del Convenio de Berna; artículos 7(1) (c) y 10 de la Convención de Roma; las declaraciones concertadas del WCT respecto del artículo 1(4); artículo 7 del WPPT; y artículo 7 del Tratado de Beijing. En relación a las reproducciones temporales es: artículo 9(2) del Convenio de Berna; artículos 1(4) y 10 del WCT y declaraciones concertadas de estas disposiciones; y artículos 11 y 16 del WPPT y declaraciones concertadas de estas disposiciones.

⁷ El marco de la OMPI relativo al derecho de comunicación al público, incluso el derecho de puesta a disposición, es: artículos 11(1)(ii), 11bis(1)(i) y (ii), 11 ter(1)(ii), 14(1)(ii) y 14bis(1) del Convenio de Berna; artículo 7(1)(a) de la Convención de Roma; artículo 8 del WCT; artículos 2(g), 6 y 10 del WPPT; y artículos 2(d) y 10 del Tratado de Beijing.

En este contexto, el 43% de los Estados miembros (31 Estados miembros) han adoptado disposiciones sobre limitaciones y excepciones específicamente adaptadas al entorno digital, que abordan, por ejemplo, la educación en línea y/o las actividades de bibliotecas y archivos (WIPO, 2017).

En relación con los Estados miembros que han establecido limitaciones y excepciones para archivos y bibliotecas, sus enfoques varían ampliamente y, en algunos casos, tales excepciones abarcan a otras instituciones culturales como los museos. En algunas situaciones, las legislaciones nacionales adoptan excepciones generales, como una excepción general de biblioteca que proporciona una disposición amplia y flexible que autoriza a una biblioteca u otra institución para hacer copias de obras, generalmente sujetas a condiciones específicas, pero no limitadas a fines particulares. Entre las excepciones bibliotecarias más comunes, las legislaciones nacionales autorizan a las bibliotecas a hacer copias de las obras para su conservación, sin que necesariamente se requiera que la obra esté en riesgo (perdida, dañada, deteriorada o de otro modo en peligro). En lo que se refiere a las copias para investigación y estudio, algunas legislaciones permiten que una biblioteca u otra institución realice copias a solicitud de un usuario, generalmente copias individuales, en particular para fines de investigación o estudio privado. Aún, existen legislaciones que permiten a las bibliotecas poner obras digitales a disposición de los usuarios en las instalaciones, generalmente para su investigación o estudio. Es menos común las excepciones que permiten a las bibliotecas hacer copias de obras para proporcionarlas a otras bibliotecas para el uso de las bibliotecas o para entregarlas a los usuarios cuando lo soliciten. Además, entre los países que promulgaron disposiciones que prohíben la elusión de las medidas tecnológicas de protección, algunos de ellos tienen exenciones explícitamente aplicables a las bibliotecas. Además, las disposiciones relacionadas con las obras huérfanas también se consideran en varios países (WIPO, 2017).

Este estudio encargado por OMPI demuestra la variedad de enfoques nacionales relacionados con las excepciones y limitaciones de los derechos de autor sobre las actividades de las bibliotecas y los archivos, y señala la necesidad de una convergencia normativa en este tema en el contexto internacional. Las propuestas sobre este tema, mediante la adopción de estándares mínimos de excepciones y limitaciones de derechos de autor para bibliotecas y archivos, han sido objeto de debate en el marco del SCCR en la última década (WIPO, 2010; 2011; 2012; 2013; 2014). La agenda actual de las próximas reuniones de SCCR incluye, entre otros temas, las limitaciones y excepciones para bibliotecas y archivos, así como museos, educación e investigación. En este contexto, algunos de los temas que se debaten son la preservación, el derecho de reproducción y la protección de copias, las obras huérfanas, y las obras fuera de comercio; además de préstamos para bibliotecas, depósito legal, importaciones paralelas, limitaciones de responsabilidad para bibliotecas y archivos, medidas de protección tecnológica, contratos, usos transfronterizos y derecho a traducir

las obras. Además, la agenda comprende la cuestión de los derechos de autor en el entorno digital, asunto que también afecta las limitaciones y excepciones para las instituciones de patrimonio cultural (WIPO, 2018a).

El debate sobre excepciones y limitaciones específicas en derechos de autor rara vez ha sido objeto del proceso de establecimiento de normas internacionales. En la práctica, los Estados suelen observar su obligación positiva de proporcionar un sistema robusto y flexible de excepciones y limitaciones de derechos de autor basado en la «regla de los tres pasos», de acuerdo con la normativa internacional de derechos de autor, en particular el artículo 9 (2) del Convenio de Berna,⁸ el artículo 13 del Acuerdo ADPIC⁹ y el artículo 10 del WCT,¹⁰ que sugiere un enfoque más flexible para la regla de los tres pasos en el entorno digital.

De hecho, el desarrollo de las tecnologías digitales ha hecho esencial un replanteamiento general de la legislación de derechos de autor, incluidas las limitaciones y excepciones que benefician a las instituciones de patrimonio cultural, como una manera de promover el amplio acceso al patrimonio cultural en el entorno digital. En este marco, para alentar un entorno legal y práctico para maximizar la accesibilidad del patrimonio digital, la Carta sobre la Preservación del Patrimonio Digital de la UNESCO reconoció la necesidad de «promover un justo equilibrio entre los derechos legítimos de los creadores y otros derechohabientes y el interés del público por tener acceso a los elementos del patrimonio digital», instando a los gobiernos, creadores, editores, industrias relevantes e instituciones del patrimonio a aunar esfuerzos para preservar el patrimonio digital (UNESCO, 2003a).

⁸ Artículo 9(2): Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de permitir la reproducción de dichas obras en determinados casos especiales, con tal que esa reproducción no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor (Convenio de Berna, 1886).

⁹ Artículo 13: Los miembros circunscribirán las limitaciones o excepciones impuestas a los derechos exclusivos a determinados casos especiales que no atenten contra la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor (WTO, 1994).

¹⁰ Artículo 10 – Limitaciones y Excepciones

1) Las Partes Contratantes podrán prever, en sus legislaciones nacionales, limitaciones o excepciones impuestas a los derechos concedidos a los autores de obras literarias y artísticas en virtud del presente Tratado en ciertos casos especiales que no atenten a la explotación normal de la obra ni causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

2) Al aplicar el Convenio de Berna, las Partes Contratantes restringirán cualquier limitación o excepción impuesta a los derechos previstos en dicho Convenio a ciertos casos especiales que no atenten a la explotación normal de la obra ni causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.⁹

Declaración concertada respecto del Artículo 10: Queda entendido que las disposiciones del Artículo 10 permiten a las Partes Contratantes aplicar y ampliar debidamente las limitaciones y excepciones al entorno digital, en sus legislaciones nacionales, tal como las hayan considerado aceptables en virtud del Convenio de Berna. Igualmente, deberá entenderse que estas disposiciones permiten a las Partes Contratantes establecer nuevas excepciones y limitaciones que resulten adecuadas al entorno de red digital.

También queda entendido que el Artículo 10(2) no reduce ni amplía el ámbito de aplicabilidad de las limitaciones y excepciones permitidas por el Convenio de Berna (WCT, 1996).

Particularmente en relación con las limitaciones y excepciones de derechos de autor a bibliotecas, archivos, museos, educación e investigación, la esencia del debate es encontrar un sistema de derechos de autor adecuado y equilibrado que combine la protección de la autoría y la participación cultural, ambos aspectos de los derechos humanos reconocidos en el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) y el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966).

Como mencionado, el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos reconoce el derecho a la protección de los derechos morales y materiales de los autores (artículo 27 (2)), y declara que «toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten» (artículo 27(1), United Nations, 1948).

En el mismo sentido, el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales reafirma esos derechos, reconociendo los derechos de todos de «participar en la vida cultural» (artículo 15(1)(a)) y de «beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora» (artículo 15(1)(c)), señalando los principios de conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura, la libertad como indispensable para la realización de estos derechos y la importancia de la cooperación internacional para lograrlos (artículo 15(2), (3) y (4), United Nations, 1966; United Nations, 2014).

En este marco, considerando el potencial de intercambio cultural entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe, los esfuerzos interregionales para promover la convergencia en temas de derechos de autor en el entorno digital, incluidos los relacionados con las limitaciones y excepciones aplicadas al patrimonio cultural digital, podrían beneficiar el proceso de intercambio cultural entre los países del EULAC. Sin embargo, es una tarea desafiante, debido a la gran diversidad de regulaciones entre los países en ambas regiones.

13.4 Limitaciones y excepciones de derechos de autor aplicadas al patrimonio cultural digital en EULAC

En los países de América Latina y el Caribe, es posible observar no solo amplias asimetrías en la legislación de derechos de autor, sino también de forma general la obsolescencia y la falta de adaptación de la legislación de derechos de autor al nuevo entorno tecnológico (WIPO, 2017; Fernández Molina and Guimarães, 2010; Crews, 2014). Algunos países ni siquiera se han unido a los Tratados de Internet de la OMPI, entre los que se encuentran Brasil, Bolivia, Cuba, Venezuela (WIPO, 2018b). Además, existen legislaciones nacionales, incluso en países que tienen una gran diversidad cultural para difundir en todo el mundo, que no han incluido limitaciones y excepciones en la ley de derechos de autor para biblio-

tecas y archivos, y tampoco museos, como Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay y Costa Rica (WIPO, 2017).

En la Unión Europea (UE), la aprobación del WCT y el WPPT se realizó mediante la Decisión 2000/278/CE, de 16 de marzo de 2000, del Consejo de la Unión Europea (2010), seguida de la Directivas que cubren en gran medida el objeto de los tratados: Directiva 91/250/CE, que implementa la protección de derechos de autor para el software; la Directiva 96/9/CE sobre protección de derechos de autor para bases de datos; y la Directiva 2001/29/CE sobre la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información (Council of the European Communities, 1991; European Parliament and Council of the European Union, 1996; 2001). Además, se han aprobado otras Directivas sobre temas relacionados: la Directiva 2004/48/CE sobre la observancia de los derechos de propiedad intelectual; la Directiva 2006/115/CE sobre derechos de alquiler y préstamo y sobre determinados derechos relacionados con los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual; la Directiva 2009/24/CE sobre la protección jurídica de los programas informáticos; la Directiva 2012/28/UE sobre ciertos usos permitidos de obras huérfanas; y la Directiva 2014/26/UE sobre la gestión colectiva de los derechos de autor y derechos conexos y la concesión de licencias multiterritoriales de derechos en obras musicales para uso en línea en el mercado interno (European Parliament and Council of the European Union 2004; 2006; 2009; 2012; 2014).

En 2008, la Comisión Europea adoptó un Libro Verde sobre el Derecho de Autor en la Economía del Conocimiento, para «fomentar un debate sobre la mejor manera de difundir el conocimiento para la investigación, la ciencia y la educación en el entorno en línea» (Commission of the European Communities, 2008: 3). El Libro Verde pretendía «establecer una serie de cuestiones relacionadas con el papel de los derechos de autor en la “economía del conocimiento”» (Commission of the European Communities, 2008: 3), que trata cuestiones generales relacionadas con las excepciones a los derechos de autor introducidas en el Directiva 2001/29/CE, incluidas las excepciones relacionadas con bibliotecas, archivos y museos. En la práctica, esta Directiva reforzó la protección de los derechos de autor y derechos afines en el marco del mercado interno, con especial énfasis en el entorno digital, pero dejó vacíos con respecto al establecimiento de limitaciones y excepciones obligatorias en este contexto, incluso en relación con instituciones de patrimonio cultural (European Parliament and Council of the European Union, 2001).

La Directiva 2001/29/CE establece que el derecho de reproducción «podrán» ser objeto de algunas excepciones o limitaciones, incluyendo «en relación con actos específicos de reproducción efectuados por bibliotecas, centros de enseñanza o museos accesibles al público, o por archivos, que no tengan intención de obtener un beneficio económico o comercial directo o indirecto» (artículo 5 (2) (c) de la Directiva 2001/29/CE). Del mismo modo, ofrece la posibilidad de adoptar una excepción o limitación al derecho de distribu-

ción en este caso, en la medida en que lo justifique el propósito del acto de reproducción autorizado. Sobre la base de la prueba de los tres pasos, estas excepciones solo se aplicarán en los casos que «no entren en conflicto con una explotación normal de la obra o prestación y que no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular de derechos» (artículo 5 (4) y (5) de la Directiva 2001/29/CE).

En particular, el derecho de comunicación al público de obras y derecho de poner a disposición del público prestaciones protegidas (artículo 3 de la Directiva 2001/29/CE), la Directiva no presenta ninguna excepción de limitación relacionada con las instituciones de patrimonio cultural. (artículo 5 (3) de la Directiva 2001/29/CE). En consecuencia, se mantuvieron asimetrías normativas sobre el tema en la UE.

En 2015, se adoptó una Estrategia para el Mercado Único Digital, considerando la necesidad de «reducir las diferencias entre los regímenes de derechos de propiedad intelectual nacionales y permitir un mayor acceso en línea a las obras por parte de los usuarios de toda la UE» (European Commission, 2015a: 8). En el mismo año, el Parlamento Europeo propuso una resolución de 9 de julio de 2015 sobre la implementación de la Directiva 2001/29/CE 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, enfatizando la importancia de «reforzar las excepciones destinadas a las instituciones de interés público, como bibliotecas, museos o archivos, a fin de favorecer un amplio acceso al patrimonio cultural, también a través de plataformas en línea» (considerando 39 de la Resolución) y pidiendo a la Comisión «que evalúe la posibilidad de adoptar una excepción que permita a las bibliotecas digitalizar contenidos para fines de consulta, catalogación y archivo» (Recital 54 de la Resolución).¹¹

En diciembre de 2015, con base en esta Estrategia, la Unión Europea lanzó un ambicioso proceso de modernización del marco de derechos de autor de la UE, basado en el medio ambiente promovido por la era digital. La Comisión Europea emitió una Comunicación titulada *Hacia un marco moderno y más europeo de los derechos de autor*, en el que se describen acciones específicas y una visión a largo plazo para modernizar las normas de derechos de autor de la UE. Esta iniciativa se adoptó con el objetivo de «conseguir una amplia disponibilidad de los contenidos creativos en toda la UE, garantizar que la normativa sobre derechos de autor de la UE siga proporcionando un alto nivel de

¹¹ Ver European Parliament, 2015. Además, reconociendo la importancia de las bibliotecas para el acceso al conocimiento, «pide a la Comisión que evalúe la posibilidad de adoptar una excepción por la que las bibliotecas públicas y de investigación puedan prestar legalmente libros en formato digital al público, para su uso personal y por una duración limitada, a través de internet o de las redes de las bibliotecas» y «recomienda que se ofrezca a los autores una compensación justa por el préstamo electrónico que sea equivalente a la que reciben por el préstamo de libros en soporte físico, con arreglo a las restricciones territoriales nacionales» (Recital 53 de la Directiva 2001/29/CE) (European Commission, 2016).

protección a los titulares de derechos y mantener un equilibrio adecuado con otros objetivos de política pública» (European Commission, 2015b: 2), como educación, investigación y patrimonio cultural, e igualdad de acceso para personas con discapacidad, en el entorno digital.¹²

Esta iniciativa lleva en consideración la relevancia de la digitalización del patrimonio cultural, considerando que «la digitalización convierte los recursos culturales de Europa en un importante bloque de construcción para la economía digital» (European Commission, 2017). Como parte de la estrategia Europa 2020, la digitalización se considera un medio importante para garantizar un mayor acceso y uso del material cultural (European Commission, 2011). Según las estimaciones, alrededor del 20% de las colecciones de Europa se han digitalizado. En este escenario, la iniciativa Europea, lanzada en 2008, se ha convertido en un punto de acceso multilingüe común al patrimonio cultural digital de Europa, que agrega y difunde contenidos culturales europeos (Council of the European Union, 2012). Por lo tanto, esta estrategia depende en gran medida de la forma en que los Estados miembros y sus instituciones culturales alimenten esta plataforma con contenido y la hagan visible para los ciudadanos. En este sentido, se han fomentado medidas para lograr este efecto y promover una digitalización a gran escala del patrimonio cultural.

En consecuencia, en 2016, se presentó una Propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo sobre los derechos de autor en el mercado único digital que se centra en permitir una mayor disponibilidad en línea de contenido en toda la UE, adaptando las excepciones y limitaciones al mundo digital, incluyendo excepciones y limitaciones relacionadas con las instituciones de patrimonio cultural. La propuesta prevé excepciones obligatorias para que los Estados miembros implementen y utilicen con una dimensión transfronteriza, como en el campo de la preservación del patrimonio cultural, así como en la extracción de textos y datos con fines de investigación científica (European Commission, 2016; Council of the European Union, 2018).¹³

En relación con la preservación del patrimonio cultural, la propuesta establece como una medida para adaptar las excepciones y limitaciones al entorno digital y transfronterizo que los Estados miembros establecerán una excepción al derecho de reproducción «que se autorice a las instituciones de patrimonio cultural a efectuar copias de las obras u otras prestaciones que se hallen de forma permanente en sus colecciones, en cualquier formato

¹² La Comunicación *Hacia un marco moderno y más europeo de los derechos de autor* adoptada el 9 de diciembre de 2015 establece los principales objetivos políticos y las áreas de acción, así como el cronograma, basado en un enfoque progresivo (European Commission, 2015).

¹³ Más de un año después de que la Comisión Europea publicó su propuesta, la discusión relativa a su aprobación resultó en modificaciones al texto original (ver Council of the European Union, 2018; European Parliament, 2018. Ver también Keller, 2017a, 2017b), abriendo nuevamente el debate sobre las disposiciones sobre una base renovada.

y en cualquier soporte, con la única finalidad de conservar tales obras u otras prestaciones y en la medida necesaria para esa conservación» (artículo 5 de la Propuesta, European Commission, 2016).¹⁴ En este contexto, institución de patrimonio cultural se define como «una biblioteca o un museo accesibles al público, un archivo o una institución responsable del patrimonio cinematográfico o sonoro» (artículo 2(3) de la Propuesta, European Commission, 2016).¹⁵

En cuanto a los actos de reproducción realizados para fines distintos de la conservación de obras y otros objetos en sus colecciones permanentes, la Propuesta establece que deben seguir sujetos a la autorización de los titulares de los derechos, excepto en los casos permitidos por otras excepciones o limitaciones establecidas por ley (Recital 20 de la Propuesta, Council of the European Union, 2018).¹⁶ Sin embargo, los Estados miembros deberán prever una excepción a los derechos de reproducción y extracción realizados por las instituciones del patrimonio cultural «con el fin de proceder a la minería de textos y datos de obras u otras prestaciones a las que tengan acceso legítimo con fines de investigación científica» (artículo 3(1) de la Propuesta, Council of the European Union, 2018).

Actualmente, las directivas europeas no contienen explícitamente una disposición que aborde la conservación o el texto y la minería de texto y datos. En particular, la Directiva 2001/29/CE permite a los Estados miembros prever excepciones o limitaciones al derecho de reproducción «en relación con actos específicos de reproducción efectuados por bibliotecas, centros de enseñanza o museos accesibles al público, o por archivos, que no tengan intención de obtener un beneficio económico o comercial directo o indirecto» (artículo 5(2)c), de la Directiva 2001/29/CE). Esta excepción al derecho de reproducción en beneficio de bibliotecas y archivos, en la práctica, abarca no solo la reproducción para preservación, sino también el uso del material contenido en las colecciones de las instituciones tanto para la reprografía como para la copia privada (para uso privado), o con el único propósito de ilustrar para la enseñanza o la investigación científica (WIPO, 2013).

Con respecto a la reproducción para su conservación, algunos Estados autorizan una copia para reemplazar una obra en la que el original está dañado, perdido, destruido (Reino Unido, Estonia) o inutilizable (Lituania, Estonia), o cuando la obra original necesita restauración (Finlandia, Países Bajos), o requiere la conversión de un formato obsoleto (cambio de formato) o para evitar el deterioro del medio de trabajo (anticipación). Muchos de ellos limitan la excepción a los textos escritos (WIPO, 2013).

¹⁴ Ver también el artículo 2 de la Directiva 2001/29/CE, los artículos 5(a), 5(2)(c) y 7(1) de la Directiva 96/9/CE, el artículo 4(1)(a) de la Directiva 2009/24/CE y los artículos 11(1) y 17(2) de la Propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo sobre Derecho de autor en el mercado único digital.

¹⁵ Ver también Recital 11a de la Propuesta de Directiva (European Commission, 2016).

¹⁶ Ver la versión de la Propuesta en: Council of the European Union (2018). Ver también el artículo 2 de la Directiva 2001/29/CE, artículos 5(a) and 7(1) de la Directiva 96/9/CE.

La disposición mencionada de la Directiva 2001/29/CE se refiere claramente a un acto específico de reproducción, no hace ninguna referencia a actos de comunicación al público o a disposición del público (artículo 3 de la Directiva). En la práctica, las bibliotecas, los archivos y los museos accesibles al público solo se benefician de una excepción formulada estrechamente al derecho de comunicación al público (o de poner a disposición del público) obras o prestaciones con fines de investigación o estudio privado, por medios de terminales especializados ubicados en los locales de dichos establecimientos (art. 5 (3) (n) de la Directiva 2001/29/EC). Esta excepción no cubre la entrega electrónica de documentos a usuarios finales a distancia, ya que el Recital 40 de la Directiva establece que la excepción para bibliotecas y archivos no debe cubrir «las utilizaciones realizadas en el contexto de la entrega en línea de obras o prestaciones protegidas» (recital 40 de la Directiva 2001/29/EC).

Otro tema cubierto por la propuesta de la Comisión Europea se refiere a las obras fuera del circuito comercial, significa las obras que «en todas sus traducciones, versiones y manifestaciones, no está a disposición del público a través de los canales comerciales habituales y no pueda esperarse razonablemente que lo esté» (artículo 7 (2) de la Propuesta, 2018). Este es un tema controvertido (Keller, 2017a, 2017b), ya que la solución legislativa propone la introducción de la Licencia Colectiva Extendida (ECL) en las leyes nacionales de la Unión Europea, sin crear una excepción explícita a los derechos exclusivos, como, por ejemplo, permitir que las instituciones de patrimonio cultural disponibilicen sus colecciones en línea obras fuera del circuito comercial comercio como parte de su tarea pública.

En relación con el uso de obras fuera del circuito comercial por parte de instituciones de patrimonio cultural, el artículo 7(1) de la Propuesta establece que los

Estados miembros garantizarán que, cuando una entidad de gestión colectiva acuerde en nombre de sus miembros una licencia no exclusiva para fines no comerciales con una institución de patrimonio cultural para la digitalización, distribución, comunicación al público o puesta a disposición de obras u otras prestaciones que están fuera del circuito comercial y se hallan de forma permanente en la colección de la institución (...) (Council of the European Union, 2018).

Además, según el considerando 27 de la Directiva propuesta, dado que los proyectos de digitalización masiva pueden implicar inversiones significativas, cualquier licencia otorgada a instituciones de patrimonio cultural bajo este mecanismo «no han de impedir que generen ingresos suficientes para cubrir los costes de la licencia y los costes de digitalización y difusión de las obras y otras prestaciones amparadas por la licencia» (Council of the European Union, 2018).

Esta Propuesta relacionada con las obras fuera del comercio complementaría la Directiva 2012/28/UE sobre ciertos usos permitidos de obras huérfanas, aprobada en 2012.¹⁷ La Directiva de 2012 adopta un enfoque común para determinar el estado laboral huérfano y los usos permitidos de estas obras para garantizar la seguridad jurídica con respecto al «uso de obras huérfanas por parte de bibliotecas, centros de enseñanza y museos, accesibles al público, así como de los archivos, organismos de conservación del patrimonio cinematográfico o sonoro y organismos públicos de radiodifusión» (Considerando 9 de la Directiva 2012/28/UE). De acuerdo con ello, una obra o un fonograma se considerará obra huérfana «si ninguno de los titulares de los derechos sobre dicha obra o fonograma está identificado o si, de estarlo uno o más de ellos, ninguno está localizado a pesar de haber efectuado una búsqueda diligente¹⁸ de los mismos debidamente registrada» (artículo 2(1), de la Directiva 2012/28/UE).

La Directiva 2012/28/UE establece una excepción o limitación obligatoria al derecho de reproducción y al derecho de poner a disposición del público que permite a las bibliotecas, centros de enseñanza y museos, accesibles al público, así como archivos, organismos de conservación del patrimonio cinematográfico o sonoro y organismos públicos de radiodifusión, utilizar obras huérfanas contenidas en sus colecciones para poner la obra huérfana a disposición del público y para su reproducción con fines de digitalización, puesta a disposición del público, indexación, catalogación, conservación o restauración (artículo 6(1), de la Directiva 2012/28/UE).¹⁹

Además, para incentivar la digitalización, las instituciones beneficiarias pueden generar ingresos en tales usos, «a los efectos exclusivos de cubrir los costes derivados de la digitalización de las obras huérfanas y de su puesta a disposición del público» (artículo 6(2) y recital 21 de la Directiva 2012/28/EU).

En todo momento, los titulares de derechos sobre una obra huérfana tienen la posibilidad «de poner fin a dicha condición de obra huérfana en lo que se refiere a sus derechos»

¹⁷ Esta Directiva sobre obras huérfanas substituye la Recomendación de la Comisión del 24 de agosto de 2006 sobre la digitalización y la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital, 2006/585/CE, L 236/28, recomienda a los Estados Miembros de crear mecanismos que faciliten la utilización de las obras huérfanas y promuevan la publicación de listas de obras huérfanas conocidas (numeral 6(a) y (c) de la Recomendación) (European Parliament - Council of the European Union, 2012). Ver también: Commission of the European Communities, 2008.

¹⁸ Según el artículo 3(1) de la Directiva 2012/28/UE: las entidades «velarán por que se efectúe una búsqueda diligente y de buena fe por cada obra u otra prestación protegida, consultando para ello las fuentes adecuadas en función de la categoría de obra y otra prestación protegida consideradas. La búsqueda diligente se efectuará con carácter previo al uso de la obra o del fonograma» (European Parliament - Council of the European Union, 2012).

¹⁹ La obra huérfana se utilizará «únicamente a fines del ejercicio de su misión de interés público, en particular la conservación y restauración de las obras y los fonogramas que figuren en su colección, y la facilitación del acceso a los mismos con fines culturales y educativos» (artículo 6(2) de la Directiva 2012/28/UE) (European Parliament - Council of the European Union, 2012).

(artículo 5 de la Directiva 2012/28/EU), y, en este caso, a los titulares del derecho se debe asegurar una compensación justa por el uso que han hecho las instituciones (artículo 6(5) de la Directiva 2012/28/EU).

Por lo tanto, mientras que en la Unión Europea el tema de las obras huérfanas se considera actualmente tanto a nivel nacional como a nivel de la UE, y las cuestiones relacionadas con las obras fuera del comercio están en debate; en América Latina y el Caribe estos asuntos no están regulados en las legislaciones nacionales.

En la práctica, las obras huérfanas no generan un beneficio económico para su titular, mientras que no es posible obtener su autorización, incluso si existe la voluntad de pagar por su uso. Por efecto, la falta de regulación de los trabajos huérfanos consolida una situación en la que nadie sabe cómo usar un trabajo huérfano, de manera que este trabajo tiende a ser finalmente excluido del mercado, lo que limita el acceso de los usuarios. Esta incertidumbre no solo obstaculiza el potencial de uso de una obra, sino también el intercambio de patrimonio cultural.

Dado este escenario, un esfuerzo conjunto de los países de ambas regiones para diseñar un mecanismo de protección de derechos de autor más flexible para las obras huérfanas y las obras fuera del comercio podría incentivar el acceso transfronterizo a este tipo de obras que son una parte importante del patrimonio cultural de las naciones.

13.5 Consideraciones finales

Considerando este escenario, es posible observar el potencial de los países de UE-ALC para fomentar su cooperación cultural, a través de esfuerzos conjuntos para la creación, difusión, preservación y acceso en línea de su patrimonio digital a través de las fronteras. En este contexto, la digitalización de los materiales culturales tiene un papel clave. Sin embargo, enfrenta algunos desafíos relacionados a los derechos de autor, especialmente debido a la «revolución digital» que ha hecho necesario reevaluar y adaptar los saldos subyacentes de los derechos de autor en el entorno digital.

Por lo tanto, para aumentar la seguridad jurídica de los proyectos de digitalización y promover un acceso transfronterizo legal a los contenidos culturales y la circulación de obras en el entorno digital, es importante reducir la fragmentación normativa mediante la promoción de la convergencia en las normas de derechos de autor entre los países de EU-LAC, especialmente en temas relacionados con el patrimonio cultural digital.

Si bien ha habido avances en el marco legal internacional, especialmente en el ámbito multilateral de la OMPI - donde los países del GRULAC han sido actores muy activos -, todavía hay muchos temas pendientes en la agenda internacional y grandes diferencias en

el nivel de las reglamentaciones nacionales, no solo en América Latina y el Caribe, sino también en la Unión Europea.

La cuestión de las excepciones y limitaciones en el entorno digital, particularmente en relación con las instituciones de patrimonio cultural, es un problema global que puede ser manejado conjuntamente por los países de EULAC. Se podría establecer un espacio de diálogo entre estos países con el fin de promover sinergias entre las naciones para encontrar una solución al delicado equilibrio entre la protección de los derechos de autor y el acceso al patrimonio cultural digital. En este contexto, la experiencia europea se puede usar como referencia para el análisis, particularmente en aquellos temas que no están regulados en los países de América Latina y el Caribe, como las obras huérfanas.

El fomento de la convergencia en temas de derechos de autor entre las regiones puede reducir la fragmentación de las normas nacionales de protección de los derechos de autor en los países, de manera de fortalecer la cooperación cultural, promover una mayor difusión del patrimonio cultural digital en las regiones, incentivar proyectos colaborativos de digitalización a gran escala, entre otras iniciativas culturales conjuntas.

Referencias

- Beijing Treaty on Audiovisual Performances* (2012). Disponible en: <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/> [último acceso: 20/02/2018].
- Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works* (1886). Disponible en: <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/> [último acceso: 20/02/2018].
- Boncompain, J. (2001). *La Révolution des auteurs: Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*. Paris: Fayard.
- Commission of the European Communities (2008). *Green Paper on Copyright in the Knowledge Economy*. COM (2008) 466/3, Brussels. Disponible en: http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/greenpaper_en.pdf [último acceso: 20/02/2018].
- Corbett, S. (2011). *Archiving our culture in a digital environment: copyright law and digitisation practices in cultural heritage institutions*. New Zealand: University of Wellington, The Law Foundation. Disponible en: https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN_ID2040977_code329817.pdf?abstractid=2040977&mirid=1 [último acceso: 20/02/2018].
- Council of the European Communities (1991). *Council Directive 91/250/EEC of 14 May 1991 on the legal protection of computer programs*, OJ L122, 17/05/1991, p. 42–46. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A31991L0250> [último acceso: 20/02/2018].

- Council of the European Union (2010). *Decision 2000/278/EC, Council Decision of 16 March 2000 on the approval, on behalf of the European Community, of the WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty*. OJ L 089, 11/04/2000, p. 6-7. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/en/ALL/?uri=CELEX%3A32000D0278> [último acceso: 20/02/2018].
- Council of the European Union (2012). *Council conclusions on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation*. 3164th Education, Youth, Culture and Sport Council meeting, Brussels, 10 and 11 May 2012. Disponible en: http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/130120.pdf [último acceso: 20/02/2018].
- Council of the European Union (2018). *Document 7927/18: Proposal for a Directive of the European Parliament and the Council on copyright in the Digital Single Market - Presidency compromise proposal*. Brussels, 13 April 2018. Disponible en: <http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-7927-2018-INIT/en/pdf> [último acceso: 20/02/2018].
- Crews, K.D. (2014). *Copyright Exceptions & Limitations: Libraries and Archives*. Geneva: World Intellectual Property Organization. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_29/sccr_29_presentations.pdf [último acceso: 20/02/2018].
- European Commission (2006). *Commission Recommendation of 24 August 2006 on the digitisation and online accessibility of cultural content and digital preservation (2006/585/EC)*. OJ L 236/28 of 31.8.2006. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX%3A32006H0585> [último acceso: 20/02/2018].
- European Commission (2011). *Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation (2011/711/EU)*. OJ L 283/39, 29.10.2011. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:283:0039:0045:EN:PDF> [último acceso: 20/02/2018].
- European Commission (2015a). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions: A Digital Single Market Strategy for Europe*. COM(2015) 192 final. Brussels, 6.5.2015. Disponible en: http://europa.eu/rapid/attachment/IP-15-4919/en/DSM_communication.pdf [último acceso: 20/02/2018].
- European Commission (2015b). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions: Towards a modern, more European copyright framework*. COM(2015) 626 final. Brussels, 9.12.2015. Disponible en: http://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?action=display&doc_id=12526 [último acceso: 20/02/2018].

European Commission (2016). *Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on Copyright in the Digital Single Market*. COM(2016) 593 final. 2016/0280 (COD). Brussels, 14.9.2016. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52016PC0593> [último acceso: 20/02/2018].

European Commission (2017). *Smart Specialisation Platform, Digitalisation of Cultural Heritage*. Disponible en: <http://s3platform.jrc.ec.europa.eu/digitisation-of-cultural-heritage> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament (2015). *Resolution of 9 July 2015 on the implementation of Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society (2014/2256(INI))*. Strasbourg: European Parliament. Disponible en: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P8-TA-2015-0273&language=EN> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament (2018). *Report of 29 June 2018 on the proposal for a directive of the European Parliament and of the Council on copyright in the Digital Single Market*. Strasbourg: European Parliament. Disponible en: <https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=REPORT&reference=A8-2018-0245&language=EN#title7> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament and Council of the European Union (1996). *Directive 96/9/EC of 11 March 1996 on the legal protection of databases*. OJ L 77, 27.3.1996, p. 20–28. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A31996L0009> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament and Council of the European Union (2001). *Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society*. OJ L 167, 22.6.2001. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32001L0029> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament and Council of the European Union (2004). *Corrigendum to Directive 2004/48/EC of the European Parliament and of the Council of 29 April 2004 on the enforcement of intellectual property rights*. OJ L 157, 30.04.2004. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32004L0048R%2801%29> [último acceso: 20/02/2018].

European Parliament and Council of the European Union (2006). *Directive 2006/115/EC of the European Parliament and of the Council of 12 December 2006 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property*. OJ L 376, 27.12.2006, p. 28–35. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX%3A32006L0115> [último acceso: 20/02/2018].

- European Parliament and Council of the European Union (2009). *Directive 2009/24/EC of the European Parliament and of the Council of 23 April 2009 on the legal protection of computer programs*. OJ L 111, 5.5.2009, p. 16–22. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX%3A32009L0024> [último acceso: 20/02/2018].
- European Parliament and Council of the European Union (2012). *Directive 2012/28/EU of the European Parliament and of the Council of 25 October 2012 on certain permitted uses of orphan Works*. OJ L 299, 27.10.2012, p. 5–12. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32012L0028> [último acceso: 20/02/2018].
- European Parliament and Council of the European Union (2014). *Directive 2014/26/EU of 26 February 2014 on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online use in the internal market*. OJ L 84, 20.3.2014, p. 72–98. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex%3A32014L0026> [último acceso: 20/02/2018].
- Fernández Molina, J.C.; Guimarães, J.A.C. (2010). *Excepciones al derecho de autor en beneficio de las bibliotecas: situación de América Latina y el Caribe*. World Library and Information Congress: 76th General Conference and Assembly, 10-15 august 2010, Gothenburg, Sweden. Disponible en: <https://www.ifla.org/past-wlic/2010/121-molina-es.pdf> [último acceso: 20/02/2018].
- Geiger, C. (2009). *The Future of Copyright in Europe: Striking a Fair Balance between Protection and Access to Information*. Report for the Committee on Culture, Science and Education - Parliamentary Assembly, Council of Europe. Strasbourg, July 2009. Disponible en: https://www.unistra.fr/uploads/media/Report_Future_of_Copyright.pdf [último acceso: 20/02/2018].
- Keller, P. (2017a). *EU Copyright reform update*. Netherlands: Europeana Pro. <https://pro.europeana.eu/page/02-11-17-eu-copyright-reform-update> [último acceso: 20/02/2018].
- Keller, P. (2017b). *Copyright advocacy update: Future access to cultural heritage, geoblocking or a Digital Single Market?*. Netherlands: Europeana Pro. <https://pro.europeana.eu/post/copyright-advocacy-update-future-access-to-cultural-heritage-geoblocking-or-a-digital-single-market> [último acceso: 20/02/2018].
- Kulesz, O. (2015). Chapter 3: Challenges of the digital age. En: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, *Convention Global Report. Re|shaping Cultural Policies: A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development*. Paris: UNESCO, p. 75-88. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002428/242866e.pdf> [último acceso: 20/02/2018].
- Ladas, S.P. (1938), *The International Protection of Literary and Artistic Property, Volume I: International Copyright and Inter-American Copyright*. New York: The Macmillan Company.

Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) (2006). *Ibero-American Cultural Charter*. Ninth Iberoamerican Conference on Culture, Montevideo, July 13 and 14, 2006, Disponible en: <http://www.oei.es/historico/cultura/Montevideo-ing.pdf> [último acceso: 20/02/2018].

Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organisations (1961). Disponible en: <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=12656> [último acceso: 20/02/2018].

UNDP; UNESCO (2013). *Creative Economy Report - 2013 Special Edition: Widening Local Development Pathways*. United Nations/UNDP/UNESCO. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf> [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Paris: UNESCO. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (1982). *Mexico City Declaration on Cultural Policies*. World Conference on Cultural Policies, Mexico City, 26 July - 6 August 1982. Paris: UNESCO. Disponible en: http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals401.pdf [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (2003a). *Charter on the Preservation of the Digital Heritage*. 32nd session of the General Conference of UNESCO, 17 October 2003. Paris: UNESCO. Disponible en: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (2003b). *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006> [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris: UNESCO. Disponible en: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO (2018). *Concept of Digital Heritage*. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/preservation-of-documentary-heritage/digital-heritage/concept-of-digital-heritage/> [último acceso: 20/02/2018].

UNESCO-UIS (2016). *The globalisation of cultural trade: a shift in consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013*. Paris: UNESCO. Disponible en: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/the-globalisation-of-cultural-trade-a-shift-in-consumption-international-flows-of-cultural-goods-services-2004-2013-en_0.pdf [último acceso: 20/02/2018].

- United Nations (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. General Assembly Resolution 217 A, of 10 December 1948. Paris: UN. Disponible en: <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/> [último acceso: 20/02/2018].
- United Nations (1966). *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. General Assembly resolution 2200A (XXI) of 16 December 1966. Disponible en: <https://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/cescr.aspx> [último acceso: 20/02/2018].
- United Nations (2014). *General Assembly, Human Rights Council, Twenty-eighth session, Agenda item 3 - Promotion and protection of all human rights, civil, political, economic, social and cultural rights, including the right to development*. A/HRC/28/57, Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed: Copyright policy and the right to science and culture. Disponible en: https://www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/RegularSessions/Session28/Documents/A_HRC_28_57_ENG.doc [último acceso: 20/02/2018].
- WIPO (2010). *Draft WIPO Treaty on Exceptions and Limitations for the Persons with Disabilities, Educational and Research Institutions, Libraries and Archives* SCCR/20/11 - Proposal by the African Group, June 15, 2010, Standing Committee on Copyright and Related Rights, Twentieth Session, June 21–24, 2010, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_20/sccr_20_11.doc [último acceso: 20/02/2018].
- WIPO (2011). *Draft WIPO Treaty on Exceptions and Limitations for the Persons with Disabilities, Educational and Research Institutions, Libraries and Archives* SCCR/22/12 - Proposal by the African Group, June 3, 2011, Standing Committee on Copyright and Related Rights Twenty-Second Session, June 15 to 24, 2011, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_22/sccr_22_12.doc [último acceso: 20/02/2018].
- WIPO (2012). *Working Document Containing Comments on and Textual Suggestions Towards an Appropriate International Legal Instrument (In Whatever Form) on Exceptions and Limitations for Libraries and Archives adopted by the Committee* SCCR/23/8. August 8, 2012, Standing Committee on Copyright and Related Rights, Twenty-fourth Session, July 16 to 25, 2012, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_23/sccr_23_8.doc [último acceso: 20/02/2018].
- WIPO (2013). *Working Document Containing Comments On And Textual Suggestions Towards An Appropriate International Legal Instrument (In Whatever Form) On Exceptions And Limitations For Libraries And Archives, adopted by the Committee*, SCCR/26/3, April 15, 2013, Standing Committee on Copyright and Related Rights, Twenty-sixth Session, December 16 to 20, 2013, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_26/sccr_26_3.pdf
- WIPO (2014), *Consolidation Of Proposed Texts Contained In Document SCCR/26/3, prepared by African Group, Brazil, Ecuador, India and Uruguay, Standing Committee on Copyright and*

Related Rights, SCCR/29/4, Twenty-ninth Session, Geneva, December 8 to 12, 2014. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_29/sccr_29_4.docx [último acceso: 20/02/2018].

WIPO (2015). *Proposal For Analysis Of Copyright Related To The Digital Environment. Document presented by the Group of Latin American and Caribbean Countries (GRULAC), Standing Committee on Copyright and Related Rights*, SCCR/31/4, Thirty First Session, December 7 to 11, 2015. Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_31/sccr_31_4.docx [último acceso: 20/02/2018].

WIPO (2017a). *Chair's Informal Chart on Limitations and Exceptions for Libraries and Archives*. SCCR/34/5. Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_34/sccr_34_5.docx [último acceso: 20/02/2018].

WIPO (2017b). *Scoping study on the impact of the digital environment on copyright legislation adopted between 2006 and 2016*. SCCR/35/4, by Guilda Rostama, Standing Committee on Copyright and Related Rights, Thirty-Fifth Session, November 13 to 17, 2017, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_35/sccr_35_4.docx [último acceso: 20/02/2018].

WIPO (2018a). *Next Steps On Other Matters, proposed by the Chair, April 20, 2018, Standing Committee on Copyright and Related Rights*, SCCR/36/4, Thirty-Sixth Session, May 28 to June 1, 2018, Geneva: WIPO. Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_36/sccr_36_4.docx [último acceso: 20/02/2018].

WIPO (2018b). *WIPO-Administered Treaties: Summary Table of Membership of the World Intellectual Property Organization (WIPO) and the Treaties Administered by WIPO, plus UPOV, WTO and UN*. Disponible en: <http://www.wipo.int/treaties/en/summary.jsp> [último acceso: 20/02/2018].

WIPO Copyright Treaty (WCT) (1996). Disponible en: http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=295166 [último acceso: 20/02/2018].

WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT) (1996). Disponible en: http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=295578 [último acceso: 20/02/2018].

WTO (1994). *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights Agreement (TRIPS Agreement)*. Annex 1C of the Marrakesh Agreement Establishing the World Trade Organization, signed in Marrakesh, Morocco on 15 April 1994. https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/27-trips.doc [último acceso: 20/02/2018].

14

LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE MIRAN A EUROPA EN EL VIAJE DE SUS BIENES CULTURALES

Inmaculada GONZÁLEZ GALEY

Resumen

Si bien es cierto que las definiciones sobre el Patrimonio Cultural aportadas por los textos jurídicos de los diferentes países intentan dar una visión cada vez más amplia del mismo, sin embargo, la capacidad creativa del hombre evoluciona de forma más rápida que su capacidad legislativa y mucho más que su capacidad ejecutiva, de ahí que, si queremos hacer girar esta dinámica, nos sentimos obligados a intentar romper las barreras jurídicas entre países.

La relevancia del movimiento de obras que genera el mercado del arte es una realidad en la que miles de bienes culturales circulan tanto dentro del territorio aduanero europeo como dirigiéndose a terceros países, como Latinoamérica o el Caribe; que lo hagan de una forma libre o libertina, dependerá de que opten por actuar con la libertad que proporciona el cumplimiento de la Ley o, por el contrario, prefieran el corto recorrido que da el libertinaje aliado a la vulneración legal.

14.1 Antecedentes Históricos: Mercado del arte y Legislación

En la Declaración de Santa Cruz – Bolivia, realizada en la IV Reunión de Ministros de Cultura de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) el 6 y 7 de octubre del 2016, en sus puntos 2 y 3 se dice así:

2. Ratificamos que la cultura es un gran pilar para la erradicación de la pobreza, la disminución de las desigualdades sociales en América Latina y el Caribe, y la con-

secución de sociedades más equitativas y mejor preparadas para enfrentar los desafíos actuales, incorporando estrategias de desarrollo sostenible en armonía con la naturaleza.

3. *Reiteramos la condición de América Latina y el Caribe como territorio de paz, donde conviven diversas culturas en un proceso dinámico de diálogo que fortalece las identidades latinoamericanas y caribeñas (CELAC, 2016).*

Siguiendo esta línea, en la IV Reunión del Consejo Suramericano de Cultura, del 31 de marzo del 2017 en Quito, Raúl Vallejo, Ministro de Cultura y Patrimonio de Ecuador, insistió en el rol de la cultura como creadora de la identidad regional y constructora de una barrera frente a las prácticas hegemónicas, haciendo que sean protegidos los bienes culturales realizados en la región, permitiendo su circulación en los diferentes mercados, conforme a la regulación y luchando contra cualquier comercio ilegal¹.

En este sentido y fruto de la concienciación ante la fragante realidad que está sufriendo el patrimonio cultural sudamericano, dicho Consejo Sudamericano de Cultura aprobó la creación del Comité Técnico de Prevención y Combate al Tráfico Ilícito de Bienes Culturales MERCOSUR-UNASUR, como el espacio en el que puedan trabajar conjuntamente el Comité Técnico de Bienes Culturales de MERCOSUR y el Grupo de Trabajo contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales Patrimoniales de UNASUR. Sin duda alguna, un avance importante en la protección del patrimonio cultural suramericano frente a cualquier ilegalidad, resultando especialmente significativo que en este caso se trate de una iniciativa con tal respaldo institucional y político, consolidando así una política fervientemente protectora de la identidad cultural sudamericana reflejada en su patrimonio y prácticamente inexistente en Europa. Pues, aunque bien es cierto que las diferentes legislaciones nacionales europeas regulan de forma muy estricta la exportación de bienes culturales y en la mayoría de estos países los diferentes Cuerpos y Fuerzas de Seguridad ejercen una labor impecable y cada vez más centralizada y coordinada a la hora de perseguir todo tipo de delitos cometidos con el patrimonio cultural, sin embargo sería necesario que la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales ampliara su poder y su ámbito competencial. Esto para constituirse en lo que podríamos denominar una «cuestión de Estado», o al menos tener un organismo, comité o comisión que, con carácter institucional y nacional, se encargara de luchar contra esta lacra que está mermando el patrimonio cultural no tanto de dichos países, sino más bien de aquellos otros que son origen de la procedencia de los bienes culturales.

Partiendo de estas reflexiones que vislumbran la realidad práctica y teórica existente en torno a la circulación de bienes culturales y su repercusión en el mercado de arte, con-

¹ <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec>.

sidero conveniente echar la vista atrás en la historia, y encontrar dónde está el origen de las relaciones comerciales sobre el mercado del arte entre Europa y el nuevo continente, principalmente, Sudamérica.

En este sentido, resulta inevitable hallar el origen de este mercado del arte transoceánico en la época colonial americana con el tardobarroco como marco artístico. Era entonces cuando la demanda de obras de arte del nuevo continente venía dada por la labor evangelizadora y didáctica tanto de los estamentos eclesiásticos como del poder real y que se manifestaba a través de las artes suntuarias de todo tipo: pintura, escultura, obra en papel o artes decorativas que viajaban desde España y supusieron el mercado de salvación para parte de los artistas españoles del s. XVII, que ante la crisis del Siglo de Oro empezaron a mandar obras a América.

Sin embargo, con la independencia de las colonias en el s. XVIII, estos nexos comerciales cesaron movidos principalmente por el rechazo por parte de los nuevos países a cualquier rastro que supusiera el recuerdo de la presencia española. Tuvimos que esperar hasta finales del s. XIX y principios del s. XX para asistir a una reverberación del mercado de arte europeo en Latinoamérica, extendido desde el cono sur argentino hasta México, pasando por Venezuela y el Caribe.

Y en este nuevo resurgir comercial cobra especial importancia la presencia en América de la pintura española contemporánea, algo fácil de entender teniendo en cuenta el marco socioeconómico y político que rodeaba al panorama artístico español protagonizado por la gran cantidad de artistas que iniciaban su carrera y se formaban en las diferentes Academias Provinciales o en la de Bellas Artes de San Fernando. Como resultado se dió una gran oferta artística que el mercado español, centrado principalmente en las instituciones civiles, estatales o provinciales, no podía asumir, por lo que los artistas españoles se veían obligados a emigrar a Europa y, cómo no, también a América² donde desarrollarían su carrera no sólo como artistas sino también como docentes, siendo un ejemplo de ello Pelegrí Clavé en México.

A tal efecto, resulta de gran interés la referencia que en su artículo la profesora Fernández García (2002) hace del expediente que en 1911 la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid envía al Ministerio y en el que se expone la queja por el exceso de producción artística y la falta de mercado, suponiendo una devaluación del valor de las obras y provocando la emigración de sus autores. Junto a esto, resulta muy revelador la mención en dicho expediente al cuestionario respondido por los artistas y en el que se mostraban bastante críticos con el sistema del mercado, pronunciándose sobre las causas de la

² La profesora Ana M^a Fernández García, en su artículo *Mercado de arte español en Latinoamérica (1900-1930)*, nos da una visión muy acertada y esclarecedora, que tomo como referencia, para conocer el origen del resurgir de los flujos comerciales del arte entre España y el nuevo continente.

excesiva producción y la crisis que el sector artístico español estaba sufriendo en esos momentos, e instaban al gobierno a realizar propaganda del arte español en el extranjero, como venían haciendo otros países europeos, tal era el caso de Alemania en Estados Unidos.

Eran muchas las voces que veían en esta vía una posible salida para el resurgir del mercado del arte español y europeo y su posicionamiento en América, pues el mismo Fernando Álvarez de Sotomayor, a su regreso de Santiago de Chile donde ejerció como profesor y director en su Escuela de Bellas Artes, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, reivindicó la necesidad de recuperar y estrechar las relaciones de los artistas españoles con América.

Se empezó a desencadenar así un intercambio de obras y artistas españoles que poco a poco fueron encontrando más y mejor acogida en los países latinoamericanos y el Caribe, debido a la presencia de una colonia de españoles adinerada por los negocios comerciales emprendidos y que conformaron una burguesía ávida del arte y de las referencias de su patria. Pero junto a ella, también destacamos a la población criolla que empezó a despertar un gusto por los modelos artísticos europeos.

Va surgiendo pues un coleccionismo privado que propicia la aparición de intermediarios entre los artistas y el cliente, suponiendo el origen de las galerías de arte como establecimientos que exhiben las obras pero también median para su venta, siendo relevante el papel que en este sentido desempeñó Buenos Aires y la figura de José Artal que impulsó las «Exposiciones de Arte Español» inaugurando el primer Salón Artal en la Galería Witcomb con obras de artistas españoles: José Villegas o Sorolla. Sin duda, el Salón Witcomb, tanto en Buenos Aires, como más tarde en Montevideo y Santiago de Chile, se convirtió en la punta de lanza de la comercialización de arte en el sentido moderno entre el nuevo y el viejo continente. En el Caribe, sería Cuba la que seguiría su estela impulsando la actividad comercial de artistas como Zuloaga, Pla o Rusiñol, promocionándolos a México, Puerto Rico o Estados Unidos.

Así pues, éstas fueron las bases de un nutrido intercambio comercial artístico que iría evolucionando a lo largo del siglo XX y empezaría a ser bidireccional.

14.1.1 Antecedentes legislativos en la protección del patrimonio histórico

Esta bidireccionalidad nace cuando en el viejo continente se despierta el interés por el arte precolombino americano y gran cantidad de piezas, principalmente arqueológicas, son saqueadas y exportadas para formar parte de las colecciones privadas europeas.

Ante esta realidad, de la que hablaremos más adelante, buena parte de los países de Latinoamérica y el Caribe empiezan a trabajar en un marco normativo protector de su patrimonio histórico. De entre los primeros países destaca Nicaragua, con su Decreto n° 29

sobre *Exportación de objetos arqueológicos* en 1923, Costa Rica y su primer proyecto de Ley de 1938 o Panamá con su *Ley 67 sobre varias disposiciones relacionadas con los monumentos y objetos arqueológicos* de 1941.

A estos le seguirían otros países como Belice, con su *Ordenanza 20 sobre Monumentos antiguos y antigüedades* - 1971; Honduras, con el *Decreto Legislativo N° 81-84 de la Ley para la protección del patrimonio cultural de la nación* (1984) o Nicaragua y su *Decreto n° 1142 de Ley sobre protección del patrimonio cultural de la nación* de 1980.

Observamos pues que estos países se afanan por desarrollar una normativa proteccionista para su patrimonio, sumándose Panamá con su *Ley 14 sobre Medidas sobre custodia, conservación y administración del patrimonio histórico de la nación* - 1982; o Guatemala que, en su *Decreto n° 26-97 de Ley para la Protección del patrimonio cultural y natural de la nación* de 1997, incluye un artículo dedicado a la exportación ilícita de bienes culturales o México con su *Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e histórico*, 1972 o la *Ley General de Bienes Nacionales*, 1981.

Pero, pese a esta prolija labor legislativa desarrollada por estos países a lo largo del s. XX, actualmente en su mayoría se trata de unas regulaciones obsoletas y que adolecen de medidas sancionadoras resultando insuficientes para proteger su patrimonio cultural nacional frente al comercio ilegal de sus bienes.

14.2 Panorama actual del Mercado del Arte, el Coleccionismo y el Patrimonio Histórico

Ante este escenario legislativo, carente de medidas efectivas, ¿cómo se mueve el mercado del arte?, ¿hacia dónde se dirige el coleccionismo? o ¿cuál es el estado de patrimonio cultural de estos países?

Para dar respuesta a estas cuestiones, debemos empezar por plantearnos cuál es el valor de la obra de arte o del bien cultural, porque esta coordenada es la que marca cualquier movimiento respecto a su demanda en el mercado, su coleccionismo o su preservación y consideración como patrimonio nacional.

A tal efecto resultan interesantes las consideraciones que realiza Luis Manuel Almeida³ disertando sobre el valor de la obra de arte, y distinguiendo entre tasación y valoración de la misma: tasación, como la medición en dinero del valor de una obra, implicando para ello conocerla; y valoración, como concepto más complejo que englobaría no sólo su tasa-

³ Luis Manuel Almeida Luis, en 2013, es Jefe del Departamento de Registro e Inventario del Registro Nacional de Bienes Culturales de la República de Cuba y Profesor Auxiliar de la asignatura «Valoración y Tasación de Obras de Arte» en el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana.



ción sino otras coordenadas: historia, autenticidad, materia o significado cultural o artístico (Almeida Luis, 2013: 9).

Conforme a ello, a la hora de tasar un bien cultural se habrían de tener en cuenta el valor de su coste de producción, el de los ingresos que pueda generar en el futuro y el valor comparativo con otros objetos similares. Por su parte, establecer la valoración de una obra de arte conllevará tener en cuenta una prolija relación de criterios como: antigüedad, etapa histórica, autoría, estado de conservación, originalidad, formato, repercusión en el seno de los movimientos artísticos y culturales, etc.

Ante esta distinción, no sería baladí ver cuál es su reflejo en la realidad del patrimonio cultural de Latinoamérica y el Caribe, teniendo en cuenta especialmente dos factores: el cambio del modelo económico que están sufriendo alguno de estos países y la acuciante pérdida de su patrimonio que vienen sufriendo debido al tráfico ilícito; es por ello que para conceptualizar el valor de una obra se apele a su procedencia, historia o antigüedad que, en última instancia, nutren de significado cultural a los bienes del patrimonio precolombino.

Sin embargo, siempre hemos de tener presente la propia y particular naturaleza de los bienes del patrimonio histórico que, siguiendo la doctrina Gianini, responden a un doble concepto de pertenencia. Por un lado, estos bienes son susceptibles de ser propiedad privada y sometidos a las leyes de mercado y, conforme a ello, sujetos al artículo 33 de la Constitución española⁴; y por otro lado, se trata de bienes que pertenecen a la colectividad pues justamente su valor le viene dado por la estima que a lo largo de los años le ha ido mereciendo a los ciudadanos y que han transmitido de generación en generación, convirtiéndose así en herencia y reflejo del pasado cultural e identitario, como se deja claro en el Preámbulo de la Ley 16/1985, del 25 de junio del Patrimonio Histórico Español⁵ de ahí que este valor de pertenencia a todos no sea baremable económicamente.

Bajo estas coordenadas estamos mejor situados para abordar brevemente el panorama del mercado del arte teniendo en cuenta que la venta de obras de arte o de bienes culturales desde finales del s. XX ha crecido exponencialmente, moviendo millones de euros; que en los últimos tiempos se ha visto incrementada por las ventas en internet agravando así su falta de control y propiciando su tráfico ilícito; y que los países sudamericanos y los del

⁴ Constitución española de 1978. Art. 33:

1. *Se reconoce el derecho a la propiedad privada y a la herencia.*

2. *La función social de estos derechos delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes.*

3. *Nadie podrá ser privado de sus bienes y derechos sino por causa justificada de utilidad pública o interés social, mediante la correspondiente indemnización y de conformidad con lo dispuesto por las leyes.*

⁵ Ley 16/1985, del 25 de junio del Patrimonio Histórico Español: «El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea».

Caribe se están viendo afectados por un importante menoscabo en su patrimonio, principalmente precolombino.

Pero tampoco podemos obviar que en los últimos tiempos algunos de estos países también se están convirtiendo en «países destinatarios» o receptores de las exportaciones de bienes culturales que proceden de algunos países europeos como España. A tal efecto, expongo algunos datos que nos revela el informe *El mercado español del arte 2017* (McAndrew, 2018) y que son bastante esclarecedores de la realidad actual del comercio de obras de arte y antigüedades en España y, por extrapolación, en otros países europeos y americanos.

Según dicho informe, en España el comercio de obras de arte apenas representa un 2% del valor de las ventas de bienes culturales en el resto de la Unión Europea; su precio es más bajo que en otros países homólogos siendo la galería el principal medio de venta, presente en el más del 50% de las transacciones, pese a lo cual la venta on line y en ferias, aumentan progresivamente.

En cuanto a las subastas, es un sector en el que las operaciones comerciales se mantuvieron estables y en ellas, dentro del sector de las bellas artes, las obras de arte contemporáneo y de postguerra son las que presentaron el valor más alto, mientras que las de arte moderno fueron las que más se vendieron. De este modo, se calcula que en España existen casi 3000 empresas trabajando en el mercado del arte, ocupando la mayoría las galerías frente a un mínimo de casas de subastas⁶. Podemos decir que, en general, España es un país exportador de obras de arte y antigüedades, con un incremento progresivo en los últimos años, algo que también es aplicable a las importaciones, aunque en número muy inferior.

A tal efecto, resulta interesante exponer algunos datos que reflejan la presencia que tienen los países de Centroamérica y el resto de Latinoamérica en el mercado del arte del viejo continente y especialmente en el de España. De este modo, en general, predomina las exportaciones a países fuera de la Unión Europea y, en el caso de España, ocupa un lugar preminente Estados Unidos, con más de un 40%. Sin embargo, aunque en un porcentaje muy diferenciador, comprobamos que empiezan a tener presencia como destinatarios algunos países americanos, ocupando un lugar relevante México, con un 3% de las exportaciones, mientras que el resto de países centroamericanos y suramericanos representan un total del 6%. Pero no pensemos que se trata de exportaciones dirigidas o motivadas sólo por el mercado del arte, sino que cada vez son más frecuentes las exposiciones

⁶ Al efecto de estos datos, cabría la posibilidad de aludir a la distinción que hace el citado informe, entre el mercado primario: aquel en el que el objeto de venta es la obra de artistas vivos, bien consolidados o emergentes, que las venden por primera vez directamente al comprador o través de una galería; mientras que en el mercado secundario, se revende la obra, habiendo pasado mucho tiempo desde su ejecución por parte del artista, por lo que su precio será más elevado, incrementado por el paso del tiempo y otras coordenadas como: antigüedad, significado histórico, relevancia del artista.

de arte español que tienen como destino países latinoamericanos y que se plantean como itinerantes por varios de ellos y durante un período largo de tiempo, destacando Chile, Brasil y México.

También convendría mencionar otra cuestión no exenta de influencia en el fenómeno del comercio del arte, como es la nacionalidad de los compradores de obras de arte en España, pues resulta interesante comprobar cómo han aumentado los originarios de América Central y América del Sur, ocupando más de un 20% y destacando los mexicanos, colombianos y brasileños. Sin embargo, se ha de aclarar que una parte de este porcentaje vendría ocupado por extranjeros que residen en España procedentes de dichas nacionalidades a las que se les podría añadir la reciente llegada de argentinos, venezolanos o peruanos interesados también en la compra de arte en España.

Bien es cierto que, como observamos, en España encontramos coleccionistas de procedencia sudamericana que son activos actores en el mercado del arte, mostrando intereses diversificados respecto a lo que adquieren en las subastas realizadas en España, principalmente obras de origen español, europeo y oriental, incrementando con ello las exportaciones en el caso de residir en su país de origen. Sin embargo, en este punto es conveniente que empecemos a abandonar la imagen estereotipada que nos proyecta a los países latinoamericanos como interesados sólo en arte europeo o en recuperar sus bienes culturales que salieron de forma ilícita. La realidad del coleccionismo latinoamericano es más amplia y se presenta integrada por un nutrido número de acaudalados coleccionistas que invierten su capital y vierten su mirada en el arte latinoamericano contemporáneo, de producción reciente, incluso apostando y apoyando a los nuevos artistas y creadores tanto consolidados como emergentes.

El principal objetivo de la labor filantrópica de estos coleccionistas es dar a conocer el arte latinoamericano en el mundo, principalmente en Estados Unidos y Europa, sobre todo en Reino Unido, país que concentra buena parte de la actividad comercial del mercado del arte. Esto les ha llevado a trabajar en unión y en colaboración con las diferentes instituciones museísticas nacionales y extranjeros para fomentar la presencia en ella de estos artistas latinoamericanos.

Se trata de coleccionistas que en su mayoría responden al mismo perfil y comparten intereses unívocos más allá de su cuasifilantropía por el arte de su país o región. Siguiendo el estudio realizado por *Arteinformado* (2017)⁷, nos encontraríamos con más de cuatrocientas personalidades relevantes en el coleccionismo de arte contemporáneo latinoamericano distribuidos por las diferentes regiones de los que se han destacado cien nombres: Argentina y Brasil con catorce cada uno, México y Colombia, doce; diez en Perú; Chile,

⁷ *Arteinformado* es un portal sobre arte contemporáneo sudamericano que ha realizado el informe titulado *100 activos coleccionistas de Arte Latinoamericano. Artistas coleccionados. Cómo coleccionan.*

Venezuela y Puerto Rico, seis; tres Cuba; dos Guatemala y El Salvador; o uno en buena parte de los países del Caribe.

El perfil de este coleccionista respondería en un 70% a mayoría masculina, de entre 40 y 65 años y en plena etapa de éxito profesional, que comparten esta pasión por el arte con sus parejas, no sólo se dedican a acrecentar su propia colección sino que cada vez están más presentes en la gestión o patronatos de instituciones artísticas, el apoyo a proyectos artísticos o incluso terminan creando sus propios museos y fundaciones privadas; responden a criterios y gustos personales que podríamos estructurar en torno a cuatro áreas artísticas: abstracción geométrica de América Latina e Internacional; arte contemporáneo internacional y latinoamericano; vídeo contemporáneo y fotografía moderna y contemporánea.

Entre los nombres más relevantes destacan los mexicanos Carlos Slim y Andrés Blaisstein, que poseen la colección con mayor número de obras, en torno a unas ocho mil; el costarricense Luis Javier Castro, los peruanos Alberto y Ginette Rebaza, los argentinos Aldo Rubino y Esteban Tedesco, la cubana Ella Fontanals-Cisneros, el colombiano Mauricio Gómez Jaramillo, la uruguaya Clara Ost o la venezolana Patricia Phelps de Cisneros que, además de crear su propia fundación, ha realizado la mayor donación de obras de arte latinoamericano de su historia al MOMA de Nueva York.

Con esta síntesis de datos, podemos comprobar cómo se está trabajando en posicionar el arte latinoamericano contemporáneo, dándolo a conocer y promocionando a sus creadores, tal vez el siguiente paso sería avanzar en el posicionamiento en el mercado del arte mundial.

14.3 Problemática del Tráfico Ilícito. Regulación jurídica del tráfico de bienes culturales en Latinoamérica y El Caribe: exportación e importación

14.3.1 Problemática del Tráfico Ilícito

El tráfico ilícito de bienes culturales en los países latinoamericanos tuvo su origen en la conquista española durante la cual los tesoros arqueológicos eran expoliados como si de trofeos de guerra se tratasen. Sin embargo, sería en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX cuando proliferaron los saqueos de estos sitios y yacimientos aumentando la demanda de estos bienes en el mercado negro donde los coleccionistas, nacionales y extranjeros, los adquirirían como símbolo de riqueza y prestigio, sin ser conscientes del menoscabo histórico e identitario que sus acciones estaban produciendo en la cultura latinoamericana. Este saqueo ha continuado y se ha visto incrementado con los robos en museos arqueológicos e históricos, y no sólo focalizado en los bienes precolombinos sino también en el arte sacro, principalmente el colonial y virreinal, que viene siendo objeto de

numerosos actos vandálicos. Sin duda, estas colecciones de arte son las más vulnerables al expolio, constituyendo aproximadamente en torno a 1200 y ubicándose en el 50% de las instituciones patrimoniales de la región latinoamericana (Fundación ILAM, n.d.).

Este menoscabo se ha de combatir desde diferentes ámbitos, a tal efecto desde hace años el ICOM lleva realizando las Listas Rojas que muestran los bienes con mayor valor en el mercado para que de este modo puedan ser reconocidas en caso de expoliación. Constituyen así una herramienta con una proyección acertada pero resultan escasas o limitadas, destacando las siguientes: de América Latina, de Centroamérica y México, Colombia, Argentina, Perú, Haití o la de República Dominicana.

La mejor forma de luchar contra esta pérdida patrimonial es ir a la raíz y conocer cuáles son sus causas, entre las que podemos encontrar: la carencia de medidas de seguridad; la falta de regulación o de recursos económicos y humanos para aplicarla; falta de formación o capacitación de las personas encargadas de la protección de estos bienes; o la existencia de un mercado negro internacional ávido de este tipo de colecciones.

Pero junto a estas problemáticas, existe una que se encuentra en la base casi endémica de esta situación: la falta de identificación, inventario o registro de los bienes que conforman cada una de estas colecciones, una carencia motivada en la mayoría de los casos por la falta de recursos para disponer de los sistemas tecnológicos adecuados. A tal efecto, resulta ilustrativo el resultado del estudio realizado por el ILAM en 2011 (Tsagaraki, 2011), según el cual sólo un 47% de los museos contaban con registro electrónico de sus colecciones y del 53% restante, un 31 % no tiene sistema de registro y el 22% aún lo hace en papel.

Es por ello que estos países, conocedores de que éste es uno de sus puntos débiles en la protección de su patrimonio, cuando pretenden recuperar un bien que ha salido ilegalmente de su territorio, siempre aboguen por que la carga de la prueba recaiga en quien ha cometido la ilegalidad o posee el bien pero no en ellos, y lo establecen en su *Convención centroamericana para la restitución y el retorno de objetos arqueológicos históricos y artísticos* (1995), contraponiéndose así a las exigencias de las convenciones internacionales que lo establecen como un requisito de partida para poder reclamar un bien.

14.3.2 Regulación jurídica

Vemos que el tráfico ilícito de bienes culturales es una realidad que ha supuesto una auténtica merma del patrimonio cultural en Latinoamérica y el Caribe, con bienes que abandonaron su país de origen y, conducidos por el mercado del arte, se encuentran repartidos principalmente entre Estados Unidos y Europa. Pero, ante esta situación, ¿qué han hecho y están haciendo estos países propietarios de dicho patrimonio cultural y víctimas de su tráfico ilícito? ¿Con qué herramientas cuentan para combatirlo?

De un modo general, la ley es la mejor arma para luchar contra cualquier ilegalidad cometida en este ámbito, pues aunque, *a priori*, pueda parecer que coarta la libertad del comercio del arte restringiendo la circulación de los bienes, sin embargo, es la ley la que realmente permite la libertad en el movimiento de obras pues su incumplimiento no da la libertad, sino el libertinaje y el recorrido de éste es mucho más corto.

Conforme a ello, estos países han ido tomando conciencia de como esta pérdida de su patrimonio histórico supone también un menoscabo de su identidad cultural, de ahí que el último tercio del siglo XX viene marcado por una prolija labor legislativa en cada país con la que se intenta proteger este patrimonio y restringir su movimiento. Otra cuestión a plantear y reflexionar es por qué, pese a este nutrido corpus normativo, la salida de bienes se sigue produciendo y nutriendo colecciones del mercado negro.

Veamos a continuación algunos de los instrumentos jurídicos sobre la protección y el tráfico de bienes culturales, desarrollados por tan sólo una selección de estos países; no pretendo con ello realizar un estudio analítico-comparativo de sus preceptos (que sería más propio de otro capítulo focalizado en el derecho comparado sobre la materia) sino mostrar cómo su relación expositiva revela por sí misma la realidad de su patrimonio cultural, las carencias de las que adolecen y las problemáticas a las que han de enfrentarse.

Guatemala:

Normativa nacional:

- 1997. *Decreto n° 26-97 del Ley para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la nación.*
- 2007. *Reglamento para desarrollar trabajos de investigaciones arqueológicas y disciplinas afines.*
- 2003. *Acuerdo Ministerial n.721-2003.*

Convenios bilaterales:

- 1976. *Convenio de protección y restitución de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos entre la República de Guatemala y los Estados Unidos Mexicanos.*
- 1995. *Convenio técnico-operativo para la restitución y el combate del tráfico ilícito de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos entre la Secretaría de Educación Pública de los Estados Unidos Mexicanos y el Ministerio de Cultura y deportes de la República de Guatemala.*
- 1995. *Convención centroamericana para la protección del patrimonio cultural.*

- 1995. *Convención centroamericana para la restitución y el retorno de objetos arqueológicos, históricos y artísticos.*
- 1997. *Memorando de entendimiento entre el Gobierno de los Estados Unidos de América y el Gobierno de la República de Guatemala relativo a la imposición de restricciones de importación de los materiales u objetos arqueológicos de las culturas precolombinas de Guatemala.*
- 1998. *Memorando de entendimiento en materia de arqueología, antropología, protección y conservación del patrimonio cultural entre el gobierno de la República de Guatemala y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos.*

Panamá:

Normativa nacional:

- 1941. *Ley 67 por la cual se dictan varias disposiciones relacionadas con los monumentos y objetos arqueológicos.*
- 1967. *Ley 21 sobre restricciones a la importación de artículos sustitutivos o imitaciones de productos de la artesanía nacional.*
- 1982. *Resolución del instituto Nacional de Cultura 43 sobre el Reglamento relativo a la confección, reproducción, distribución y venta de réplicas de objetos históricos y arqueológicos.*
- 1982. *Ley 14 por la cual se dictan medidas sobre custodia, conservación y administración del Patrimonio Histórico de la Nación.*
- 1997. *Ley 27 por la que se establecen la protección, el fomento y el desarrollo artesanal.*

Cuba:

Normativa nacional:

- 1983. *Decreto 118 relativo a la regulación para la aplicación de la ley de protección del Patrimonio Cultural.*
- 1988. *Decreto-Ley N. 106 de la condición laboral y la comercialización de las obras del creador de artes plásticas y aplicadas.*
- 1989. *Resolución 3/89: declaración del patrimonio cultural.*
- 1989. *Resolución 4/89: declaración de bienes culturales.*

- 1991. *Resolución N. 1/91 acerca de la autorización de las transmisiones del dominio o posesión de bienes culturales*
- 1994. *Resolución 57/94 sobre la exportación de bienes culturales no declarados*

Convenios bilaterales:

- 2008. *Acuerdo bilateral entre el Gobierno de Egipto y la Cuba en relación con la protección y restitución de objetos ilegalmente removidos.*

Ecuador:

Normativa nacional:

- 1987. *Ley N. 82 Creación del fondo de salvamento del patrimonio cultural.*
- 1997. *Codificación de la ley de defensa del artesano.*
- 2004. *Ley de Patrimonio Cultural: codificación.*
- 2004. *Sustitución de la Decisión 460 sobre la protección y recuperación de bienes del patrimonio cultural de los países miembros de la Comunidad Andina.*
- 2008. *Decreto 1208. Reglamento de actividades dirigidas al patrimonio cultural subacuático.*
- 2010. *Decreto 277. Se declara como política de estado el combate al tráfico ilícito de bienes culturales.*

Convenios bilaterales:

- 2008. *Acuerdo bilateral entre el Gobierno de Egipto y Ecuador en relación a la protección y retorno de objetos ilegalmente sacados de su país de origen.*
- 2011. *Convenio para la creación de la Organización Latinoamericana y del Caribe para la conservación de los centros históricos.*

Colombia:

Normativa nacional:

- 1999. *Decisión n. 460 sobre la protección y recuperación de bienes culturales del patrimonio arqueológico, histórico, etnológico, paleontológico y artístico de la Comunidad Andina.*
- 2008. *Normas relacionadas con la protección del patrimonio cultural de Colombia.*

- 2009. *Decreto N. 2941 por el que la Ley 1185 de 2008 enmienda a la Ley 397 de 1997 sobre la regulación del Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza inmaterial.*
- 2013. *Ley N. 1675 que regula los artículos 63, 70 y 72 de la Constitución de Colombia relativos al patrimonio cultural subacuático.*
- 2014. *Decreto N. 1698 que desarrolla la Ley N. 1675.*
- 2014. *Decreto N. 1080 que regula el sector cultural.*

Acuerdos bilaterales:

- 2006. *Memorando de entendimiento entre el Gobierno de los Estados Unidos de América y el Gobierno de la República de Colombia en relación con la imposición de restricciones a la importación de material arqueológico de la Culturas Precolombinas y determinado material eclesiástico del período colonial de Colombia.*
- 2010. *Acuerdo entre el Consejo Federal Suizo y el Gobierno de la República de Colombia en la importación y repatriación de patrimonio cultural.*

Nicaragua:

Normativa nacional:

- 1980. *Ley de protección del Patrimonio Cultural de la nación.*
- 1983. *Reformas a la Ley de protección del Patrimonio Cultural de la nación.*
- 1995. *Convención centroamericana para la protección del patrimonio cultural.*

Acuerdos bilaterales:

- 1999. *Decreto 2379 de aprobación del acuerdo entre la República de Nicaragua y el Gobierno de los Estados Unidos de América, concerniente a la imposición de restricciones a las importaciones de bienes arqueológicos de las culturas prehispánicas de la República de Nicaragua (ampliado en 2010).*

En esta relación del corpus normativo, he considerado no incluir otros países como Perú o Argentina que desde hace tiempo vienen abanderando la protección jurídica del patrimonio histórico y la lucha contra su tráfico ilícito en la zona andina y en el cono sur, respectivamente y desarrollando un arduo y beligerante trabajo traducido en una prolija y restrictiva normativa reguladora, una intensa labor de inventario y excelentes y pioneras acciones de concienciación social que, sin duda, debería constituir la base para que la protección de los bienes culturales en cualquier país se realice de una forma coral y polarizada en todos los ámbitos.

Conforme a ello, si observamos este compendio legislativo expuesto, de un modo general, podríamos realizar las siguientes observaciones sobre la regulación existente en estos países:

- tienen un interés especial en la protección de su patrimonio arqueológico procedente de las culturas precolombinas pues es el más sometido al expolio y las transacciones ilegales en el mercado del arte;
- adquiere relevancia el fomento de sus tradiciones culturales, traduciéndose en la preservación tanto de su patrimonio inmaterial, como es el caso de Colombia con una Ley específica al respecto, como de sus producciones artesanales, que están siendo objeto de falsificaciones de venta proliferada, motivo por el que algunos países como Panamá restringen su importación;
- desarrollan múltiples acuerdos bilaterales cuyos principales objetivos son luchar conjuntamente contra el tráfico ilegal de bienes culturales, fomentar su restitución al país de origen y restringir y controlar su importación; todo ello revela claramente la mayor efectividad práctica de una política bilateral centrada en intereses específicos y concretos, que apelar a la cooperación en el marco de las convenciones internacionales, aunque bien es cierto que éstas apelan a estos acuerdos colaboracionistas entre las diferentes nacionales. También se ha de destacar la presencia que la regulación de la importación tiene en la normativa de estos países, a través de su control y restricción, algo que se contrapone al panorama jurídico de Europa, con legislaciones nacionales bastantes laxas mucho más focalizadas en el control de la exportación, permitiendo así la entrada de bienes procedentes de países en conflictos armados;
- en materia de exportación se ha de destacar el *Acuerdo Ministerial n.721-2003* de Guatemala que establece una prohibición de las exportaciones especialmente restrictiva superando incluso a las legislaciones nacionales europeas, pese al proteccionismo exacerbado de éstas; veamos pues su artículo 1: «prohibir las exportaciones temporales para exposiciones internacionales, por cualquier causa o motivo, así como el préstamo a exposiciones en el ámbito nacional, de las piezas que integran el Patrimonio Cultural de la nación, que a continuación se detallan [...]»⁸;
- estos bienes aparecen clasificados por los museos o colecciones en los que se encuentran ubicados y en el artículo 2 se ordena a estas instituciones que los custodiar tomar todas las medidas necesarias para asegurar y evitar cualquier exportación temporal de estos bienes. Sin duda, éste resulta ser un proteccionismo muy llamati-

⁸ *Acuerdo Ministerial n.721-2003*. Guatemala, 30 de diciembre del 2003. En su artículo 1 detalla el extenso listado de bienes cuya exportación está prohibida.

vo pues ni siquiera en países como España, con un estricto control jurídico de la exportación, se prohíbe la exportación temporal permitiéndose a aquellos bienes de interés cultural, que por su naturaleza son inexportables supeditando su salida al cumplimiento de las condiciones de retorno;

- por último, un aspecto casi unificador de las políticas sobre protección del patrimonio cultural de estos países latinoamericanos, es el tratamiento dado al problema del tráfico ilícito de estos bienes, convirtiéndose en buena parte de ellos en una cuestión de política nacional con la creación de Comités Nacionales sobre la materia como es el caso de Uruguay, Venezuela o Ecuador que en 2010 lo convirtió en política de Estado o la red latinoamericana de lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales, en la que comparten información técnica y jurídica países como Perú, México, Ecuador, Argentina, Honduras o Costa Rica.

14.4 Regulación jurídica del tráfico de bienes culturales en Europa. Exportación e Importación

Analizar la realidad jurídica europea en materia de tráfico de bienes culturales sería objeto de un estudio extenso, que considero muy necesario pero que no es la finalidad de este capítulo. Sabido es que tanto España como otros países europeos son conscientes y conoedores de que el patrimonio cultural está vivo, se mueve y con mayor o menor fortuna llevan regulando su circulación durante varios siglos. Esta regulación ha dado lugar a una polarización territorial marcada por las siguientes cuestiones: el propio concepto de patrimonio histórico vigente en cada país, la mayor o menor presencia en el mismo de este tipo de riqueza cultural, su política en la gestión de la adquisición de bienes culturales, su contribución económica en el mercado del arte o la integración en su legislación nacional de la regulación europea y de las convenciones internacionales. Todo ello hace que el movimiento de bienes culturales no goce de la misma libertad pese a la, *a priori*, libre circulación de mercado europeo.

A pesar de estas cuestiones, de un modo general, sí podemos decir que las legislaciones de los países europeos, en su mayoría, se han centrado en la regulación de la exportación de bienes culturales, controlando su salida de una forma muy estricta con medidas coercitivas y graduadas en función del nivel de protección de sus bienes, incluso presentan órganos públicos estatales centrados en esta competencia como es el caso en España de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes del Patrimonio Histórico Español, la Comisión consultiva de los Tesoros Nacionales francesa o el Consejo inglés de las artes y la Unidad de Licencias de Exportación, en Reino Unido.

Como consecuencia de este control de exportación, estos países desarrollan una importante labor en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales derivado de la vul-

neración de esta regulación y la realizan en colaboración con los agentes aduaneros y los cuerpos y fuerzas de seguridad de cada Estado. A ello contribuye también la traslación a sus legislaciones nacionales de la normativa europea en la materia, principalmente el *Reglamento 116/2009 del Consejo, de 18 de diciembre del 2008 relativo a la exportación de bienes culturales* (UE, 2009) y la *Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo y del Consejo Europeo, del 15 de mayo del 2014, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro* por la que se modifica el Reglamento (UE) n° 1024/2012 (UE, 2014). Con su renovación en 2014, esta Directiva pasó a introducir novedades interesantes tomadas tanto de la Convención de 1970 como sobre todo del Convenio UNIDROIT, destacando una nueva definición de bien cultural, la ampliación de los plazos de verificación y restitución y principalmente la preceptiva acreditación de la «diligencia debida» por parte del poseedor del bien a la hora de adquirirlo.

Conforme a esto y, pese a que en algunos países como Francia, que presenta una Oficina de lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales, Italia con una base de datos de bienes culturales ilegalmente sustraídos o España, donde tanto la Policía Nacional como la Guardia Civil cuenta con grupos especializados en la protección del patrimonio histórico, sin embargo, hemos de decir que en Europa se está muy lejos de que el tráfico ilegal de bienes culturales adquiera una importancia de relevancia política nacional como ocurre en cada vez más países latinoamericanos traducándose en la creación de un *Comité Nacional de Prevención y Lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales*, como el recién creado en Uruguay, por lo que sería conveniente ir siguiendo esta estela.

Si bien la regulación sobre la salida de bienes culturales está plenamente desarrollada, no ocurre lo mismo con su importación, siendo prácticamente inexistente la legislación al respecto, pues a excepción de Francia cuya legislación se detiene en su control, sin embargo, es la verdadera asignatura pendiente de la mayoría de legislaciones europeas, suponiendo un problema ante la posible llegada a territorio aduanero europeo de bienes culturales que han salido ilegalmente de su país de origen o proceden de zonas en conflicto armado, siendo su comercio fuente de financiación terrorista.

Hasta tal punto la consciencia de esta realidad se ha hecho patente y urgente en el seno de la Unión Europea que recientemente se ha estado trabajando en la creación de un Reglamento que regule y controle la importación de bienes culturales. El texto ya se ha terminado, pero aún no ha sido aprobado⁹. Su articulado se vertebra en torno a cuestiones claves como: fijar una definición común de bienes culturales en el momento de la importación; asegurarse de que los importadores actúan con la diligencia debida al comprar bienes culturales procedentes de terceros países; establecer una información normalizada para certificar que los bienes son legales; prever medidas eficaces de disuasión contra el

⁹ Este capítulo ha sido revisado por última vez en abril de 2019.

tráfico ilegal o promover la participación activa de las partes interesadas en la protección del patrimonio cultural.

Este Reglamento sin duda responde, entre otras, a la Resolución 2347, del 24 de marzo del 2017 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas y a la Resolución del Parlamento Europeo del 30 de abril del 2015, en las que se pedía tomar medidas para impedir el comercio ilegal de bienes culturales y la formación a nivel europeo de jueces, funcionarios públicos y marchantes de arte, en pro de la preservación de estos bienes.

14.5 La UNESCO en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales

Por lo hasta ahora expuesto, podemos constatar que el tráfico ilícito de bienes culturales es una realidad que nos acompaña a lo largo de la historia y que, desgraciadamente, sigue demasiado presente en nuestros días, suponiendo una merma que va mucho más allá del daño que se produce en la integridad física de los objetos y de los lugares de los que son expoliados, pues afecta directamente a la identidad cultural de los pueblos que ven cómo van desapareciendo las huellas de su memoria y los testigos de su historia. Y es que los bienes que son objeto de prácticas ilícitas pasan a engrosar un mercado negro del arte a nivel mundial que dificulta su recuperación en muchos de los casos, una dificultad ésta que se ve incrementada por otros factores como: la proliferación de las ventas en internet, la mejora de los medios de transporte y tecnológicos o la falta de inventarios y las regulaciones laxas en los países de origen de los bienes.

Buena parte de dichos países denominados «exportadores de patrimonio» la encontramos en América Latina y El Caribe que, víctimas durante mucho tiempo de este saqueo, están trabajando de forma muy activa en la lucha contra este tráfico ilícito, tanto a nivel nacional, como apelando a la comunidad internacional para combatir conjuntamente esta lacra cultural. En este sentido, la UNESCO es el organismo competente por excelencia a través, principalmente, de su *Convención sobre las medidas que debe adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales* de 1970¹⁰, que es el primer instrumento jurídico internacional dedicado a la protección de los bienes culturales muebles frente a las ilegalidades, siendo el marco de referencia para cualquier actuación multilateral al respecto.

Se estructura en torno a tres pilares fundamentales que deben ser cumplidos por todos los Estados parte que la hayan ratificado:

¹⁰ En adelante Convención de 1970.

- Adoptar medidas preventivas para impedir la importación y exportación ilícitas de bienes culturales desde sus territorios: inventarios, certificados de exportación, sanciones administrativas y penales, etc.
- Establecer disposiciones de restitución para recuperar y devolver los bienes culturales que se encuentren en su territorio habiendo sido previamente sustraídos ilícitamente de otro Estado parte.
- Crear un marco de cooperación internacional para que los países puedan aunar esfuerzos en la prevención y control del tráfico ilícito de estos bienes.

Pero, pese a ser el marco referencial, la Convención de 1970 adolece de algunas carencias pues protege principalmente a los bienes inventariados, no tiene carácter retroactivo y sólo va referida a litigios entre Estados, dejando a un lado las transacciones de derecho privado. Es por ello que debe ser complementada con el *Convenio UNIDROIT sobre los bienes robados o exportados ilícitamente* (UNIDROIT, 1995), pues éste proporciona un corpus uniforme de normas de derecho privado en la comercialización del arte, destacando principalmente: que las demandas pueden ser interpuestas por los interesados directamente ante los tribunales del país en el que se encuentra el bien requerido; que protege también a los bienes que hayan sido robados, ampliando así el concepto de bien cultural y, sobre todo, introduce los conceptos de «diligencia debida» y «buena fe» que han de ser acreditados por quienes se encuentran en posesión del bien requerido.

Sin duda, éste es uno de los puntos que plantea más controversia ante la dificultad de acreditación disuadiendo así a muchos países a la hora de su ratificación¹¹, países principalmente destinatarios de estos bienes, no tanto países de origen, como es el caso de Latinoamérica y el Caribe, donde han sido muchos los Estados que han ratificado el Convenio¹². Estos países latinoamericanos abogan para que la aplicación de la Convención se haga de un modo más efectivo, se revise el concepto de poseedor de buena fe y se actualice el de bien cultural teniendo en cuenta que buena parte de sus bienes expoliados proceden de excavaciones ilegales, por lo tanto sin inventariar y con gran dificultad para acreditar la pertenencia a su territorio.

¹¹ Actualmente el Convenio UNIDROIT ha sido ratificado por 45 Estados.

¹² Los Estados de Latinoamérica y el Caribe que han ratificado el Convenio UNIDROIT son: Argentina, (2002); Bolivia (1999); Brasil (1999); Colombia (2012); Ecuador (1998); El Salvador (2000); Guatemala (2004); Honduras (2014); Panamá (2009); Paraguay (1998) y Perú (1998). Sin embargo, llama la atención cómo en Europa países como Francia o Reino Unido no lo han ratificado, frente a otros como España (2002), Alemania (2011), Italia (2000), Portugal (2003), Noruega (2002) o Suecia (2011), que sí lo han hecho, lo cual podría reflejar la influencia de las dinámicas del mercado del arte en los diferentes países.

Aún así, la Convención de 1970 incrementa progresiva su grado de eficacia medida no sólo por el número de Estados que la han ratificado¹³, actualmente 139, sino también por la intensa labor formativa de fortalecimiento de capacidades en el terreno, las campañas de concienciación social, la creación de redes a nivel nacional e internacional, así como por la constante labor de mediación y cooperación entre Estados en pro de la recuperación de los bienes culturales a su país de origen. Fruto de ello son importantes casos de restitución como las más de 600 obras que España ha devuelto en los últimos años a diferentes países latinoamericanos, o casos más recientes ocurridos recientemente como: los casi 600 exvotos que Italia ha restituido a México; las piezas Olmecas devueltas por Alemania a México; las 40 piezas restituidas a Colombia por EE.UU; la pintura y el baúl que El Salvador ha devuelto a España o los bienes arqueológicos que Perú y Ecuador se han devuelto recíprocamente.

14.6 Lecciones aprendidas y por aprender

Llegados a este punto, algo hemos aprendido y es que las diferentes normativas internacionales no pretenden obstaculizar la circulación de los bienes culturales sino todo lo contrario, su objetivo es velar por un mercado del arte legal y limpio en equilibrio con la preservación del patrimonio, para lo cual desde la UNESCO se lleva años trabajando en talleres de formación por toda Latinoamérica y el Caribe, en los que España participa activamente, y realizando importantes campañas de concienciación social, de las que Europa ha de aprender.

Todo esto nos lleva a pensar que no deberíamos dejar el patrimonio histórico en manos de intereses aleatorios, movido por regulaciones partidistas y no actualizadas que le confieren una realidad diferente en función del país en el que se encuentren. Tengamos pues una mirada abierta y receptiva, pero también renovadora y crítica, con los diferentes sistemas jurídicos, porque sólo así podremos valorar y conservar el patrimonio pasado, disfrutarlo en el presente para construir nuevos patrimonios en el futuro.

Referencias

Almeida Luis, L.M. (2013). «El valor de las obras de arte». En: UNESCO, *Cultura y Desarrollo*, n. 10. *No al tráfico ilícito de bienes culturales*, p. 8-11. La Habana: Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe.

¹³ Los principales Estados de Latinoamérica y El Caribe que han ratificado la Convención de 1970 son: Ecuador (1971); México (1972); Argentina (1973); Brasil (1973); República Dominicana (1973); Panamá (1973); Bolivia (1976); Nicaragua (1977); Uruguay (1977); El Salvador (1978); Granada (1992); Honduras (1979); Perú (1979) Cuba (1980); Guatemala (1985); Colombia (1988); Belice (1990); Costa Rica (1996); Paraguay (2004), Venezuela (2005); Haití (2010); Chile (2014).

- Arteinformado (2017). *100 activos coleccionistas de arte latinoamericano. Artistas coleccionados. Cómo coleccionan*. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/informe-coleccionistas-arte-latinoamericano> [último acceso: 12/04/2019].
- CELAC (2016). *Declaración de Santa Cruz-Bolivia*. IV Reunión de Ministras y Ministros de Cultura de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC). 6 y 7 de octubre de 2016, Santa Cruz – Estado Plurinacional de Bolivia.
- Convención centroamericana para la restitución y el retorno de objetos arqueológicos, históricos y artísticos* (1995). Disponible en: https://fr.unesco.org/sites/default/files/guatemala_convention_restitution_26_08_1995_spa_orof.pdf [último acceso: 12/04/2019].
- Fernández García, A.M. (2002). Mercado del arte español en Latinoamérica (1900-1930). *Artigrama*, 17: 89-111.
- Fundación ILAM (n.d.). *Estado de la situación en América Latina*. Disponible en: <https://ilam.org/index.php/es/programas/ilam-sos/nuestro-patrimonio-en-peligro/estado-de-la-situacion-en-america-latina> [último acceso: 12/04/2019].
- González Galey, I.; Ramo Sancho, S. (eds.) (2016). *IV Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales Regulación Penal de la Protección del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – España.
- ICOM (n.d.). *Lista roja de bienes culturales en peligro de Centroamérica y México*. Paris: ICOM. Disponible en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/05/RLCAM_ESP.pdf [último acceso: 12/04/2019].
- ICOM (n.d.). *Lista Roja de bienes culturales latinoamericanos en peligro*. Paris: ICOM. Disponible en: <https://icom.museum/es/ressource/lista-roja-de-bienes-culturales-latinoamericanos-en-peligro/> [último acceso: 12/04/2019].
- McAndrew, C. (2018). *El mercado español del arte en 2017*. Cuadernos Arte y Mecenazgo. Barcelona: Fundación bancaria la Caixa.
- Prott, L.V. (ed.) (2009). *Witnesses to History: A Compendium of Documents and Writings on the Return of Cultural Objects*. Paris: UNESCO.
- Roma Valdés, A. (2011). *Comercio y Circulación de Bienes Culturales. Guía Jurídica para profesionales y coleccionistas de arte y antigüedad*. Madrid: Difusión Jurídica.
- Ruiz Romero, Z. (2014). Sobre la pérdida patrimonial de Centroamérica: un mismo problema, diversas perspectivas. *Centroamérica. Identidad y patrimonio cultural*. Actas del I Simposio Internacional. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Tsagaraki, C. (2011). *Museos latinoamericanos y las tecnologías de la comunicación: ¿Qué están haciendo?* Fundación ILAM. Disponible en: <https://ilamdocs.org/documento/2985/> [último acceso: 12/04/2019].

UE (2009). Reglamento 116/2009 del Consejo, de 18 de diciembre del 2008 *relativo a la exportación de bienes culturales*. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2009-80233> [último acceso: 12/04/2019].

UE (2014). Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo y del Consejo Europeo, del 15 de mayo del 2014, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro y por la que se modifica el Reglamento (UE) nº 1024/2012. *Diario Oficial de la Unión Europea*, L 159.

UNESCO (1970). *Convención sobre las medidas que debe adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*. París: UNESCO.

UNIDROIT (1995). *Convenio de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilegalmente*. Roma, 24 de junio de 1995.



15

LOS INTERCAMBIOS DEPORTIVOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA LATINA: FLUJOS, MIGRACIONES E INDIFERENCIAS

Pablo ALABARCES

Resumen

Las relaciones deportivas entre Europa y América Latina son tan antiguas como la misma existencia del deporte: la fundación de esas prácticas se debe a la influencia europea en el subcontinente desde mediados del siglo XIX, e incluso, en los contados casos en que la influencia de los Estados Unidos es más potente, la presencia europea resulta decisiva. Sin embargo, luego de siglo y medio de despliegue de estas relaciones, las mismas han redundado en un carácter unidireccional: originalmente basadas en la migración fundacional, revierten desde los años 20 del siglo XX en la migración de deportistas latinoamericanos a Europa y en una organización del flujo enteramente regida por los distintos mercados específicos, prescindente en general de intervenciones públicas u orientaciones que privilegien otros principios distintos a la producción de ganancia económica –incluso en los deportes menos rentables o con persistencias no profesionalizadas. Este trabajo propone desarrollar esta caracterización, tanto en términos históricos como contemporáneos, señalando algunas de las posibilidades de reversión y rediscusión de este flujo, a partir de organismos y posibilidades existentes o a ser desarrolladas.

15.1 Una síntesis histórica, que pretende explicar el presente

Como señala Allen Guttmann (1994), en una clasificación generalmente aceptada, los deportes modernos capturan distintos tipos de juegos tradicionales o arcaicos y los transforman en deportes mediante la institución de una serie de características particulares. Ellas son:

- a. Secularismo: el deporte pierde vinculación con todo tipo de rituales religiosos, lo que lo separa de sus antecedentes greco-romanos o precolombinos. Que los practicantes de los deportes modernos sean a su vez creyentes o usuarios de prácticas rituales religiosas, o que alguno de sus organizadores disponga ese tipo de rituales junto a la práctica deportiva, no quita que el deporte sea estrictamente secular: sus objetivos son la competencia, el éxito, el prestigio, la fama o el dinero, o todo junto; pero no el homenaje a alguna deidad presente, pasada o futura – salvo, justamente, el dinero.
- b. Igualdad: las regulaciones se instituyen con el doble propósito de establecer la igualdad entre los contendientes y de que todos respeten las reglas por igual. De ese modo, la igualdad establece un orden meritocrático, en tanto el triunfador debería ser, inevitablemente, el mejor de los competidores. Esto tiene una relación particular con el progresivo establecimiento, en el siglo XIX, de instituciones democráticas en las sociedades: la igualdad deportiva reproduce la igualdad democrática traducida en el derecho al voto, pero a la vez la perfecciona, en tanto la victoria depende únicamente del desempeño deportivo. El grado en que ese únicamente sea realmente único está en la base del imaginario democrático del deporte – ya que sabemos porfiadamente que no está en el imaginario democrático de las sociedades capitalistas.
- c. Burocratización: la institución del deporte moderno incluye la creación de organismos que, primero, establecen las reglas y, segundo, las administran. Pero esa administración supone, con el paso breve del tiempo, también la organización de la competencia y sucesivamente la administración de todo lo que la rodea; primero en un plano local, luego nacional, más tarde regional, finalmente internacional. Es lo que separa el establecimiento de las Reglas de Cambridge en 1848 de la creación de la FIFA en 1904. La inclusión o no en la supervisión del/los organismos burocráticos es lo que diferencia al practicante «federado» (es decir, burocratizado por la pertenencia a un club, por ende, a una Liga o Asociación, por ende, a una Confederación y así hasta el nivel más alto que se pueda alcanzar – normalmente, el Comité Olímpico Internacional) del practicante ocasional o aficionado.
- d. Especialización: los deportes modernos se caracterizan por la especialización en una práctica. La ubicuidad deportiva es en realidad premoderna o fundacional del período moderno. El desarrollo de los deportes irá exigiendo – hoy lo hace de modo

casi absoluto – una especialización tanto de la práctica – la diferencia entre rugby «unión», rugby «league», fútbol «soccer» o «asociación», football americano, béisbol, cricket, sóftbol – como de los practicantes. Y también de las funciones burocráticas o deportivas: jugadores, árbitros, entrenadores, dirigentes.

- e. Racionalización: contemporáneos del capitalismo industrial y privados de sus relaciones rituales con las religiones, los deportes modernos implican su racionalización – es decir, su sujeción a organizaciones, regulaciones y administraciones definidas estrictamente por su racionalidad, con un objetivo primario (la administración de la regla y del principio de igualdad para el control de adecuados y justos desempeños deportivos) y uno secundario, derivado de la progresiva profesionalización: la obtención de plusvalía. La racionalidad deportiva se transformará con el tiempo (muy breve) en pura racionalidad capitalista: la obtención de ganancia. Esto no obstruye la racionalización – es decir, la transformación en mercancía – de los elementos afectivos: identidad, memoria, relatos o pasión.
- f. Cuantificación: los deportes modernos dejan rápidamente de ser simples competencias para transformarse en series de competencias. Es decir, torneos, series de torneos. El *match* o la *performance*, que a su vez deben ser cuantificados – como resultados: 1 a 0, 2.35 metros, 2 horas 45 minutos – se incorporan a series acumulativas: tantos puntos por juego, tantos puntos en un torneo, tantas victorias, tantas derrotas. El juego individual – entre dos equipos o dos competidores, o la práctica individual – quedan confinados al territorio de lo no-burocratizado: el deporte moderno es principalmente cifras, tablas, rankings, medición de rendimientos.
- g. Obsesión por los récords: consecuentemente, si los desempeños se cuantifican, la racionalidad de los números conlleva la búsqueda de la superación de los números registrados: más goles a favor, menos goles en contra, menos minutos por tramo, más rápido, más alto, más fuerte. Objetivos que luego deben ser superados, en una rueda infinita. El campeón de la temporada pasada debe ser superado en puntos, juegos ganados y diferencia de goles; el nuevo goleador debe marcar más goles que el que más haya marcado en un período histórico.

Este proceso de transformación de los juegos en deportes se produjo, como es sabido, a mediados del siglo XIX en torno de las llamadas *Public Schools* británicas, para luego extenderse, primero en la sociedad británica a través de las instituciones escolares, religiosas y fabriles (la escuela, la iglesia, la fábrica), luego en el resto del continente europeo. El gran crítico literario palestino Edward Said (1996) afirma, en *Cultura e imperialismo*, que la historia de todas las culturas es la historia de los préstamos culturales. La expansión de los deportes modernos parece seguir, en el caso europeo, la misma pauta. Sin duda que la difusión global de los deportes modernos ocurre al mismo tiempo que la constitución de los

mercados globales y los imperios coloniales: pero los países europeos que adoptaron los deportes ingleses no se vieron sujetos a dominaciones imperiales o a situaciones coloniales o poscoloniales. Parece tratarse, más bien, de una situación de hegemonía cultural, en la que el deporte aparece como una práctica atractiva organizada por el prestigio del sistema escolar británico para la formación de las élites, y luego se difunde y populariza siguiendo el mismo modelo: desde las clases altas anglófilas, se produce una masificación a cargo de las clases medias, para luego completarse el proceso con la apropiación de las clases obreras – y el consecuente abandono por parte de las élites. Distinto será el caso prusiano, renuente al prestigio educativo británico y en el que tendrán un papel fundamental, como en América Latina, los educadores migrantes formados en Gran Bretaña.

Para ser una potencia imperial que inundaba con deportes el mundo, el Imperio Británico fue bastante renuente a dominar las organizaciones mundiales que se crearon a partir de 1894. Al mismo tiempo, esto respalda las afirmaciones del historiador holandés Maarten Van Bottenburg (2010): aunque la invención fuera británica, cada cultura deportiva – europea, pero también las latinoamericanas – se desarrolló con bastante autonomía. Incluso, las dos grandes figuras de la explosión de las competencias internacionales fueron dos franceses: Pierre de Coubertin, el inventor de los Juegos Olímpicos modernos, y Jules Rimet, el creador de las Copas del Mundo de fútbol.

Estas afirmaciones no implican abandonar la hipótesis del imperialismo en la difusión de los deportes fuera de Europa. Hay un dato irrefutable: como recuerda Allen Guttmann (1994), tanto Gran Bretaña como los Estados Unidos, las dos grandes potencias imperiales en el tránsito del siglo XIX al XX, son los únicos países en los que los deportes modernos más importantes no se desarrollaron bajo la influencia de actores o modelos extranjeros. Sea el caso del fútbol como del rugby, el tenis, el remo, el basquetball, el volleyball, el football americano, el béisbol o incluso el cricket – que cuenta aún con importancia relativa en el Caribe, la India y Oceanía–, todos ellos fueron «inventados» – lo que siempre significa codificados, es decir, modernizados – en alguna de ambas potencias. De la misma manera, el mapa de la expansión de esos deportes, especialmente el fútbol y el béisbol, es el mapa de su expansión imperial: de manera rápida, el fútbol responde a la expansión inglesa y el béisbol a la norteamericana. En algunos casos, que aparecen más crudos cuando el imperialismo es francamente colonialista –es decir, con ocupación armada del territorio colonial –, el deporte aparece, como señala Guttmann (1994), como instrumento útil para propósitos políticos. Es el caso del cricket en la India, el lugar donde el Imperio Británico desarrolla estrategias de dominación complejas que incluyen la construcción de élites locales mediadoras.

Pero incluso en esos casos extremos, con el Imperio ocupando el territorio local, es difícil afirmar que la expansión de los deportes en las colonias o en las neo-colonias funcionara únicamente como herramienta de control social – y mucho menos, imperial. En

América Latina esa afirmación es refutable: no se trata de simple reproducción del orden metropolitano, especialmente porque no hay ocupación territorial – salvo en el caso cubano o en el nicaragüense, pero incluso aquí se trata de una ocupación «compartida» con las clases dominantes locales. Ni siquiera se trata de imposición disciplinadora de las pautas sociales y culturales de la potencia imperial, en tanto hay una mediación – decisiva, sin la cual no puede narrarse el desarrollo del deporte en el continente – de las élites locales, sobre las que no se ejecuta ninguna imposición, sino que despliegan lo que el sociólogo norteamericano Thorstein Veblen (1974) llamaría una «emulación». Distinto es el análisis de las funciones que cumplen los deportes una vez que las élites locales los asumen y difunden, y se encuentran con su popularización: allí las posibilidades del control social reaparecen, pero ya no como control colonial, sino estrictamente local. En el caso del fútbol británico, puede verse bastante del ímpetu disciplinador a través de las instituciones escolares, fabriles y religiosas; en el norteamericano, que sigue otras pautas más ligadas a lo mercantil, una institución civil pero religiosa como la Young Men Christian Association (YMCA) es clave para la difusión del básquet y el vóley.

Lo cierto es que los deportes modernos no pueden ser vistos como instrumentos de represión política y económica: ni imperial, como estamos argumentando, ni local. En relación con su expansión poscolonial, desde finales del siglo XIX, los deportes se difundieron a partir de la adopción por parte de las élites locales de las prácticas de las élites imperiales, a través de dos caminos: el viaje iniciático o la reproducción implantada. En principio y mayoritariamente, la difusión latinoamericana pertenece a la etapa poscolonial, incluyendo el caso cubano: los deportes se arraigaron en la etapa independentista, y la disputa con la metrópolis española fue justamente uno de los ejes que decidió el éxito del béisbol. En casi toda Sudamérica y en casi toda América Central, los deportes aparecen en el cambio del siglo XIX al XX, es decir, cuando las naciones modernas están – más o menos – bien constituidas, con territorios definidos y gobiernos unificados, sin ocupación imperial. Pero en la mayor parte del Caribe, la dominación imperial directa perduró hasta entrado el siglo XX, especialmente por parte de Gran Bretaña, lo que decidió un mayor alcance del cricket, por ejemplo, o la ausencia casi total del béisbol: por ejemplo, las «potencias» futbolísticas son Jamaica y Trinidad y Tobago, únicos países antillanos en clasificar a una Copa del Mundo – junto a Haití y Cuba, una vez cada uno –, y en ambos casos, dominios británicos hasta 1961-1962. En Jamaica, el peso de la dominación británica hasta tan entrado el siglo XX permite entender la predominancia en relación con el subcontinente del *track & field*, la «pista y campo» con que los ingleses denominaron las actividades ampliamente conocidas como atletismo – y en consecuencia, el impacto mundial de sus velocistas.

Guttman (1994) señala que, en el campo deportivo, los dominados pueden vencer finalmente a los dominantes: más aún, que sólo en el campo deportivo es posible esa inversión. No podemos afirmar por ello que los deportes se inventaron e implantaron para

recibir victorias falsas por parte de los viejos dominados o colonizados. Lo que los inventores y difusores del deporte moderno nunca tuvieron en consideración fue que, junto a sus posibilidades disciplinadoras – para formar buenos ciudadanos con mentes sanas en cuerpos sanos –, el deporte tuviera posibilidades in-disciplinadoras: la derrota del maestro, entre ellas. Y también, lo que será un foco importante, los deportes demostraron, rápidamente, posibilidades narrativas: no sólo como objeto de la prensa popular – que lo fueron, largamente – sino por su capacidad para crear y soportar relatos de identidad, local o nacional. Guttmann (1994) acota que, si las naciones son comunidades imaginadas, como afirmaba el historiador británico Benedict Anderson (1996), entonces los deportes modernos fueron una ayuda importante y popularmente accesible para esta forma políticamente indispensable de imaginar. Porque también, al ser tan buenos para narrar las identidades, los deportes pudieron ser grandes auxiliares para marcar barreras étnicas, religiosas o raciales: lo que nos permite analizar el rol de los afroamericanos o las poblaciones originarias en el deporte moderno latinoamericano, o la presunta «Guerra del Fútbol» entre Honduras y El Salvador en 1969.

El historiador alemán Stefan Rinke (2007) señala que la historia del deporte en América Latina es el de la integración en el mercado mundial capitalista. Este es un punto de partida innegable e irrefutable, que a la vez permite ver el alto nivel de entrelazamiento transnacional de esa fase temprana de la globalización. Por otro lado, afirma, los deportes «constituyen una muestra impresionante de la rápida criollización de las influencias culturales en Latinoamérica en el temprano siglo XX» (Rinke, 2007: 90), a lo que habrá que sumarle el papel local de la prensa, la radio y finalmente la televisión. Pero a la vez, puede plantearse como hipótesis general hasta nuestros días: el deporte latinoamericano continúa dependiente de esa integración en un mercado que hoy se propone como global; y sus relaciones deportivas sólo cambian de foco –entre Europa y los EEUU, primero; con el mundo asiático, en segundo lugar – en función de las distintas hegemonías deportivas particulares.

El historiador inglés Matthew Brown (2015) señala con agudeza que la teoría del Gran Hombre – el prócer, el sujeto excepcional – como motor de la historia ha sido abandonada por la historiografía, salvo en el caso de los deportes. Las historias deportivas latinoamericanas diseñan un mapa de pioneros y fundadores: lo decisivo son las instituciones involucradas en la fundación del fútbol en el continente. Siempre hay pioneros y migrantes, y muchos nativos, pero lo importante son los lugares donde despliegan su pionerismo: las instituciones.

Son, primero, los clubes de la colectividad británica, luego imitados por las burguesías locales; son también las escuelas originalmente para expatriados, más tarde replicadas por las escuelas privadas de la burguesía o las estatales; son a la vez las compañías mineras, de ferrocarriles o industriales. No hay sorpresas: la lista de los fundadores no se aparta, en

todo el continente, de esa pauta. No hay asociaciones populares ni grupos políticos ni reuniones vecinales. No hay cárceles, pero sí escuelas, cuarteles y fábricas, y no falta alguna iglesia. Es decir, lugares donde disciplinar los cuerpos y las mentes –y las almas, si fuera posible.

Los clubes se fundaron para el esparcimiento de la colectividad británica, siguiendo el modelo metropolitano: por eso aparecieron primero los dedicados al cricket, el deporte más antiguamente reglado (desde 1787) y expandido en todas las colonias del Imperio. Cuando el empleo de los deportes como herramienta educativa quedó instalado – como dijimos, desde mediados del siglo XIX en las Public Schools de la aristocracia y la burguesía británica –, los clubes fueron el espacio de su reproducción y expansión. Los deportes educaban a los caballeros en cuerpo y alma, en *mens sana in corpore sano*: cuerpos aptos para la guerra, mentes disciplinadas para el servicio de la corona y para el ejercicio de la moralidad del caballero –lo que incluía el *fair play*, entendido como respeto por las reglas y por el adversario. Los clubes criollos, fundados en todo el continente como epígonos del modelo británico, se crearon sobre los mismos valores: incluso, varios clubes latinoamericanos tomaron el *mens sana* explícitamente como lema (por ejemplo, los clubes Gimnasia y Esgrima desplegados por la Argentina).

La expansión de los deportes en el continente tuvo también a las escuelas de la colectividad como espacio de reproducción. Allí, la insistencia en el deporte como disciplinador y educador era pura continuidad de lo ocurrido en Gran Bretaña – y los exalumnos luego se integraban a los clubes o fundaban nuevos, munidos del mismo espíritu desde pequeños. En muchos países latinoamericanos, los modelos educativos tomaron desde comienzos del siglo XX estas instrucciones y las replicaron incluso en las escuelas populares. Los ejércitos fueron sólo una extensión necesaria de lo anterior, especialmente aquellos más vinculados al modelo británico: el deporte optimizaba la formación militar, de cuerpos mejor preparados para la contienda. (No fue el caso de los ejércitos cuyo modelo fuera el prusiano, que reemplazaba los deportes competitivos por la gimnasia alemana, aunque con el mismo objetivo).

Este proceso no es idéntico al que ocurrió en el espacio que llamaremos la fábrica, aunque reúne lugares distintos: el taller, el ferrocarril, la mina, a veces meramente la empresa comercial. Especialmente, porque su especialidad fue el fútbol, antes que cualquier otro deporte, y los destinatarios fueron los primeros grupos populares en adoptarlo. En los comienzos, los precursores dependían de la nacionalidad del capital: en esta serie, como señalamos en una historia específica, se repiten los ferrocarriles, las compañías mineras, los frigoríficos, las empresas textiles, todos con capitales británicos. Iniciado el proceso de la práctica luego de la acción de algún o algunos pioneros migrantes, estas instituciones admitieron su extensión a los sectores obreros, porque eso permitiría el desarrollo de la solidaridad entre los trabajadores, solidaridad que debía extenderse a la empresa.

Las iglesias participaron del mismo proceso, y aunque se trató, en América Latina, de distintas órdenes católicas – salesianos, jesuitas, dominicos, entre otros – compartían convicciones con sus pares anglicanos: el deporte permitía blindar los cuerpos en comportamientos más ascéticos que los esperables en las clases obreras. El deporte – muy especialmente el fútbol, aunque no únicamente – apareció como una herramienta que alejara a los obreros del alcohol, el tabaco y el sexo. Eran tiempos de higienismo, de convicciones redentoras respecto de los peligros que acechan a los pobres; convicciones compartidas por los religiosos, los educadores, los militares y los empresarios. Y por algunos políticos, también: luego de algunos primitivos rechazos, incluso grupos socialistas terminaron defendiendo la práctica deportiva como un medio para alejar a los grupos populares de los peligros tenebrosos de la disipación. Hoy, ese argumento reaparece transformado en «alejar a los niños de los peligros de las drogas», como si el campo del deporte no tuviera algunos severos problemas de adicciones.

La revisión de los pioneros muestra la amplia paleta de las nacionalidades europeas involucradas en el surgimiento de un campo deportivo latinoamericano. En la Argentina hay un peso descomunal de los escoceses en el fútbol y de ingleses en las otras prácticas, pero los alemanes acompañan todo el proceso y los italianos despliegan nichos particulares – el tiro, el remo. La historia de los hermanos Hogg es un ejemplo perfecto de todo el proceso: Thomas y James, nacidos en Yorkshire, pero hijos de un comerciante inglés radicado en Buenos Aires, fundaron, juntos o separados, un *Dreadnought Swimming Club* en 1863, una *Buenos Aires Athletic Sports* en 1866 – que organizó el 1° de mayo de 1867 el primer encuentro atlético de *track & field* –, y en los años setenta del siglo XIX, el primer Golf Club de Latinoamérica. Las mismas fuentes aseguran que en 1866 jugaron por primera vez al squash, que el 14 de mayo de 1874 jugaron el primer partido de rugby, aprovechando el Buenos Aires Cricket Club fundado por su padre años atrás, y que en 1890 jugaron el primer match de *Lawn Tennis*. El 9 de mayo de 1867, los hermanos Hogg fundaron el *Buenos Aires Football Club* y convocaron, a través de las páginas del periódico en inglés *The Standard*, a la realización de un match que, luego de suspenderse por lluvia el 25 de mayo, se desarrolló el 20 de junio de 1867.

En Uruguay, el peso británico es casi absoluto. En Brasil, predominan los británicos, pero se trata en general de hijos de la colectividad que se educan en Europa – no sólo en la metrópoli imperial – y son acompañados por otras colectividades migrantes – alemanes en el sur, italianos en el área paulista. En Chile es la colectividad británica, en menor medida la alemana; en Perú, los británicos son el único motor (y comienzan tempranamente: el Lima Cricket Club fue fundado en 1857). En Paraguay, el primer impulsor del deporte es un holandés, instructor de educación física en la Escuela Normal de Asunción; en Bolivia, son nativos empleados de compañías británicas. En Colombia hay un norteamericano (un coronel del ejército), pero también británicos, franceses y suizos. En Ecuador, hijos de

británicos. En Venezuela, un maestro galés organizador de actividades en compañías mineras; en Honduras, franceses. En México, nuevamente los británicos, pero acompañados por belgas, alemanes y españoles – los clubes de esta colectividad son dominantes entre los años 1920 y 1940.

15.2 La invención de la competencia internacional y la reversión del flujo migratorio

La constitución definitiva de «campos deportivos» locales ocurre como consecuencia, entonces, de esta implantación migrante. Las asociaciones son primero dominadas por los miembros de las colectividades europeas, para dejar paso a las elites locales en los primeros años del siglo XX; son inicialmente los organismos futbolísticos, luego las asociaciones de otros deportes, finalmente los Comités Olímpicos. Porque en 1894 se funda un Comité Olímpico Internacional al que los países latinoamericanos se irán incorporando con alguna presteza: Argentina participa en la fundación del COI, aunque no en los primeros Juegos de 1896. Allí participó sólo un deportista chileno, Luis Subercasseaux, sin representación nacional oficial – el Comité Olímpico chileno se fundó en 1934 –, y en 1900 varios cubanos, aunque el Comité Olímpico local se fundó en 1926; desde 1904 comenzó a incorporarse el resto de los países latinoamericanos.

El antropólogo argentino Eduardo Archetti (2001) afirma que a través de los Juegos Olímpicos y, posteriormente, a través de otras competiciones en diversos deportes, se impuso la ficción de una coronación de los mejores del «mundo». El deporte pasó a ser así un espejo en donde verse y ser, al mismo tiempo, mirado. Estar entre los primeros era importante; pero, paralelamente, era decisivo «ser visto» representando «algo diferente». La globalización temprana del deporte no era un proceso de homogeneización, sino un espacio en donde producir imaginarios, símbolos y héroes que establecieran diferencias: para sí y para el resto – y con respecto al resto. Los países latinoamericanos comenzaron a afirmar esa diferencia desde temprano: centralmente, lo hicieron en el fútbol – aunque en 1900 el esgrimista cubano Ramón Fonst había ganado una medalla dorada, es el éxito de Uruguay en fútbol, en 1924, el que instala la narrativa de identidad exitosamente, tanto en la prensa latinoamericana como en la europea.

Esto clausura casi definitivamente el flujo de la migración europea fundacional a Latinoamérica – todavía habrá alguna excepción, como la migración futbolística vasca durante la Guerra Civil española de 1936-1939 – e instala su reversa. En primer lugar, porque el deporte latinoamericano asume simultáneamente su inserción en un contexto de primitiva globalización – al menos, de internacionalización – y pasa a privilegiar la competencia internacional como forma de afirmar las diferencias antes citadas. A nivel regional – la Confederación Sudamericana de Fútbol es el primer organismo internacional en el

deporte, fundado en 1916 – y mundial, principalmente en los Juegos Olímpicos. (Las disputas polideportivas regionales son posteriores: los primeros Juegos Panamericanos son de 1951). El historiador uruguayo Andrés Morales señala que

En la conquista de 1924 se construye la idea de que un equipo formado por hispano-latinos, fundamentalmente conformado por jugadores de origen español e italiano, había mostrado superioridad y había vencido a representaciones nacionales de países del tronco anglosajón como Holanda, Estados Unidos o Suiza. Con orgullo se decía que el equipo que había conquistado la medalla de oro hablaba en español. En 1928, la construcción de la identidad se realiza en círculos concéntricos. Con los triunfos contra Holanda y Alemania se parte una vez más de la idea de la superioridad de lo hispano-latino sobre lo anglosajón en el fútbol. Pero luego de derrotar a Italia (en donde el enfrentamiento es tomado como un choque entre dos potencias del fútbol latino), la alteridad básica pasa a ser de América contra Europa (Morales, 2013: 202).

De esa manera, el flujo se reconvirtió en alteridad: el deporte latinoamericano debía competir con los europeos para demostrar su pretendida o deseada superioridad. Ese nacimiento del deporte internacional como competencia entre naciones tiene, además, otra consecuencia decisiva: ¿cómo plantear o imaginar el ejercicio de complementariedades y solidaridades, de colaboraciones y sociedades mutuas, en un campo organizado por la competencia como principio constructivo?

En segundo lugar, aparece otro elemento, cuya primera visibilidad se produce en el fútbol. Desde los años posteriores a estas primeras Olimpiadas, este deporte había tendido a la profesionalización, derivada fundamentalmente del acceso de las clases populares al protagonismo en la práctica. Esa nueva organización ocurre antes en Europa que en América Latina, lo que permitirá la seducción de algunos deportistas y su captura por el mercado europeo – principalmente, el italiano. La primera migración en reversa data de 1925: el jugador argentino Julio Libonatti se va de su Rosario natal para jugar en el Torino italiano. Luego de la primera Copa del Mundo de Fútbol, en 1930, se instala un flujo migratorio de argentinos, uruguayos y brasileños a Italia: la antropóloga brasileña Carmen Rial afirma que

Saíram do Palestra Itália para a Itália quatorze dos vinte e seis jogadores brasileiros registrados como tendo saído do país entre 1929 e 1943 (...). Eles se dirigiram para a Itália, aproveitando as vantagens de um mercado que pagava salários bem mais vantajosos, e logo ganharam grande visibilidade no cenário futebolístico do país. Era tão grande a presença brasileira na Itália em alguns clubes que a Lazio, por exemplo, era chamada de Brazilazio (Rial, 2009: 10).

Esto significa la aparición, desde entonces definitiva, del mercado como regulador de las relaciones entre ambos continentes. Progresivamente, lo que ocurrirá es el siguiente proceso:

- a. El despliegue de las distintas prácticas deportivas localmente – nacional o regionalmente, con énfasis diversos dependientes de muy distintas y complejas razones locales, hasta el nivel micro. El fútbol se instalará en casi todo el subcontinente como gran deporte nacional, desplazado por el béisbol en los enclaves de mayor influencia norteamericana, pero con otros deportes ganando popularidad y practicantes en relación con ese entramado de razones particulares: el ciclismo en toda Colombia,¹ por ejemplo, pero el hockey sobre patines sólo en la provincia argentina de San Juan; el polo en la zona pampeana argentina, el remo en todas las capitales portuarias, y así a lo largo y lo ancho del subcontinente.
- b. Una vez consolidada y extendida la práctica, tanto popularmente como en enclaves de clase – la esgrima nunca abandonó su condición restringida de deporte burgués o de clases altas, como ocurrió con el rugby en las clases medias altas –, los organismos deportivos locales o nacionales intentan participar en competencias internacionales como modo de disputar un imaginario nacional: hasta la Segunda Guerra, contra los europeos; luego de ella, la hegemonía soviética y norteamericana desplaza la atención en buena parte de los deportes, salvo centralmente en el fútbol y en otros de menor predicamento. Las experiencias puramente regionales o locales son irrelevantes –excepción hecha del béisbol, que concentra su práctica entre EEUU y el Caribe: las federaciones nacionales latinoamericanas organizan, desde finales de los años 50, todos sus esfuerzos hacia la competencia internacional en instancias mundiales o llanamente globalizadas (los Juegos Olímpicos y el fútbol).
- c. Pero con el advenimiento de la profesionalización extendida de todas las actividades deportivas, tímidamente desde la década de 1960, masivamente en la siguiente, oficialmente desde 1988 para el COI y las disciplinas olímpicas, el flujo se transforma en pura y simple migración de practicantes, regulado por los distintos «mercados deportivos». El caso del fútbol, como señalamos, es el más notorio y el que involucra progresivamente cifras más estruendosas, tanto en términos de los sujetos involucrados – hoy es casi imposible cuantificar la cantidad de jugadores latinoamericanos que se desempeñan en las Ligas europeas – como de los valores de pases y contratos, con las recientes transferencias del brasileño Neymar – del Santos paulista al Barcelona español, primero, y luego al Paris Saint Germain francés – como clímax. La sentencia Bosman, de 1995, que amplió el reconocimiento de los derechos laborales a todos los deportistas europeos para cualquier Liga, radicalizó este

¹ La invención de la Vuelta a Colombia en 1951 se basaba en Le Tour de France, creado en 1903, el Giro d'Italia, en 1909, y la Vuelta a España, en 1935.

proceso con la aparición de los «oriundos»: los practicantes deportivos con ascendencia europea – especialmente, italiana y española – que adquirirían su ciudadanía para usufructuar los beneficios consiguientes. Este proceso fue nuevamente notorio en el fútbol – incluyendo casos de corrupción e ilegalidades de distintos tonos – pero no se restringió a él, abundando también en el caso del básquet y el vóley.

- d. De esa manera, la «colaboración» deportiva entre Europa y América Latina quedó establecida en un flujo unidireccional: la migración en busca de mejores mercados laborales. Esto incluye las prácticas de menor rendimiento económico, pero de mejor desarrollo comparativo en términos técnicos: los y las deportistas buscan mejores métodos de entrenamiento en los espacios de mayor prestigio en cada disciplina. En ocasiones, ambas se combinan: el acceso a las Ligas europeas en los deportes altamente profesionalizados supone simultáneamente el acceso a mejores mercados laborales y mayor exigencia y preparación técnica. Nuevamente, el flujo está regulado por el mercado, no por instituciones públicas: un buen ejemplo es el caso reciente del convenio firmado entre la Asociación Argentina de Tenis con la Rafa Nadal Academy, que acogerá a tenistas juveniles argentinos para su desarrollo – durante algún tiempo, especialmente en los años 90 del siglo pasado, esta migración se establecía con academias norteamericanas prestigiosas, como la de Nick Bolletieri; en cualquier caso, el modelo es el mismo. En el caso del fútbol, se desarrollan asociaciones punto a punto entre clubes (Millonarios de Colombia con Benfica de Portugal, Deportivo Cali de Colombia con el Barcelona de España, por ejemplo) que simplemente ratifican la tendencia migratoria – permitiendo la caza de talentos a edades más tempranas.

El deporte moderno estalla como hecho de masas alrededor de la competencia internacional, que es contemporánea de los procesos de popularización locales. Básicamente, toda práctica deportiva se estructura sobre la base de la competencia – incluso el llamado «deporte recreativo» incluye una justa; a veces, contra los propios límites del deportista. Pero las competencias internacionales son las que impulsan decididamente las prácticas deportivas hacia su masificación en términos de espectáculo de masas: son los Juegos Olímpicos y las Copas del Mundo de Fútbol los eventos deportivos que se volverán el centro de la organización del deporte contemporáneo como mercancía privilegiada de la industria cultural. Esa trama, que habilita la mercantilización exasperada de todos los deportes desde finales del siglo XX, al mismo tiempo desalienta las experiencias de intercambio y colaboración: en manos de las organizaciones deportivas, esas experiencias quedan truncas, restringidas a empresas individuales regidas por las reglas del mercado. Si un practicante puede acceder a entrenamientos y perfeccionamientos superiores a los que dispone en su territorio local – lo que constituye en exceso la regla en el balance entre Europa y Latinoamérica, con contadas excepciones – y puede pagar por ello, lo hace, accediendo a

financiamiento personal, en algunos casos a apoyo de sponsors y en otros a su propia transformación en mercancía a futuro. En ningún caso se trata de colaboración entre instituciones públicas.

La colaboración entre instituciones públicas se restringe a casos aislados. En la década de 1960, por ejemplo, una serie de acuerdos de cooperación técnica entre el gobierno colombiano y el alemán – la vieja RFA – permitió que una misión pedagógica produjera recomendaciones respecto de la organización de la educación física colombiana que redundó, años más tarde, en la creación de Coldeportes, desde entonces la institución gubernamental que dirige las políticas deportivas del país latinoamericano. Pero este acuerdo es excepcional.

Asimismo, el deporte se ha transformado aceleradamente, como venimos señalando, en una industria de gran facturación: principalmente por los capitales televisivos (y publicitarios), pero a la vez por una serie de industrias conexas –por ejemplo, los equipamientos o la vestimenta – que a su vez se transforman en inversiones publicitarias. Las sumas invertidas son enormes: un informe de 2015 cifraba la cantidad de inversión publicitaria en deportes en 450.000 millones de dólares; sólo la reciente Copa del Mundo de Fútbol de Rusia incorporó 2.400 millones más a la facturación estimada anual, según fuentes periódicas. Cálculos periodísticos estiman un PBI global del deporte en alrededor de 700.000 millones de dólares en 2015 (otra estimación de 2012 lo fijaba en una suma mayor, de 754.000 millones de euros). A partir de allí, la orientación de las actividades y políticas deportivas locales o de cooperación internacional quedan duramente regidas por el mercado, lo que viene ocurriendo crecientemente, en medidas disímiles según la práctica deportiva, desde la profesionalización del fútbol entre 1920 y 1940. Cualquier experiencia o propuesta de colaboración, intercambio o interacción, aunque pueda estar basada en principios nobles y metas elevadas, deberá enfrentar ese dato ineludible...y saber sortearlo.

Una excepción notable a la regulación por el mercado deportivo lo constituyó el caso cubano. En la década de 1990, el llamado «período especial» en Cuba motivó una serie de acuerdos con los países latinoamericanos para la «exportación» de entrenadores deportivos en disciplinas donde la política cubana había sido especialmente exitosa. Esto provenía de la única experiencia latinoamericana de planificación estatal intensa en el plano deportivo: en Cuba, el deporte profesional fue abolido en 1962, alegando que el profesionalismo es un fenómeno típico del capitalismo, en tanto explotación del individuo, y consecuentemente no podía tener lugar en una sociedad socialista. En 1961 se había creado el Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación (INDER), que tomaría a su cargo la organización y planificación del deporte. Entre otras consecuencias, esto llevó a que la práctica y la asistencia a eventos fuera desde entonces absolutamente gratuita. El deporte ha sido incorporado a otras instituciones sociales, además de, obviamente, la escuela y la Universidad: la fábrica, las fuerzas armadas y también la producción rural. El esquema se basa en una extendida práctica de base escolar donde se produce un proceso

de detección de talentos, apuntando centralmente al éxito, al reconocimiento internacional y al prestigio de la Revolución. Siguiendo el modelo desarrollado por la Unión Soviética a partir de los años cincuenta, y practicado epigonalmente en la Europa Oriental de la Guerra Fría, el éxito deportivo significaba poner en escena, en una arena tan espectacularmente global como las competencias internacionales, los beneficios del modo socialista de organización. Las consecuencias de estas políticas en Cuba fueron notorias. En los Juegos Panamericanos, Cuba creció de veinte medallas en 1959 a 152 en 2003 (con un pico de 275 en 1975, antes de la crisis del comunismo europeo y el Período especial). En los Olímpicos, saltó de una medalla en 1964 a 29 en 2000. La política de masas también produjo grandes estrellas individuales: Alberto Juantorena, Javier Sotomayor o Teófilo Stevenson. En este último caso, la narrativa heroica alcanzó su plenitud, perfeccionada: no solo se trataba de un boxeador, con la carga mítica del origen humilde, sino de un héroe del socialismo. Stevenson, campeón olímpico imbatible de los pesos pesados, la máxima categoría del boxeo mundial, rechazó sistemáticamente todas las tentaciones para pasar al profesionalismo y competir fuera de Cuba, insistiendo en sus convicciones revolucionarias.

El modelo cubano se intentó reproducir en la Nicaragua sandinista, con la creación de un Instituto de Deportes menos de dos meses después del triunfo de la Revolución, y el establecimiento de cientos de Comités de Voluntarios Deportivos en todo el país, para desarrollar la práctica local y comunitaria. La caída del sandinismo en 1990 provocó la cancelación de la experiencia, impidiendo comprobar si la política cubana bastaba para generar el éxito deportivo.

Estas experiencias fueron muy aisladas en Latinoamérica, a pesar de las buenas intenciones proclamadas por sus elites dirigentes y políticas. Sólo en ciertos enclaves se alcanzaron logros globales importantes. Prueba de ello es el análisis del medallero olímpico. Si nos centramos en los Juegos de Verano – las naciones latinoamericanas no suelen asistir masivamente a los Juegos de Invierno –, la nación más exitosa es Cuba, ubicada en el puesto 20° del medallero general; pero por encima de ella se encuentran naciones ya desaparecidas, como la URSS o la República Democrática Alemana. La sigue Brasil, en el puesto 29°, debajo de otras naciones desaparecidas como la República Federal Alemana o Checoslovaquia. Argentina y México aparecen en los puestos 41° y 42°, anteceditas por la vieja Yugoslavia. Por supuesto, el grueso de las naciones europeas actualmente miembros de la Unión se ubica por encima, en resultados, de todas ellas.

15.3 Conclusiones: Los organismos y las políticas

A los efectos del desarrollo de políticas deportivas públicas, el panorama latinoamericano es muy complejo y dispar. En algunas ocasiones se trata de organismos de rango ministerial; en otros, de Secretarías integradas a ministerios, generalmente del área de educación

– producto de la tradición latinoamericana de integración de las prácticas deportivas en las escolares a través de la educación física, pero sin integración de éstas en la práctica de masas o en las actividades reguladas por las Federaciones particulares, que en todos los casos son organismos de derecho privado. Ni siquiera el núcleo de base de la práctica es similar en todos los casos: existe el modelo del club deportivo como asociación civil, sin propietarios o cotización por acciones – el modelo argentino y uruguayo, privatizado en Brasil y Chile, por ejemplo –; la empresa privada deportiva, extendida en el resto del continente, especialmente en el fútbol; la organización escolar o universitaria; en pocos casos, el municipio es el principal organizador de actividades deportivas – generalmente, a cargo de prácticas poco rentables o no profesionalizadas. Los espacios son consecuentemente variados, desde el núcleo municipal hasta las instalaciones privadas, pasando por algunos casos de instalaciones estatales para deportes de alto rendimiento.

A nivel regional o continental, los organismos son nuevamente variados. Existe una ODESUR, Organización Deportiva Suramericana, fundada en 1976 y que reúne a los Comités Olímpicos de las naciones sudamericanas; una Panam Sports, Organización Deportiva Panamericana que reúne a los Comités Olímpicos de todo el continente y organiza desde 1951 los Juegos Panamericanos (en los que participan naciones no latinoamericanas); existen Federaciones y Confederaciones de las distintas disciplinas, que organizan los torneos continentales o subcontinentales. Las políticas públicas se encuentran nucleadas desde 1993 en un Consejo Iberoamericano del Deporte, que reúne a los representantes de cada Dirección o Secretaría Nacional del Deporte de las naciones iberoamericanas, incluyendo a España y Portugal (que integran una «Zona Ibérica», junto a la «Zona Sudamérica» y la «Zona Centro y Caribe»). Las actividades desplegadas no han salido de las relaciones cordiales y la producción de declaraciones, pero no registra programas concretos de cooperación o intercambio.

Simultáneamente, la Unión Europea no parece haber hecho del deporte un eje especial de desarrollo hasta fechas recientes. Sólo a partir del Tratado de Lisboa en 2009, la Unión incluyó el deporte entre sus incumbencias, luego de la producción del llamado Libro Blanco del Deporte en 2007 y el Plan de Acción Pierre de Coubertin, de 2008. El Tratado de Lisboa desplegó estas incumbencias en su artículo 165, y desde entonces el énfasis ha sido únicamente regional, con atención al intercambio educativo entre las naciones del Tratado, la relación entre deporte y salud, el problema del dopaje, las posibilidades del deporte como mecanismo de inclusión social, las prácticas de racismo y violencia deportiva, y la gobernanza nacional y continental del deporte. En documentos de 2016 se incorporó la preocupación por la integración de colectividades migrantes, aunque el caso de los deportistas latinoamericanos no formó parte de la declaración. En los programas de acción 2007-2013 y 2014-2020, el deporte tampoco integró el catálogo de acciones posibles para la investigación o la producción de nuevo conocimiento. Al parecer, el deporte europeo también quedó organizado, centralmente, por las decisiones de mercado.

La historia del deporte en América Latina demuestra la enorme importancia de los países europeos en su fundación, despliegue y consolidación, tanto a través del pionerismo – la concurrencia de «padres fundadores» y difusores de los deportes modernos en las naciones latinoamericanas – como, posteriormente, su constitución como espejos y modelos de alteridad. Con la excepción del béisbol, limitado a la influencia norteamericana en Centroamérica y el Caribe, incluso los deportes creados por la cultura deportiva de los EE.UU. fueron objeto de «transplante modélico», como es el caso del básquet – hasta quince años atrás, la NBA permanecía como un mercado inaccesible tanto para europeos como para latinoamericanos, por lo que el juego de modelos y alteridades se refugiaba en el mundo de la International Basketball Federation o FIBA, bajo dominio europeo. La primera migración de los jugadores latinoamericanos, en cualquier deporte, es a Europa; los EE.UU. sólo aparecen como segunda posibilidad en ciertas prácticas – el básquet – o a través de la incorporación universitaria – aunque no hay cifras disponibles, no parecen ser datos relevantes. El deporte latinoamericano se constituyó mirando a Europa, porque miraba al padre (si se acepta este pliegue psicoanalítico), al que debía vencer para ser reconocido.

El panorama no parece ser, en consecuencia y en ambos continentes, muy promisorio para las oportunidades de colaboración e intercambio. Sin embargo, entendemos que el deporte puede ser un espacio privilegiado para la producción de experiencias de colaboración. Por un lado, por su condición de lenguaje global, por la facilidad con la que los códigos de las prácticas específicas se comparten entre sujetos practicantes de latitudes diversas – y lo mismo puede decirse de los espectadores. Por otro, al ser el deporte ese lenguaje global, puede transformarse en una excelente herramienta para acrecentar las posibilidades de conocimiento y respeto mutuo entre sociedades, para colmo con relaciones tan extendidas históricamente como las europeas y las latinoamericanas. Pero ese conocimiento debe sortear la trampa del estereotipo, para el que el establecimiento de colaboraciones bien fundadas y mejor administradas es decisivo: un reciente trabajo inédito del sociólogo brasileño Ronaldo Helal (2018) demostró que los estereotipos fijados en la prensa francesa sobre el fútbol brasileño en la Copa del Mundo de 1938 – representaciones estereotípicas organizadas por el principio del exotismo y un no muy velado racismo – permanecían casi intocados en la Copa de 1998.

Al mismo tiempo, hay efectos sociales del deporte largamente consensuados: el mayor es el consenso global alcanzado respecto de la influencia altamente beneficiosa – por no decir indispensable – de la práctica deportiva sobre la salud colectiva. No ha sido probado cierto mito establecido periodísticamente sobre las posibilidades del deporte para la llamada «inclusión social»: en general, los usuarios de planes de este tipo, poblaciones vulneradas o socialmente excluidas, se limitan a explorar las posibilidades para acceder a las prácticas rentadas profesionales, especialmente el fútbol, como forma de ascenso social. Pero sí está probada la correlación entre práctica deportiva y salud. Del mismo modo, hay

una correlación entre Desarrollo Humano y práctica deportiva, pero no causal: el mayor IDH se verifica en sociedades con altas tasas de práctica deportiva, pero en general esto demuestra que la misma precisa de condiciones de riqueza y tiempo libre.

Si compartimos en consecuencia estos principios – la relación estrecha entre deporte, salud colectiva, bienestar social, conocimiento mutuo –, resulta claro que, retornando al punto anterior, estas líneas no pueden quedar libradas al mercado o a la mera filantropía. Un buen ejemplo de ello es el deporte practicado por mujeres: tradicionalmente descuidado en el subcontinente, ha dependido en buena medida del trabajo de sus practicantes. Recientemente, el crecimiento de la práctica de fútbol femenino, el caso más notorio de la actualidad deportiva latinoamericana, ha sido posible por la acción denodada de organismos de la sociedad civil que precisarían de mucho más apoyo que el que las elites dirigentes o las políticas estatales han decidido brindar. Se requiere una acción estatal enérgica, o el establecimiento de colaboración estrecha entre organismos públicos, nacionales o supranacionales, y organizaciones de la sociedad civil que puedan desplegar eficientemente acciones de colaboración y complementación. Aunque el *mens sana in corpore sano* haya quedado desplazado como lema aristocrático o burgués, la organización y expansión democrática del deporte de masas sigue siendo, o debería ser, un objetivo crucial en las políticas nacionales y de cooperación internacional del que ni el COI ni la FIFA pretenden, ni mucho menos, ocuparse.

En consecuencia, toda política de colaboración, intercambio y mutuo fortalecimiento debería priorizar, en primer lugar, una des-futbolización de las líneas de acción, entendiendo la categoría como una metáfora amplia en el sentido de sustraer el desarrollo deportivo a las reglas mutuamente limitantes y excluyentes del hiperprofesionalismo y los mercados involucrados – centralmente, los televisivos o ampliamente mediáticos, pero también los publicitarios y, dentro de ellos, los del sponsoreo. En tanto casi todo el ámbito de la alta competencia está organizado por estas reglas y dominado, regulado y administrado por la concurrencia de capitales concentrados y organizaciones deportivas supranacionales y paraestatales, las acciones deberían concentrarse en los organismos que pueden diseñar políticas públicas para el deporte de masas, así como en la sociedad civil.

Como señalamos, el fortalecimiento de la práctica femenina es un buen ejemplo de estos ámbitos de acción. Pero para citar otro que adquiere relativa urgencia en la agenda latinoamericana, el fracaso relativo de sus políticas de control estatal de la violencia deportiva debería permitir imaginar, como contraste, el apoyo a las iniciativas de la sociedad civil, poniendo en contacto organizaciones de ambos continentes – muy desarrolladas en el caso europeo – y apoyando su despliegue. Del mismo modo, otro campo de acción fértil es la conexión entre deporte de masas y políticas educativas: los indicadores latinoamericanos tienden a describir el crecimiento de las matrículas escolares, lo que permitiría priorizar esos espacios para el desarrollo de las prácticas deportivas de masas de un modo más democrático – por universal.

Referencias

- Alabarces, P. (2018). *Historia Mínima del Fútbol en América Latina*. México: El Colegio de México.
- Anderson, B. (1996). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Arbena, J.L. (1988). *Sport and society in Latin America: diffusion, dependency, and the rise of mass culture*. New York: Greenwood Press.
- Arbena, J.L. (1999). *Latin American sport: an annotated bibliography, 1988-1998*. Westport: Greenwood Press.
- Arbena, J.L. (2002). *Sport in Latin America and the Caribbean*. Wilmington, Del.: Scholarly Resources.
- Archetti, E. (2001). *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Archetti, E. (2003). *Masculinidades. Fútbol, polo y el tango en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Brown, M. (2015). British Informal Empire and the Origins of Association Football in South America. *Soccer & Society*, 16(2-3): 196-182.
- Buarque de Hollanda, B.B. (2018). Iberismo versus americanismo en el fútbol: Un análisis sobre el lugar del deporte en la construcción del imaginario latinoamericano. *Revista iberoamericana de Comunicación*, 34: 137-169.
- Euroaméricas Sport Marketing (2015). Publicidad en deportes superará los US\$ 450.000: este año. Euroaméricas Sport Marketing, 14/4/2015. Disponible en: <http://www.euromericanas.com/publicidad-en-deportes-superara-los-us-450-000-este-ano/> [último acceso: 23/10/18].
- Fernández L'Hoeste, H.; McKee Irwin, R.; Poblete J. (2015). *Sports and nationalism in Latin/o America*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Guttmann, A. (1994). *Games and empires: modern sports and cultural imperialism*. New York: Columbia University Press.
- Helal, R. (2018). *Las narrativas de la prensa francesa sobre el fútbol brasileño en los Mundiales de 1958 y 1998*. Paper presentado en el XXXVI International Congress of the Latin American Studies Association, Barcelona, 23 al 26 de mayo de 2018.
- Lanfranchi, P.; Taylor, M. (2001). *Moving with the ball*. Oxford/New York: Berg.
- Libro Blanco sobre el Deporte* (2007). Bruselas, 11/7/2007. Disponible en: http://fundacionusc-deportiva.org/fileadmin/arquivos/pdfs_non_publicos/Libro_Blanco_sobre_el_deporte.pdf [último acceso: 23/10/18].

- Molina, G. (2013). El deporte está entre los 10 principales negocios del mundo. *Mercado*, Buenos Aires, 30/7/2013. Disponible en: <http://www.mercado.com.ar/notas/8013198> [último acceso: 23/10/18].
- Morales, A. (2013). *Fútbol, identidad y poder (1916-1930)*. Montevideo: Editorial Fin del Siglo.
- Parlamento Europeo (n.d.). *El Deporte*. Fichas temáticas sobre la Unión Europea. Disponible en: <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/es/sheet/143/el-deporte> [último acceso: 23/10/18].
- Pinillos García, J.M. (2006). La educación física y el deporte en Colombia. Una oposición de discursos en el período comprendido entre 1968 y 1991. *EFDeportes Revista Digital*, 10(93), febrero de 2006. Disponible en: <http://www.efdeportes.com/efd93/colombia.htm> [último acceso: 23/10/18].
- Quiroga, A. (2018). El marketing deportivo mueve US\$63.000 millones al año. *Diario Clarín*, Buenos Aires, 04/02/2018. Disponible en: https://www.clarin.com/economia/marketing-deportivo-mueve-us63000-millones-ano_0_SJ_2d8zLz.html [último acceso: 23/10/18].
- Rial, C. (2006). Jogadores brasileiros na Espanha: emigrantes porém... *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXI (2): 163-190.
- Rial, C. (2009). Porque todos os “rebeldes” falam português? A circulação de jogadores brasileiros/sul-americanos na Europa, ontem e hoje. *Antropologia em primeira mão*, 110, Florianópolis, UFSC: 1-22.
- Rinke, S. (2007). ¿La última pasión verdadera? Historia del fútbol en América Latina en el contexto global. *Iberoamericana*, 7 (27): 85-100.
- Said, E. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Scharagrodsky, P.A. (2015). El Sistema Argentino de Educación Física. Entre el cientificismo, la higienización, el eclecticismo y la argentinidad. *Revista Brasileira das Ciências do Esporte*, 37(2): 158-164.
- Sport.es (2015). La industria del deporte mundial genera 700.000 millones de dólares, según UIA. *Sport*, Madrid, 30/10/2015. Disponible en: <https://www.sport.es/es/noticias/deportes/la-industria-del-deporte-mundial-genera-700000-millones-dolares-segun-uia-4632631> [último acceso: 23/10/18].
- Tratado de Creación del Consejo Iberoamericano del Deporte (CID). Declaración de México* (1994). Disponible en: <http://legislacion.asamblea.gob.ni/Instrumentos.nsf/d9e9b7b996023769062578b80075d821/f02c9d196d05e8f9062573690078bf0f?OpenDocument> [último acceso: 23/10/18].

- Unión Europea (2017). *Resolución del Consejo y de los Representantes de los Gobiernos de los Estados miembros, reunidos en el seno del Consejo, relativa al Plan de Trabajo de la Unión Europea para el Deporte (1 de julio de 2017 - 31 de diciembre de 2020)*. Bruselas, 24/5/2017. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX%3A42017Y0615%2801%29> [último acceso: 23/10/18].
- Van Bottenburg, M. (2010). Beyond Diffusion: Sport and Its Remaking in Cross-Cultural Contexts. *Journal of Sport History*, 37(1): 401-413.
- Veblen, T. (1974). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.



El presente libro es uno de los resultados del proyecto de investigación EULAC Focus, financiado por el programa Horizonte 2020 de la Unión Europea, centrado en la dimensión cultural, científica y social de las relaciones entre la Unión Europea y la Comunidad de Estados de América Latina y el Caribe. De la mano de grandes expertos europeos, latinoamericanos y caribeños se analizan los principales desafíos detectados a lo largo del proceso de investigación previo, y que cualquier programa que pretenda fortalecer las relaciones culturales entre estas dos regiones debe afrontar. Sus resultados están dirigidos tanto a los operadores culturales como a los funcionarios directamente implicados en el desarrollo y fortalecimiento de las relaciones culturales birregionales.