

El Informe sobre el estado de la Cultura 2024, que elabora el Observatorio de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas, cumple once años. En esta ocasión, nuestro análisis descansa sobre el horizonte de los principales desafíos que a la cultura presentan las legislaturas española y europea.

La cultura, bien público esencial, nace y se desarrolla gracias a la intervención de un conjunto de sujetos. La cultura tiene unos **creadores**, que están en sus raíces. Su destino y objetivo es comunicar las obras culturales – arte, literatura, música, etc... – a las y los ciudadanos. Entre estos dos polos, creadores y consumidores de la cultura, hay un conjunto de intermediarios agregadores y transmisores de las obras culturales. Son indispensables. Hablamos de las **industrias culturales**, elemento central de la comunicación cultural y de su dimensión económica.

La cadena de creación, comunicación y participación cultural no puede ni debe desarrollarse fuera del servicio público. Los gestores políticos que lo dirigen son, en España, según nuestra Constitución, el Estado y las Comunidades Autónomas.

En la primera comparecencia del ministro de Cultura ante la Comisión de Cultura del Senado, Ernest Urtasun centró su intervención en los derechos culturales. A todo ello se dedica el presente Informe.

# Informe sobre el estado de la cultura en España 2024

Los derechos culturales ante los retos contemporáneos



Informe sobre el estado de  
la cultura en España 2024





# Informe sobre el *estado de la cultura* en España 2024

Los derechos culturales ante  
los retos contemporáneos

*Autores*

Jorge Fernández León, Juan Arturo Rubio Arostegui,  
Jesús Prieto de Pedro, Carlos Garriga, Nuria Lloret Romero,  
Javier Iturralde de Bracamonte y Patricia Corredor Lanas

*Director*

Diego López Garrido

*Coordinación*

Clara Román Jiménez

---

FUNDACIÓN ALTERNATIVAS

Informe  
No. 12/2024



# *Índice*

El Ministerio de Cultura no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas ni con los resultados del presente estudio.

<b>Prólogo</b>	<b>6</b>
<i>por</i> Diego López Garrido	
CAPÍTULO 1	
<b>El estado de la cultura como bien público esencial</b>	<b>17</b>
<i>por</i> Jorge Fernández León	
CAPÍTULO 2	
<b>La participación en la vida cultural en España</b>	<b>37</b>
<i>por</i> Juan Arturo Rubio Arostegui	
CAPÍTULO 3	
<b>La comunicación cultural, una propuesta constitucional pendiente</b>	<b>55</b>
<i>por</i> Jesús Prieto de Pedro	
CAPÍTULO 4	
<b>La protección de la propiedad intelectual ante la inteligencia artificial</b>	<b>69</b>
<i>por</i> Carlos Garriga	
CAPÍTULO 5	
<b>(Re) pensando el presente y el futuro de la IA en los museos</b>	<b>83</b>
<i>por</i> Nuria LLoret Romero y Javier Iturralde de Bracamonte	
CAPÍTULO 6	
<b>La cultura en tiempos convulsos</b>	<b>103</b>
<i>por</i> Patricia Corredor Lanás	
<b>Biografías</b>	<b>166</b>





# *Prólogo*

por Diego López Garrido

El Informe sobre el estado de la Cultura 2024, que elabora el Observatorio de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas, cumple once años. En esta ocasión, nuestro análisis descansa sobre el horizonte de los principales desafíos que a la cultura presentan las legislaturas española y europea, en sus inicios. Una tarea nada sencilla, dado que la cultura, siguiendo la definición de la UNESCO es el conjunto de ideas, conocimientos y modos de vida adquiridos gracias al desarrollo de las facultades intelectuales.

La Unión Europea (UE), como decíamos en el prólogo del Informe del año pasado dedicado a la presencia cultural de España en Europa, valora y protege la cultura según el artículo 167 del Tratado de Funcionamiento de la UE (TFUE), a través de la cooperación entre Estados miembros y con terceros países, respetando y fomentando la diversidad cultural.

En un documento de la UE (1998) se puede leer: “la Cultura es una fuerza motriz en la sociedad y la economía europeas de hoy. Es un factor de identidad, de confianza y de cohesión social para los ciudadanos y los territorios“ (citado por Enrique Bustamante en la Introducción al libro ‘Comunicación y Cultura en la era digital’, Barcelona, 2002).

La cultura, bien público esencial, como la denomina Jorge Fernández León, nace y se desarrolla gracias a la intervención de un conjunto de sujetos a los que me voy a referir.



La cultura tiene unos **creadores**, que están en sus raíces como es evidente. Su destino y objetivo es comunicar las obras culturales – arte, literatura, música, etc... - a las y los ciudadanos que desean disfrutar de ellos. Sin público cultural no hay cultura.

Los creadores, los artistas, encarnan ideas (Wilczec), que cambian a la vez que lo hacen el tiempo y la distancia (Lambart). Un objeto es cultural si dura, decía Hanna Arendt, y eso depende del público hacia el que se dirige ese objeto para su disfrute.

Entre esos dos polos, creadores y consumidores de la cultura, hay un conjunto de intermediarios agregadores y transmisores de las obras culturales. Son indispensables. Hablamos de las **industrias culturales**, elemento central de la comunicación cultural y de su dimensión económica. Indispensable para la producción y reproducción de la obra cultural. El Consejo de Europa (2000) dice acertadamente que sin esos sectores industriales y mercados, la cultura misma carece de sustento y no puede consolidarse. De ahí que la Fundación Alternativas haya dedicado tanto espacio a las industrias culturales, a través de eventos, proyectos y documentos, que figuran recogidos en su página web y en su canal de YouTube. Sabemos que sin las industrias culturales difícilmente habrían aparecido nuevas formas de transmisión cultural. Por ejemplo, la transformación digital, que ha impactado sobre la diversidad de técnicas comunicativas el cine, el disco, el libro, la televisión, las redes sociales etc.

El arte y todas las expresiones creativas (visuales, literarias, musicales) son de alguna manera una respuesta a las condiciones políticas, sociales y económicas. Una manifestación de ellos son los procesos socioeconómicos que empezaron a desbordar las fronteras de las economías nacionales. Esa transformación es la que permite a Zygmunt Bauman acuñar el concepto de “modernidad líquida”, y que hoy estaría en crisis. Otro ejemplo es la intervención política desde el Estado de Bienestar para garantizar el derecho a la cultura, lo que crea posibles conflictos. Según Bauman, habría un “conflicto entre la **gestión política** (en cuanto representación de una pluralidad) y el arte (como expresión individual).

Adorno consideraba inevitable el conflicto entre cultura y gestión/administración. Los antagonistas se necesitan: las artes necesitan de la administración, ya que sin ella su misión no podría realizarse.

La tentación de los creadores de cultura de retirarse generaría un vacío. Perderían el contacto entre la obra de arte y la sociedad, por tanto, la posibilidad de incidir sobre ésta.

Así que, para resumir, los sujetos principales que inciden sobre la cultura como bien público, serían esencialmente los siguientes:

1. Los creadores
2. Los derechos culturales y de participación
3. Las industrias culturales
4. Los gestores políticos

El presente Informe hace referencia a estos cuatro protagonistas de la cultura, desde distintas perspectivas y atendiendo a retos o a fenómenos disruptivos como lo es la Inteligencia artificial.

## **Creadores**

En la encuesta elaborada por Patricia Corredor en este Informe sobre la valoración de las distintas dimensiones de la cultura, los puntos fuertes están concentrados en la creatividad de estas hacia sus públicos. La “creación” es la esfera mejor valorada. Sin embargo, cuando se pregunta por los roles profesionales, los creadores (artistas y autores) ofrecen paradójicamente la visión más pesimista en cuanto a la protección de sus derechos. En el Informe se contrasta la protección del creador con la revolución técnica que supone la aparición de la inteligencia artificial.

Por eso, hay una preocupación especial hacia uno de los derechos más relevantes para la protección de las y los creadores: **el derecho de propiedad intelectual o derecho de autor**. Un derecho antiguo. La primera convención sobre el derecho de autor fue adoptada en Berna, en 1886.

Como dice Carlos Garriga en el artículo que dedica a la protección intelectual ante la inteligencia artificial



(IA), ha estallado una nueva guerra entre los creadores de contenidos culturales y las empresas tecnológicas que explotan sus obras. Los creadores advierten del riesgo de que las obras creadas por seres humanos pueden ser sustituidas parcial o incluso totalmente por contenidos generados por la llamada Inteligencia Artificial Generativa (IAG).

Es esencial para el futuro de la cultura y el ejercicio de los derechos culturales, advierte Garriga, que los sistemas de IA estén legalmente obligados a ser entrenados utilizando contenido al que haya accedido legalmente, respetando los derechos de propiedad intelectual. En realidad, todos los avances tecnológicos en la telecomunicación se han encontrado con el derecho de propiedad intelectual. Por ejemplo, internet. Y ahora la IAG, que se extiende a toda velocidad (más en EE.UU. que en Europa).

Como dice Alexandra Bensamoun, el derecho de autor se inscribe en la cadena de valor de la concepción de IA y debe ser valorado. Eso se deduce de la Directiva europea sobre derechos de autor y del Reglamento 2024/1689 europeo sobre Inteligencia Artificial. Se trata de proteger la originalidad del autor, sus opciones creativas, su personalidad.

Otro de los problemas con el que se topan los creadores es su especial situación laboral y los derechos que todo el Estado de Bienestar ha de garantizar. Es necesario que derechos como las pensiones o la seguridad social se extiendan a artistas y trabajadores de la creación cultural. En esa línea, la Fundación Alternativas está colaborando con la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) en la creación e implementación de un Estatuto del Artista Iberoamericano. Un proyecto financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)

## **Los derechos culturales de la ciudadanía**

Todo el sistema cultural de un país debe estar orientado a que la cultura sea un bien público esencial. Es lo que estudia en el primer capítulo del presente Informe Jorge Fernández León. Se trata, entre otras cosas, de la incorporación normativa de los derechos culturales.

Cada vez en más países, los derechos culturales se incorporan al ordenamiento jurídico, a su máximo nivel. Con ello no hacen sino cumplir con el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que dice:

“Toda persona tiene derecho a tomar parte deliberadamente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el proceso creativo y en los beneficios que de él resulten”.

Los derechos culturales tienen un espacio relevante en la Constitución Española. Su artículo 20.1 es muy claro al respecto, señalando lo siguiente:

“Se reconocen y protegen los derechos: a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción. b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica”

El artículo 20 forma parte de los Derechos Fundamentales, y por ello goza de la máxima protección y garantía.

La Unión Europea ha tomado buena cuenta de lo que proclama la Declaración Universal de Derechos Humanos. En la Declaración de Cáceres de los ministros de Cultura de la UE (2023) se estableció el “compromiso para que la cultura sea considerada bien público esencial y un bien público mundial al más alto nivel político”. Declaración oportuna en unos momentos en que asistimos al preocupante crecimiento de las posturas políticas más ultraderechistas, populistas, ultranacionalistas y proteccionistas.

El Ministerio de Cultura de España ha iniciado los trabajos para una Plan de Derechos Culturales, que defina una estrategia al respecto.

La incorporación de los derechos culturales a los textos jurídicos de mayor garantía protectora es el punto de partida de su otra perspectiva: la participación en la vida cultural. Juan Arturo Rubio Arostegui estudia en este Informe las diversas dimensiones de tal participación, destacando lo que llama “participación-acceso” (la asistencia a actividades promovidas por organizaciones culturales



formalizadas), por encima de la “participación-práctica” (creación propia), de la “participación-comunidad” (por grupos o colectivos), y la “participación-gobernanza”, a la que nos referiremos más adelante. El problema es, según Rubio, que la participación cultural no está en la agenda política, a diferencia de otros países (Francia y Reino Unido). Sin embargo, el objetivo de todo sistema cultural ha de ser la “democratización cultural” y la ampliación de los diversos públicos consumidores de cultura.

Para conseguir un verdadero acceso a la cultura ha de potenciarse la industria que comunique al creador y al consumidor de cultura, y los poderes públicos deberán actuar al servicio de lo que hemos llamado “democratización” del mundo de las culturas. A estos dos sujetos nos referimos a continuación

## **Industrias culturales**

Hemos definido a las industrias culturales como el entramado de carácter económico que hace posible la comunicación de la obra cultural y el mantenimiento de los sujetos que definen la cultura, esencialmente los creadores.

Son industrias culturales las entidades empresariales que organizan y sustentan ramas culturales como el cine, la música o la literatura. Pero también las que hacen posible la llegada a los públicos de las obras culturales y artísticas, o sea, los grandes medios de comunicación de masas. Estos han sufrido las evoluciones y transformaciones técnicas que han revolucionado las formas de expresión cultural. La mayor transformación en el siglo XXI ha sido el paso del mundo analógico al digital. Y después de esa evolución gigantesca, otra de características imposibles de adivinar. Nos referimos, naturalmente, al surgimiento de la Inteligencia Artificial, ya comentada anteriormente.

La primera manifestación de la Inteligencia Artificial se produjo cuando “Deep blue” ganó a Garry Kasparov en 1996. Nadie podía imaginar que una máquina podría vencer al número uno mundial del ajedrez. A partir de ahí, la IA será utilizada para traducciones y para múltiples actividades creativas culturales, tales como la realidad virtual.

Este Informe presta una particular atención a la relación entre cultura y la Inteligencia Artificial, y, de forma más particular a la llamada Inteligencia Artificial Generativa, a la que se atribuye potencialidad “creadora”.

Ya nos hemos referido a la IAG y su impacto en algo tan importante para el creador cultural o artístico como es el derecho a la **propiedad intelectual**. El Informe dedica otro capítulo a la Inteligencia Artificial, del que son autores Nuria Lloret Romero y Javier Iturralde de Bracamonte. El autor y la autora citados desarrollan una aproximación a la Inteligencia Artificial utilizando lo que llaman “presente y futuro de la IA en los museos”.

Los museos representan aquí una especie de industria cultural, que hace posible la visión o el consumo cultural de un modo permanentemente accesible y organizado.

### **Los gestores políticos**

La cadena de creación, comunicación y participación cultural que hemos descrito no puede ni debe desarrollarse fuera del servicio público. Los gestores políticos que lo dirigen son, en España, según nuestra Constitución, el Estado y las Comunidades Autónomas.

Hay un debate jurídico al respecto, que el Tribunal Constitucional ha resuelto reconociendo la competencia sobre cultura a las dos instituciones. A ello se refiere Jesús Prieto de Pedro en este Informe, en un detenido análisis que profundiza especialmente en un artículo de la Constitución muy poco analizado: el artículo 149.2. Su contenido es el siguiente:

“Sin perjuicio de las competencias que puedan asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas de acuerdo con ellas”

Hay, pues, otros artículos en la Constitución que se refieren a la cultura. Pero ninguno le da a la misión del Estado tal énfasis: lo considera un “deber y atribución especial”.

Es un precepto que parece no estar pensado para dividir competencias con otros órganos, sino dando al Estado un objetivo de fomentar la cultura, diferenciado de otros que la encomienda la carta magna. Es una “atribución especial” dice el artículo 149.2. Una atribución de muchas dimensiones y posibles enfoques, nos atrevemos a decir.

El Estado puede para ello “disponer la gestión directa y centralizada de los fondos presupuestarios” dirigidos a la cultura. Así lo señala el Tribunal Constitucional (STC 95/1996, f.j.5), que menciona a sectores culturales como los museos, la promoción del libro, la cinematografía o los archivos (STC 13/1992).

El órgano del Estado más adecuado para desarrollar el artículo 149.2 CE es, naturalmente, el Ministerio de Cultura.

En la primera comparecencia del ministro de Cultura ante la Comisión de Cultura del Senado (21.3.2024), Ernest Urtasun centró su intervención en los derechos culturales y en la creación de una Dirección General ad hoc. A todo ello se dedica el presente Informe.

# 1

## El estado de la cultura como bien público esencial

*por* JORGE FERNÁNDEZ LEÓN



## ABSTRACT

Tras los cambios habidos en los gobiernos locales y autonómicos en 2023, la intensificación de las guerras culturales en este año encuentra respuestas de políticas públicas del gobierno de España, entre ellas una iniciativa de regulación de los derechos culturales. Se resume el escenario internacional actual de las políticas culturales, la historia de la institucionalización de esos derechos culturales y las iniciativas españolas al respecto, así como los escenarios principales de las controversias culturales y se recuerdan algunas de las propuestas en debate para la futura conferencia *Mondiacult 2025* en Barcelona.

## INTRODUCCIÓN. LA CULTURA, BIEN PÚBLICO ESENCIAL

La política cultural ha adquirido en los últimos años una visibilidad inusitada en España. Ello se debe quizá no tanto a las transformaciones indiscutibles del sector, en su aspecto normativo o de servicios culturales, o a la disrupción acelerada de la inteligencia artificial en las industrias de la cultura y la comunicación, sino a la aparición en la agenda política de lo que se ha dado en llamar batallas o guerras culturales y que, en la práctica, tiene un sinfín de muestras representativas en esta último año en España, especialmente tras los cambios políticos en los gobiernos resultantes de las elecciones autonómicas y muni-

cipales de 2023. Recupera así plena actualidad la voluntad de los gobiernos progresistas de consolidar la cultura como bien público esencial.

Esta estrategia de transformación de las políticas culturales públicas está ocurriendo a la vez que se asienta en todo el mundo el fenómeno de la plataformización de la cultura que, desde la generalización del entorno digital, ha provocado que la mayoría de las actividades de consumo cultural migren a las plataformas (Duffy et al., 2019). Los sistemas de significados y prácticas se articulan en torno a marcas, servicios o productos cada vez más conformados por la arquitectura de los entornos digitales, permeando y compitiendo hasta reconfigurarlas (Marrés, 2017) en convivencia desigual con las instituciones sociales tradicionales, como la clase (Bourdieu, 1984), las subculturas, o las comunidades.

Dada esta explosión extrema de la cultura de la atención en que vivimos como consumidores, que alimenta los tiempos de entretenimiento de nuevas y menos nuevas generaciones, las políticas públicas de la cultura y las relativas a los derechos culturales han de encontrar su sitio en un escenario que algún crítico cultural se atreve a denominar cultura dopamínica (Gioia, 2024, Lembke, 2021). Vivimos la cultura como parte de una esfera que reclama la adicción individual y repele las prácticas colaborativas y la comprensión de cualquier otredad y que, en su lógica divisiva, altera las condiciones y posibilidades ya de por sí precarias de las políticas territoriales institucionales.

Y las guerras culturales, (desde las más cercanas como los cierres más o menos encubiertos de instituciones y programas transversales y abiertos como Etopía en Zaragoza<sup>1</sup> o el Centro del Carmen y la red de museos de la Comunidad Valenciana<sup>2</sup>, la regresión sistemática de pluralidad y derechos culturales aplicadas con fervor por gobiernos autonómicos y locales conservadores como los de Castilla y León<sup>3</sup>, Aragón<sup>4</sup> o Valencia<sup>5</sup>, hasta las más globales como las políticas culturales de los países iliberales sea Hungría, Turquía o la actual Argentina), aprovechan este escenario de glorificación del yo, la era del individuo tirano (Sadin, 2022), para desmantelar cualquier dinámica de derechos culturales inclusivos.

## 1. PANORAMA INTERNACIONAL DE LOS DERECHOS CULTURALES

La historia de la incorporación normativa de los derechos culturales, así como el detalle de la evolución de sus contenidos, especialmente en el caso español, está recogida en numerosas publicaciones y tratados accesibles (Meyer-Bisch, 1993, Prieto de Pedro, 1995, 2005, 2006, Martinell y Barreiro, 2020) que no vamos a poder detallar aquí. Desde su primera mención, recogida en la Constitución de México de 1917 y presentes hoy en numerosas Constituciones, las transformaciones habidas en la normativa legal y las reflexiones y determinaciones de organismos nacionales y globales en favor de su consolidación han permitido

el reconocimiento y posterior desarrollo de un conjunto de derechos y libertades que definen y protegen a la ciudadanía en clave cultural.

Ya con anterioridad a la crisis del COVID, los datos señalaban las fuertes debilidades estructurales del sector cultural y creativo<sup>6</sup>: concentración progresiva de las industrias de la cultura y el entretenimiento en torno a las plataformas, profesiones cada vez más precarizadas, falta de recursos destinados a la investigación creativa, profunda desigualdad de género, ausencia de redes colaborativas y demás factores que contribuyen a dibujar escenarios contrarios a la diversidad y al desarrollo de los derechos culturales.

El sector de la cultura pública, como señalan distintos estudios<sup>7</sup>, ha sido uno de los más negativamente afectados mundialmente por la pandemia. Esto se debe tanto a la gran dependencia de los equipamientos culturales de sus flujos de usuarios presenciales en varios sectores culturales y creativos como al impacto inmediato de cierres y desviación de recursos para atender necesidades perentorias sobre los presupuestos destinados a los programas de las artes en directo, el patrimonio cultural y la música. La elevada proporción de pequeñas organizaciones y de profesionales autónomos que componen el sector ha multiplicado cierres y reconversiones, así como su escaso nivel de digitalización. Todo ello revierte en el debilitamiento de los derechos culturales de la comunidad cultural y de la ciudadanía.

Ante esto, la nueva estrategia europea Global Gateway<sup>8</sup>, iniciada en 2021, tiene

por objeto promover vínculos inteligentes, limpios y seguros en los sectores digitales, de la energía y del transporte, y reforzar los sistemas de salud, educación e investigación para movilizar hasta 300 000 millones de euros en inversiones, pero no cuenta aún con recursos específicos para atender iniciativas que consideren los derechos culturales entre sus objetivos.

Así como en varios países, Estados y ciudades los derechos culturales se han incorporado a sus normas legislativas constitucionales, en el resto del escenario global, actores nacionales con aspiración de potencias transnacionales pugnan por desarrollar estrategias agresivas en el mercado digital, más allá de los límites que los organismos del comercio internacional tienen establecidos (OMC, OMPI) que obligarán a los países de la Unión y a la propia Comisión y Parlamento a implementar medidas adicionales a las existentes en los campos de la excepción y la protección cultural.

Ninguna referencia a esos derechos vamos a encontrar en la compleja estrategia cultural china incluida en su ambicioso programa ‘Belt and Road’<sup>9</sup> y tampoco en las iniciativas iliberales que los países componentes del Grupo de Visegrá<sup>10</sup>, dentro de la propia UE u otros candidatos a la incorporación como Turquía<sup>11</sup> vienen desarrollando para implantar su propia visión populista, construida a partir de una lectura represora y nacionalista del papel de la cultura en la vida de sus comunidades. La cultura, para ellos, es una herramienta de consolidación de posición nacional dominan-

te, ajena a cualquier política de derechos y libertades de creación y atenta a su capacidad de penetración en mercados como industria de entretenimiento.

En cuanto al papel de las instituciones internacionales cuyos acuerdos afectan a los derechos culturales en mayor o menor grado, tras su primer informe<sup>12</sup> detallado sobre los derechos culturales a la Asamblea General (2022), el último informe<sup>13</sup> presentado a la Asamblea General de Naciones Unidas de julio de 2023 por la Relatora especial sobre los derechos culturales, Alexandra Xanthaki, es demoledor y nos presenta un panorama crítico respecto a la capacidad de las organizaciones multinacionales para cumplir con los mínimos exigibles de respeto y atención a las normas de derechos culturales,

En su resumen final, la Relatora señala como las grandes organizaciones globales que han recibido el encargo internacional para formular las políticas de consenso en materia de derechos culturales y aplicarlas en sus campos están fracasando en su misión. Ni las organizaciones internacionales de comercio y desarrollo respetan actualmente los derechos culturales, ni el Fondo Monetario Internacional asume su responsabilidad de respeto de los derechos culturales; el Banco Mundial acepta participar en líneas de ayuda a Estados que no respetan los derechos culturales conflictivos con cualquier tipo de intereses económicos y modelos de desarrollo insostenibles, lo mismo que la Organización Mundial del Comercio y la Organización Mundial

de la Propiedad Intelectual es sorda a las llamadas de atención entre su labor y el cumplimiento y protección de los derechos culturales; Incluso ni la propia UNESCO ni la Oficina del Alto Comisionado para los Refugiados y otras organizaciones atienden la consistencia de sus programas en términos de derechos culturales. Por último, la mayoría de las organizaciones internacionales aún no han puesto en marcha procesos que mitiguen y prevengan las transgresiones de los derechos culturales.

### *1.2. El largo proceso para declarar la cultura como bien público*

La celebración en Méjico de la conferencia mundial sobre Políticas Culturales, MONDIACULT, en 1982 definió un nuevo escenario para el afianzamiento de un trabajo global sobre derechos culturales. En su declaración<sup>14</sup> se fijaba la actual definición de cultura de la UNESCO y se señalaban propuestas relativas a los derechos, la democratización y la diversidad cultural. Hoy, más de cuatro décadas después, las estrategias de las políticas culturales se han transformado, en escenarios geopolíticos cada vez más complejos y las transformaciones del postcapitalismo conviven con un incremento de las crisis militares mundiales.

Tras el impacto brutal de la pandemia, habiendo percibido que la creación cultural jugó un papel relevante en los procesos de convivencia y que la paralización de la actividad económica global

había debilitado con especial intensidad los tejidos culturales locales y globales, tuvo lugar una reunión de ministros de Cultura del G20 en Riad (4 de noviembre de 2020), en paralelo al encuentro del G20 organizado por Arabia Saudita, con el lema “El auge de la economía cultural: un nuevo paradigma”.

En ella se acordó un documento<sup>15</sup> en el que se señalaba la importancia de la cultura, no solo como sector económico e industrial, sino que se subrayaba la necesidad de *“fortalecer el impulso sobre la función decisiva de la cultura en la construcción de la resiliencia y la prosperidad de las sociedades y apoyar la integración de la cultura en el marco del G20 para fomentar la formulación de políticas innovadoras, adaptables y transversales”*. Este giro de posición del grupo, acelerado por la COVID-19, reconocía el potencial de la contribución de la cultura en el marco de las políticas públicas para forjar sociedades y economías más sostenibles.

En 2021 la nueva cumbre de los líderes del G20 acordó la Declaración de Roma<sup>16</sup>. En ella se afirma que la cultura es uno de los ámbitos que requieren esfuerzos conjuntos y se señala el papel del sector de la cultura y la creación como factor de resiliencia y regeneración de las economías y las comunidades en el marco de un desarrollo sostenible. Mantiene además que es vital prestarles ayuda, facilitar el acceso al empleo, ofrecer protección social, fomentar la digitalización y crear medidas de apoyo a las empresas. En lo relativo a los derechos



la declaración señala que...*”Conscientes de la importancia de los derechos culturales consagrados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en otros instrumentos mundiales y regionales en materia de derechos humanos para una regeneración eficaz impulsada por la cultura, reconocemos la valoración de la diversidad humana y cultural, el acceso y la participación cultural, además del diálogo cultural como condiciones previas para lograr sociedades más innovadoras, sostenibles, cohesionadas, resilientes, seguras e inclusivas”*. Subraya además el papel central de las políticas culturales en las tareas de sensibilización ante el cambio climático, la representación del género, las alianzas y diálogos interculturales y los derechos eficaces de las minorías y la protección de la diversidad cultural, también y muy especialmente en el espacio digital.

La Declaración de Cáceres<sup>17</sup> de los ministros de Cultura de la UE, acordada antes de la celebración de Mondiacult, estableció el “compromiso para que la cultura sea considerada un bien público esencial y un bien público mundial al más alto nivel político”. Es decir, la cultura como factor transversal y elemento de multilateralidad. Pero esta voluntad hasta ahora no ha tenido sus frutos. La UNESCO, la agencia de la ONU para la educación y la cultura, ha mostrado hasta ahora su escasa capacidad de influencia en el sistema interagencias de Naciones Unidas a la hora de la redacción de las prioridades de la Agenda 2030.

La declaración final de México de Mondiacult 2022, ha formulado posibles direcciones de las políticas culturales mundiales para las próximas décadas sobre política cultural y economía creativa en el marco de modelos de desarrollo sostenible. Pero el trabajo cultural y las lógicas de acceso a la cultura y la creación están remodelando muchas de sus referencias: las prácticas culturales se adaptan a los formatos digitales y a los nuevos marcos del capitalismo de plataformas. Por eso, en un escenario cambiante, la celebración en Barcelona en 2025 de un nuevo encuentro de Mondiacult, será un momento de oportunidad que no se debe dejar escapar para profundizar en esa idea.

### *1.3. De Mondiacult 2022 a Mondiacult 2025 en España, una oportunidad*

Aunque en México se proclamaba, en la declaración final, la importancia de reinvertir el papel transformador de la cultura en las políticas públicas, para el pleno ejercicio de los derechos humanos fundamentales, las prioridades de las instituciones internacionales (y de UNESCO en particular) en este concierto han primado de forma sistemática en las últimas décadas el papel de las industrias y la economía creativa.

Y eso deja una escasa ventana de oportunidad que, por todos los medios, habrá de aprovecharse, si se quiere profundizar en una visión del papel transformador de la cultura en el futuro de la

humanidad. Si no, sumidas las políticas culturales en el paradigma único de la economía creativa, serán cada vez menos relevantes en la política global.

Por eso 2024 y 2025 serán años de oportunidades para identificar como esa esencialidad declarada de la cultura afecta a la vida cultural y a las necesidades culturales ha de relacionarse con el resto de las necesidades básicas, y estudiarse su imbricación con ellas. La cultura es un sistema y el marco de los derechos culturales ha de contemplar tanto su propia estructura sistémica como su relación con el resto de los sistemas de convivencia, su contribución a la sostenibilidad, el acceso, la participación, la inclusión, la igualdad...para mejor satisfacer las necesidades culturales futuras de las generaciones. Criterios que han de desarrollar las normativas estatales y autonómicas, y que establezcan al Estado como garante y facilitador y que necesitarán determinar una carta de servicios y de financiación cultural mínimos, acorde con ese marco. Y en esta ocasión la oportunidad ha de dar paso a una posición clara de nuestras instituciones, en un momento crítico para la cultura en Europa. Y de apostar por la incorporación de un Objetivo cultural como elemento 18 de los ODS en el futuro.

#### *1.4. Escenarios complejos para la cultura europea*

El crecimiento, de momento constante, de la derecha extrema y los populismos ul-

traconservadores en casi todos los países de la Unión es un fenómeno que seguramente afectará también a las posibilidades futuras de contar con una política decidida de la UE en favor de los derechos culturales de la ciudadanía europea. En muchos de sus países miembros, no solo en los del grupo de Visegrad, (De Cesari, Kaya, 2020) se elaboran estrategias de política cultural basadas en la reescritura de la memoria democrática y en la reinención de una idea mítica del patrimonio cultural como elementos constituyentes de una comunidad política.

Ese uso del pasado y los procesos de blanqueamiento de la historia nacional, en el marco de las tensiones propias de las transformaciones geopolíticas y económicas globales, están consiguiendo atraer el interés de una ciudadanía europea preocupada por la creciente diversidad de sus comunidades y deseosa de encontrar soluciones fáciles a problemas complejos. Y una parte del éxito de movimientos y partidos de la derecha alternativa se basa en el manejo inteligente de esa identidad refugio como factor de atracción del voto popular. La insistencia de muchos de los programas de la UE en el valor del patrimonio como elemento identitario ha sido utilizada por los partidos populistas de derecha extrema para dar la vuelta a la voluntad que originó esa decisión (la memoria de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial) y aprovechar ese terreno para construir su propia versión de la realidad y enmascarar su aversión a los mecanismos democráticos (Vieten, Poynting., 2016)

La política europea para la cultura se ha construido a partir de una vaga idea de identificar una idea y construir una identidad europea, que se sume a una práctica más centrada en el desarrollo de ciertas políticas de aranceles, industriales, de ayudas y fronteras y políticas territoriales. La cultura sólo se ha incorporado como una competencia de la UE después de Maastricht (Kern, 2023), que se ejerce principalmente en apariencia a través de la subsidiariedad en el ámbito nacional, (aunque el 80% de las normas que regulan las industrias culturales y creativas las establece la UE). Estas normas genéricas, dirigidas a medianas y pequeñas empresas, no se ocupan de las especificidades del sector de las industrias y mucho menos del sector de la creación cultural o de los derechos culturales comunes: Un sector en el que conviven estructuras organizativas multinacionales globales instaladas fuera de Europa y microempresas e iniciativas que dejan a la esfera cultural, con su compleja convivencia entre sus aspectos comerciales y sus intereses públicos, inerme ante los instrumentos de regulación habituales.

Las políticas culturales europeas siguen basándose en la inclusión y la identidad, pero con una regulación comercial genérica añadida. A pesar del crecimiento del sector y de su importante contribución a la identidad y el patrimonio, además de al empleo y al valor añadido, si Europa quiere dar a la cultura un papel en la profundización democrática, habrá de adoptar en el próximo quinquenio de gobierno de Comisión y parlamento eu-

ropeos medidas estratégicas y holísticas; Kern hace hincapié en el papel futuro de las ciudades como dinamos del crecimiento e innovación, y que tanto la dimensión urbana como la medioambiental serán claves para una mayor presencia de la cultura en la construcción de una identidad europea abierta. Pero esta redefinición del contenido y alcance de la política cultural europea, incorporando el registro de los derechos culturales efectivos, será ahora más difícil, tras los resultados de las recientes elecciones al parlamento y la composición y alineamientos estratégicos de la futura Comisión Europea.

## 2. LAS POLÍTICAS CULTURALES EN ESPAÑA HOY

### *2.1. El marco legislativo reciente y el futuro de la cultura como bien público*

La crisis del Covid 19 hizo patentes, en toda la amplitud de su impacto global, numerosas deficiencias de nuestra organización social y política no percibidas hasta entonces en su verdadera intensidad; y puso de manifiesto la absoluta falta de previsión de muchas estrategias organizativas de nuestros Estados modernos. Mostró unas profundas debilidades estructurales del sistema, más allá de las consecuencias de la imprevisión de políticas para afrontar una epidemia sanitaria de esa dimensión.

En cuanto a la protección de la cultura, el gobierno español aprobaba en mayo

de 2020 un primer Decreto Ley con medidas generales para apoyar a empresas y trabajadores del sector cultural<sup>18</sup>, en la línea de otros sectores socio económicos; una primera solución paliativa para un sector formado en su mayoría por miles de microempresas y cientos de miles de empleados culturales que, como ocurría con otros muchos sectores, se habían quedado sin protección alguna. Esta decisión respondió a una urgencia general para salvar empleos y empresas. Pero a la vez suscitó dudas sobre el papel de un derecho a la cultura que no se consideraba un servicio esencial en España.

El Pleno del Senado español, en su sesión número 16 celebrada el día 22 de septiembre de 2020, aprobaba una Declaración institucional<sup>19</sup> por la que instaba al Gobierno a declarar la cultura como bien esencial, así como a analizar medidas fiscales que contribuyeran a la universalización del sector, que finalizaba con el siguiente texto: *«...Por todo ello y porque sin cultura se hará más difícil afrontar los retos sanitarios y económicos que exige la salida de la crisis, el Senado: Declara conveniente que el Consejo de Ministros apruebe, al igual que ha ocurrido en otros países, la declaración de la cultura como bien esencial, amparando así una actividad que es tan necesaria para el fortalecimiento y la cohesión de la sociedad como otras actividades que han estado protegidas por el Estado...»*

La declaración de la cultura como bien básico se introdujo en nuestra legislación en la modificación de la Ley

del Libro, mediante la Ley 14/2021 de 11 de octubre<sup>20</sup>, que modificaba el Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo, en el entorno de medidas económicas aprobadas por motivo de la pandemia. El apartado 5 de su disposición final decimoquinta, indica que «. Se considera a la cultura, a todos los efectos, bien básico y de primera necesidad.»

Más allá del debate suscitado en torno a la oportunidad del procedimiento legislativo utilizado para tal declaración, que, como señalaba recientemente el profesor Prieto de Pedro<sup>21</sup>, necesitaría de un importante reajuste en el marco constitucional futuro, estas acciones políticas necesitan de numerosos desarrollos y transformaciones legales y funcionales en nuestros diferentes niveles de institucionalidad cultural.

Puesto que Mondiacult 2022, ha propuesto proclamar la cultura como Bien Público Global<sup>22</sup>, esta iniciativa internacional parece interesante para fijar una nueva agenda que permita superar las deficiencias de nuestras legislaciones, detallando cuál es el papel del Estado, las comunidades autónomas y los entes locales en relación con ese objetivo, estableciendo mecanismos de financiación estables y procesos de análisis de impactos de las políticas públicas de cultura.

Comunidades e instituciones pugnan desde hace años por dotar a la cultura en España de los recursos y protección normativa que, al tiempo que facilitan su eficiencia democrática, consoliden las garantías y los derechos que hacen posibles todos los elementos de su cadena de

valor. Y entre los asuntos que tienen en su agenda, los derechos culturales ocupan un lugar destacado. Con un marco constitucional como el nuestro que se ha definido analíticamente como cultural (Prieto de Pedro, 1995) el gobierno español ha retomado con fuerza el compromiso de dotar a la cultura de un estatuto más preciso y reforzado y desde la citada Declaración de Cáceres de los ministros de cultura de la UE, elaborada en el marco del semestre de la presidencia española de la Unión en 2022, se están sucediendo iniciativas relevantes en materia de derechos culturales que en el momento de la elaboración de este informe de situación siguen su curso.

En los últimos cinco años se ha activado el debate sobre la materia e impelido acuerdos y proyectos institucionales tanto en el ámbito municipal como autonómico y nacional en España. Véase si no el acuerdo *Fem Cultura. Plan de derechos culturales* (2021) del Ayuntamiento de Barcelona<sup>23</sup> y las leyes de derechos culturales de la Comunidad de Navarra<sup>24</sup> (2019) y del Sistema Público de Cultura de la Comunidad de Canarias<sup>25</sup> (2023) en materia autonómica. También otros proyectos legislativos fallidos o en proceso como es el caso de Andalucía, Madrid o Cataluña, impulsos que certifican una cada vez mayor sensibilidad institucional al respecto.

La creación, dentro de la nueva estructura del Ministerio de Cultura, de una Dirección General de Derechos Culturales el pasado mes de marzo, que ha iniciado los trabajos para la elaboración

de un Plan de Derechos Culturales, puede significar un avance normativo que consolide un marco nacional de derechos culturales tan necesario como inexistente. Y la celebración de la convocatoria internacional de UNESCO, Mondiacult 2025 en Barcelona, como continuidad de la celebrada en Méjico en 2022, pondrá de nuevo uno de sus focos en la importancia del asunto.

## 2.2. *Los marcos de estrategias y conflictos*

El escenario nacional actual incorpora a la agenda de la política cultural la totalidad de los asuntos que se inscriben en el marco de lo que se denominan guerras o batallas culturales globales. Y convierte a las políticas culturales y, especialmente, a todo lo que atañe a los derechos culturales y a la idea de la cultura como un bien público mundial o global, en uno de los campos de conflicto favoritos de las organizaciones económicas, políticas y sociales que las instigan. Y la activación cultural de ese conjunto de temas (género y familia, crisis climática, identidades, memoria histórica...) centra las controversias que vemos casi a diario en España.

### 2.2.1. *El estado de las guerras culturales en 2024, un test para los derechos culturales*

Las guerras culturales (James, 1991) son un conjunto de conflictos culturales y



sociales arraigados en los supuestos éticos, morales y filosóficos que ordenan nuestras vidas. Su presencia de Estados Unidos, América Latina y el África subsahariana fueron las primeras regiones del mundo en enfrentarse a versiones locales de las guerras culturales. Estas se produjeron a menudo debido a las amplias interacciones con actores estadounidenses, confirmando la transnacionalización de las guerras culturales y el nacimiento de una nueva Derecha Global, aunque el contexto local y la agenda de los actores hayan seguido siendo la fuerza motriz.

Los temas polémicos van desde la cuestión del aborto y los derechos LGTB+ hasta la eutanasia, la bioética, la procreación médicamente asistida, la violencia doméstica, la justicia de menores, el cambio climático y -desde el estallido de la pandemia de COVID-19- la vacunación y las medidas de bloqueo. Pero también afectan de forma directa a la financiación de la cultura, a la libertad de creación y a los derechos de acceso a los bienes y las prácticas culturales y a las formas de vida y participación democrática de los países.

Esta retórica ha unido intereses de organizaciones de países con políticas hegemónicas enfrentadas (EE. UU. y Rusia), que a través de alianzas profundamente reaccionarias vienen compartiendo estrategias durante más de un cuarto de siglo, desarrollando programas coordinados de ataque a los nuevos modelos de convivencia, los derechos LGBT+, los derechos de las mujeres y de

la niñez, y los derechos reproductivos. Movilizaciones organizadas y financiadas, con profundo tinte religioso y anticientífico, reclamando la vuelta a una ‘familia tradicional’ y acabar con las conquistas de los feminismos, la igualdad de género y los derechos humanos, económicos, sociales y culturales.

Esta misma agenda se ha convertido en global. Tras la desaparición de la URSS y los cambios geoestratégicos ocurridos en el mundo, docenas de gobiernos en Asia y África han intensificado sus posiciones contrarias a los derechos individuales y colectivos de sus ciudadanos, tanto en materia de género y familia como en cuestiones de libertad de creación y difusión cultural. Y la ola se extiende por Europa, especialmente desde principios de siglo. Las alianzas liberales que antes se citaban (Visegrad, Turquía...) ven ampliado su campo, total o parcialmente, incorporando temas como la inmigración o los derechos de las minorías (De Cesari, Kaya, 2020) y, tras los resultados de las últimas elecciones al parlamento europeo y los resultados y las previsiones de otras elecciones nacionales en la Unión, el panorama apunta a una intensificación de los conflictos y a políticas cada vez más agresivas frente al conjunto de los derechos individuales y colectivos. Y los derechos culturales se verán sin duda especialmente afectados.

En el caso español, una reciente publicación (Rius-Ulldemolins, Rubio-Arostegui, & Pecourt Gracia, 2024), a partir de la agenda cultural del partido VOX, que ha hecho de las batallas culturales el eje

de sus políticas allí donde gobierna con el Partido Popular, (comunidades como Castilla y León y Valencia y diversos Ayuntamientos) analiza cómo se recuperan en sus programas y acciones los temas de la identidad nacional, relectura de la historia democrática, y el pasado imperial, el centralismo nacionalista, las músicas neotradicionales o la defensa de las corridas de toros, a la vez que los asuntos relativos a la defensa de la familia tradicional, y el ataque a los derechos reproductivos, las políticas de género o la sostenibilidad ambiental. Esa regresión cultural se extiende a Comunidades ya citadas como Aragón y aflora en las decisiones de Ayuntamientos y Diputaciones gobernados por las alianzas conservadoras.

### *2.2.2. Género, Crisis climática, Identidad, Historia. Las mismas guerras*

La política cultural es una plataforma excepcional para promover la igualdad, defender la tolerancia, difundir los valores de la diversidad y la inclusión social, transformar los estereotipos y actitudes y difundir valores y modelos para una sociedad inclusiva. Las expresiones culturales y creativas proponen relatos, perspectivas y visiones del mundo y actúan eficazmente en nuestra percepción de la realidad. Son una herramienta en favor de la igualdad de género.

Se requerirán transformaciones profundas en el sector para garantizar una sólida paridad de género en la participa-

ción en todos los aspectos de la esfera y de la vida cultural, que sigue manteniendo un absoluto sesgo masculino en la cadena de producción y en los procesos en el sector y perpetua los estereotipos de género y las distorsiones de las relaciones.

La urgencia para abordar desde todas las plataformas institucionales las consecuencias derivadas de la profunda y creciente crisis climática nunca ha sido tan perentoria. Asumir la eliminación de emisiones forma parte de nuestro compromiso colectivo de supervivencia como género humano. Los informes del Panel Intergubernamental sobre el Cambio Climático<sup>26</sup> fijan una ventana de oportunidad que se reduce rapidísimamente para poder garantizar la limitación del calentamiento global establecida en el Acuerdo de París de 2015.

El informe “Culture: The missing link to Climate Action” (2021)<sup>27</sup> subraya que la firma por 197 países del Acuerdo es un buen punto de partida. Y tanto el mundo de la creación como las organizaciones y redes culturales abordan constantemente en sus programaciones los asuntos medioambientales, generando sensibilidad ciudadana frente a la muchas veces tímida respuesta de las políticas nacionales. Pero la mayoría de las políticas de las instituciones europeas, en sus distintos territorios, aún no percibe la necesidad de que la cultura sea parte sustantiva de las estrategias para la transición justa y el futuro sostenible. La esfera cultural ha demostrado ser una operadora eficaz en los programas de sensibilización, conocimiento y acción medioambientales

(Kangas. Duxbury, De Bekelauer, 2018). Su capacidad para la innovación, la creación de ideas e imaginarios y su conexión con lo cercano la hace partícipe y protagonista muchas veces de las transformaciones democráticas de la vida de la gente, siempre que está asentada en la capacidad de los artistas y las organizaciones locales, para evitar perpetuar desigualdades.

Aunque en España haya aflorado recientemente en la agenda de las batallas culturales, el debate en torno a la descolonización tiene una larga trayectoria histórica (Jansen, Osterhammel 2017). Desde hace más de dos siglos, con sus fases sucesivas la descolonización sigue influyendo en la relación entre el continente europeo y el resto del mundo. Y España, uno de los últimos países en abolir la esclavitud (Sanjurjo, 2023) y más allá de juegos semánticos, mantiene aún el relato colonial y vemos como las voces del populismo ultraconservador (Ballester Rodríguez, 2021) reinterpretan el relato histórico.

La sola mención de la idea, que no del término, en la comparecencia del ministro de Cultura en la comisión de Cultura el Congreso de los Diputados en enero pasado, con el compromiso de desarrollar iniciativas en las instituciones nacionales al respecto (“... *establecer espacios de diálogo e intercambio que nos permitan superar un marco colonial o anclado en inercias de género o etnocéntricas que han lastrado, en muchas ocasiones, la visión del patrimonio, de la historia y del legado artístico*”). ha originado una catarata de descalificacio-

nes y respuestas, desde el ámbito político y académico, que indica la actualidad del debate en España. Un elemento más de la batalla cultural viva que da cuenta de una nueva visibilidad de la política cultural y revela las tensiones crecientes entre el progreso y la reacción.

### 3. ALGUNOS RETOS MÁS PARA LAS POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS ESPAÑOLAS EN 2024

Es tiempo de compromisos, que han de ir más allá de participar en los debates a los que obligan las oleadas de batallas culturales instigadas por las distintas formas del discurso neoconservador. La ya citada iniciativa del ministerio de Cultura español para la elaboración de un Plan de Derechos Culturales aspira a crear un marco que defina en torno a trece ejes temáticos una posible estrategia nacional al respecto. Estos ejes son: desarrollo local y acción comunitaria, educación, mediación, igualdad de género, diversidad étnica, diversidad lingüística, discapacidad, desigualdad, cultura intergeneracional, sostenibilidad y Agenda 2030, redes digitales, evaluación de políticas culturales, y adecuación normativa y buenas prácticas. Iniciativas para incorporar a la agenda de Mondiacult 25 (A esto se une el hecho de que el anterior ministro de Cultura, promotor de la Declaración de Cáceres, Miquel Iceta, es el nuevo embajador de España ante UNESCO y puede jugar un papel significativo en este proceso).

Se trata de una estructura ambiciosa que ahora arranca y cuya formulación inicial pretende materializarse para fines de este año 2024. Y en el marco del compromiso para promover los cambios estatutarios que den garantías y protección a los derechos culturales, se incluyen aquí una serie de iniciativas y propuestas, muchas de las cuales están ya recogidas en diversos trabajos elaborados en torno al tema (y, muy en especial el ya citado informe para la fundación Alternativas de los profesores Martinell y Barreiro y en las recomendaciones de la Relatora de la ONU para los derechos culturales). Partiendo de la importancia de que, en el desarrollo de las medidas legislativas futuras, los derechos culturales puedan llegar a contar con un nivel de protección análogo al que se brinda a los derechos civiles y políticos.

- Las instituciones responsables han de garantizar la no aplicación de cualquier medida que, en distintos campos de la acción institucional, sea contraria o vulnere los derechos culturales.
- Será necesario garantizar el diseño y la utilización de indicadores de derechos culturales, en el seguimiento y examen de los progresos hacia la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible en España.
- Realización de estudios sistemáticos de impacto de las iniciativas en aplicación de los derechos culturales (con especial atención a personas y colectivos marginados) y medidas para minimizar los posibles impactos negativos.
- Formular y aplicar normas de propiedad intelectual que tengan en cuenta los derechos culturales y protejan las expresiones y los conocimientos culturales, con especial mención a las culturas tradicionales.
- Concebir y desarrollar las tareas de sensibilización y conocimiento entre quienes son titulares de los derechos que garanticen su conocimiento de los mecanismos de protección de los que las normas les dotan.
- Diseño y aplicación de programas de formación especializados para garantizar que en el marco ejecutivo, legislativo y judicial los responsables conocen y comparten sus principios y contenido.
- Analizar la conveniencia de la agenciación de las tareas de análisis y seguimiento del cumplimiento de las normas a una unidad especializada.
- Favorecer financieramente la colaboración interterritorial e interdisciplinar para que el desarrollo sostenible incluya en todas sus fases la aplicación de los derechos culturales.
- Redefinir la función de la cultura en las políticas de Estado, dando protagonismo a los agentes sociales y culturales y a la iniciativa individual y comunitaria. El Estado y sus poderes territoriales

deben ser los garantes de los derechos culturales, protectores del interés general y facilitadores para la consolidación de este nuevo ecosistema.

- Asignar prioridad a los proyectos de desarrollo que incluyan los derechos culturales y soliciten financiación para ellos.
  - Y apostar por la defensa de la proclamación de la Cultura Bien Público Global que se va a proponer en la Cumbre del Futuro de la Naciones Unidas en 2024.
  - No hay derechos culturales sin derechos de comunicación. De garantías de acceso digital universal, de seguridad en las redes, de plataformas y normas públicas que garanticen la inclusión, la pluralidad, la convivencia y lo hagan de forma sostenible. Decía Enrique Bustamante hace casi dos décadas que... “Restaurar el objetivo central de las políticas culturales y de comunicación, el ciudadano, en el pasado muchas veces desviado hacia políticas de oferta simple (...), exige un esfuerzo acrecentado en la educación y en la comunicación cultural, tanto respecto a los usos tradicionales como en relación con las nuevas prácticas culturales en nuevos soportes.”
1. Sobre el cierre encubierto de Etopía: <https://www.europapress.es/aragon/noticia-etopia-mayor-residencia-artistas-vanguardia-europa-cierra-2023-mas-140-autores-acogidos-20231222123056.html>
  2. Sobre la intervención en el Centre de El Carmen y en el Consorci de Museus de la CCVV : <https://elpais.com/cultura/2023-11-21/el-pp-y-vox-cesanal-director-del-centre-del-carne-de-valencia-sin-contar-con-un-plan-cultural-alternativo.html> y [https://es.wikipedia.org/wiki/Centre\\_del\\_Carne](https://es.wikipedia.org/wiki/Centre_del_Carne) Consultado el 25.06.2024
  3. Acciones en Castilla y León : <https://theobjective.com/sociedad/2024-02-29/castilla-y-leon-bien-interes-cultural-burgos/> <https://theobjective.com/espana/castilla-y-leon/2024-04-08/historiadores-castilla-y-leon-rechazan-ley-concordia-pp-vox/>
  4. <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2024/02/22/ayuntamiento-zaragoza-recorta-40-ayudas-culturales-98517915.html> <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2024/01/16/festival-cancelado-elegido-mejor-proyecto-96984763.html>
  5. <https://valenciaplaza.com/vox-presenta-en-valencia-sus-armas-para-ganar-una-batalla-cultural-dura-y-sin-guantes>
  6. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:75441c6f-d1d9-48c7-acd4-a1572a899a75/cuenta-satelite-de-la-cultura-en-espa-a-2015-2021.pdf>
  7. Unesco. Las industrias culturales y creativas frente a la COVID-19 (2021) [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863_spa) <https://www.csis.org/analysis/rebuilding-more-resilient-cultural-and-creative-economy-after-covid-19> OMPI/WIPO (2022). La repercusión de la pandemia en las industrias creativas, las instituciones culturales, la educación y la investigación: [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/wipo\\_cr\\_covid\\_19\\_ge\\_22/wipo\\_cr\\_covid\\_19\\_ge\\_22\\_study.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/wipo_cr_covid_19_ge_22/wipo_cr_covid_19_ge_22_study.pdf)
  8. [https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/stronger-europe-world/global-gateway\\_es](https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/stronger-europe-world/global-gateway_es)
  9. Framing China’s Belt and Road Initiative: The unexpected power of local narratives. (2022). Global Voices. Consulta en línea : <https://glo->

- balvoices.org/wp-content/uploads/2022/12/BRI-CMO-Report.V2-FINAL\_corrected.pdf
10. [https://www.academia.edu/80806988/The\\_cultural\\_dimensions\\_and\\_differences\\_inside\\_the\\_Vi-segrad\\_Group](https://www.academia.edu/80806988/The_cultural_dimensions_and_differences_inside_the_Vi-segrad_Group)
11. Pecqueur, A. (2021) *Atlas de la Culture. Du Soft Power a Hard Power*. Paris. L'Autrement.
12. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n23/123/29/pdf/n2312329.pdf?token=QX3RC9jT-4bWOYHgiHG&fe=true>
13. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n23/214/78/pdf/n2321478.pdf?token=0awn-99roU840jMTvcg&fe=true>
14. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380779\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380779_spa)
15. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374842\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374842_spa)
16. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:8e2b4eb5-6963-40ef-9bb8-650e6743dd7d/final-declaracion-g20-oficial--espa-ol--1.pdf>
17. <https://spanish-presidency.consilium.europa.eu/media/n0hl322b/declaración-de-cáceres.pdf>
18. <https://www.boe.es/eli/es/rdl/2020/05/05/17/dof/spa/pdf>
19. [https://www.senado.es/legis14/publicaciones/pdf/senado/bocg/BOCG\\_D\\_14\\_87\\_692.PDF](https://www.senado.es/legis14/publicaciones/pdf/senado/bocg/BOCG_D_14_87_692.PDF)
20. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=-BOE-A-2021-16477](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=-BOE-A-2021-16477)
21. <https://aula.fundaciongabeiras.org/la-cultura-como-bien-basico-y-de-primera-necesidad/>
22. Declaración Mondiacult 2022: [https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT\\_ES\\_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf](https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_ES_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf)
23. Plan de derechos culturales de Barcelona. Fem Cultura (2021) Ayuntamiento de Barcelona. <https://cercles.diba.cat/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=981930620bb346622b75115a55aflc43>
24. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2019/BOE-A-2019-1541-consolidado.pdf>
25. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2023/BOE-A-2023-12083-consolidado.pdf>
26. <https://www.ipcc.ch/report/emissions-scenarios/>
27. British Council /Julie´s Bicycle (2021). Culture: The missing link to Climate Action report. <https://juliesbicycle.com/news-opinion/the-british-council-executive-report/>



## Bibliografía

- Arroyo Yanes, L., (2006) *Los derechos culturales como derechos en desarrollo*. En: Nuevas Políticas Públicas: Anuario multidisciplinar para la modernización de las Administraciones Públicas Nº. 2, 2006 (Ejemplar dedicado a: Los derechos sociales), págs. 262-283. IAAP. Sevilla.
- Balaguer Callejón, F. (coord.) (2004) *Derecho constitucional y cultura. Estudios en homenaje a Peter Haberle*. Madrid, Tecnos.
- Ballester Rodríguez, M. (2021) *VOX y el uso de la historia: El pasado remoto de España como instrumento político*. En *Política y Sociedad* 58(2) e69692, Madrid.
- Bourdieu, P. (1989) Ed. esp, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Caliandro, A., A. Gandini, L. Bainotti, G. Anselmi (2024) *The Platformisation of Consumer Culture: A Digital Methods Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Castells, M (2010). *The Power of Identity (vol II of The Information Age. Economy, Society and Culture*. Chichester. Wiley-Blackwell.
- De Cesari, C., Kaya, A.(Eds) (2020) *European Memory in Populism: Representations of Self and Other*. New York: Routledge.
- Duffy, B. E., Poell, T., and Nieborg, D. B. (2019). *Platform practices in the cultural industries: Creativity, labor, and citizenship*. *Social Media+ Society*, 5(4). <https://doi.org/10.1177/2056305119879672>
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gioia, Ted (2024) *The State of Culture 2024*. <https://substack.com/home/post/p-141676786>
- Hunter, J. (1991). *Culture Wars: The Struggle to Control the Family, Art, Education, Law, and Politics in America*. Basic Books. New York.
- Jansen, J., Osterhammel, J. (2017) *Decolonization. A short Story*. New York Princeton University Press.
- Kangas, A. Duxbury, N, De Beke-lauer, C. (2018) *Cultural Policies for Sustainable Development*. London, Routledge.
- Kern, P. (2020) *The Future of Cultural Policies*. KEA. Brussels.
- Kovats, Ezster (ed) (2023) *Culture Wars in Europe*. Washington. The George Washington University. <https://www.illiberalism.org/wp-content/uploads/2023/05/Culture-Wars-in-Europe-Ezster-Kovats-ed.pdf>
- Marres, N. (2017). *Digital sociology: The reinvention of social research*. John Wiley and Sons
- Martinell, A. y Barreiro, B. (2020) *Los derechos culturales: Hacia una nueva generación de políticas públicas. Situación y compromisos de España con la comunidad internacional*. Fundación Alternativas. Documento de Trabajo 20/2020 [https://alfonsmartinell.com/mialias.net/wp-content/uploads/2020/07/Derechos-culturales\\_Hacia-una-nueva-geenracion-politicas-publicas\\_AMartinell\\_BBarreiro\\_2020.pdf](https://alfonsmartinell.com/mialias.net/wp-content/uploads/2020/07/Derechos-culturales_Hacia-una-nueva-geenracion-politicas-publicas_AMartinell_BBarreiro_2020.pdf)
- Meyer-Bisch, P.(coord.) (1993) *Les droits culturels: une catégorie sous-développée de droits de l'homme*. Friburgo, Editions Universitaires, 1993, (coord.).
- Prieto de Pedro, J.(1995): *Cultura, Culturas y Constitución*, Editorial Centro de Estudios Culturales, Madrid, ISBN 978-84-259-0933-7
- Prieto de Pedro, J. (2004): *Política cultural, dualismo competencial y comunicación cultural en la Constitución*, en PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ISSN 1136-1867, Año n.º 12, N.º 48, 2004 (Ejemplar dedicado a: El patrimonio histórico en la España de las autonomías)
- Prieto de Pedro, J. (2006): *Cultura, economía y derecho, tres conceptos implicados*. Pensar Iberoamérica, ISSN 1683-3783, N.º. 10, 2006.
- Prieto de Pedro, J. (2017) *El derecho a participar en la vida cultural en el tiempo de los derechos culturales*. [https://gestionculturana.org/wp-content/uploads/2017/03/Jesus\\_Prieto.pdf](https://gestionculturana.org/wp-content/uploads/2017/03/Jesus_Prieto.pdf)
- Prieto de Pedro, J. (2023) *El derecho de la cultura*. UOC. Materiales de campus. [https://materials.campus.uoc.edu/daisy/Materials/PID\\_00295274/pdf/PID\\_00295274.pdf](https://materials.campus.uoc.edu/daisy/Materials/PID_00295274/pdf/PID_00295274.pdf)
- Rius-Ulldemolins, J., Rubio-Arosetgui, J. A., & Pecourt Gracia, J. (2024). Nativist nationalism, cultural homogenisation and bullfighting: VOX's cultural policy as an instrument for cultural battle (2019–2023). *International Journal of Cultural Policy*, 1–15. <https://doi.org/10.1080/10286632.2024.2320424>

Rivera, R.(2018) *“El Estado de la Cultura y los Derechos Culturales”* en B. Barreiro Carril, Nuevas miradas al derecho internacional y los derechos humanos, Teseopress, 2018. <https://www.teseopress.com/nuevasmiradasalderechointernacionalylos/chapter/el-estado-de-cultura-y-los-derechos-culturales/>

Ruiz-Rico Ruiz, G. (coord.) (2005) *Constitución y cultura. Retos en el Derecho constitucional en el siglo XXI*. Valencia, Tirant lo blanch, 2005.

Ruiz Robledo, A. (1998) *La Constitución cultural española*. Sevilla, IAAP.

Sadin, E.(2022) *La era del individuo tirano*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Sanjurjo, J. (2023) *Con la sangre de nuestros hermanos. Historia del abolicionismo y del fin del comercio de esclavos en el imperio español, 1800-1870*. Granada. Comares editores.

Seligman, E., Saunders, A, (1932). *Encyclopaedia of the Social Sciences*. London. Macmillan Publishers.

Stamatopoulou, E. (2007) *Cultural rights in International Law: Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights and Beyond*, Leiden, Brill.

Stoeckl, K. (2020). *The Rise of the Russian Christian Right: The Case of the World Congress of Families*. Religion, State and Society. <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/09637494.2020.1796172?needAccess=true>

Vaquero Caballería, M. (1998) *Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Madrid, CEURA.

Vieten, U., Poynting, S. (2016) *Contemporary FarRight Racist Populism in Europe*, *Journal of Intercultural Studies*, 37:6, 533-540 <https://doi.org/10.1080/07256868.2016.1235099>

# 2

## La participación en la *vida cultural* en *España*

¿Qué (no) hemos aprendido de política cultural democratizadora?

*por* JUAN ARTURO RUBIO AROSTEGUI

## 1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo trata, de forma muy limitada y sintética, de dar una visión metodológica, epistemológica y conceptual del conocimiento sociológico sobre la participación cultural en España en el siglo XXI. El afán también es el de mostrar la creciente complejización tanto de los análisis como del momento histórico del siglo XXI a través de algunos datos sobre el consumo y la práctica de la música clásica. Este campo artístico, junto con la ópera son, por un lado, los que más financiación obtienen por parte de los poderes públicos y las que más operan una mayor distinción y elitismo del gusto entre las clases con mayor capital cultural, social y simbólico y los excluidos (Pedler, 2003), por otro. Se trata, en definitiva, de evidenciar el efecto mateo de la política pública democratizadora, legitimada por los estados liberales en el marco de la política cultural española.

Somos conscientes de dejar fuera del análisis de este capítulo muchas cuestiones, algunas de ellas muy básicas como la del tránsito a lo digital del consumo y su plataformización, que ha tenido lugar en este siglo y que merecería una monografía aparte por su extensa dimensión, entre otras.

## 2. MEDIR LA PARTICIPACIÓN CULTURAL: LAS DIFICULTADES METODOLÓGICAS Y EPISTEMOLÓGICAS Y LA CALIDAD DE LOS DATOS.

Históricamente la encuesta ha sido metodológicamente la forma prevalente de medir la participación cultural a nivel nacional e internacional desde los estados o en el caso de España en algunas comunidades autónomas. Las encuestas nos permiten observar, si son realizadas con una periodicidad razonable y continuada, las tendencias en el consumo cultural y en la práctica de actividades artísticas. Se trata de una serie de “fotografías” de la realidad social realizadas en tiempos distintos, que nos dan un conocimiento desde una perspectiva de la lógica distributiva de datos y de variables independientes y dependientes de carácter social. No hay casos de encuestas sobre la participación cultural que permitan analizar longitudinalmente en una misma cohorte de una población la tendencia a lo largo de su ciclo de vida sus formas de participación o no de la vida cultural. Esta distinción es importante ya que la calidad de los datos no es la misma, pues el ideal a la hora de conocer de manera menos limitada la participación cultural o cualquier otro fenómeno social son aquellas encuestas que se van repitiendo a lo largo del ciclo de vida de las personas entrevistadas. Este aspecto metodológico y epistemológico que señalamos es muy determinante como veremos más adelante y creo que no suficientemente señalado en las publicaciones académicas sobre este tema.

Las encuestas sobre la participación cultural nacieron como consecuencia de la iniciativa propia de los estados liberales en el último tercio del siglo XX. En España la primera encuesta fue elaborada por el Ministerio de Cultura a finales de los años setenta, ya recuperada la democracia, de la que no se conservan los microdatos, sino únicamente los resultados de la encuesta. Algunas administraciones locales y autonómicas se han ido incorporando al alumbramiento de datos sobre la participación cultural con el afán de focalizar el conocimiento sobre su territorio como las del Observatorio de la Cultura del País Vasco o las de la Generalitat de Cataluña. En el caso de las entidades locales, destaca la del Ayuntamiento de Barcelona, que permite afinar la participación desde una perspectiva de barrio, entre otras dimensiones. Es, en todo caso, una excepción sobre el conjunto de las entidades locales españolas, con menos recursos financieros que el resto para acometer la producción de fuentes primarias sobre la participación cultural.

Buena parte de la producción académica se centra en la dimensión del consumo cultural por encima de otras formas de participación. Uno de los problemas de la medición estadística de la cultura reside en que, dado su enfoque, apenas tenemos conocimiento, más allá del estadístico, de la participación de estratos de población con una desigualdad en su capital formativo y simbólico. Son mayoría los no participantes sobre la cultura legítima -la de la política cultu-

ral- y sabemos menos de ellos. Además, las encuestas no recogen otras posibles formas de participación no legitimadas, como las que pueda tener en su entorno geográfico más próximo.

Asimismo, además de la calidad y los límites de la encuesta tanto formales como materiales ya señalados, en muchos casos y aquí también lo haremos al final del capítulo lo que se analiza es la tendencia en el tiempo de las cifras brutas del consumo, de acuerdo a la memoria y el recuerdo del entrevistado. Es una forma descriptiva de analizar sobre unas mismas preguntas que se suceden en una periodicidad concreta. En ese sentido, la encuesta del Ministerio de Cultura ofrece una gran cantidad de datos y es una herramienta básica y quizá la única para cualquier estudio de la participación cultural en España. No solamente permite obtener un conocimiento descriptivo de una tendencia sino también permite contrastar como fuente secundaria las hipótesis de los investigadores sociales, que dejamos intencionadamente fuera de este capítulo. Otro de los límites de contenido de la encuesta es precisamente esto que acabamos de señalar sobre las propias preguntas formuladas sobre el tiempo en el que han participado o visitado un equipamiento cultural en la que se les pide si lo han hecho en el último año. Algunas actividades más cotidianas como escuchar música en algún dispositivo o ver la televisión tienen una frecuencia mucho mayor que ir al teatro o más aún ir a la ópera y la pregunta en algunas encuestas se formula en los mis-

mos términos temporales. Dado que las encuestas surgen de las iniciativas de los Estados, otro problema es a la comparabilidad de las encuestas entre países, que son formuladas en clave doméstica de la cultura nacional y que es distinta en muchos matices entre los Estados, sobre todo en el campo de la música y las artes escénicas, lo que dificulta su comparación entre países (O'Hagan, 2014).

Además de lo anterior, las encuestas de los estados europeos no suelen coincidir: se realizan en distintos momentos y periodicidades, que pueden tener connotaciones históricas distintas por lo que es difícil obtener un conocimiento preciso sobre todo cuando no podemos olvidar que en estas dos primeras décadas del siglo XXI se han sucedido crisis económicas globales (2008), que cambian los indicadores económicos y sus efectos a corto plazo o la que se produjo con la pandemia del COVID o los efectos de inestabilidad económica y subida de la inflación como consecuencia de la invasión rusa en Ucrania. Hacer una encuesta de un año incluso a los mismos encuestados puede tener resultados muy distintos en este momento histórico de cambio social y tecnológico acelerado. En este sentido y para paliar estos déficits, la Unión Europea publicó dos Eurobarómetros en 2007 y 2013 con una encuesta distribuida por todos los países europeos, que permitían comparar en dicho periodo (que por otro lado es bastante trascendente pues son datos de antes y de después de la crisis global de 2008) la participación cultural en Euro-

pa. La debilidad de la encuesta, quizá la más importante, es la del muestreo, que era igual para todos los países europeos (1.000 encuestados por país) tanto para los cinco millones de habitantes de Dinamarca, Finlandia como para los que llegan casi a los de 50 millones como el caso de España o que los superan con holgura como Francia, Alemania e Italia. No obstante, la encuesta del Eurobarómetro, aún con dichas limitaciones metodológicas, nos ha permitido contrastar en trabajos precedentes, de forma limitada la hipótesis, por ejemplo, de que la caída del consumo cultural y de la práctica cultural fue mayor en el sur de Europa que en el norte como consecuencia de los recortes públicos de la crisis global en la oferta cultural (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020), tal como se puede triangular con los informes anuales de la SGAE. Algo que además venía a confirmar nuestras hipótesis sobre las dinámicas propias de los países que conforman un modelo de política cultural del sur de Europa, diferenciado sobre otros modelos centro-europeo, anglosajón o escandinavo (Rubio-Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2018).

Ahora bien, ha de quedar claro, aunque sea de manera muy sucinta, que medir la participación cultural no significa tener un conocimiento profundo sobre el problema de la participación cultural. Nos permite indagar ciertas regularidades empíricas y contrastar hipótesis desde una lógica distributiva. Pero ello hay que complementarlo con otros enfoques metodológicos. Existen en mucha menor



cantidad, sobre todo en España, aborda-  
jes desde el enfoque cualitativo de las  
ciencias sociales sobre la percepción de  
los no participantes en la cultura legiti-  
mada que nos aportan la comprensión  
(no estadística) del problema de la parti-  
cipación como por ejemplo la que se da  
en el caso de la música clásica y la ópera  
en Francia (Bordat-Chauvin, 2023).

### 3. DIMENSIONES DE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Partimos de las 4 dimensiones de la par-  
ticipación cultural de acuerdo con la que  
establecen Barbieri et al. (2019)

1. Participación-acceso: asistencia a ac-  
tividades o acceso a productos y ser-  
vicios promovidos por organizaciones  
culturales formalizadas. Es la dimen-  
sión más estudiada desde el ámbito  
académico y que conformará buena  
parte de este capítulo.
2. Participación-práctica: participación  
que implica la creación propia, la  
formación y la expresión cultural. Es  
una dimensión clave desde mi punto  
de vista explicar la dimensión ante-  
rior y su relación y precisamente no  
ha sido analizada suficientemente  
por la literatura científica la correla-  
ción o incluso la causalidad que pue-  
de haber entre esta dimensión sobre  
la participación-acceso. Por ejemplo,  
contrasta el caso de Dinamarca, país  
en el que la población con una prácti-  
ca cultural alta y muy alta llegue casi  
al 40 % del conjunto de la población  
frente a los casos de Grecia, Portugal  
e Italia en donde la suma de ambas  
es irrelevante (Eurobarómetro 2013).  
Tal como señalábamos en trabajos  
anteriores “la literatura ha puesto  
de relieve el determinismo del nivel  
educativo, en el caso de la práctica  
artística el factor más importante  
pasa más por la consistencia y den-  
sidad institucional de la educación  
no-formal [artística] que por los sis-  
temas educativos” (Rubio Arostegui y  
Rius-Ulldemolins, 2020, p.41).
3. Participación-comunidad: acción co-  
lectiva y comunitaria, concretada en  
la participación en entidades, grupos  
o colectivos diversos. O dicho de otro  
modo, el capital social de las perso-  
nas y los grupos sociales, tal como se  
conceptualiza por parte de algunos  
sociólogos (Putnam, 2003, Coleman,  
1988, entre otros) “como un atributo  
de los individuos y de sus relaciones,  
que acrecienta su habilidad para re-  
solver problemas de acción colecti-  
va” (Ostrom y Ahn, 2003, p.179) con  
tendencia a reforzar la democracia.  
Descartaríamos, por el contrario, el  
sentido del término en la sociología  
genético-estructural de Bourdieu en  
el que capital social aparece como un  
recurso exclusivo de las élites sociales  
más favorecidas, porque está ligado  
al capital cultural y al capital econó-  
mico (estructurados en el *habitus* de  
clase) desde donde se ejerce la violen-

cia simbólica del espacio social a los menos favorecidos o excluidos de la cultura culta.

4. Participación-gobernanza: definida como la posibilidad de formar parte de procesos de deliberación y decisión pública sobre la actividad y las políticas culturales de los municipios, comunidades autónomas y Administración General del Estado. En la tabla 1 se aprecia que en esta dimensión de la participación cultural solo tienen interés los artistas y profesiones intermediarias en las redes de gobernanza que se establecen en los procesos evaluativos. Así, en las convocatorias de subvenciones en competencia competitiva, los jurados de los premios artísticos con fondos públicos y los consejos asesores de las artes y la industria cultural, se tiende a su constitución en la evaluación de los pares, como un proceso más de la relativa autonomía de los campos artísticos (Bourdieu, 1995) y de las convenciones en cada campo artístico y en cada estilo en la generación de la cadena de valor de los bienes artísticos: (Becker, 1982) creadores, intérpretes, gestores y productores. Si tomamos como referencia el campo musical de la política del Ministerio de Cultura, en la participación y asesoramiento de sus decisiones se da una sobrerrepresentación del mundo de la música clásica en detrimento del mundo de la música antigua y de las músicas populares y una ausen-

cia de participación de la ciudadanía (Anllo Vento, 2017),

“Las redes de gobernanza de la política musical del Estado encuentran en los Consejos, Comisiones y Jurados uno de los ámbitos en los que operar el proceso por el cual ‘el mundo de la música clásica’ se apropia de ‘la música’ y adjetiva los distintos géneros y estilos, disminuyendo su valor y situándolos en una posición subsidiaria. En el ápice de la pirámide en la que las redes de gobernanza ordenan ‘los mundos de la música’ se sitúa la ‘música contemporánea’”. (367-368: 2017).

En este capítulo nos centraremos principalmente en el análisis de las dimensiones 1 y 2 de la participación cultural, dada la extensión limitada del mismo. Dejamos apuntado, no obstante, que además de lo que planteábamos sobre la falta de evidencias en la literatura científica en analizar la correlación entre la práctica artística sobre la dimensión del consumo o asistencia, tampoco hay un acopio relevante de literatura en la que se haya analizado a través de indicadores sintéticos o desde enfoques cualitativos la interrelación que puede haber entre estas cuatro dimensiones de la participación.

Campos de interés /Tipo de participación	Participación-Acceso	Participación-práctica	Participación-Comunidad	Participación-Gobernanza
Datos en abierto y fuentes secundarias	Alto	Medio	Medio	Bajo
Interés académico	Restringido a la sociología de las artes, política cultural y al marketing	Restringido a la sociología de las artes y política cultural	Interdisciplinar: campo sociológico, politológico, económico	Restringido a la política cultural
Interés político	Muy bajo. No identificado como un problema social en España. Alto en otros países (Reino Unido)	Muy bajo. No identificado como un problema social en España	Muy bajo. No identificado como un problema social en España	Muy bajo. No identificado como un problema social en España
Interés artístico/ industria cultural	Bajo en general (sector público). El desarrollo de audiencias como asignatura pendiente	Muy bajo. Crisis en la educación no formal (Escuelas de Música, por ejemplo)	Muy bajo. Restringido a determinados tipos de centros culturales.	Alto en los procesos evaluativos: premios, subvenciones, consejos artísticos
Interés social	Muy bajo. La participación no se incrementa longitudinalmente.	Bajo. Restringido a determinados proyectos musicales, corales no profesionales, grupos amateur de teatro.	Muy bajo. Circunscrito a proyectos académico de Investigación-Acción-Participativa o casos de comunidades muy concretas.	Muy bajo. Inexistente representación de la ciudadanía en la AGE (Ministerio de Cultura). Muy bajo en los gobiernos autonómicos y locales a nivel general.

**Tabla 1:** Dimensiones de la participación cultural y su repercusión en distintas esferas de lo social.

Fuente: *Elaboración propia.*

#### 4. EL ¿PROBLEMA? DE LA PARTICIPACIÓN EN ESPAÑA. EL DEBATE (AUSENTE) DE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL EN ESPAÑA

La participación cultural no presenta signos de incremento ni equidad social en los países europeos desde que en el último tercio del siglo XX se institucionalizaron las primeras encuestas de prácticas y consumo cultural en Europa. Es numerosísima la literatura académica, y literatura gris generadas por las propias administraciones públicas, como las encuestas comparadas en los países europeos (Eurobarómetro, 2013) que muestran el estancamiento y el fracaso de una política democratizadora en Europa (Autissier, 2013).

Lo que contrasta con respecto a otros países europeos occidentales es que, en España, a diferencia de Francia y Reino Unido, el problema de la participación cultural no está en la agenda política. Ello es muy significativo y afecta de manera negativa a la inclusión de los no-participantes en las dimensiones de la participación de la tabla 1, entre otros factores. Son el conjunto de los poderes públicos de la cultura, siendo la cultura un derecho constitucional que afecta de manera concurrencial a dichos poderes públicos en la promoción y el acceso a la cultura, uno de los actores principales que hacen que el déficit de participación cultural se convierta o no en un problema social. No son los únicos actores, pero sí son principales pues estamos

ante una política pública. Y con ello no solo nos referimos a los representantes políticos sino también a los gestores de los teatros, bibliotecas, museos, salas de concierto, en definitiva, los espacios de la intermediación como la distribución y el consumo de la cultura culta, en los que en la participación cultural debe ser el eje de su misión. Del papel más o menos activo del propio entramado público de la cultura en la construcción social del problema o del abandono de la propia política cultural española a evaluar su débil impacto social, tras casi más de cuatro décadas, ello tendrá una influencia en el resto de actores (medios de comunicación, entre otros) comprometidos en la identificación de los problemas sociales de la *Lewensbelt*. La participación cultural no parece formar parte del espacio de la opinión pública. Y ello tiene una dimensión poliédrica: hay una sustancial diferencia entre las inquietudes de algunos actores (los académicos de las ciencias sociales) frente al resto de subsistemas sociales que no dan muestra de problematizar el déficit de impacto del valor social de la política cultural democratizadora ni sentirse expuesto ante una cultura evaluativa, ya que estamos ante una política pública. El campo académico no ha tenido ni tendrá la capacidad ni le corresponde de manera unívoca poder construir un problema social desde su quehacer científico.

No obstante, mostramos en la tabla 1 el interés académico y su capacidad para transferir conocimiento al problema de la participación y la difusión de la

investigación en los campos de conocimiento de las ciencias sociales. Sin embargo, la producción científica española sobre este tema es menor que en Francia y el Reino Unido, pero sí podemos (véanse algunas de las referencias bibliográficas de autores españoles al final de este capítulo) valorar las publicaciones que han tenido lugar en torno a distintos enfoques desde el siglo XXI. Se echan en falta, no obstante, entre estos autores una mayor complementariedad de perspectivas metodológicas en donde la participación cultural sea tratada desde enfoques cualitativos, etnográficos, por un lado y que, además de los que participan, sean objeto de investigación los excluidos de la cultura culta, por otro.

Asimismo, y más allá de las metodologías del análisis de los datos de la participación cultural también habría que subrayar el déficit de producción académica en que la participación sea tratada desde una perspectiva más holística y con un afán de transferir conocimiento para aportar de manera más sustantiva al problema social y no solo desde el análisis descriptivo o con una lógica distributiva de datos cuantitativos de la participación. En este sentido, si nos fijamos en el Reino Unido, además de contar con un subsector académico más numeroso, constatamos que, al contrario que en España, hay un claro consenso entre los responsables políticos, los consejos de las artes, fundaciones y entidades locales en considerar la participación cultural como una de las prioridades en su misión y, asimismo,

en reconocer los fallos de la política democratizadora que históricamente viene siendo implantada. La participación cultural es la clave según el conjunto de los actores británicos, para apuntalar la justicia social, cumplir o hacer efectivos los derechos culturales y ejecutar de alguna manera el concepto de la igualdad social de una política cultural democratizadora (Jancovich y Stevenson, 2022). Esta cultura evaluativa de problematizar el valor social de la cultura en el contexto británico es radicalmente distinta a la española y eso tiene sus consecuencias: es justo cuando se reconoce y se diagnostica el fracaso de la participación cultural con una tendencia al consenso en el diagnóstico por parte de los principales actores de la política cultural cuando se dan las bases necesarias para poder construir alternativas a la política cultural democratizadora basadas en el aprendizaje al fracaso de dicha política.

Subrayo la “tendencia al consenso” porque entre todos los actores implicados no se parte de la misma diagnosis y transparencia ya que ello supone un ejercicio de reconocimiento del déficit de la participación en el que no todos (artistas, políticos, gestores, financiadores, fundaciones) están dispuestos a asumir cuando también hay experiencias o evaluaciones supuestamente exitosas o de buenas prácticas que algunos tratan de sobredimensionar, sin una reflexión crítica significativa sobre el tema tal como analizan Jancovich y Stevenson (2022) en la monografía *Failures in cultural participation*. Se trata de un tex-

to clave, más allá del análisis doméstico británico, que intenta desentrañar desde un enfoque cualitativo la urdimbre de la participación cultural con el objetivo de potenciar el aprendizaje social, clave para poder producir la innovación que necesita la política cultural democratizadora. Este fracaso de la política cultural británica tiene otras dimensiones de carácter moral (Belfiore, 2022) cuando en los proyectos públicos de carácter social cuyo objetivo suele ser el de fomentar la participación cultural a través de la inclusión de los no practicantes de la cultura culta se analizan las condiciones precarias de los artistas y mediadores socio-culturales en dichos proyectos culturales, como consecuencia del déficit de financiación por parte de los poderes públicos y otros financiadores a la hora de costear los proyectos artísticos.

Las políticas culturales a diferencia del resto de políticas públicas no siguen la lógica del enfoque politológico del “policy análisis”, del problema a solucionar. La génesis de las políticas culturales no responde al intento de diseñar una política pública para resolver un problema, sino a un conjunto de procesos socio-históricos (Rodríguez Morató, 2012). La situación a la que se ha llegado de agotamiento de la política democratizadora, aun con diferencias entre los datos de participación cultural y las políticas domésticas de los países europeos es consecuencia de una decantación histórica que ha tenido su ciclo histórico común en los estados liberales. Puede ser que la lógica de sedimentación de obje-

tivos que ha tenido la política cultural en dicha decantación esté en la base de no centrarse en la “solución” del problema de la democratización que no es otro que es del déficit de participación de las clases con menor capital social, simbólico y educativo.

En ese sentido, las políticas culturales, sobre todo más en la Europa continental que en ámbito anglosajón, han tendido a acentuar la autonomía del arte, potenciando la oferta cultural pública tanto directa (inversión en nuevos equipamientos culturales de distintos sectores, con prevalencia en las artes escénicas, la música y el patrimonio) con respecto a otros sectores, como indirecta a través de las subvenciones, creando mercados de subvenciones donde en algunos casos ya en los ochenta del siglo pasado se daban formas de mercado de monopsonio, siendo los oferentes las administraciones públicas frente a una compañía teatral de prestigio (Sagot-Duvaroux, 1986). El futuro de la participación cultural en la época expansiva de los presupuestos hasta la crisis de 1992 se dibujaba desde una creencia o ideología por parte de los actores culturales implicados en una convergencia futura entre la oferta y la demanda en el acceso a la cultura (Urfalino, 1996).

Pero esa esperanza en el futuro por parte de los actores de la política cultural no solo no ha terminado de llegar, sino que se ha complejizado década tras década, toda vez que los incrementos de los presupuestos en cultura se vieron frenados en la crisis de 1992, sobre todo en la



crisis global de 2008, con unos recortes a la financiación pública de la cultura muy drásticos tal como analizábamos hace casi una década en un informe financiado por la Fundación Alternativas y la Fundación SGAE (Rubio Arostegui, Rius Ulldemolins y Martínez Illa, 2014). Posteriormente, cuando había evidencias de recuperación de la financiación pública en cultura tuvo lugar la crisis de la pandemia del COVID con el desplome de oferta y demanda aún no recuperados en la actualidad. La estratificación social que era y sigue siendo un muro simbólico difícil de penetrar desde las políticas culturales basadas en la oferta, ahora lo es aún más en una época en la que la desigualdad social y la pobreza crecen de manera sustantiva en los países europeos, sin desmerecer al cambio de paradigma a la cultura digital en el siglo XXI, del que apenas se tenía noticias en las políticas culturales del siglo XX, ni el resurgimiento de los populismos y la politización de la política cultural (Rius-Ulldemolins y Rubio Arostegui, 2022).

Si bien la contradicción entre los objetivos de la política cultural democratizadora y sus débiles resultados fomentó un papel más relevante del Estado autonómico con un protagonismo cada vez mayor de los ayuntamientos en la financiación pública de la cultura que se ha mantenido estable en el siglo XXI, hoy ya no lo es, pues la respuesta del estado está en la dirección contraria, basada en el recorte en los presupuestos públicos y en una despreocupación por el valor social de la cultura. La gran diferencia, por tanto, entre el siglo XX y el XXI radica en que

el papel del estado ha pasado, por un lado, de una política expansiva a una restrictiva en términos de financiación y en el abandono de hacer de la participación cultural un problema social, por otro. Queda pendiente desde los inicios de la política cultural democratizadora evaluar desde un enfoque endoformativo basado en los aprendizajes que se dan en todo proceso evaluativo (Monnier, 1995. Asimismo, se constata en los últimos años una crisis de las democracias liberales debido también al surgimiento de principios y formas de gestionar la cultura basada en principios iliberales (Bonet y Zamorano 2021) algo que no formaba parte en la alternancia política de los gobiernos socialistas y populares antes de la llegada de la crisis global (Rubio Arostegui, 2005, 2007).

##### 5. TENDENCIAS MÁS SIGNIFICATIVAS EN DE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL EN ESPAÑA EN EL SIGLO XXI: EL CASO DE LA MÚSICA

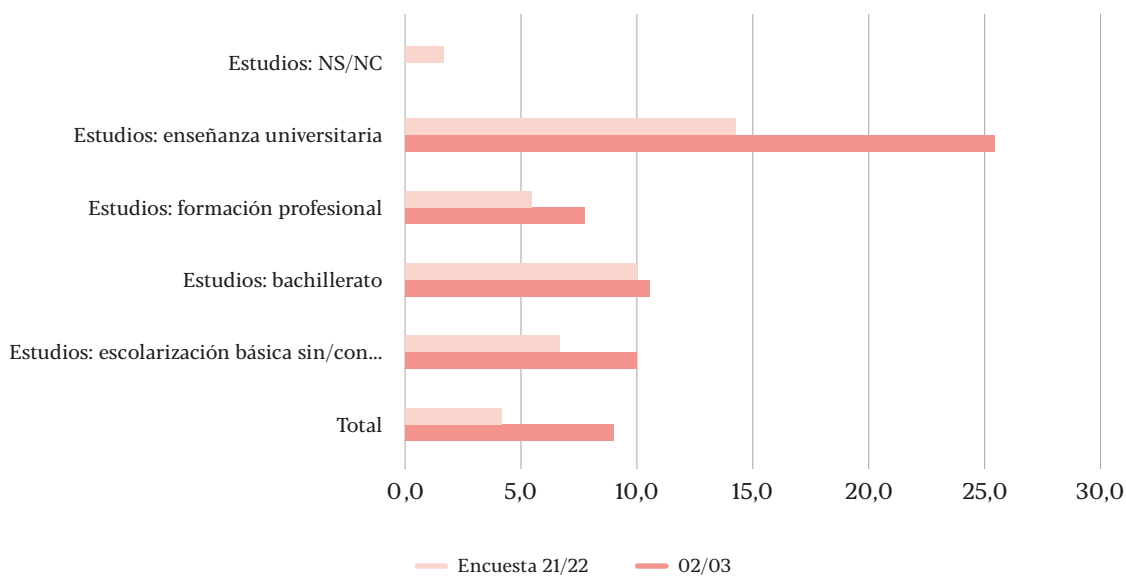
En este último epígrafe apenas vamos a esbozar de forma descriptiva la tendencia de los últimos años tanto en la práctica musical como el consumo escénico. Se trata de un análisis muy limitado tanto conceptual como empíricamente en el que se ha seleccionado la música clásica, tal como señalábamos en la introducción, como el subsector más dependiente de la financiación pública multinivel en donde la iniciativa privada en la programación musical es prácticamente inexistente en la música clásica ya que es financiada di-

recta o indirectamente por el conjunto de los poderes públicos. Desde el lado de la oferta, según datos de SGAE del periodo 2008-2022 los recortes públicos en el sector cultural tuvieron su efecto en años venideros, ya que los conciertos se programaron con presupuestos del año anterior a la crisis. La caída de los conciertos cae entre 2008 (17.859 conciertos) y 2014 (14.400) para ir recuperándose timidamente hasta 2019 (16.230) En 2020 (7.472) se dio un descenso de un 45,7 % con respecto al año anterior, como consecuencia directa de la pandemia COVID y el cierre de los equipamientos y salas de conciertos. Con datos de 2022 (12.614) aún no se ha recuperado el dato de 2008 que es el más alto de la serie.

El traslado causal del descenso de la oferta por el lado de la demanda lo analizamos desde la percepción del con-

sumo de música clásica a través de la encuesta del Ministerio de Cultura de los años 2002/03 y 2021/22. Si atendemos al consumo según el nivel educativo hemos facilitado la comparación entre ambas encuestas, adecuando los niveles educativos ya que la encuesta de 21/22 está basada en clasificaciones internacionales y difiere bastante a la que se hacía a primeros del XXI. En todos los niveles educativos, pero especialmente significativo en el nivel universitario/Educación Superior, la percepción de la asistencia a conciertos de música clásica en el último año es menor.

La misma tendencia decreciente se puede observar, si tomamos como referencia la variable de la situación laboral; el descenso es estructural más allá de cualquier situación laboral, aunque destaca la caída mucho mayor en el colectivo de



**Figura 1:** Porcentaje del total de cada colectivo que asistieron en el último año a un concierto de música clásica/formación.

Fuente: *Elaboración propia.*

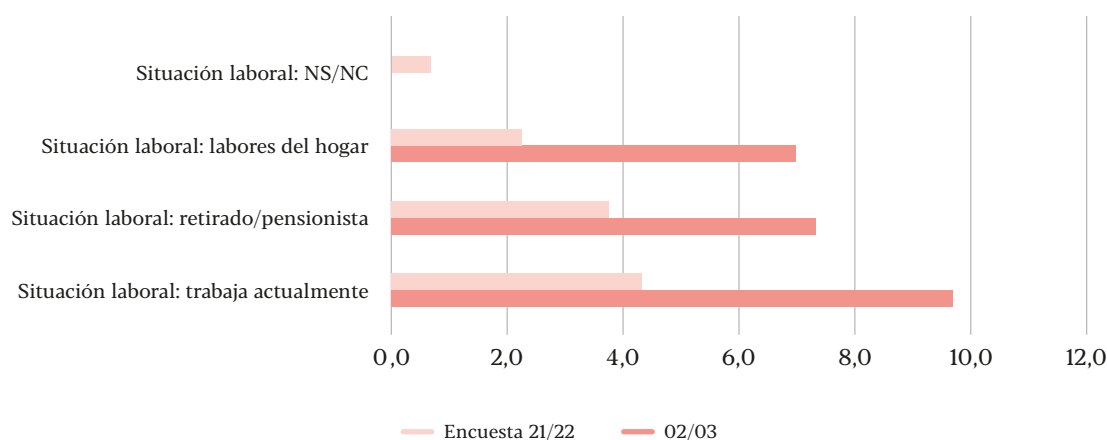
trabajadores. Por otro lado, en la encuesta de 21/22 se constata una distribución homogénea, respecto al 4 % de la población que ha asistido a un concierto en el último año. Ligeramente superiores sin llegar al 5% se distribuyen entre los grupos mayores de 45 años que en los grupos de edades menor. El problema es más estructural, que el envejecimiento de los públicos de la música clásica en Francia.

En el caso de la dimensión de la práctica musical, la caída es mucho menos sustantiva que la del consumo musical en salas y recintos musicales con un incremento en la práctica de instrumentos musicales en la encuesta 21/22 y en los grupos de edad mayores de 25 años. En la práctica coral amateur, por el contrario, se constata un descenso en la encuesta del 21/22, siendo en cualquier caso una actividad aún más minoritaria que la de tocar un instrumento.

Para finalizar, un último apunte epistemológico y metodológico que en el futu-

ro hay que incorporar a los nuevos análisis de la participación cultural es el que se refiere al concepto de *generación* que introduce una dimensión temporal en las variables independientes clásicas. Uno de los problemas que aún se esconden en los análisis de la participación cultural desde una perspectiva diacrónica radica en que los datos y tendencias como observamos en el caso de la música aquí expuesto en la España del siglo XXI no es algo estático. Tras las cifras hay cambios de la cohorte (la generación) que es encuestada.

Cuando hablamos del envejecimiento del consumo de la música clásica en un periodo de veinte o treinta años, un fenómeno prácticamente universal en las democracias occidentales a las dos orillas del atlántico, nos estamos refiriendo a personas mayores de distinta generación que cuando lo hacíamos hace veinte años. Y los estilos de vida de la vejez en el siglo XXI nos son similares a los de finales del siglo XX, ni evidentemente de la



**Figura 2:** Porcentaje del total de cada colectivo que asistieron en el último año a un concierto de música clásica/situación laboral.

Fuente: *Elaboración propia.*

	Instrumento musical 02/03	Instrumento musical 21/22	Coro 02/03	Coro 21/22
Total	4,0	6,5	1,7	1,0
Hombre	5,6	7,8	1,4	0,8
Mujer	2,5	5,3	1,9	1,3
De 15 a 24 años	18,0	11	4,6	1,5
De 25 a 34 años	6,3	10,0	1,2	1,5
De 35 a 44 años	3,5	8,0	1,5	1,0
De 45 a 54 años	2,8	6,3	1,7	1,1
De 55 en adelante	3,9	3,3	3,3	0,8

**Tabla 2:** Culturabase (Ministerio de Cultura): Porcentaje personas que han realizado actividades artísticas en un trimestre por sexo, edad (tocar un instrumento musical y cantar en un coro).

Fuente: *Elaboración propia.*

generación que vivió la postguerra civil española y que fueron nuestros padres o abuelos. Analizar empíricamente un *habitus* de generación (Manheim, 1993, Costa Delgado, 2021) permitirá triangular y, por tanto, complementar, los análisis de otras variables clásicas como la del género, el nivel educativo, o el *habitus* de clase.

Como conclusión, en este capítulo hemos pretendido desde las teorías sociológicas cómo los datos evidencian el fracaso de la participación cultural, eje indudable sobre el que debe girar la posible mejora de la política cultural de-

mocratizadora. Mientras en otros países europeos los debates públicos se articulan sobre estos argumentos basados en evidencias y teorías sociales y el aprendizaje en el marco evaluativo, en España se esconde el problema de la participación cultural y el fracaso de la política desde retóricas de las redes de actores de la política, que parecen defender los derechos culturales, pero que apenas aportan al aprendizaje que esta política pública requiere. Ello tiene una enorme trascendencia en términos simbólicos, artísticos, económicos, de justicia social, equidad y valor público.

## Bibliografía

- Anllo Vento, F. (2017). Participación y poder en la gobernanza de las políticas públicas: el caso de la política musical del estado español 1978-2013. Tesis Doctoral UCM.
- Ariño Villarroya, A. (2016). Participación cultural y políticas públicas en España. En J. Rius Ulldemolins y J. A. Rubio Aróstegui (Eds.), *Treinta años de políticas culturales en España* (pp. 161-183). València: PUV.
- Ariño Villarroya, A., y Llopis Goig, R. (2017). *Culturas en tránsito*. Madrid: Fundación SGAE.
- Ariño Villarroya, A., y Llopis-Goig, R. (2018). La participación cultural en la Comunidad Valenciana: encuesta 2017. València: Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport.
- Ariño Villarroya, A. (2010). Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad. Barcelona: Ariel.
- Ariño Villarroya, A. y Llopis Goig, R. (2016). *La participació cultural de la joventut catalana: 2001-2015*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Ariño Villarroya, A. y Llopis Goig, R. (2017). *Culturas en tránsito. Las prácticas culturales en España en el comienzo del siglo XXI*. Madrid: Fundación SGAE
- Autissier, A. M. (2013). Postface: Quels contenus pour la démocratisation culturelle dans l'Europe du XXI<sup>e</sup> siècle ? – en: . En P. Poirrier (Ed.), *Démocratiser la culture: une histoire comparée des politiques culturelles. territoires contemporaines*. (pp. 126-134). Dijon: Centre Georges Chevrier, Université de Bourgogne.
- Barbieri, Nicolás; Canal i Oliveras, Ramon; Fernández, Pablo; [et al.]. *Cultura i desigualtat a Barcelona: indicadors i reflexions per al debat i la recerca sobre la participació cultural*. Barcelona: 2019. 18 pag. <<https://ddd.uab.cat/record/201575>> [Consulta: 10 juny 2024].
- Becker, H. (1982). *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Belfiore, E. (2022). Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy. *European Journal of Cultural Studies*, 25(1), 61–78. <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>
- Bonet, L. y Martín Zamorano, M. (2021) *Cultural policies in illiberal democracies: a conceptual framework based on the Polish and Hungarian governing experiences*, *International Journal of Cultural Policy*, 27:5, 559-573, DOI: 10.1080/10286632.2020.1806829
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Madrid.
- Bordat-Chauvin, É. (2023). « Qui chante ce soir à la Philharmonie ? » La (non-)participation culturelle en Île-de-France. *Participations*, 37, 91-120. <https://doi.org/10.3917/parti.037.0091>
- Coleman, J.S. (1988). *Social capital in the creation of human capital*. *The American Journal of Sociology*, 94, 95-120. doi=10.1.1.208.1462
- Costa Delgado, J. (2021). La dimensión generacional en la constitución del carácter individual: ¿Es posible hablar de un habitus de generación? *Bajo Palabra. II Época*, 28. 135-154. DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2021.28.006>
- Coulangeon P. (2003). *La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question*. *Revue française de sociologie*, 44 (1), p. 3-33.
- Dorin, S. (2018) *Déchiffrer les publics de la musique classique : perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines
- European Commission (2013). *Special Eurobarometer 399, Cultural access and participation - Report*, available at [http://ec.europa.eu/public\\_opinion/archives/ebs/ebs\\_399\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_399_en.pdf)
- Gayo, M. (2018). Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad cultural aceptables? *Periférica*, 18, 64–76. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.06>
- Gilmore, A. (2017). The park and the commons: vernacular spaces for everyday participation and cultural value. *Cultural Trends*, 26(1), 34–46. <https://doi.org/10.1080/09548963.2017.1274358>
- Jancovich, J. y Stevenson, D. (2022) *Failures of Participation*, London, Palgrave-MacMillan.
- Klein, R y Rius-Ulldemolins, J. (2021). *Prácticas culturales y es-*



- pacios públicos como lugares de interacción social y política. Un análisis del artivismo en Barcelona y València. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 753-767. <https://doi.org/10.5209/aris.69984>
- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, pp. 193-242.
- Monnier, E. (1995) Evaluación de la acción de los poderes públicos. Instituto de Estudios Fiscales. Madrid.
- O'Brien, D. (2019). The cultural policy puzzle. *IPPR Progressive Review*, 26(2), 134-143. <https://doi.org/10.1111/NEWE.12159>
- O'Hagan, J. (2014): European statistics on cultural participation and their international comparability, *International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2014.973870
- Ostrom, Elinor, & Ahn, T. K.. (2003). Una perspectiva del capital social desde las ciencias sociales: capital social y acción colectiva. *Revista mexicana de sociología*, 65(1), 155-233. Recuperado en 10 de junio de 2024, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018825032003000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018825032003000100005&lng=es&tlng=es)
- Pariser, E. (2017). *El filtro burbuja*. Barcelona: Taurus.
- Pedler E, (2003) *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan.
- Rius-Ulldemolins, J., Pizzi, A., y Rubio Arostegui, J. A. (2019). European models of cultural policy: towards European convergence in public spending and cultural participation? *Journal of European Integration*, 41(8). <https://doi.org/10.1080/07036337.2019.1645844>
- Rius-Ulldemolins, J. y Rubio Arostegui, J. A (2020) "Política cultural y consumo cultural en Europa. De la utopía de la igualdad ante la cultura al consumo cultural como instrumento". En: Alonso, L.EE, Fernández Rodríguez, C. e Ibañez Rojo, R.(coords.): *Estudios sociales sobre el consumo*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Rius-Ulldemolins, J., & Rubio-Arostegui, J. A. (2022). Editorial. *Cultural Trends*, 31(2), 111-114. <https://doi.org/10.1080/09548963.2022.2055996>
- Rodríguez Morató, A. (2012). El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 15-38.
- Rubio Arostegui, J. A (2005) «La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista», *Revista Sistema*, 187: 111-124.
- Rubio Arostegui, J.A. (2007) *La politique culturelle en Espagne. Trente ans de Ministère de la Culture en Espagne (1977-2007)* En: Lluís Bonet, Emmanuel Négrier (coords). *La politique culturelle en Espagne*. Éditions Karthala, Paris.
- Rubio-Arostegui, J. A., Rius-Ulldemolins, J. (2020). Las políticas culturales en el sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural. *Revista Española de Sociología*, 29 (1), 33-48.(Doi: <http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2020.03>)
- Rubio Arostegui, J.A. Rius Ulldemolins; J. y Martínez Illa, S. (2014). La financiación de las artes y de la cultura en el contexto europeo. Fundación Alternativas/ Fundación SGAE. Documento de trabajo N° 16/2014. <https://fundacionalternativas.org/publicaciones/la-financiacion-de-las-artes-y-de-la-cultura-en-el-contexto-europeo-2/>
- Sagot-Duvauroux, D.(1986): "Le Marché de la subvention publique au théâtre: du monopsonne au monopole", en X. Dupuis (Ed.) *Economie et Culture. De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme*, v. IV, Paris: La Documentation Française, pp. 229-243.
- SGAE. [Anuarios desde 1999 hasta 2023] <https://anuariossgae.com/home.html>
- Stevenson, D. (2019). The cultural non-participant: critical logics and discursive subject identities. *Arts and the Market*, 9(1). <https://doi.org/10.1108/aam-01-2019-0002>
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures.
- Verboord, M. & Nørgaard Kristensen, N. (2021) EU cultural policy and audience perspectives: how cultural value orientations are related to media usage and country context, *International Journal of Cultural Policy*, 27:4, 528-543, DOI: 10.1080/10286632.2020.1811253
- Wright Mills, C. (1961) *La imaginación sociológica*, Fondo de Cultura Económica, México.

# 3

## *La comunicación cultural, una propuesta constitucional pendiente*

*por* JESÚS PRIETO DE PEDRO

## RESUMEN

La Constitución española de 1978 es un texto generoso con la cultura, por la amplitud de referencias que hace a esta materia y por la forma en que la aborda. Se hace acreedora, sin duda, a la calificación de “Constitución cultural”, por cuanto: ha sentado las bases de los grandes principios de la cultura (pluralismo, descentralización, participación...); reconocido los derechos fundamentales que la garantizan (libertad de creación, derecho a la cultura...); fijado los parámetros de las grandes materias culturales, como es el patrimonio cultural; y establecido las reglas de distribución competencial de las tareas y responsabilidades de los distintos poderes públicos a fin de articular la diversidad cultural, de los pueblos de España y de la cultura española común, como un sistema de pluralismo cultural. Todas estas previsiones han marcado profundamente, en las últimas décadas, la legislación y la jurisprudencia y, de forma espectacular, el desarrollo académico doctrinal. Sin embargo, a pesar del ya casi medio siglo transcurrido desde la aprobación de la Constitución, sorprende el agujero negro existente en relación con una de sus previsiones constitucionales culturales más originales (porque previsiones como ésta no suelen ser incorporadas en los estos textos jurídicos superiores) y estimulantes (por cuanto eleva al rango constitucional el reconocimiento y diálogo cultural territorial y estatal en nuestro país) que se encuentran en el artículo 149.2. Por un lado,

este artículo se refiere a “la cultura como deber y atribución esencial” del Estado, sin perjuicio de las competencias que puedan asumir las Comunidades Autónomas. Pero, por otro, encomienda al Estado “favorecer la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas”. Este no es el único, pero sí el primordial asunto del presente análisis en tanto formula un proyecto de entendimiento y diálogo cultural en estos tiempos cargados de discordia e incertidumbres. El artículo 149.2 nos ofrece, como se explica en el estudio, una propuesta ilusionante formulada con buena letra jurídica, tersura democrática y una encomiable mirada progresista de futuro, que sería de desear pronto salga del letargo en el que se encuentra.

---

Tenemos un país que abriga en su seno una formidable diversidad cultural de base histórico territorial. Es así porque ésta se cimenta en expresiones culturales nacidas y fijadas básicamente en el territorio. No toca aquí adentrarse en la explicación de los innumerables pueblos, comunidades y grupos que han contribuido a fraguar esta compleja y heterogénea realidad cultural. Pero sí deseamos recordar que son resultado de un proceso singular y dilatado de interacciones, amalgamas, confrontaciones y encrucijadas desde tiempos inmemoriales que permiten percibir culturalmente a España más como una configuración de un espacio continental que de un Estado de

tamaño medio como realmente es. Esas expresiones diferentes componen un gran racimo de lenguas, mitos y leyendas, formas de relación con la naturaleza y el paisaje, arte y literatura, patrimonio material, folclore y patrimonio inmaterial, arquitectura, prácticas lúdicas y festivas, rituales de vida, del nacer y morir, formas de alimentación y gastronomía y una miríada de otras singularidades culturales que podrían hacer esta lista interminable. Cada una de esas formas de expresión cultural encierran mundos de una profunda riqueza interna. Un ejemplo luminoso sobre la profundidad de la diversidad cultural histórica sería la última manifestación cultural que acabamos de nombrar -la gastronomía- por la abismal creatividad y variedad con la que se muestra en el territorio estatal y por la sorprendente capacidad de ideación, selección y juego combinatorio, en la cocina y la alimentación, de recursos y elementos de la tierra y naturaleza.

Por otra parte, es cierto que vivimos en un tiempo en el que las diferencias culturales tienden, cada vez más, a diluirse. Aunque, paradójicamente, mientras eso ocurre la conciencia de la diversidad se torna más intensa. En todo caso, hoy la diversidad es una palabra de éxito, como prueba su presencia ubicua en el lenguaje y su cada vez más alto estatus jurídico institucional en las normas y en las políticas públicas. Sería una desgracia, por la capacidad de moldear lo humano que posee la diversidad cultural, que esa realidad y esa conciencia se marchiten avasalladas por la actual apisonadora de la homoge-

neidad. El caso es que el sistema genera cada vez más diferencia, pero no diversidad. Esa diferencia no es, en efecto, sino falsa y aparente diversidad (construida para el consumo y no para el desarrollo de la persona), porque se prevale del aura positiva hoy asociada al concepto de diversidad, pero que en realidad no penetra en el subsuelo en el que se tejen los valores simbólico de la cultura.

¿Por qué comenzar con esta breve sinopsis sobre la diversa y compleja realidad cultural de España que merecería muchas más palabras que éstas para explicarla? Porque nos parecía adecuado ofrecer, antes de dar el salto a lo jurídico para analizar las previsiones de la Constitución española de 1978 sobre este asunto, una muy somero acercamiento a la realidad cultural sobre la que opera dicha ley superior.

El punto de partida de este camino es que la Constitución española de 1978, cosa que no suele ser usual, se implica e injiere en este asunto y lo hace, anticiparemos nuestra opinión, con buena letra, con tersura democrática y con una encomiable mirada progresista de futuro, en tanto propone un proyecto de avance en el entendimiento y disfrute compartido de esa diversidad cultural. El programa normativo constitucional sobre este asunto es amplio y será bueno resumirlo, porque conviene que dispongamos de una visión de su marco entero.

Veamos las previsiones principales del menú competencial de la cultura en la Constitución. Lo que exige comenzar por el Preámbulo, compendio y quintaesen-

cia de la Constitución que, a pesar de ser una introducción sumamente sobria en palabras, reserva un lugar privilegiado a la cultura, afirmando, en el párrafo en este momento de mayor interés, que: “*la Nación española (...) proclama su voluntad de: (...) Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas, tradiciones lenguas e instituciones*”. Luego, esa declaración se va cristalizando en el articulado de la Constitución en diferentes materias culturales: en el artículo 3 en relación con las lenguas (que afronta la diversidad lingüística como un sistema de pluralismo cooficial entre el castellano y las demás lenguas de España, lenguas todas que son consideradas un patrimonio cultural digno de especial respeto y protección); en el artículo 46, relativo al patrimonio cultural (que lo refiere a los pueblos de España); en el artículo 148.1.15, 16 y 17 (apartados que atribuyen, respectivamente, a las Comunidades Autónomas competencias en relación con distintos centros de depósito cultural, el patrimonio monumental y el fomento de la cultura entera); asimismo, en el artículo 149.1.28 (que encomienda al Estado la defensa del patrimonio cultural español y los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión autonómica).

Ahora bien, el precepto constitucional que más directamente atañe al objeto de estas reflexiones, es el apartado 2 del artículo 149.2CE:

“Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas”.

Advirtamos que este apartado, a primera vista, resulta un tanto insólito por su ubicación y por su contenido y llama asimismo la atención - y mucho-, por los énfasis lingüísticos con que está redactado.

Buscando la lógica de este “raro” precepto constitucional, debe advertirse algo muy esclarecedor: que si con este apartado 2 del artículo 149 no se hubiera buscado algo más que establecer una atribución competencial al Estado, lo normal y esperable es que su contenido se hubiese incorporado como un epígrafe más del apartado 1 del mismo artículo, en el que se encuentra el grueso constitucional de las competencias del Estado en todas las materias susceptibles de reparto y que llenan el artículo más extenso de la Constitución, con un total de 32 epígrafes. Pero, sin duda, si hay algo más, como veremos, y que es lo que justifica ese apartado propio.

Decíamos que también son muy llamativos los énfasis que hace, por la imperatividad de los verbos usados (“*considerará*” y “*facilitará*”) para determinar el rol del Estado en relación con la comunicación cultural. Pero sorprende aún más el realce valorativo de esa tarea al calificarla como “*deber y atribución*”,

pero sobre todo, “esencial”; énfasis especial que no encontramos en el resto de la Constitución para ninguna otra materia o situación.

Ahora bien, ¿cuál es el significado de estas determinaciones constitucionales, cómo hemos de interpretarlas? Para obtener una respuesta más clara se hace preciso que examinemos de forma separada las dos encomiendas contenidas en el artículo que nos ocupa.

1.- La primera implica analizar qué idea subyace al texto sobre la naturaleza de la diversidad cultural y sobre el encaje de la dimensión cultural de Estado y la de las Comunidades Autónomas como partes de aquélla. Esto nos sitúa en el párrafo con el que comienza el artículo 149.2 CE que ordena al Estado considerar el “servicio de la cultura *deber y atribución esencial*”, si bien lo deberá hacer -así lo especifica también el precepto- “sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas” en esa misma materia de cultura. Debe reconocerse que, de entrada, estas afirmaciones constitucionales no son de comprensión excesivamente fácil. Ahora bien, ensanchando la mirada aparecerá la luz. En efecto, si la Constitución pone, a disposición de las Comunidades Autónomas, en el artículo 148.1.17, la competencia de “fomento de la cultura” (entiéndase que de la cultura entera, dado que el apartado evita incluir restricción alguna) y si el Preámbulo anuncia ya la voluntad de la Nación Española de “proteger a todos

los españoles en el ejercicio de los derechos humanos sus culturas y tradiciones, lengua e instituciones” (es decir, *ex litteris*, no sólo “los pueblos de España” sino también “todos los españoles” -lo que refuerza el posesivo sus que rige para ambos sujetos- son reconocidos como grupos generadores de formas culturales propias y tradiciones, lenguas e instituciones) debemos entender que lo que hace ahora el apartado 2 (con ese mandato directo al Estado de considerar el servicio de la cultura “*deber y atribución esencial*”; adviértase el énfasis en definir el lado pasivo -deber- , pero también el activo -atribución- y calificarlo como algo sumamente importante -esencial- ) es concebir la diversidad cultural como una realidad compleja y plena, en tanto también forma parte de ese sistema de diversidad la realidad de una cultura común que el Estado no debe ignorar en su actuación cultural.

Aparte, esa doble referencia del artículo 148.1.17 al “fomento de la cultura” en beneficio de las Comunidades Autónomas y del 149.2 al “servicio de la cultura” a favor, en este caso, del Estado, muestra que estamos ante una fórmula competencial inusual, porque se atribuye de forma paralela una similar competencia a los dos entes a la vez. Como es sabido, lo normal es que las competencias se repartan; explicándolo de forma básica, éstas se reparten por funciones (legislar, ejecutar y gestionar), por materias (determinadas por el conjunto de asuntos y temas sobre los que incide la actuación los poderes públicos) y por el



criterio del territorio, todas ellas según la regla lógica de que lo que se da a uno ya no lo puede tener el otro (*inclusio unius, exclusio alterius*). Pero, en el caso de la cultura, lo que hace el 149.2 es establecer una fórmula de dualidad o concurrencia competencial, muy tempranamente advertida por la doctrina, y hecha suya por el Tribunal Constitucional en numerosas sentencias, después de que lo expresara de forma clarividente y prístina, en los albores de su jurisprudencia, la STC 49/1984, de 25 de abril de 1984:

“una reflexión sobre la vida cultural lleva a la conclusión de que la cultura es algo de la competencia propia e institucional tanto del Estado como de las Comunidades Autónomas, y aún podríamos añadir de otras comunidades, pues allí donde vive una comunidad hay una manifestación cultural respecto de la que las estructuras públicas representativas pueden ostentar competencias, dentro de lo que entendido en un sentido necesariamente no técnico-administrativo puede comprenderse dentro del ‘fomento de la cultura’. Esta es la razón a que obedece el artículo 149.2 CE...”

Por su atipicidad, esta fórmula no es de comprensión ni de gestión fácil y necesita de elevadas dosis de colaboración y lealtad entre las partes. Tiene unos límites lógicos, que descansan en la siguiente doble idea: a) la competencia dual sobre cultura se circunscribe a la actividad de “fomento” y “servicio”, que ha de inter-

pretarse, según ha entendido mayoritariamente la doctrina jurídica, como la actividad promocional, preferente mas no exclusiva, de valores propios del ente que la ejerce y siempre que las actuaciones no se diseñen de forma exorbitante provocando el vaciamiento o la negación de otras competencias autonómicas específicas. En consecuencia, no sería razonable entender que esa actividad promocional pueda abarcar la actividad administrativa sancionadora o de limitación (por ejemplo, sería disparatado que el Estado y una Comunidad Autónoma pudieran calificar a la vez una misma película); b) tampoco obsta, como ya se adelantaba antes, a que haya materias culturales concretas en los artículos 148 y 149.1 (patrimonio cultural, propiedad intelectual, museos, archivos, bibliotecas...) que funcionen dentro de las reglas ordinarias de reparto competencial.

Pero volvamos a algo de sumo interés, en el primer párrafo del art. 149.2 CE recién transcrito, a la concepción plena y compleja de la diversidad, que la sentencia 49/1984 del Tribunal Constitucional formula con brillantez; un concepto integral de la diversidad cultural, que no lo circunscribe exclusivamente al Estado y a las Comunidades Autónomas, sino que abre la puerta a otros entes públicos y comunidades culturales. Plena y compleja, en tanto esta competencia concurrente la sentencia se la reconoce a cualquier otra comunidad poseedora de valores o rasgos culturales singulares, cuando afirma, como veíamos, que se podrían añadir otras comunidades,

“pues allí donde vive una comunidad hay una manifestación cultural respecto de la que las estructuras públicas representativas pueden ostentar competencias (...) Hay, en fin, una competencia estatal y una competencia autonómica en el sentido de que más que un reparto competencial vertical, lo que se produce en una concurrencia de competencias ordenada a la preservación y estímulo de los valores culturales propios del cuerpo social desde la instancia pública correspondiente”.

Resulta encomiable esta aportación de la sentencia por cuanto asume una concepción abierta de la diversidad en todos los planos en que se manifiesta creando un mundo rico y variado, que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades de las personas a que apela la Convención de la UNESCO, del 2005, sobre la promoción y la protección de la diversidad de las expresiones culturales.

2.- La otra encomienda del apartado 2 del artículo 149, también dirigida al Estado, pero en este caso hay un matiz muy importante, condicionada a que exista acuerdo de las Comunidades Autónomas, es la relativa a la comunicación cultural (“...y *facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas*”). Estamos ante una asignación competencial que, como se ve, pide al Estado, también de forma exigente (“*facilitara*”), contribuir a la comunicación cultural entre las Comuni-

dades Autónomas, pero sin dejar a éstas en situación de destinatarias pasivas de esa acción estatal, puesto que las erige en contraparte necesaria de la competencia (“*de acuerdo con ellas*”, dice).

¿Cuál es contenido de esta nueva asignación competencial? Pues que el mensaje profundo que posee este texto no es otro que el de sentar las bases de un proyecto cultural de hondo calado para el modelo de pluralismo cultural de nuestro Estado. Sabido que la Constitución adopta como *prius* la diversidad cultural de España (en tanto reconoce la existencia de un agregado complejo e imbricado de expresiones culturales, principalmente las culturas de los pueblos de España y la cultura española común), sin embargo no se queda sólo en el reconocimiento de esa realidad plural. Pretende ir más allá, responsabilizando a las instituciones públicas democráticas, en tanto tienen una misión civilizatoria de facilitar la coexistencia y la vida en común, del deber de favorecer la comunicación cultural, ésto es, el encuentro, el diálogo y la interacción cultural. O, dicho de otra forma, el artículo 149.2, en este nuevo mandato, se preocupa por la evolución futura de ese agregado de culturas como un sistema armónico de diálogo, dinámico y de intercambio cultural apelando tanto al Estado como a las Comunidades Autónomas -así como a las demás comunidades a que llama la sentencia- a que se comprometan en su promoción. Interacción cultural democrática que abre indiscutibles posibilidades de proyección y enriquecimiento para todas las partes.

Así pues, estamos ante una asignación competencial que encomienda al Estado facilitar (en imperativo lo dice: “*facilitará*”) la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas. Pero recábase que no deja a éstas en posición de destinatario pasivo de esta acción estatal, sino que las erige en contraparte necesaria -“*de acuerdo con ellas*”- de dicha competencia. En segundo lugar, el texto determina el objeto de la atribución que hace al Estado, la “*comunicación cultural*”. La palabra “comunicación” tiene un valor muy preciso impregnado de un alto sentido de reconocimiento cultural democrático, en tanto implica una relación bilateral de intercambio (de contenido cultural) entre dos o más sujetos que se reconocen la aptitud para tal relación y que conlleva participar, recibir e intervenir en los mensajes del otro. Muy sugerente es su etimología latina, en la que “*communicatio*” se basa en el sufijo “*munis*”, que implica la idea de un deber, una obligación con otro u otros, a partir del que surge una comunidad; en definitiva, una forma de hacerse partícipes distintos sujetos por medio del intercambio de sus ideas y mensajes. La palabra “cultural” delimita el objeto de la comunicación, mas, al no haber introducido el precepto ninguna acotación sobre su alcance, debe entenderse que lo hace en el sentido más abierto posible, que ampara todos los contenidos y formas de expresión en los que se manifiesta la cultura.

Es necesario señalar que no estamos en este caso ante una mera regla

del taylorismo constitucional para el reparto de competencias entre los sujetos integrantes del Estado compuesto. Hay un trasfondo que hemos de desvelar asomándonos al otro lado del espejo. Y ese trasfondo al que responde el apartado 2 del artículo 149 no es otro que el de sentar las bases de un proyecto cultural de gran calado para el modelo de pluralismo cultural de nuestro Estado. Sabido que la Constitución adopta como como *prius* la diversidad cultural de España (en tanto reconoce la existencia de un agregado complejo e imbricado de expresiones culturales, principalmente las culturas de los pueblos de España y la cultura común), sin embargo no se propone como exclusivo objetivo el reconocimiento de dicha realidad plural, sino que pretende ir más allá afianzándola como un sistema de pluralismo cultural; o, lo que es lo mismo, dotándola de un sistema de garantías institucionales, territoriales y público subjetivas. La Declaración de UNESCO de la diversidad cultural, del 2001, precursora de la Convención del 2005, con más precisión no pudo expresar lo que es el pluralismo cultural, la respuesta política al hecho de la diversidad cultural. Pues bien, entre las medidas para la articulación de dicho sistema de pluralismo cultural, la Constitución, entre otras medidas posibles, (varias de las cuales están formuladas en otros lugares del texto), ha optado con vigor a favor de la comunicación cultural, *id est*, a favor del encuentro, el diálogo y la interacción cultural como responsabilidad de los poderes públicos. El artículo 149.2

CE se preocupa por la evolución futura de ese agregado de culturas como un sistema armónico y convergente y, frente a la entropía de la cultura común y el aislamiento de las expresiones territoriales que pudieran derivarse de un desarrollo aislado, toma postura advirtiendo la necesidad del diálogo cultural, llamando conjuntamente al Estado y las Comunidades Autónomas a su impulso. Esta cláusula de “nucleación democrática hacia el futuro”, como la hemos denominado en otro lugar, de la cultura común y, a la vez, de afianzamiento de la diversidad cultural territorial de los pueblos de España, descansa sobre dos pilares: a) el presupuesto de base es la concepción de la diversidad cultural española como un conjunto de culturas imbricado y vocado a la coexistencia libre, para las que la comunicación e interacción voluntarias son fundamentales para el enriquecimiento del sistema entero de diversidad y para la recreación hacia el futuro de la cultura común, lo que ha expresado de forma magnífica el Tribunal Constitucional cuando habla de esa interacción también como “modo de contribución a la cultura común” (STC 17/1991). Y son asimismo fundamentales para la integración cultural mediante una acción de colaboración decidida libremente (recordemos, una vez más, el valor de la exigencia de “*acuerdo con ellas*”) entre el Estado y las Comunidades Autónomas y éstas entre sí; es decir, entre los poderes públicos representativos de dichas expresiones culturales: el Estado, las Comunidades Autónomas, así como

los otros entes y comunidades (como son, primordialmente, las locales) que la antes referida sentencia 49/1984, del Tribunal Constitucional, propone incorporar; b) estos poderes públicos representativos, en tanto entes de civilización y de cohesión social que son, tienen el encargo de impulsar ese encuentro, por más que no sea una tarea exclusiva de ellos (así que se hable de “facilitar”, lo que hace presuponer que se trata de algo que se supone ya hacen otros, a los que se da apoyo), mediante una acción de colaboración democrática entre el Estado y las Comunidades Autónomas.

La Constitución española posee muchos aciertos y también desaciertos. Entre los aciertos, uno de los más luminosos es, no creemos exagerar, este apartado 2 del artículo 149. Pero, desafortunadamente, el sugestivo proyecto integrador de reconocimiento de la diversidad cultural del que es portadora la Constitución –sobre todo en lo que se refiere a la comunicación cultural– no ha rendido hasta el momento los frutos que merecería, éstos son muy mejores. No obstante, el texto sigue ahí, durmiente, pero cargado de potencialidades y, ojalá, en algún momento encuentre su hada mágica que lo despierte.

Para la puesta en valor de las propuestas constitucionales recogidas en el artículo 149.2 CE en relación con la comunicación cultural, el Estado y las Comunidades Autónomas disponen de múltiples caminos. La panoplia de medidas, proyectos y ámbitos sobre los que se puede aplicar, como se desprende de las anteriores reflexiones, es absolutamente

abierta e inagotables las actuaciones que se podrían promover. Podrían adoptar la forma de acuerdos bilaterales o múltiples, convenios, contratos, medidas de cooperación, pero en todas ellas la voluntad y el acuerdo son condición inexcusable. Nada hay en contrario para que los ámbitos de actuación sean cualesquiera de los de la esfera competencial de las Administraciones culturales, ya se trate, por citar algunos, del arte, la música, la literatura, las artes escénicas, el patrimonio cultural material y el patrimonio inmaterial, los museos, archivos y bibliotecas, la cinematografía y el audiovisual.

Es justo reconocer que el Ministerio de Cultura mantiene, en orden a dar vida al encargo al Estado del artículo 149.2 CE, una línea de actuación de perfil bajo en relación con la comunicación cultural. Se manifiesta en una serie de medidas, como son, por aportar algún ejemplo, la toma en cuenta de la comunicación cultural como objetivo o criterio de las convocatorias de ayudas y subvenciones (y no se puede dejar de reconocer la virtud de estas convocatorias de haber abierto la comunicación cultural a los ciudadanos y entes privados, lo que no está señalado expresamente en la Constitución, pero en ningún modo impedido), referidas, de forma expresa o implícita, a un extenso elenco de temas culturales (libro, patrimonio cultural, industrias culturales, artes escénicas y música...). También la comunicación cultural, en algún momento, ha llegado a tener un alto rango orgánico en el Ministerio de Cultura, como en los años 2004 a 2008, en los

que existió una Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural. El programa Platea para las artes escénicas, que se viene desarrollando desde el 2013, se invoca como una actuación para la comunicación cultural entre el Estado y las Comunidades Autónomas, pero realizada a través de los entes locales.

Esto no es suficiente para dar cumplimiento al enfático e importante mandato constitucional. Faltaría un gran programa para la comunicación y el diálogo cultural, cuya construcción debería hacerse internamente también desde la participación y el diálogo, en un ejercicio de comunicación en definitiva, entre todos los sujetos referidos por la reiterada sentencia 49/1984 del Tribunal Constitucional y que sirviera como rosa de los vientos para esta singladura.. Recursos de bienes, servicios e instalaciones, sobre todo de titularidad estatal, pero también autonómicos, no faltan. Piénsese, por ejemplo, en los bienes del patrimonio cultural; o en los museos, archivos y bibliotecas provinciales de titularidad estatal que, al amparo del artículo 148.1.28, son gestionados por las Comunidades Autónomas, pero que podrían colaborar de forma estable con sus colecciones y con sus instalaciones, en actuaciones y proyectos para la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, con el Estado y con los entes locales. La ley 10/2105, para la salvaguardia del patrimonio inmaterial ya recogió previsiones sobre esto. Finalmente, llevar adelante este proyecto y con el fin de dotarle de la concreción procedimental, operativa

y organizativa que precisa para su ejecución, podría asimismo pensarse en la elaboración de disposiciones normativas estatales y autonómicas para la promoción de la comunicación cultural. La creación de un Consejo asesor y consultivo para la comunicación cultural podía ser, asimismo, una buena palanca para su impulso

Como decíamos, las posibilidades de hacer son todas, infinitas. Sólo falta que los responsables de las políticas culturales se convenzan del valor extraordinario, para la convivencia democrática, de un sugestivo proyecto como éste de comunicación cultural que nos regala inesperadamente la Constitución española de 1978, que dinamice el reconocimiento, el diálogo y el intercambio de nuestras expresiones simbólicas culturales en un contexto de diversidad cultural plena como el que configura la Constitución. En el mundo de la cultura se señala, muy a menudo, su debilidad. Sin embargo, la cultura es portadora de una mayúscula capacidad de generar felicidad, conocimiento y relación e inserción entre las personas y las comunidades y los grupos. Para ello, tendríamos que comprometernos en la importancia de reconocer el “poder de la cultura” y avivarlo en aquellos focos en los que se manifiesta con más intensidad, como es el de la diversidad cultural. Y un medio inmejorable para avivar ese poder de la diversidad sería, sin duda, la comunicación cultural.



## **Bibliografía**

Prieto de Pedro, Jesús, *Cultura, culturas y Constitución*, Centro de Estudios Constitucionales, 6ª edición, Madrid, 2013, págs. 213 ss.

# 4

## La protección de la *propiedad* *intelectual* ante la inteligencia artificial

*por* CARLOS GARRIGA

## INTRODUCCIÓN

Los modelos fundacionales transmodales como ChatGPT y otras herramientas o aplicaciones basadas en inteligencia artificial generativa (IAG) se han entrenado con miles de obras y prestaciones editoriales, musicales y audiovisuales sin pedir autorización ni remunerar a los titulares de derechos de propiedad intelectual de los contenidos, sean creadores profesionales o incluso particulares –las empresas que compiten por liderar ese mercado no solo recopilan libros, periódicos, revistas, canciones o películas, también han modificado sus términos de privacidad para utilizar libremente desde el millón de horas de vídeo que se sube cada día a YouTube hasta los miles de millones de palabras que contienen los documentos de Google Docs, Google Sheets y otras aplicaciones de Google–.<sup>1</sup>

Si bien es cierto que la tecnología ha facilitado la síntesis del proceso de creación, y la IAG supone una revolución en los procesos –una mayoría de creadores valora su gran potencial para automatizar las tareas no creativas–, también lo es que, al igual que cuando se desarrollaron otras tecnologías, para explotar obras y prestaciones protegidas debe ser necesaria la autorización de los titulares de derechos.

Ha estallado una nueva guerra entre los creadores de contenidos culturales y las empresas tecnológicas que explotan sus obras. Más cruenta que cualquiera anterior porque esta vez un bando cuenta con fondos prácticamente ilimitados. El

resultado de varios litigios en marcha y la legislación que, sobre todo en Estados Unidos y la Unión Europea, se apruebe para salvaguardar el equilibrio son quizá la última esperanza de una comunidad creativa que, nuevamente, asiste a una disrupción tecnológica que amenaza la sostenibilidad de la cultura.

### 1. INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA Y PROPIEDAD INTELECTUAL

Algunos de los sistemas de IA más conocidos incluyen aplicaciones beneficiosas en el área de la salud; asistentes virtuales como Alexa; el de Google o Siri, el de Apple; traductores automáticos como DeepL; sistemas de recomendación para Netflix o Prime Video; motores de ajedrez; chatbots como ChatGPT; creadores de imágenes como Midjourney, Dall-E o Stable Diffusion; y hasta sistemas para la conducción autónoma de vehículos, como el popular Autopilot de Tesla.

Evitando entrar en la jungla de los detalles técnicos, diríase que la inteligencia artificial puede ser descriptiva o generativa. La IA descriptiva analiza y comprende datos, establece inferencias y deduce o predice resultados. Engloba técnicas de reconocimiento de imágenes, análisis de entidades en textos y recomendaciones. Hasta la fecha no tiene usos especialmente controvertidos.

La IA generativa (IAG) es diferente: recurre a los llamados “grandes modelos de lenguaje” (LLM), que son entrenados con

textos, audios, fotografías y vídeos para crear nuevos contenidos, también en forma de texto, imágenes, música o vídeo. A partir de la introducción de enormes cantidades de contenidos es capaz de crear contenido nuevo basado en patrones extraídos de esos “datos de entrenamiento”. Se incluyen aquí los chats generativos o las redes neuronales generativas (GAN). Productos como ChatGPT, Dall-E, Stable Diffusion o Midjourney se basan en IAG.

La adopción de estas aplicaciones ha sido casi instantánea. En 2022, el chatbot de la empresa OpenAI basado en el modelo de lenguaje GPT-3.5 alcanzó los cien millones de usuarios en sólo dos meses, siendo la aplicación generalista que más rápido había alcanzado esa cifra, por delante de Instagram o TikTok. ChatGPT es el modelo más conocido, pero hay más: por citar un par de ejemplos, Anthropic ha lanzado Claude 3.5 Sonnet, el último modelo de su serie Claude AI, que, según la compañía, “comprende mejor los asuntos complejos, el humor y las instrucciones, es excelente codificando, y ha mejorado su capacidad para entender imágenes”; y LLaMA, la respuesta de Meta (propietaria de Facebook, Instagram y WhatsApp) a GPT-4 y Gemini de OpenAI y Google, lanzó su modelo LLaMA 3 en abril de 2024.

Además de la utilización de contenidos protegidos, la IAG plantea otros problemas relacionados con la propiedad intelectual. En general, los creadores valoran las oportunidades que ofrece para acelerar y simplificar procesos operativos, pero advierten un gran riesgo: el

hecho de que las obras creadas por seres humanos puedan ser sustituidas parcial o incluso totalmente por contenidos generados por IAG ha dejado de ser una posibilidad remota y es ya una realidad.

Una cuestión clave en relación con la propiedad intelectual es la consideración jurídica del nuevo contenido generado. El reconocimiento de la autoría en España lo recoge el artículo 5 de la Ley de Propiedad Intelectual, cuyo apartado 1 explicita que se considera autor a la persona natural que crea una obra literaria, artística o científica.<sup>2</sup> No obstante, el apartado 2 añade que “de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos previstos expresamente en ella” (si no con la autoría, sí con la titularidad de los derechos).

En cuanto a qué o a quién atribuir la autoría del contenido generado por IA –una cuestión que está lejos de encontrar una respuesta mayoritariamente aceptada–, actualmente las posturas de la doctrina en España son: 1) la integración de la obra generada en el dominio público; 2) su asignación a la persona más cercana, física o jurídica; 3) una figura en el marco de los derechos conexos para una protección por titularidad, sin autoría de la obra; y 4) aunque minoritaria, la opción de conceder personalidad jurídica a la IA o, al menos, reconocer su autoría.<sup>3</sup>

La legislación estadounidense, que al fin y al cabo es la que regula a las mayores empresas desarrolladoras e implantadoras, determina que a la IA no se le

puede atribuir autoría. Así lo dejó fijado en febrero de 2023 una jueza federal con una sentencia que establece que el contenido creado por IA no es susceptible de protección por derechos de autor –confirmando además la conclusión previa sobre el mismo caso de la U. S. Copyright Office–. “Los derechos de autor solo protegen a las obras creadas por seres humanos”, afirma la sentencia, y la ley de copyright “nunca se ha extendido tanto” como para “proteger obras generadas por nuevas formas de tecnología que operan sin ninguna mano humana que las guíe”. El dictamen subraya: “La autoría humana es un requisito fundamental”.<sup>4</sup>

#### *IAG y sector editorial, musical y audiovisual*

Para producir sus respuestas a las preguntas humanas, sistemas como ChatGPT procesan enormes cantidades de literatura. Según OpenAI, algunos textos de entrenamiento proceden de Wikipedia y otros de blogs y publicaciones similares. Pero la IA generativa requiere entradas de mayor calidad, la que por regla general se encuentra en los libros. Una investigación de The Atlantic ha desvelado que más de 180.000 libros están almacenados en un repositorio de entrenamiento de LLaMA, llamado ‘Books3’, que básicamente es un sitio web de piratería digital.<sup>5</sup>

LLaMA no ha sido el único modelo de IAG que se ha entrenado con Books3. También BloombergGPT de Bloomberg y

GPT-J de EleutherAI (modelo de código abierto) han usado ese repositorio. Meta se ha negado a hacer comentarios, pero Bloomberg ha confirmado que utilizó Books3 para entrenar el modelo inicial de BloombergGPT, aclarando: «No incluiremos el conjunto de datos de Books3 entre las fuentes utilizadas para entrenar versiones futuras de BloombergGPT».

Es decir, reconocen que lo hicieron y prometen dejar de hacerlo, pero 180.000 libros ya han permitido a la IA de Bloomberg ser mejor, más competitiva, y han aumentado la valoración de la compañía. Todo ello sin pedir permiso ni remunerar a ningún autor o editor de los más de 30.000 títulos de Penguin Random House, 14.000 de HarperCollins, 7.000 de Macmillan, 1.800 de Oxford University Press y 600 de Verso, entre muchos otros, identificados en el repositorio. ¿Y OpenAI? Un documento publicado por la propia empresa en 2020 menciona «dos corpus de libros recogidos en internet», uno de los cuales se llama ‘Books2’, es también ilícito y contiene 300.000 títulos almacenados sin permiso. La lista de demandas contra OpenAI es extensa.<sup>6</sup> Alphabet, la matriz de Google, también ha sido demandada por usar libros protegidos sin permiso para entrenar a Bard.<sup>7</sup>

Ha existido una cultura de la piratería desde los inicios de internet. Y, en cierto sentido, los desarrolladores de IA están haciendo algo que les parece aceptable. Pero el hecho es que, nuevamente, la tecnología más puntera está impulsada por una infracción masiva de derechos de propiedad intelectual. Con una

diferencia: hasta hoy la piratería facilitaba el acceso a los contenidos, pero el uso de libros para entrenar modelos de IAG podría dar lugar a libros nuevos que competirán en el mercado con los de autores cuya obra utilizaron –gratis– para entrenarse. Todo autor se forma leyendo libros, pero los compra o accede a ellos de forma lícita.

En el sector musical, el problema es ligeramente diferente. El 19 de abril de 2023, Spotify y Apple Music anunciaron que eliminaban de sus plataformas la canción "Heart on my sleeve", realizada con IA y que contenía pistas vocales que imitaban a los artistas Drake y The Weeknd. Si bien se trataba de un contenido nuevo elaborado por un usuario de TikTok –alimentando modelos de audio con IA para copiar las voces de los cantantes sin autorización de los artistas ni de sus sellos–, en el momento de ser retirada, la canción acumulaba ocho millones y medio de reproducciones en TikTok y había sido reproducida 250.000 veces en Spotify. En noviembre de 2023, el cantante Bad Bunny hizo pública su indignación por una canción de TikTok que utiliza IA para replicar su voz. La canción tiene cientos de miles de visitas y también utiliza voces falsas de Justin Bieber y Daddy Yankee.

Del mismo modo, el sector de la música grabada se ha visto gravemente perjudicado al ver cómo modelos de IA generativa como Suno o Udio son capaces de elaborar canciones en cuestión de segundos, tras haber sido entrenados con catálogos musicales completos de

muy diversos artistas, sin autorización de estos ni de la compañía discográfica titular de los derechos.

El sector audiovisual también está bajo la tormenta: ChatGPT escribe un guion recibiendo unas pocas instrucciones sobre su contenido. Existen aplicaciones que sustituyen la voz de un vídeo por esa misma voz doblada a decenas de idiomas, o crean un avatar a partir de la imagen de una actriz. Prácticamente cualquier modelo de IAG de libre acceso puede generar personajes o voces clonadas que imiten o reproduzcan la imagen y la voz de cualquier artista, con lo que ello puede suponer para el empleo y oportunidades profesionales de los intérpretes.

Todo ello estuvo tras las huelgas de 2023 de guionistas y actores. Cuando el sindicato SAG-AFTRA describía lo que quería, enfatizaba la necesidad de proteger el "trabajo creado por humanos", incluidas las alteraciones de la "voz, aspecto o actuación" de un actor. Actores y actrices de Hollywood denuncian que se están digitalizando su voz y fisionomía, sin pago alguno, para ser utilizadas en películas y series futuras con ayuda de la IA –los llamados deep fakes–. Scarlett Johansson emprendió acciones legales contra una aplicación que usó, sin su permiso, su imagen y nombre para un anuncio viral. Stephen Fry, narrador de los audiolibros de Harry Potter, denunció que una IA generó la locución de un documental con su voz sin autorización. También las voces de los fallecidos Anthony Bourdain y Andy Warhol han sido recreadas en recientes documentales.



## 2. LOS LITIGIOS QUE SEÑALARÁN EL CAMINO

El 27 de diciembre de 2023, The New York Times demandó a OpenAI<sup>8</sup> y a Microsoft por violación de su propiedad intelectual, detallando que OpenAI “entrenó” su IA generativa con “millones” de sus artículos protegidos por derechos de autor sin consentimiento ni pago (y Microsoft permitió la infracción). Según la demanda, esto causa miles de millones de dólares en pérdidas. OpenAI y la empresa editora negociaron meses antes un pago por dicho uso, pero, tras no alcanzar un acuerdo, OpenAI optó por utilizar los contenidos de todos modos. The New York Times afirma que Microsoft y OpenAI construyen un “sustituto de mercado” para sus noticias y que su IA genera “alucinaciones” basadas en artículos del Times que dañan sustancialmente su reputación y marca.

En febrero de 2023, la humorista Sarah Silverman y otros artistas presentaron una demanda colectiva contra OpenAI por violación de derechos de autor, similar a la de The New York Times. En otra demanda colectiva, similar a la que presentaron contra OpenAI, Silverman y otros demandaron a Meta por infracción masiva, es decir, “entrenamiento” sin licencia de su IAG con millones de obras protegidas por derechos de autor, incluidas las suyas. La defensa de Meta argumenta, una vez más, que se trata de “uso justo”. Aunque el 12 de febrero el juez desestimó la mayoría de reclamaciones contra OpenAI, el tribu-

nal aún no se ha pronunciado sobre la cuestión principal: si “entrenar” la IA de OpenAI con obras protegidas sin pedir permiso es una acción infractora o no.

En octubre de 2023, Universal Music Group, Concord Music y otras compañías musicales demandaron a Anthropic<sup>9</sup>, una compañía financiada por Amazon cuyo modelo Claude compite con ChatGPT. Las compañías de música afirman que Anthropic está infringiendo sus derechos de autor al rastrear toda la web para entrenar su IA, absorbiendo sus letras, sin licencia, consentimiento ni pago. El pasado 24 de junio, un grupo de discográficas, incluidas las tres majors (Sony Music Entertainment, Warner Music Group y Universal Music Group), demandaron a la empresa de IAG que genera música antes citada, Suno, en Massachusetts, y a la otra empresa similar también mencionada, Udio, en Nueva York, por uso no autorizado de grabaciones para entrenar sus modelos. Ninguna de las demandadas niega haber copiado las obras de los demandantes sin permiso, pero argumentan que hacerlo es “uso justo”.

En febrero de 2023, Getty Images demandó a las empresas de IAG de conversión de texto a imagen Midjourney y Stability AI por infracción masiva de su biblioteca fotográfica protegida por derechos de autor. Las reclamaciones de Getty son similares a las del caso The New York Times, pero aquí se encuentran en el contexto de imágenes visuales en lugar de artículos escritos, es decir, el scraping sin licencia por parte de una IAG con la intención de competir directamente con

Getty Images y obtener beneficios –de nuevo, “sustitución de mercado”–.

### 3. LA ESTRATEGIA DE LAS BIG TECH

La inteligencia artificial es un sector en el que los gigantes de internet están invirtiendo recursos –con Alphabet (Google), Amazon y Microsoft como grandes competidores– porque, entre otras razones, quien lidere la inteligencia artificial estará también en una posición de ventaja para liderar la computación en la nube, un área de negocio fundamental para todas. En su carrera por liderar el mercado de la IA y, con él, el de los servicios en la nube, se han configurado dos bloques: Microsoft, por un lado, y Google y Amazon por el otro, apostando el primero por OpenAI, los segundos por Anthropic.

En 2019, Microsoft invirtió 1.000 millones de dólares en OpenAI tras un acuerdo para ser su socio tecnológico y de computación; en 2021 invirtió otros 2.000 y en enero de 2023 anunció un acuerdo para invertir 10.000 millones más a lo largo de tres años, sin exigir representación en el consejo. Anthropic no es tan conocida como OpenAI. Nacida en 2021, fue cofundada por los hermanos Dario y Daniela Amodei. Ambos fueron directivos de OpenAI, pero la dejaron por discrepancias con su CEO, Sam Altman y crearon Claude, un chatbot rival de ChatGPT. A principios de 2023, Google invirtió 300 millones en Anthropic y se llevó a su ingeniero jefe.<sup>10</sup>

En septiembre de 2023, Amazon anunció una inversión de 4.000 millones de dólares en Anthropic.<sup>11</sup>

La expectativa de cuantiosos beneficios gracias a la IAG, especialmente entre clientes empresariales, ha facilitado que a gigantes tecnológicos como Alphabet, Amazon, Apple, Meta o Microsoft se haya unido un grupo de firmas de capital riesgo que defienden sin pudor que “la base de la inversión en inteligencia artificial es el uso gratuito de datos protegidos por derechos de autor”.

Así lo afirma literalmente una de ellas, Andreessen Horowitz (a16z), en su respuesta a la consulta lanzada en 2023 por la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos (U.S. Copyright Office o USCO)<sup>12</sup> para analizar si puede ser “uso justo” –el fair use de la doctrina estadounidense– el entrenamiento de modelos de IAG con contenidos protegidos sin autorización ni pago a los titulares de derechos. Esta compañía argumenta que es “la única forma práctica” de capacitar a estas herramientas y, sobre todo, que “así se ha hecho hasta ahora”.

Es el mismo argumento que están utilizando Google<sup>13</sup> y otras desarrolladoras.

En Europa las mayores inversiones las han recibido la empresa alemana Aleph Alpha y la francesa Mistral. La primera ha captado ya más de 600 millones de dólares. Mistral, por su parte, confirmó el 11 de diciembre de 2023 una inversión de 450 millones de dólares, liderada precisamente por a16z. Esos 450 millones se sumaron a los 113 que Mistral había captado a principios de año, y la valoración

de la empresa llegó a los 2.000 millones de dólares. Fundada por ex empleados de Google y Meta, tiene una plantilla de 22 empleados, y cuenta con la confianza del presidente francés y el apoyo de Eric Schmidt, ex CEO de Google.

Las tres grandes están recibiendo la ayuda de un grupo de firmas de capital riesgo que apuesta por la IA y acelera la concentración de negocio. Benchmark Capital Partners, In-Q-Tel, New Enterprise Associates (NEA), Kleiner Perkins o Andreessen Horowitz (a16z), entre otras, están invirtiendo millones de dólares en startups de IA que están en la lista de la compra de Microsoft, Google y Amazon.

Quizá sea conveniente, antes de tomar ciertas decisiones, conocer bien a estas empresas y recordar qué promueven: Andreessen Horowitz (a16z), uno de los principales inversores en OpenAI y en la francesa Mistral, advierte de que “miles de millones de dólares en inversiones en IA podrían valer mucho menos si las empresas que desarrollan la tecnología se ven obligadas a pagar por los datos protegidos por derechos de autor que la hacen funcionar”. La compañía asegura que las inversiones en IA son tan grandes que cualquier nueva regla sobre el contenido utilizado para entrenar los modelos “perturbará significativamente” los planes y expectativas de los inversores en esta tecnología.

“La conclusión es que imponer la responsabilidad real o potencial del coste de los derechos de propiedad intelectual a los creadores de modelos de IA matará u obstaculizará significativamente su

desarrollo”. En suma, esta firma de capital de riesgo ha invertido millones de dólares en decenas de empresas y startups de IA basándose en su “expectativa” de que todo el contenido protegido por derechos de autor ha estado y estará disponible como datos de entrenamiento obtenidos con “uso justo”, sin necesidad de pagar por su explotación comercial.<sup>14</sup>

En el otro extremo, Universal Music Group (UMG) señala en su respuesta a la consulta de la USCO que “la apropiación del enorme catálogo de grabaciones sonoras y composiciones musicales protegidas por derechos de propiedad intelectual para construir empresas comerciales multimillonarias es cualquier cosa menos un uso justo. [...] En otras palabras, las licencias por uso recompensan la creatividad que la legislación pretende promover. Permitir que la IA se trague todo nuestro contenido sin autorización destruye ese propósito esencial”.<sup>15</sup>

Pero el enemigo es poderoso. Y se define como tal sin complejos: en su sitio web, a16z mantiene publicado en un lugar destacado “The Techno-Optimist Manifesto”, una declaración de principios de Marc Andreessen, cofundador y socio principal de la compañía, en cuyo apartado “The Enemy” aclara:

“Tenemos enemigos. Nuestros enemigos no son malas personas, sino malas ideas. Nuestra sociedad actual ha sido sometida a una campaña de desmoralización masiva durante seis décadas: contra

la tecnología y contra la vida, bajo nombres variados como “riesgo existencial”, “sostenibilidad”, “ESG”, “Objetivos de Desarrollo Sostenible”, “responsabilidad social”, “capitalismo de las partes interesadas”, “Principio de Precaución”, “confianza y seguridad”, “ética tecnológica”, “gestión de riesgos”, “decrecimiento”, “límites del crecimiento”.

Esta campaña de desmoralización se basa en malas ideas del pasado, ideas zombis, muchas derivadas del comunismo, desastrosas entonces y ahora, que se han negado a morir.

Nuestro enemigo es la estancación. Nuestro enemigo es lo anti-mérito, anti-ambición, anti-esfuerzo, anti-logro, anti-grandeza. Nuestro enemigo es el estatismo, el autoritarismo, el colectivismo, la planificación centralizada, el socialismo”.<sup>16</sup>

Eryk Salvaggio, en un ensayo de lectura imprescindible, resume este zeitgeist: “Hoy, las desarrolladoras de IA pretenden eliminar por completo a los autores y artistas del circuito: incluso la mano de obra gratuita es demasiado cara”.<sup>17</sup>

#### 4. LA PRESIÓN A LOS LEGISLADORES

El grupo de organizaciones que presiona al gobierno federal de Estados Unidos en relación con la IA casi triplicó su número entre 2022 y 2023, pasando

de 158 a 451. Los datos sobre la cantidad total gastada en lobby por cada organización indican que, hasta ahora, las grandes empresas de tecnología lideran el esfuerzo para influir en la posible legislación sobre IA. Y, si bien estas empresas apoyan públicamente su regulación, en conversaciones a puerta cerrada presionan por reglas voluntarias y poco estrictas. De las 451 organizaciones que presionaron a favor de la IA en 2023, 334 (casi tres cuartas partes del número total) lo hicieron ese año por primera vez. Entre ellas, las empresas relativamente jóvenes que construyen los modelos de IA avanzados, como OpenAI, Anthropic y Cohere.<sup>18</sup>

En Europa, las presiones se ejercen muy abiertamente, de forma indisimulada, sin la opacidad que caracterizó en 2018 a la ola de protestas contra la directiva de derechos de autor.<sup>19</sup> Por ejemplo, Microsoft no cree que necesite permiso para entrenar a sus modelos de inteligencia artificial con contenidos protegidos, y se lo hace saber al gobierno de Reino Unido, argumentando que la ley británica no exige obtener una licencia de los titulares de derechos.<sup>20</sup> Anthropic, entre cuyos mayores inversionistas están Google y Amazon, asegura, como Microsoft, que el entrenamiento de sus modelos con datos protegidos es “uso justo”.

Además, las principales empresas desarrolladoras han anunciado que costearán la defensa legal de sus usuarios de sistemas de IAG. Concretamente, Google afirmó que pagará la defensa de sus clientes de las plataformas Google Cloud

y Workspace en el caso de que sean acusados de infracción de propiedad intelectual, sumándose así a Microsoft, Adobe y otras empresas.<sup>21</sup> En el caso de Google, se incluye su plataforma de desarrollo Vertex AI y el sistema Duet AI, que genera texto e imágenes en los programas Google Workspace y Cloud. Una licencia de Vertex AI cuesta 300 dólares al mes por cada usuario registrado.

El panorama para la cultura es preocupante: el desarrollador entrena su modelo de IA con millones de trabajos creativos sin permiso de los titulares de derechos. A continuación, espera vender su sistema a otras empresas que, gracias a estos sistemas, quizá no necesiten contratar a esos creadores cuyos trabajos fueron parasitados para alimentar la IA. Finalmente, el desarrollador costeará la defensa legal de dicho usuario empresarial contra las reclamaciones de los creadores en el caso de que estos denuncien que nadie les pidió permiso -ni les pagó- por explotar su trabajo para mejorar un producto que se comercializa a buen precio.

#### CONCLUSIONES

No podemos obviar que la confrontación ‘innovación frente a regulación’ es una falsa dicotomía que plantean algunas compañías para eludir responsabilidad y una regulación vinculante. Las desarrolladoras de IAG innovan y sus productos mejoran la vida de las personas. Pero innovar no exige entrenar a la IAG

con libros de ficción, películas, música y otros contenidos protegidos por derechos de propiedad intelectual. Esos contenidos no son en absoluto necesarios para mejorar los equipos de resonancias magnéticas, desarrollar medicamentos o perfeccionar procesos industriales.

Por el contrario, sí son útiles para mejorar los chatbots, el hilo musical de los gimnasios, la manipulación del SEO, las imitaciones de los productos de diseñadores gráficos o la falsificación de la voz de una actriz o cantante. En los contenidos creativos hay valor añadido, que puede aportar beneficios rápidos, y por ello las firmas de capital riesgo y otros actores luchan por lograr la exención de responsabilidad.

Es esencial para el futuro de la cultura y el pleno desarrollo y ejercicio de los derechos culturales que los sistemas de IA estén legalmente obligados a ser entrenados utilizando contenido al que hayan accedido legalmente, respetando los derechos de propiedad intelectual, mediante licencias o autorizaciones previas de los titulares de derechos para explotar obras y prestaciones protegidas, y que el material y fuentes utilizadas para su entrenamiento sean siempre claramente identificados de modo que se pueda determinar de dónde fueron extraídos, extraídos, todo ello con independencia de si la entidad que inicia el desarrollo tiene un fin comercial o no, o del país en el que pueda haber tenido lugar el desarrollo. Del mismo modo, el uso del nombre, la imagen, la semejanza y la voz de un artista en un sistema de IA también



debe requerir autorización previa y, en su caso, contraprestación.

El recientemente aprobado Reglamento (UE) 2024/1689, o Reglamento de Inteligencia Artificial, publicado en el Diario Oficial de la Unión Europea el pasado 12 de julio<sup>22</sup>, intenta sentar las bases de cómo funcionarán estos modelos en el territorio comunitario, marcando con claridad la línea que ha elegido Europa. Aunque algunas de sus disposiciones se irán aplicando de forma escalonada hasta 2027, en su mayor parte habrá entrado en vigor el 1 de agosto de 2024, lo que permitirá mejorar el funcionamiento del mercado interior y adoptar una inteligencia artificial fiable, que garantice la protección de la salud, la seguridad y los derechos fundamentales protegiendo al mismo tiempo la propiedad intelectual.

Con este texto, la Unión Europea lidera en el mundo el establecimiento de un marco de IA responsable. Al hacerlo, impulsa la innovación y crea oportunidades de negocio, proporcionando un marco constructivo que confirma dos principios esenciales: las obligaciones significativas de transparencia y el respeto por los derechos de propiedad intelectual. Fortalecer estos principios es imprescindible para garantizar la viabilidad de las industrias culturales y creativas, así como la pluralidad y diversidad de la cultura europea.

La creación humana es la base de la cultura, y preservarla de forma sostenible exige proteger la propiedad intelectual de autores, artistas, editores y productores.

1. [https://www.nytimes.com/2024/04/06/technology/tech-giants-harvest-data-artificial-intelligence.html?unlocked\\_article\\_code=1.ik0.RaCf.bqzjdn7Qj4Gg&smid=nytcore-ios-share&referrerSource=articleShare&ugrp=u&sgrp=c-cb](https://www.nytimes.com/2024/04/06/technology/tech-giants-harvest-data-artificial-intelligence.html?unlocked_article_code=1.ik0.RaCf.bqzjdn7Qj4Gg&smid=nytcore-ios-share&referrerSource=articleShare&ugrp=u&sgrp=c-cb)
2. <https://boe.es/buscar/act.php?id=-BOE-A-1996-8930>
3. JIMÉNEZ SERRANÍA, Vanessa y MARTÍNEZ SALCEDO, Juan C., "Inteligencia Artificial, Robótica y Propiedad Intelectual: ¿puede un robot ser autor?", FODERTICS 7.0: estudios sobre derecho digital / coord. por I. González Pulido; F. Bueno de Mata (dir.) 2019.
4. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2023/12/665871482-Thaler-v-Perlmutter.pdf>
5. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/09/books3-database-generative-ai-training-copyright-infringement/675363/>
6. <https://originality.ai/blog/openai-chatgpt-law-suit-list>
7. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2023/12/GOOGLE-AI-LAWSUIT-complaint.pdf>
8. [https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/01/NYT\\_Complaint\\_Dec2023.pdf](https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/01/NYT_Complaint_Dec2023.pdf)
9. [https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/01/gov.uscourts.tnmd\\_96652.1.0.pdf](https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/01/gov.uscourts.tnmd_96652.1.0.pdf)
10. <https://www.theverge.com/2023/2/3/23584540/google-anthropic-investment-300-million-openai-chatgpt-rival-claude>
11. <https://www.anthropic.com/index/anthropic-amazon>
12. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2023/12/2023-18624.pdf>
13. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2023/12/google-fair-use-1.pdf>
14. <https://www.businessinsider.com/marc-andreesen-horowitz-ai-copyright-2023-11>



15. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2023/12/Universal-submission-about-fair-use-1.pdf>
16. <https://a16z.com/the-techno-optimist-manifesto/>
17. <https://www.cyberneticforests.com/news/social-diffusion-amp-the-seance-of-the-digital-archive>
18. <https://time.com/6972134/ai-lobbying-tech-policy-surge/>
19. <https://adepi.net/2018/08/30/anatomia-de-un-hackeo-politico/>
20. <https://subscriber.politicopro.com/article/2023/11/microsoft-plays-hardball-in-ai-copyright-row-00128732>
21. <https://cloud.google.com/blog/products/ai-machine-learning/protecting-customers-with-generative-ai-indemnification>
22. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/07/Reglamento-IA-de-la-UE.pdf>

# 5

## (Re) pensando el *presente* y el *futuro* de la IA en los *museos*

por NURIA LLORET ROMERO y JAVIER ITURRALDE DE BRACAMONTE

## INTRODUCCIÓN

Las tecnologías emergentes están transformando la oferta cultural, creando nuevas experiencias que combinan lo físico y lo digital. Durante la pandemia provocada por el COVID-19, los museos adoptaron numerosas iniciativas tecnológicas, lo que resultó en la aparición de nuevas generaciones de públicos con hábitos de consumo distintos a los visitantes tradicionales (Ibacache, 2020). Este fenómeno ofrece una oportunidad única para atraer y fidelizar a audiencias más amplias y diversas, cuestión que representa en ocasiones un desafío para las instituciones culturales..

Este artículo tiene como objetivo analizar los beneficios y desafíos que conlleva la implementación de la inteligencia artificial (IA) en el ámbito museístico. Para ello, se examinan ejemplos proporcionados por destacados referentes en el campo y se exploran tres aplicaciones recientes de la IA en museos. En un contexto donde los distintos sectores productivos están adoptando rápidamente tecnologías de IA, es crucial que los profesionales del sector cultural comprendan tanto las oportunidades como las limitaciones que esta herramienta puede ofrecer en nuestras organizaciones.

En lugar de centrarnos únicamente en los aspectos técnicos, hemos decidido adoptar un enfoque más estratégico, debido al rápido avance de la IA. La evolución constante de esta tecnología exige que el análisis sea flexible y adaptativo, proporcionando a los museos una visión más amplia de las implicaciones que la IA

puede tener en la creación y gestión de las experiencias culturales.

## 1. APROXIMACIÓN A LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

La Inteligencia Artificial (IA) ha sido una constante en nuestra vida cotidiana durante décadas, integrándose en múltiples ámbitos como los asistentes digitales (ej. Siri), los sistemas de navegación (ej. Google Maps), las plataformas de contenido audiovisual (ej. Netflix) o los sistemas de interacción avanzada como ChatGPT. En términos simples, la IA puede definirse como la capacidad de los dispositivos para emular la inteligencia humana y resolver problemas, lo que facilita la toma de decisiones, reduce errores y mejora nuestra comprensión del entorno (IBM, 2024). Aunque sus bases teóricas pueden rastrearse hasta el siglo IV a.C., con la lógica silogística de Aristóteles, el campo formal de la IA emergió en 1956 durante el célebre encuentro<sup>1</sup> en Dartmouth College.

En los últimos años, especialmente entre 2020 y 2024, hemos observado avances sustanciales en el desarrollo, regulación y percepción social de la IA. En 2021, el mercado global de la IA en los sectores cultural y creativo superó los 10 mil millones de euros, con una tasa de crecimiento anual compuesta (CAGR) del 26,9% prevista entre 2022 y 2030 (Bordás, 2023). Paralelamente, la Comisión Europea ha establecido un marco regulador para su uso, acompañado de la creación de un espacio común de

acceso y reutilización de contenidos del patrimonio cultural digital, a través de plataformas como Europeana<sup>2</sup>. Esta iniciativa impulsa una red colaborativa de IA y patrimonio digital muy necesaria en el contexto europeo. Pero esta relevancia ha sido acentuada por la urgencia de preservar el patrimonio cultural en conflictos bélicos, como la guerra en Ucrania, convirtiéndose esto en una prioridad para la Comisión Europea.

En España, diversas iniciativas han generado espacios de reflexión sobre las oportunidades y desafíos que la IA presenta para el sector cultural. El III Foro Cultura en Digital<sup>3</sup>, organizado por Fundación Telefónica en 2023, identificó algunos de los principales obstáculos en la adopción de IA, como la falta de formación técnica entre los gestores culturales, las dificultades en la gestión de datos y la escasez de recursos financieros. El VI Congreso Internacional Atenea<sup>4</sup>, celebrado por la Universidad Politécnica de Valencia, exploró más a fondo el uso de la IA para la optimización del desarrollo de públicos culturales. Otro ejemplo es el encuentro organizado por la Fundación Sabadell, SumArte<sup>5</sup>, que reunió a más de 40 directores y representantes de museos para debatir sobre el potencial transformador de la IA en el sector museístico.

A pesar del apoyo institucional, persisten barreras significativas para la adopción generalizada de la IA en los museos y centros culturales. Según el barómetro de innovación en museos de 2021, menos del 20% de los museos a nivel global han implementado esta tecnología en áreas

clave como la gestión de colecciones, la educación o las finanzas. Los museos más pequeños enfrentan retos aún mayores, derivados de la falta de conocimientos técnicos y la insuficiencia de presupuesto (Comisión Europea, 2024). Una reciente carta abierta a la Comisión Europea, firmada por organizaciones clave como Culture Action Europe, NEMO (Red de Organizaciones de Museos Europeos) y la Universidad Tecnológica de Chipre, destacaba la imperiosa necesidad de establecer normas y directrices internacionales para la recolección y gestión de datos de alta calidad. Este documento también subrayó la importancia de abordar cuestiones éticas y de propiedad intelectual (DPI), así como de desarrollar tecnologías que reduzcan las emisiones de CO2 en los procesos de digitalización y consumo de contenido digital. Tener en consideración todos estos aspectos es esencial para garantizar que los proyectos de IA en el ámbito cultural sean sostenibles, accesibles, inclusivos y éticos.

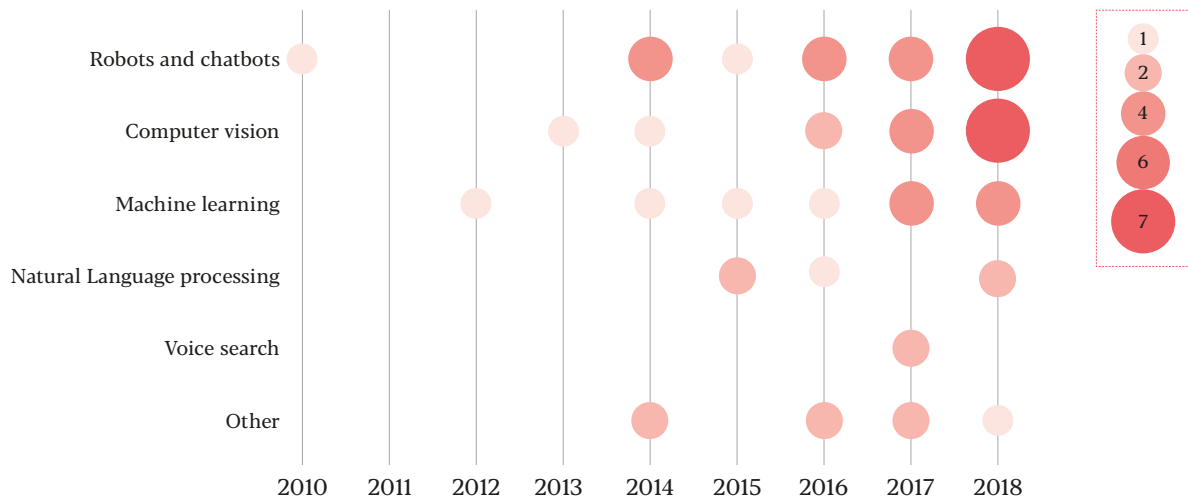
## 2. LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA PRÁCTICA MUSEÍSTICA

Diversos autores han investigado durante años el potencial de la inteligencia artificial (IA) para el sector museístico y sus múltiples aplicaciones. Un estudio notable es el realizado por Oonagh Murphy y Elena Villaespesa en 2020, donde se elaboró un inventario de 120 proyectos<sup>6</sup> que han integrado IA en museos de Estados Unidos y Europa. Este inventa-

rio incluye una amplia gama de tecnologías adoptadas por las instituciones analizadas (Figura 1). Entre ellas destacan la visión artificial<sup>7</sup>, utilizada para el reconocimiento de imágenes y videos; el procesamiento del lenguaje natural<sup>8</sup>, que combina lingüística computacional con modelos estadísticos y de aprendizaje automático para permitir que los dispositivos digitales reconozcan, comprendan y generen texto y voz (IBM, 2024); y las redes neuronales<sup>9</sup>, empleadas en tareas de machine learning para procesar datos de manera similar al cerebro humano (IBM, 2024). También se incluyen la robótica, el análisis predictivo, que examina datos históricos y actuales para predecir tendencias futuras; el aprendizaje automático, enfocado en sistemas que mejoran su rendi-

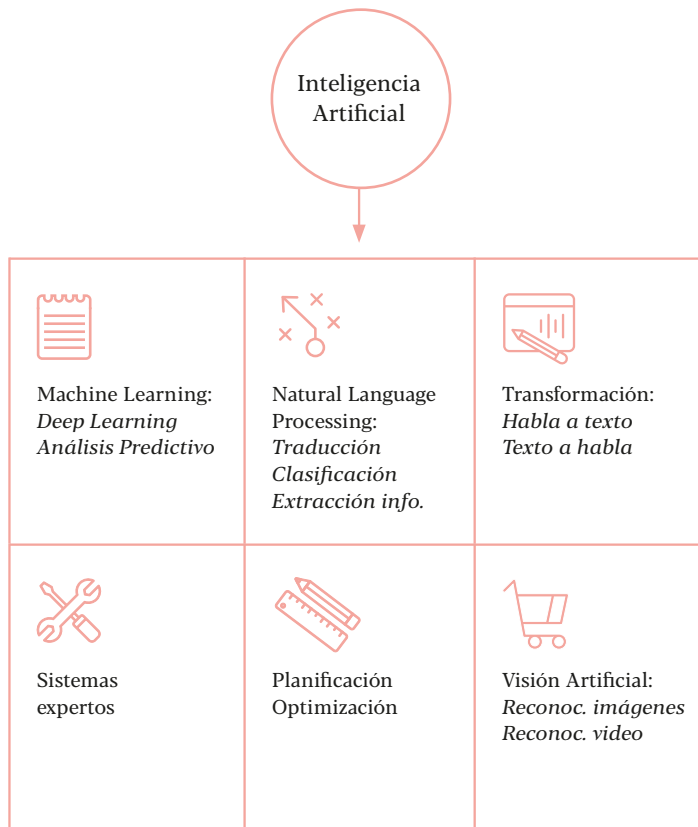
miento a medida que consumen datos (IBM, 2024); y las redes generativas antagonicas, que crean imágenes realistas a partir de texto o modificando imágenes existentes. Las Figuras 2 y 3 ofrecen una segmentación de estas tecnologías, proporcionando una visión clara de las correlaciones entre ellas.

Murphy y Villaespesa señalan que la IA ha sido utilizada en museos desde hace décadas. Un ejemplo temprano es el Smithsonian National Museum of American History, que en 1997 desarrolló "Minerva", un robot guía para visitantes (Figura 4). En España, el Museo del Prado se destaca como pionero en la adopción de estas tecnologías, con proyectos innovadores como FrAI Angélico<sup>10</sup>, que será analizado en la última sección de este artículo.



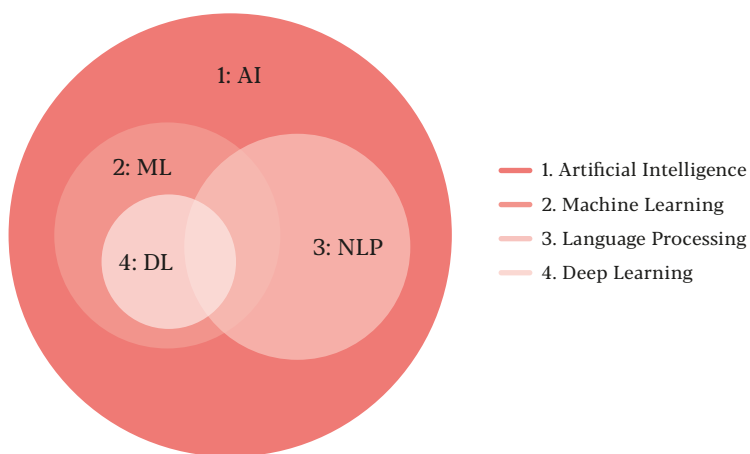
**Figura 1:** Línea de tiempo de iniciativas lideradas por museos entre 2010 y 2018 (N=61 proyectos).

Fuente: Adaptado del AI (A Museum Planning Toolkit, 2020).



**Figura 2:** Las distintas tecnologías de la Inteligencia Artificial.

Fuente: Adaptado del artículo 'Inteligencia Artificial y RPA. Aclarando conceptos' del Service Management Institute.



**Figura 3:** El NLP y el ML son parte de la IA. Ambos subconjuntos comparten técnicas, algoritmos y conocimientos.

Fuente: Adaptado del artículo 'Natural Language Processing and Machine Learning' de Encora.





**Figura 4:** Un tour de Minerva en el Smithsonian National Museum of American History.

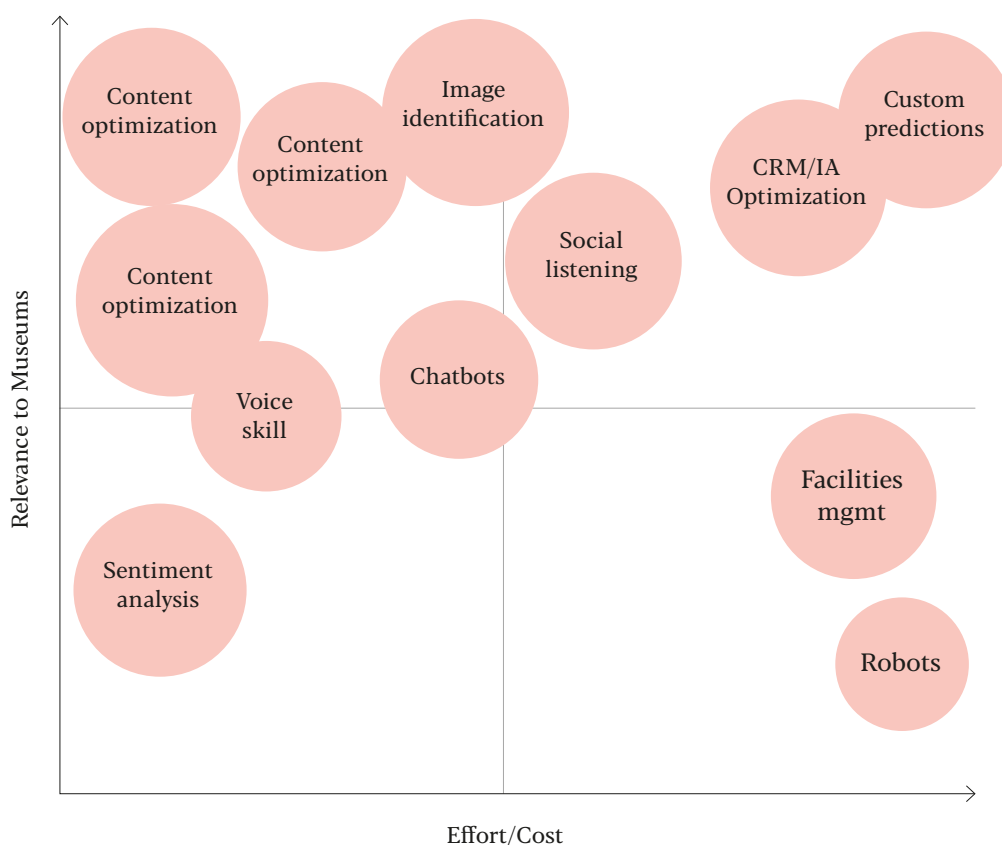
*Fuente: Imagen extraída del artículo 'MINERVA: A Second-Generation Museum Tour-Guide Robot de 1998'.*

Las autoras, tras la elaboración del compendio, desarrollaron un "Toolkit"<sup>11</sup> en el que seleccionaron siete proyectos previamente identificados y tres aplicaciones prácticas: 1) la experiencia de los visitantes; 2) la gestión y operaciones del museo; 3) las colecciones digitales y su gestión de datos.

En el primer ámbito, Murphy y Villaespesa presentaron un estudio de caso centrado en el Museo Americano de Historia Natural, donde se utilizó el procesamiento del lenguaje natural (NLP) para analizar grandes volúmenes de datos sobre la retroalimentación de los visitantes. Esta tecnología permitió investigar, evaluar y predecir su comportamiento. En cuanto a la gestión y operaciones del museo, la Galería Nacional del Reino Unido diseñó un panel de análisis predictivo de tráfico. Esta herramienta proyectaba el tipo de exposición, el uso óptimo del

espacio, y los momentos más adecuados para su exhibición, además de optimizar el consumo de energía y otros recursos, contribuyendo a una gestión más eficiente. Para la tercera aplicación, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York empleó herramientas de visión artificial para generar metadatos que facilitarían el acceso a sus colecciones digitales.

Estos estudios de caso, desarrollados en 2020, han proporcionado una comprensión más profunda del valor de las tecnologías emergentes para los museos, especialmente en la gestión de colecciones y la interacción con sus audiencias. La Figura 5 ilustra la percepción que los museos tienen sobre las soluciones basadas en Inteligencia Artificial, así como los costes y esfuerzos asociados, variables que, sin duda, han evolucionado desde el año 2020 hasta la actualidad.



**Figura 5:** Relevancia de las subcategorías de la IA, por parte de los museos encuestados, y esfuerzo/costo asociado.

*Fuente: Adaptado del AI A Museum Planning Toolkit, 2020'.*

El trabajo de Cosmin Ilie (2022) se apoya en gran medida en el estudio previo de Murphy y Villaespesa (2020), destacando tres tecnologías: 1) visión artificial aplicada a la gestión de colecciones; 2) aprendizaje automático orientado al análisis de datos de visitantes y colecciones; y 3) asistentes digitales, como chatbots y asistentes de voz. Ilie no sólo explora la implementación de estas tecnologías, sino que también actualiza los ejemplos asociados a cada una, ofreciendo un análisis riguroso sobre su evolución.

Por su parte, Sunanda Rani et al. (2023) van más allá, proponiendo nuevas aplicaciones prácticas de la inteligencia artificial (IA) en el ámbito museístico. Entre ellas se encuentran la prevención de robos y la mejora de la seguridad mediante reconocimiento facial, así como la identificación de piezas que requieren conservación y su autenticación a través de software de reconocimiento de objetos. Además, destacan la integración de IA con tecnologías de Realidad Virtual y Aumentada, lo que ha permitido a los

5. (RE) PENSANDO EL PRESENTE Y EL FUTURO DE LA IA EN LOS MUSEOS

Daily	Total	Exhibition	Venue	City & Dates
10.919	1.659.647	Heavenly Bodies	Metropolitan Museum of Art†	New York (10 May - 8 Oct)
7.893	702.516	Michelangelo: Divine Draftsman and Designer	Metropolitan Museum of Art	New York (13 Nov 17 - 12 Feb 18)
7.853	1.123.000	*Do Ho Suh: Almost Home	Smithsonian (SAAM)	Washington, DC (16 Mar - 5 Aug)
7.126	617.926	*Masterpieces from Tate Britain 1700-1980	Shanghai Museum	Shanghai (27 Apr - 5 Aug)
6.933	54.473	*Bronze Vessels	Shanghai Museum	Shanghai (12 May - 20 May)
6.819	240.623	Higashiyama Kaii Retrospective 1908-99	National Art Centre Tokyo	Tokyo (24 Oct - 3 Dec)
6.741	463.210	*Crossroad: Belief and Art of Kushan Dynasty	Shanghai Musuem	Shanghai (29 Dec 17 - 18 Mar 18)
6.666	458.035	*The Wanderers: from the Tretyakov Gallery	Shanghai Museum	Shanghai (15 Dec 17 - 4 Mar 18)
6.648	354.259	Jomon: 10.000 Years of Prehistoric Art in Japan	Tokyo National Museum	Tokyo (3 Jul - 2 Sep)
6.552	534.455	*Ancient Wall Paintings from Shanxi Museum	Shanghai Museum	Shanghai (30 Nov 17 - 4 Mar 18)
5.813	264.922	* Electronic Language International Festival	Centro Cultural Banco do Brasil	Rio de Janeiro (13 Apr - 4 Jun)
5.615	453.182	Chagall: the Breakthrough Years	Guggenheim	Bilbao (1 Jun - 2 Sep)

Daily	Total	Exhibition	Venue	City & Dates
5.561	649.082	Joana Vasconcelos: I'm Your Mirror	Guggenheim	Bilbao (29 Jun - 11 Nov)
5.487	612.189	Javier Téllez: Shadow Play	Guggenheim	Bilbao (12 Jul - 18 Nov)
5.431	540.000	Delacroix	Musée du Louvre	Paris (29 Mar - 23 Jul)
5.307	619.411	Art and China after 1989: Theatre of the World	Guggenheim	Bilbao (11 May - 23 Sep)
5.235	467.378	Gauguin: the Alchemist	Grand Palais	Paris (11 Oct 17 - 22 Jan 18)
5.171	755.000	Being Modern: MoMA in Paris	Fondation Louis Vuitton	Paris (11 Oct 17 - 5 Mar 18)
5.145	366.777	Impressionist Masterpieces	National Art Center Tokyo	Tokyo (14 Feb - 7 May)
5.075	253.003	Swords of Kyoto: Master Craftsmanship	Kyoto National Museum	Kyoto (29 Sep - 25 Nov)

**Figura 6:** Las 20 exposiciones más visitadas en el mundo en 2018.

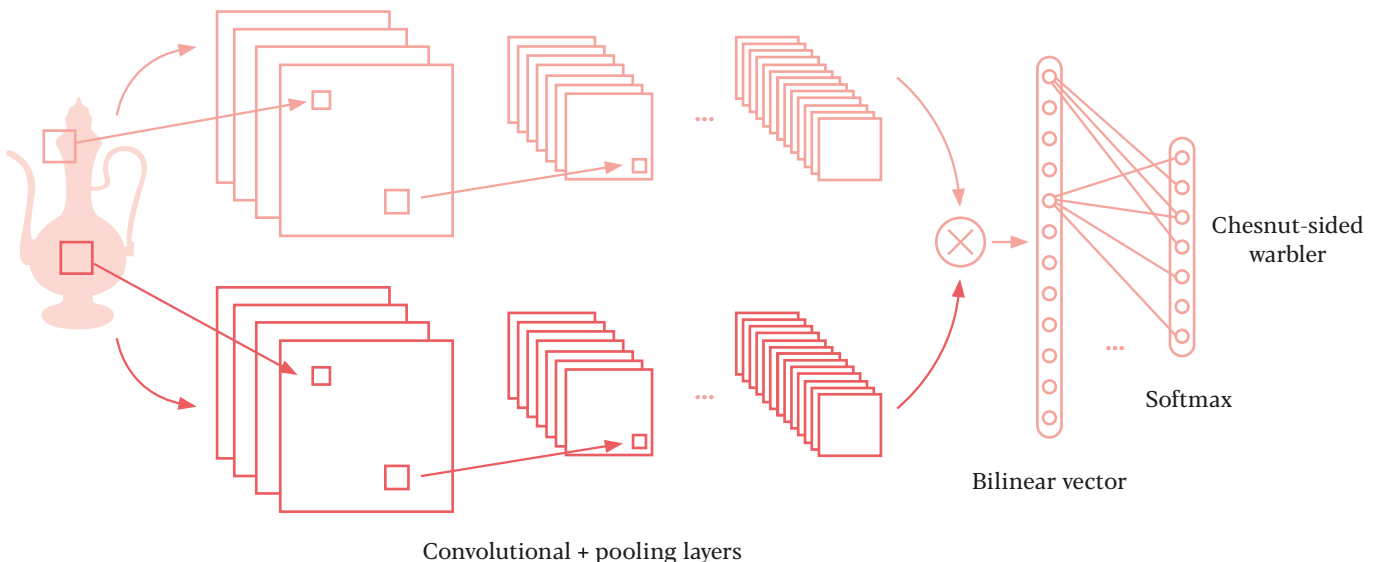
*Fuente: Adaptado del artículo 'Visitor Figures 2018 de The Art Newspaper'.*

visitantes interactuar con obras de arte en formatos tridimensionales, ofreciendo experiencias más inmersivas e interactivas.

En relación con este último punto, el interés del público parece estar cambiando: las exposiciones inmersivas están ganando terreno frente a los tradicionales "blockbusters"<sup>12</sup> (Figura 6). Un claro ejemplo es la exposición *Planets* de teamLab<sup>13</sup> en Tokio, que en 2023 atrajo a 2,4 millones de visitantes, generando ingresos comparables a los del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York o la Tate en Londres (Barber y Szántó, 2024). Sin embargo, algunos museos han evitado sumarse a esta tendencia, ya que suelen asociar estas experiencias con proyecciones digitales de obras clásicas<sup>14</sup>, una crítica compartida por Manuel Segade, director del Museo

Reina Sofía, quien considera que "estas exposiciones no aportan valor" (Díaz Landaluce, 2024). A pesar de ello, este tipo de exposiciones inmersivas representaron solo el 29% de las exhibiciones registradas en 2023, y, según Barber y Szántó (2024), su popularidad está en declive. Otros formatos, como las creaciones algorítmicas impulsadas por IA de artistas contemporáneos como Refik Anadol y su muestra *Unsupervised*<sup>15</sup> en el MoMA, o instalaciones inmersivas como *Khroma*<sup>16</sup> en Berlín, están comenzando a ganar terreno, debido a que se trata de muestras que se acercan más a la oferta reconocida de museos.

Una tecnología emergente que merece atención (Figura 7) es la combinación de algoritmos de aprendizaje profundo



**Figura 7:** Estructura del modelo B-CNN. Este modelo tiene una estructura simple y eficiente, es un modelo de clasificación de imágenes de grano fino basado en información débilmente supervisada.

Fuente: Extraída del artículo 'Enhancing museum experience through deep learning and multimedia technology' de 2024.

con tecnologías multimedia, como la que exploran Jingbo Wen y Baoxia Ma (2024). Los resultados experimentales muestran que estos algoritmos superan en precisión y robustez a las tecnologías anteriores de identificación y clasificación de artefactos (Wen y Ma, 2024). Además, esta tecnología podría permitir una experiencia más personalizada e interactiva, especialmente relevante para las nuevas generaciones y sus hábitos de consumo cultural.

Otro aspecto crucial es el impacto de la IA en la comunicación institucional. Herramientas basadas en procesamiento de lenguaje natural (NLP) permiten la automatización y personalización de contenidos, facilitando la creación de mensajes coherentes y adaptados a las audiencias, lo que ahorra tiempo y mejora la eficiencia (Iturralde de Bracamonte, 2024).

Finalmente, tanto Ilie (2022) como Sunanda Rani et al. destacan cómo estas tecnologías permiten a los museos ampliar su alcance hacia un público más diverso, con un enfoque particular en las generaciones más jóvenes. Según Ford W. Bell, expresidente de la Alianza Americana de Museos, "la división entre los jóvenes y las instituciones culturales es mucho más profunda de lo que se creía" (Minguella et al., 2021). Esto se debe, en parte, a la desconexión entre los intereses de los jóvenes y las propuestas de los museos, así como a la falta de adecuación de los canales de comunicación utilizados. La Generación Zeta, nacida en un entorno tecnológico, ha abrazado herramientas como ChatGPT las cuales

están revolucionando la forma en que interactúan con los museos, introduciendo experiencias más dinámicas y significativas. Esto genera, por lo tanto, una interesante oportunidad para las estrategias de desarrollo de nuevos públicos.

Estudios como el de Jayne Butler para la Fundación Knight subrayan ya desde el 2017 la importancia de que los museos aprendan de otros sectores en la implementación de la IA, y señalan que el cambio hacia la digitalización requiere de una transformación profunda tanto en la infraestructura como en la cultura organizacional. Asimismo, resalta la necesidad de compartir experiencias y promover la innovación a través del pensamiento libre de los artistas. Estos enfoques son esenciales para que los museos sigan siendo relevantes en un contexto socio-tecnológico en constante evolución.

### 3. ANÁLISIS DE CASO

Basándonos en las oportunidades identificadas por la Comisión Europea en 2022 respecto a la Inteligencia Artificial (IA), en el ámbito museístico y patrimonial (Figura 8), y siguiendo las investigaciones de Murphy, Villaespesa y Llie, hemos centrado nuestros esfuerzos en tres áreas clave de aplicación: 1) visión artificial para el análisis avanzado de colecciones; 2) evaluación de experiencias de los visitantes; y 3) asistentes digitales, incluyendo chatbots y asistentes de voz.

Hemos desarrollado tres análisis de caso basados en proyectos que han tra-





**Figura 8:** Oportunidades ofrecidas por la IA para los museos y patrimonio.

Fuente: Adaptado del Informe sobre las oportunidades y desafíos de la IA para el sector cultural' de 2022.

bajado con Inteligencia Artificial, entre el año 2023 y el 2024: 1) El Proyecto FrAI Angelico, una colaboración entre el Museo del Prado y el Barcelona Supercomputing Center (BSC-CNS), emplea IA para identificar técnicas y patrones estilísticos ocultos en las obras de Fra Angelico, facilitando descubrimientos que serían difíciles de detectar visualmente; 2) El proyecto ARTEMISIA, en el Museo de Roma, en Palazzo Braschi, utiliza sensores de movimiento y visión artificial para analizar la experiencia del usuario, procesando más de 500 trayectorias diarias para mapear patrones de comportamiento de los visitantes y predecir sus interacciones; y 3) Un agente conversacional avanzado implementado en el Musée National des Beaux-Arts du Québec (MNBAQ), que mediante procesamiento de lenguaje natural y aprendizaje automático, transforma la interacción entre los visitantes y las obras, ofrecien-

do información detallada y accesible a través de una experiencia interactiva. Nuestro trabajo se enfoca en analizar los motivos detrás de la selección de cada tecnología, la solución adoptada y los resultados obtenidos de cada uno de estos proyectos, los cuales todavía no han sido prácticamente estudiados.

### *FrAI Angelico (2023)*

1. **Desafíos:** Fra Angelico es conocido por la meticulosidad de su técnica, caracterizada por pinceladas delicadas y composiciones armoniosas. Este nivel de detalle ha supuesto un reto considerable para conservadores e historiadores del arte, quienes buscan comprender a fondo los aspectos estilísticos del artista. Además, surgía la necesidad de automatizar la interpretación de las imágenes, lo

cual requería que la IA fuera capaz de reconocer patrones complejos y correlacionarlos tanto con la técnica de Fra Angelico como con la de otros artistas del Renacimiento.

2. **Solución:** Se desarrolló un sistema de inteligencia artificial basado en redes neuronales que, mediante el análisis de imágenes de alta resolución de las obras de Fra Angelico, pudo identificar patrones en las pinceladas, el uso del color y la composición. Esta IA logró diferenciar los estilos característicos del artista y compararlos con los de sus contemporáneos, ofreciendo así una herramienta precisa para el análisis estilístico.
3. **Resultados:** El uso de la IA permitió a los conservadores del Museo del Prado identificar detalles inéditos en la técnica de Fra Angelico, lo que mejoró la precisión en la atribución de obras. Además, el proyecto redujo considerablemente el tiempo requerido para el análisis de las piezas, disminuyendo la dependencia de estudios manuales y optimizando el uso de recursos.
4. **Conclusión:** El proyecto FrAI Angelico ilustra cómo la inteligencia artificial puede desvelar aspectos ocultos del patrimonio artístico. Este caso demuestra que la tecnología no solo optimiza el análisis y la conservación de las obras, sino que también aporta una nueva dimensión científica al estudio del arte renacentista.

### ARTEMISIA (2023)

1. **Desafíos:** Uno de los mayores retos era capturar y comprender la experiencia del visitante en el museo, un fenómeno influido por factores sensoriales, emocionales y cognitivos. Además, se buscaba preservar el anonimato de los participantes al recolectar datos de comportamiento, lo que implicaba gestionar la información de manera ética y segura.
2. **Solución:** El equipo implementó un sistema de cámaras estéreo combinado con algoritmos de inteligencia artificial para analizar los patrones de comportamiento de los visitantes. Se identificaron rutas específicas y puntos de interés clave mediante el análisis de los movimientos dentro del museo. Para complementar estos datos, se realizaron encuestas presenciales que validaron los resultados obtenidos por los sensores.
3. **Resultados:** Se identificaron áreas del museo que necesitaban ajustes en la disposición de las exposiciones para mejorar el flujo de visitantes y la accesibilidad. El análisis cualitativo y cuantitativo permitió desarrollar futuras experiencias museísticas basadas en los patrones de comportamiento detectados, lo que optimizó la interacción del público con las exposiciones.
4. **Conclusión:** ARTEMISIA muestra cómo la inteligencia artificial puede

revolucionar la gestión de museos, permitiendo un diseño más personalizado y accesible de las experiencias museísticas. Al analizar el comportamiento de los visitantes en tiempo real, se mejora la planificación de exposiciones y se optimiza el uso del espacio.

### *Agente Conversacional en el MNBAQ (2024)*

1. **Desafíos:** El Musée National des Beaux-Arts du Québec (MNBAQ) necesitaba una herramienta que facilitara la conexión entre el público y las obras de arte de manera personalizada, independientemente del nivel de conocimiento de los visitantes. Este desafío implicaba la creación de una plataforma accesible, intuitiva y capaz de proporcionar información en tiempo real.
2. **Solución:** Se desarrolló un agente conversacional que responde a preguntas sobre las obras utilizando un sistema de inteligencia artificial. Este agente puede interactuar tanto por voz como por texto, brindando información detallada sobre las piezas seleccionadas de manera accesible y personalizada.
3. **Resultados:** Los visitantes pueden interactuar directamente con diez obras, lo que enriquece su experiencia y les proporciona una compren-

sión más profunda de las mismas. Este avance ha sido reconocido en medios especializados por su impacto positivo en la experiencia museística y su potencial para ser replicado en otros museos.

4. **Conclusión:** La implementación del agente conversacional en el MNBAQ destaca cómo la tecnología puede mejorar la interacción entre el público y el arte, ofreciendo una experiencia más dinámica y accesible. A medida que estas tecnologías se desarrollen, es probable que más museos adopten sistemas similares, mejorando tanto la educación como la participación del público.

### 4. CONSIDERACIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS

La inteligencia artificial aplicada al sector museístico y al patrimonio cultural abre un panorama de oportunidades innovadoras. A través de la IA, los museos pueden ofrecer recorridos personalizados basados en los intereses y comportamientos de los visitantes, mejorando la accesibilidad y haciéndolos más atractivos y comprensibles. Además, asistentes virtuales y chatbots pueden proporcionar respuestas inmediatas, promoviendo un mejor entendimiento y una interacción más dinámica. La IA también facilita el acceso a colecciones digitales, utilizando técnicas avanzadas para catalogar y ofrecer online miles de

piezas que de otro modo permanecerán fuera del alcance del público. Desde la gestión interna, la IA optimiza la operación de los museos, desde el análisis del público hasta la conservación de las obras. Algoritmos avanzados pueden predecir la degradación de pinturas antes de que sea visible a simple vista, mientras que su implementación permite una gestión más eficiente del inventario y una planificación estratégica de las restauraciones.

No obstante, es fundamental abordar los desafíos éticos que acompañan a estas tecnologías. El sesgo algorítmico puede limitar las interpretaciones museísticas si las bases de datos reflejan solo una perspectiva cultural, histórica o geográfica. Asimismo, la privacidad de los visitantes es una preocupación clave, especialmente en el manejo ético de los datos recogidos por los sistemas de IA. Además, las consideraciones sobre la autenticidad de las obras y las implicaciones de las reconstrucciones virtuales plantean cuestiones sobre la reinterpretación del patrimonio cultural.

En resumen, la IA tiene el potencial de transformar radicalmente la gestión, el análisis y la experiencia museística, pero es crucial equilibrar su adopción con una reflexión ética y cultural profunda que garantice la preservación del legado artístico y su accesibilidad para futuras generaciones.

1. <https://darthmouthconference.wordpress.com/>
2. [https://www.europeana.eu/es?gad\\_source=1&gclid=CjwKCAjw\\_4S3BhAAEiwA\\_64YhqoOcZk3qFL-7tel6f2G8IDPPknnve-943RmQR\\_U8oWDZ7Y6K-7TVSeRoCecyQAvD\\_BwE](https://www.europeana.eu/es?gad_source=1&gclid=CjwKCAjw_4S3BhAAEiwA_64YhqoOcZk3qFL-7tel6f2G8IDPPknnve-943RmQR_U8oWDZ7Y6K-7TVSeRoCecyQAvD_BwE)
3. <https://www.fundaciontelefonica.com/cultura-digital/conferencias/iii-foro-cultura-en-digital/>
4. <https://atenea.in/conferences/conferences-event2023/>
5. <https://www.fundacionbancosabadell.com/sumarte-reunimos-cerca-de-20-entidades-del-pais-para-impulsar-la-colaboracion-y-la-cocreacion-de-proyectos-en-el-ambito-musical/>
6. [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1A7IVnucQZ0ICxYSOCjqQ1oV3xGgN-zDKtIYGrk6smV7w/edit?usp=drive\\_web&ouid=105480621101864250539](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1A7IVnucQZ0ICxYSOCjqQ1oV3xGgN-zDKtIYGrk6smV7w/edit?usp=drive_web&ouid=105480621101864250539)
7. <https://www.ibm.com/es-es/topics/computer-vision>
8. <https://www.ibm.com/es-es/topics/natural-language-processing>
9. <https://www.ibm.com/es-es/topics/neural-networks#:~:text=Una%20red%20neuronal%20es%20un,opciones%20y%20llegar%20a%20conclusiones.>
10. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/frai-angelico-inteligencia-artificial-en-el-museo/d50dfe18-ba99-40e0-a9b8-5878d0c72d82>
11. [https://themuseumsai.network/wp-content/uploads/2020/02/20190317\\_museums-and-ai-toolkit\\_rl\\_web.pdf](https://themuseumsai.network/wp-content/uploads/2020/02/20190317_museums-and-ai-toolkit_rl_web.pdf)
12. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/blockbuster>
13. <https://www.teamlab.art/es/e/planets/>
14. <https://vangoghexpo.com/es/>
15. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535>

16. <https://khroma.berlin/en/en-home/>
17. <https://www.cyberneticforests.com/news/social-diffusion-amp-the-seance-of-the-digital-archive>
18. <https://time.com/6972134/ai-lobbying-tech-policy-surge/>
19. <https://adepi.net/2018/08/30/anatomia-de-un-hackeo-politico/>
20. <https://subscriber.politicopro.com/article/2023/11/microsoft-plays-hardball-in-ai-copyright-row-00128732>
21. <https://cloud.google.com/blog/products/ai-machine-learning/protecting-customers-with-generative-ai-indemnification>
22. <https://adepi.net/wp-content/uploads/2024/07/Reglamento-IA-de-la-UE.pdf>

## Bibliografía

- Barber, F. y Szántó, A. (2024). Immersive Art Is Exploding, and Museums Have a Choice to Make. *Art News*. <https://www.artnews.com/art-news/opinion/immersive-art-industry-and-museums-1234715051/>
- Butler, J. (2017). *Five takeaways on how museums are adapting to digital age demands*. Knight Foundation. <https://knightfoundation.org/articles/five-takeaways-on-how-museums-are-adapting-to-digital-age-demands/>
- Carpena, M. (2024). *El Museo Guggenheim se abre a la digitalización: de las exposiciones virtuales a la Inteligencia Artificial*. [https://www.elespanol.com/invertia/disruptores/grandes-actores/empresas/20240316/museo-guggenheim-abre-digitalizacion-exposiciones-virtuales-inteligencia-artificial/840166037\\_0.html](https://www.elespanol.com/invertia/disruptores/grandes-actores/empresas/20240316/museo-guggenheim-abre-digitalizacion-exposiciones-virtuales-inteligencia-artificial/840166037_0.html)
- Ceccarelli, S., Cesta, A., Cortellesa, G., De Benedictis, R., Fracasso, F., Leopardi, L., Ligios, L., Lombardi, E., Malatesta, S. G., Oddi, A., Pagano, A., Palombini, A., Romagna, G., Sanzari, M., & Schaefer, M. (2023). *Artificial Intelligence Algorithms for the Analysis of User Experience in Palazzo Braschi Museum*. <https://doi.org/10.2312/gch.20231177>
- Data Scientist. (2024). *Inteligencia Artificial: definición, historia, usos, peligros*. <https://datascientest.com/es/inteligencia-artificial-definicion>
- Díaz Landaluce, I. (2024). *Manuel Segade, director del Reina Sofía: «El arte es político. Los museos deben jugar un papel central, aunque no partidista, en las guerras culturales»* | *Mujer Hoy*. *Mujer Hoy*. <https://www.mujerhoy.com/actualidad/manuel-segade-director-museo-reina-sofia-arte-es-politico-museos-papel-central-no-partidista-guerras-culturales-20240824083531-nt.html>
- European Commission. (2022). *Study on Opportunities and Challenges of Artificial Intelligence (AI) Technologies for the Cultural and Creative Sectors | Shaping Europe's digital future*. <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/study-opportunities-and-challenges-artificial-intelligence-ai-technologies-cultural-and-creative>
- European Parliamentary Research Service. (2023). *Artificial intelligence in the context of cultural heritage and museums*.
- EVE Museos + Innovación. (2024). *Aplicación de la Inteligencia Artificial en Museos*. <https://evemuseografia.com/2024/02/20/aplicacion-de-la-inteligencia-artificial-en-museos/>
- Floridi, L., Cowls, J., Beltrametti, M., Chatila, R., Chazerand, P., Dignum, V., Luetge, C., Madelin, R., Pagallo, U., Rossi, F., Schaefer, B., Valcke, P., & Vayena, E. (2018). AI4People—An Ethical Framework for a Good AI Society: Opportunities, Risks, Principles, and Recommendations. *Minds and Machines*, 28(4), 689–707. <https://doi.org/10.1007/S11023-018-9482-5/FIGURES/2>
- French, A., & Villaespesa, E. (n.d.). *AI, Visitor Experience, and Museum Operations: A Closer Look at the Possible*.
- Fundación Banco Sabadell. (2024). *We bring together more than 20 museums to reflect on how to incorporate AI in the cultural sector*. <https://www.fundacionbancosabadell.com/en/we-bring-together-more-than-20-museums-to-reflect-on-how-to-incorporate-ai-in-the-cultural-sector/>
- Fundación Telefónica | Fundación Telefónica España. (2024). *III Foro Cultura En Digital*. <https://www.fundaciontelefonica.com/cultura-digital/conferencias/iii-foro-cultura-en-digital/>
- Gaia, G., Boiano, S., & Borda, A. (2019). Engaging Museum Visitors with AI: The Case of Chatbots. *Springer Series on Cultural Computing*, 309–329. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6_15)
- Hernández, N. (2023). 2024: el año del despliegue de la Inteligencia Artificial con un mercado capaz de aportar hasta cuatro billones de euros. *El Español*. [https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/politica-digital/20231218/ano-despliegue-inteligencia-artificial-mercado-capaz-aportar-billones-euros/817168618\\_0.html](https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/politica-digital/20231218/ano-despliegue-inteligencia-artificial-mercado-capaz-aportar-billones-euros/817168618_0.html)
- Ibacache, J. (2020). *Las Artes Escénicas y sus Públicos Post Pandemia*. <https://www.youtube.com/watch?v=CxPFiuRJMhQ&t=4059s>
- IBM España News Room. (2024). *¿Qué es el procesamiento del lenguaje natural (PLN)?* IBM España News Room. <https://www.ibm.com/es-es/topics/natural-language-processing>



- Ilie, C. (2022). Emerging Technologies for Museums to Cope with Covid-19 Pandemic. *Economics and Applied Informatics*, 2, 98–107. <https://doi.org/10.35219/eai15840409273>
- International Council of Museums. (2022). Definición de museo. *Asamblea General Extraordinaria Del ICOM*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Iturralde De Bracamonte, J. (2023). Consumo Cultural en la Era Digital: La Generación Z y las Tecnologías Emergentes. *El Diario Es*. [https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/opinion/consumo-cultural-digital-generacion-z-tecnologias-emergentes\\_129\\_10700408.html](https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/opinion/consumo-cultural-digital-generacion-z-tecnologias-emergentes_129_10700408.html)
- Iturralde De Bracamonte, J. (n.d.). *Generación K: Oportunidades y desafíos Generation K: Opportunities & Challenges*. <https://doi.org/10.4995/CIMED21.2021.12490>
- Iturralde De Bracamonte, J. Á. (2022). Generación K: Oportunidades y desafíos. *CIMED21 - I Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales*, 331–342. <https://doi.org/10.4995/CIMED21.2021.12490>
- Lasalle, J. M. (2023). *Inteligencia Artificial y cultura*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/opinion/20240406/9588565/inteligencia-artificial-cultura.html>
- Lasalle, J. M. y Pallarés, N. (2023). Metaverso y cultura. *El Español*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/dardos/20230116/metaverso-cultura/733546646\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/dardos/20230116/metaverso-cultura/733546646_12.html)
- Minguella F. et al. (2021). *Las alianzas de la Cultura*.
- Murphy, O. y Villaespesa, E. (2020). AI: A Museum Planning Toolkit. In *The Museums + AI Network*. <https://themuseumsai.network/toolkit/>
- Museo del Prado. (2023). *El BSC y el Museo del Prado enseñan a la IA a mirar e interpretar las obras de arte - Noticia - Museo Nacional del Prado*. <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-bs>
- Museo Nacional del Prado. (2023). *FrAI Angelico: Inteligencia Artificial en el Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/frai-angelico-inteligencia-artificial-en-el-museo/d50dfe18-ba99-40e0-a9b8-5878d0c72d82>
- Plan de Recuperación, T. y R.-G. de E. (2023). *Qué es la Inteligencia Artificial*. <https://planderecuperacion.gob.es/noticias/que-es-inteligencia-artificial-ia-prtr>
- Rani, S., Jining, D., Shah, D., Xaba, S., & Singh, P. R. (2023). Exploring the Potential of Artificial Intelligence and Computing Technologies in Art Museums. *ITM Web of Conferences*, 53, 01004. <https://doi.org/10.1051/ITMCONF/20235301004>
- Samis, P. S. ., & Michaelson, M. (2017). *Creating the visitor-centered museum*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://www.routledge.com/Creating-the-Visitor-centered-Museum/Samis-Michaelson/p/book/9781629581910>
- Service Management Institute. (2020). *Inteligencia Artificial y RPA. Aclarando conceptos*. ItSM. <https://news.itsmf.es/inteligencia-artificial-y-rpa-aclarando-conceptos/>
- Sharpe, E. y Da Silva, J. (2019). *Art's Most Popular: here are 2018's most visited shows and museums*. <https://www.theartnewspaper.com/2019/03/24/arts-most-popular-here-are-2018s-most-visited-shows-and-museums>
- Styx, L. (2024). *How are museums using artificial intelligence, and is AI the future of museums?* - *MuseumNext*. <https://www.museumnext.com/article/artificial-intelligence-and-the-future-of-museums/>
- Thiel, S., & Bernhardt, J. C. (n.d.). *AI in Museums - Reflections, Perspectives and Applications*.
- Thrun, S., Bennewitz, M., Burgard, W., Cremers, A. B., Dellaert, F., Fox, D., Hähnel, D., Rosenberg, C., Roy, N., Schulte, J., & Schulz, D. (n.d.). *MINERVA: A Second-Generation Museum Tour-Guide Robot*.
- Wen, J., & Ma, B. (2024). Enhancing museum experience through deep learning and multimedia technology. *Heliyon*, 10(12), e32706. <https://doi.org/10.1016/J.HELIYON.2024.E32706>

# 6

## La *Cultura* en tiempos convulsos

*por* PATRICIA CORREDOR LANAS

## I. RESUMEN EJECUTIVO

---

Durante los meses de mayo-junio de 2024, el Observatorio de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas ha realizado una nueva encuesta entre un centenar de artistas y creadores, profesionales, investigadores y críticos culturales, en todos los grandes sectores de mayor peso social y económico, que retrata el estado de la cultura en España y de nuestras industrias culturales a través de la voz de los agentes culturales.

El conjunto de 54 preguntas se mantiene idéntico al de los sondeos anteriores para facilitar las comparaciones entre sus distintas ediciones y pretende abarcar las principales problemáticas que atraviesan el campo cultural. Pero hemos añadido cuatro preguntas con enfoque en los derechos culturales (lema central del ICE 2024) y cuyos resultados son tratados de manera autónoma para no tergiversar los análisis comparados. La perspectiva central de todas las preguntas es la diversidad cultural, pero también la sostenibilidad económica de nuestra cultura.

La continuidad de esta encuesta en las 11 ediciones del Informe ICE aporta un valor añadido importante a los resultados. Porque permite una visión panorámica en el tiempo sobre el estado de opinión de los principales protagonistas de nuestro tejido creativo y de producción cultural: desde los inicios de la Gran Recesión (repercusiones especialmente visibles desde 2010-2011) y los discursos

mantenidos sobre su superación (2015-2019) hasta el impacto de la doble crisis (vírica e inflacionista) sobre la cultura en España (2020-2024).

(La nota metodológica, los resultados generales de estudio y la relación de expertos que han participado en la encuesta pueden consultarse al final de este capítulo).

*Evaluación de los agentes culturales: Resultados generales [Calificación media de la Cultura en España: 5,4]*

La valoración de la cultura mejora y alcanza su máximo en la serie de Encuestas ICE. La consulta realizada entre los meses de mayo-junio de 2024 a un centenar de artistas, creadores, productores, editores, distribuidores, investigadores y críticos culturales, arroja una calificación general para el estado de la cultura en España de 5,4, un aprobado que mejora en una décima el resultado anterior y que vuelve a situarse como la mejor puntuación de la serie de Encuestas ICE, como ya sucedió el año pasado.

Se verifica así la progresión general al alza de las puntuaciones asignadas a la cultura en España iniciada en 2019, que marcó un punto de inflexión en las estimaciones de los agentes culturales elevándolas por encima de la barrera del aprobado (una calificación que no se lograba desde 2011), tras casi una década de descensos encadenados.

### *Máximas y mínimas puntuaciones*

Los puntos fuertes de la cultura se mantienen concentrados en torno a los efectos y las potencialidades digitales para la cultura, y el pluralismo y la creatividad de la cultura hacia sus públicos (que en buena medida se pueden interpretar también como consecuencias explícitas o implícitas de la innovación tecnológica).

Los puntos débiles siguen acumulándose de forma insistente sobre tres parámetros: la remuneración de los creadores y de las pymes culturales que garantice su sostenibilidad, la proyección exterior de la cultura española y el apoyo de los medios de comunicación tradicionales a la creación cultural y la promoción de la diversidad.

### *Por esferas de actividad*

Por esferas de actividad, en que está ordenado nuestro cuestionario, resalta la “creación”, que se mantiene de forma unánime como la esfera mejor valorada aunque se estanca en su puntuación (6,3), seguida del “uso y consumo de la cultura” (5,7), que mejora la nota anterior. A continuación, la esfera de la “producción/edición” (5,6), también sube en sus estimaciones, seguida de la “distribución/comercialización” (5,2), que permanece invariable.

La esfera de “políticas públicas”, que el pasado año consiguió por primera vez superar la barrera del aprobado con su mejor nota de la serie de encuestas ICE

(5,2), empeora su calificación aunque mantiene el aprobado (5). La esfera peor puntuada sigue siendo la “proyección exterior y la cooperación cultural” que persiste en un suspenso claro (4,5).

### *Por sectores culturales*

El diferencial impacto de las crisis sucesivas, el apoyo público a la transformación digital o los cambios de los usos sociales en el consumo cultural, se muestran en distancias muy significativas entre los sectores culturales, que en general reciben una valoración positiva. Lidera con casi un notable el sector de videojuegos y multimedia (6,7), seguido sorprendentemente de cine y producción audiovisual (5,5), que asciende a la segunda posición, mientras que coinciden con la media general (5,4) los sectores de libro y bibliotecas y música e industria discográfica. En la banda baja del aprobado se sitúan creatividad publicitaria y diseño (5,2) y artes visuales (5). Pero persiste en el suspenso el sector de artes escénicas (4,7).

### *Por roles profesionales*

En línea con los resultados de ediciones anteriores, los gestores (productores, editores, distribuidores) detentan la visión más positiva del estado de la cultura en España, con un aprobado alto (5,9). En el otro extremo, los creadores (artistas y autores) ofrecen la visión más pesimista (4,7), marcando la mayor distancia con la

visión general (5,4) En una posición intermedia entre ambos, los expertos (investigadores y críticos) vuelven a actuar como fiel de la balanza al situarse en un 5,2, la nota más próxima a la calificación promedio (5,4).

Como novedad, destaca la visión mejorada del estado de la cultura en España que ofrecen los creadores y que discurre en paralelo al empeoramiento de las estimaciones de los investigadores y críticos (un colectivo que puede estar sintiéndose interpelado en términos intelectuales por los agravios de la denominada “guerra cultural”).

### *Cuestiones de actualidad: Los derechos culturales, a examen*

Las cuatro cuestiones de actualidad evalúan en esta ocasión el estado de opinión de los agentes sobre los derechos culturales y sus declinaciones; en concreto, la libertad de expresión y creación artística, la participación cultural de la sociedad civil a través del derecho de acceso a los medios públicos de comunicación, la (des)igualdad de género en la creación y producción/edición cultural, y las políticas públicas y la regulación de la Inteligencia Artificial (Tabla 1).

<b>LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA</b>	
Cuestión nº 55: El derecho a la libertad de expresión artística progresa en todos sus parámetros	4,5
<b>DERECHO DE ACCESO</b>	
Cuestión nº 56: Los medios públicos (de cobertura estatal y autonómica) favorecen el derecho de acceso de los ciudadanos a participar en la vida cultural	4,8
<b>IGUALDAD DE GÉNERO Y CULTURA</b>	
Cuestión nº 57: La mujer tiene una situación equitativa en la creación y la producción/edición cultural	4,4
<b>POLÍTICAS PÚBLICAS E INTELIGENCIA ARTIFICIAL (IA)</b>	
Cuestión nº 58 - Las políticas públicas acogen la llegada de la Inteligencia Artificial (IA) potenciando el desarrollo de la cultura y su diversidad	4,2

**Tabla 1:** Cuestiones de actualidad Encuesta ICE 2024.

*Fuente: Elaboración propia.*

Las puntuaciones de estas preguntas no han resultado demasiado optimistas, evidenciando la existencia de déficits importantes en el acceso a la cultura en condiciones de igualdad, el derecho a participar en la vida cultural y la protección de los derechos de los creadores.

## II. EL ESTADO DE LA CULTURA EN ESPAÑA [ICE 2024]

### 1. INTRODUCCIÓN. ¿LA CULTURA CONTRA LA DEMOCRACIA?

Los contenidos y resultados de la Encuesta que presentamos ofrecen un balance del estado de opinión de los agentes culturales sobre la situación de la cultura en España durante un año ciertamente convulso, también para la cultura, marcado por la concentración excepcional de procesos electorales, la crispación sostenida en torno a la gobernabilidad de Estado y la incertidumbre por la parálisis legislativa, en un clima de preocupación creciente por la polarización social y la desinformación.

El sondeo, realizado entre los meses de mayo-junio de 2024, ha discurrido en paralelo a dos campañas autonómicas (País Vasco y Cataluña) y otra comunitaria (elecciones al Parlamento europeo) pero abarca un arco temporal más amplio que dio comienzo en mayo del pasado año con los comicios autonómicos y municipales y el adelanto de las elecciones generales. Y coincide con los primeros meses de andadura del segundo

Gobierno de coalición progresista de la democracia (PSOE-Sumar), bajo la presidencia de Pedro Sánchez, en un nuevo escenario político autonómico y municipal, tras los acuerdos de gobierno entre el Partido Popular y Vox.

Mientras sigue sin llegar el pacto de Estado por la cultura (o, al menos, un gran pacto social), reclamado por los agentes culturales a los partidos políticos (en el Gobierno y la oposición), que garantice la sostenibilidad de nuestra riqueza cultural y su necesario apoyo desde las instituciones públicas, se han sucedido durante este año nuevas injerencias contra la autonomía de la cultura que alejan cualquier esperanza de alcanzar ese necesario consenso: críticas y alegaciones populistas contra sectores de las industrias culturales (sobre todo, el cine), ataques contra la libertad de expresión creativa de los artistas, cancelación de festivales de música, exposiciones de arte o representaciones teatrales, censura de libros en las bibliotecas públicas, restricciones en el derecho de acceso de las televisiones autonómicas, destituciones en las instituciones culturales motivadas por desafecciones políticas, etc.

Con la cultura convertida en pivote de la agenda revisionista desplegada como bandera de la denominada “guerra cultural”, los discursos políticos más reaccionarios parecen despreciar así la doble cara de nuestra cultura: su cara económica (su valor estratégico de crecimiento y empleo) y su cara ideológica como fuente primordial de los valores compartidos de nuestra sociedad, en tanto que platafor-



ma vital para la redistribución social, para la participación democrática. En una tergiversación inaceptable de la cultura y en contra de los derechos culturales de los ciudadanos, a despecho de los intereses partidistas, que bien puede hacernos recordar el provocador título de A. Matelart “¿La cultura contra la democracia?”

Aunque la cultura ha sido irremediablemente terreno privilegiado para todo tipo de agravios y críticas demagógicas -a menudo sustentadas por quienes la ignoraban y castigaban con la asfixia económica- los agentes culturales solo de forma excepcional han protagonizado fuertes movilizaciones sociales, como la reciente campaña “#StopCensura”, en contra de las cancelaciones culturales.

Pero, como hemos venido subrayando en las diferentes ediciones de nuestro estudio, los agentes culturales tienen el mérito de contemplar siempre con prudencia incluso los aspectos más negativos, sin caer en el catastrofismo. En esta clave cabe leer los resultados de la encuesta que presentamos a continuación, y que refleja el optimismo prudente pero esperanzado de los agentes culturales ante los escenarios de su futuro. Pero también su compromiso reivindicativo: los expertos encuestados apelan a

una concepción de la cultura entendida como bien público esencial, defienden los derechos culturales y reclaman la implicación de la sociedad, las empresas y los gobiernos, como se puede apreciar en el apartado final “Observaciones abiertas”, que este año ha centrado gran parte de los comentarios en este asunto.

## 2. RESULTADOS GENERALES: APROBADO MEJORADO

La valoración de la cultura mejora y alcanza su máximo en la serie de Encuestas ICE. La consulta realizada entre los meses de mayo-junio de 2024 a un centenar de artistas, creadores, productores, editores, distribuidores, investigadores y críticos culturales, arroja una calificación general para el estado de la cultura en España de 5,4, un aprobado que mejora en una décima el resultado anterior y que vuelve a situarse como la mejor puntuación de la serie de Encuestas ICE, como ya sucedió el año pasado.

Se verifica así la progresión general al alza de las puntuaciones asignadas a la cultura en España iniciada en 2019, que marcó un punto de inflexión en las estimaciones de los agentes culturales

CALIFICACIÓN MEDIA DE LA CULTURA EN ESPAÑA 2024

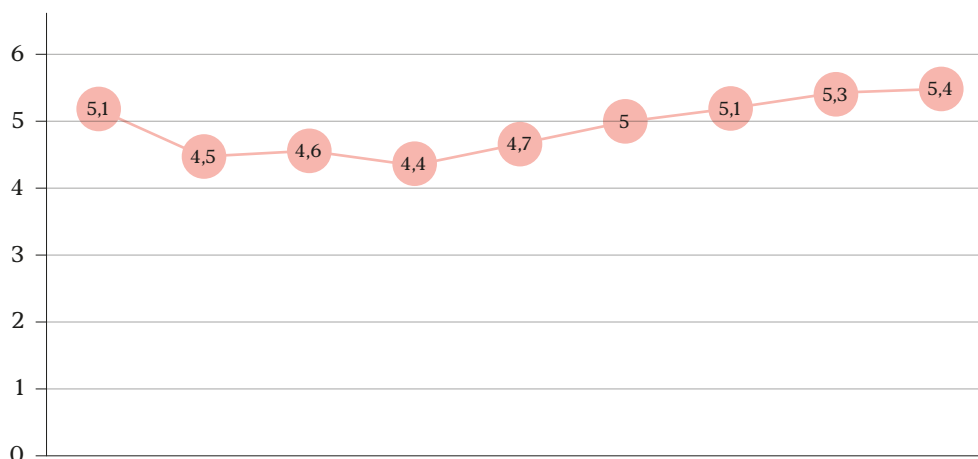
5,4

elevándolas por encima de la barrera del aprobado (una calificación que no se lograba desde 2011), tras casi una década de descensos encadenados.

En nuestra encuesta anterior anticipábamos un escenario incierto para la cultura por la coyuntura preelectoral (elecciones generales, autonómicas, municipales y europeas). Además de la inestabilidad política, señalábamos también una recuperación económica incompleta, sobre las huellas todavía visibles del duro impacto de las crisis sucesivas (vírica e inflacionista). Todo ello, imprimía al resultado de nuestro estudio un cierto sello de provisionalidad que nos obligaba a matizar con dosis de cautela el entusiasmo ante la mejor calificación de la serie de Encuestas ICE. La subida

ahora de una décima (de 5,3 a 5,4) en la encuesta de 2024 introduce un plus de confianza que puede parecer pequeño pero que resulta altamente significativo de la tendencia positiva en las estimaciones de los agentes culturales (Figura 1).

A la mejora de la coyuntura económica y la paulatina recuperación de las cifras previas a la pandemia Covid-19 en la actividad cultural -de acuerdo con las estadísticas oficiales y los informes sectoriales de las industrias culturales-, se suma la voluntad política de dar continuidad a una hoja de ruta que privilegie la cultura con una mayor atención pública, con avances altamente simbólicos como su reconocimiento de “bien público esencial”, logrado durante la presidencia española del Consejo de la UE. Pero también, el res-



	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Año	2011	2013	2015	2017	2018	2019	2020	2023	2024
Calificación	5,1	4,5	4,6	4,4	4,7	5	5,1	5,3	5,4

**Figura 1:** Evolución de la calificación del estado de la cultura en España 2011-2024.

Fuente: Elaboración propia.

tablecimiento de la Secretaría de Estado de Cultura, que ha vuelto a ser el principal órgano del Ministerio de Cultura, o la creación de una Dirección de Derechos Culturales, en adición con algunas (escasas) novedades legislativa como la aprobación del Real Decreto que modifica la anterior Ley de Mecenazgo (una iniciativa que se frustró por el adelanto electoral) o el impulso a la Ley del Cine, que debe debatirse ahora en el Parlamento.

Sin embargo, la complejidad de la coyuntura política, marcada por el ciclo electoral y la investidura del gobierno de coalición en minoría parlamentaria, ha lastrado la actividad legislativa y ha dificultado la aprobación de los nuevos presupuestos generales del Estado, paralizando iniciativas culturales. Frente a la recuperación apreciable del optimismo y la confianza que reflejaba el ambiente cultural en nuestras encuestas anteriores ante síntomas como la reposición del Ministerio de Cultura, la unanimidad del parlamento en el apoyo a los derechos de los creadores, la reinstauración del IVA cultural reducido a las principales actividades culturales off line o el incremento de los presupuestos destinados a la cultura y la irrigación con fondos europeos de recuperación destinados a la transformación digital de las industrias culturales y creativas, la valoración general al alza de solo una décima puede interpretarse ahora como un optimismo contenido, a la expectativa de que la legislatura avance por fin en su impulso a algunas de las demandas prioritarias de los agentes culturales.

### 3. PUNTOS FUERTES Y PUNTOS DÉBILES DE LA CULTURA EN ESPAÑA

Las cuestiones mejor y peor valoradas del exhaustivo cuestionario que responden los expertos resultan de gran interés en este apartado para dejar establecidos los puntos fuertes y los puntos débiles de la cultura en España. Entendemos que el mejor conocimiento de estos aspectos puede servir de orientación para un mejor diagnóstico sobre el estado la cultura que permita potenciar los aspectos bien valorados y mejorar el pronóstico de los aspectos deficitarios.

#### *Puntuaciones máximas*

Los puntos fuertes de la cultura, que en esta edición de 2024 se corresponden con las 13 cuestiones mejor valoradas de la encuesta (con una calificación a partir de 6) se mantienen, como en ediciones anteriores, concentradas en torno a dos categorías: los efectos y las potencialidades digitales para la cultura, y el pluralismo y la creatividad de la cultura hacia sus públicos, que en buena medida se pueden interpretar también como consecuencias explícitas o implícitas de la innovación tecnológica.

Todas estas cuestiones están asociadas a las esferas de la “creación”, el “uso y consumo de la cultura”, la “producción/edición” y las “políticas públicas”. Mientras que se quedan fuera de las posiciones privilegiadas por los expertos las esferas de la “distribución y comercialización” y

de la “proyección exterior y cooperación”. En todo caso, es interesante resaltar que un total de 34 cuestiones (sobre un cuestionario de 54 preguntas) ha merecido una valoración positiva, lo que representa un 63% del total de preguntas con una calificación igual o superior a 5 (Figura 2).

Cuatro de las máximas valoraciones se refieren al efecto directo de las NTIC sobre la creatividad o el consumo de la cultura: Las nuevas redes digitales permiten a los creadores conectar mejor con sus públicos (notable alto con 7,7), aumentan la creatividad de los autores (7), potencian el “boca a boca” entre usuarios (6,6) y ofrecen una gran libertad de elección cultural (6,2).

El resto de las mejores puntuaciones remiten a la diversidad de los creadores y los usuarios, que indirectamente también están asociadas a los dispositivos y las redes digitales: las “corrientes y estilos innovadores” pueden llegar a sus públicos (7,2), las PYMES juegan un papel esencial como “canteras de innovación” (7,1), la creación expresa el “abanico ideológico” de la sociedad española (6,5), los usuarios tienen “gran diversidad de oferta” (6,3) y disponen de una gran “libertad de elección” (6,2).

Sin abandonar el espacio de las NTIC, el apoyo de las políticas públicas a la “transformación digital” de la cultura vuelve a ser bien valorado (6). En nuestro sondeo anterior ya habíamos señalado como novedad la irrupción de esta cuestión en la tabla de mejores valoraciones, un aspecto que no puede desvincularse de la percepción positiva de los fondos

*Next Generation EU* en el contexto de los planes de la agenda España Digital, con repercusión en iniciativas ambiciosas como “España, Hub Audiovisual”.

Puede concluirse por tanto que las NTIC siguen teniendo una gran capacidad de atracción e ilusión para los agentes culturales. Sin embargo es necesario insistir que ha seguido descendiendo el entusiasmo por los efectos automáticos de las tecnologías y las redes digitales en la “democratización” de la cultura, su papel en la “reducción drástica de los costes” de la cultura o su capacidad para generar una “gran participación” de los usuarios en la creación cultural que, aunque siguen recibiendo la aprobación de los agentes culturales, han desaparecido de esta tabla de mejores puntuaciones.

A cambio, la valoración de la diversidad cultural relacionada con la función de la producción/edición, que en la pasada edición entró de forma novedosa en el top ten, mejora su apreciación e incorpora hasta 3 cuestiones: los productores/editores componen un “abanico plural” de voces (6,2), la oferta cultural refleja la “diversidad” de nuestra identidad cultural (6,2) y la “descentralización” de la producción cultural refleja la España de las autonomías (6,0).

### *Puntuaciones mínimas*

Un total de 20 cuestiones (sobre un cuestionario de 54 preguntas) son penalizadas con un suspenso, lo que representa un 37% del total de preguntas con

## 6. LA CULTURA EN TIEMPOS CONVULSOS



**Figura 2:** Los puntos fuertes de la Cultura en España 2024.

*Fuente: Elaboración propia.*

una calificación inferior a 5, repartidas de forma desigual entre todas las esferas evaluadas. Tampoco se observan grandes variaciones en las peores puntuaciones que siguen acumulándose de forma insistente sobre tres parámetros: la remuneración de los creadores y de las pymes culturales que garantice su sostenibilidad, la proyección exterior de la cultura española -ya sea en términos de cooperación e intercambio o de exportación y presencia internacional-, y el apoyo de los medios de comunicación tradicionales a la creación y promoción de la cultura y la diversidad (Figura 3).

En primer término, en la banda baja se sitúan en efecto las cuestiones relacionadas con la capacidad de los creadores para poder vivir de su trabajo: desde la cuestión que atañe a la “remuneración justa” que reciben los autores (3,8) hasta las políticas públicas sobre ella (4,7), pasando por su apreciación del “precio justo” que los ciudadanos pagan por la creación cultural (4,9). En esta misma línea, la remuneración “suficiente” de las PYMES de producción/edición (4,5) forma parte del elenco de malas notas, a las que se suma la efectividad de las políticas públicas sobre la “sostenibilidad económica” de la cultura (4,8).

Cabe recordar que la peor puntuación de la tabla se mantiene invariable en la serie de Encuesta ICE en la cuestión de “la remuneración justa” de los creadores, que sigue recibiendo la nota más baja (3,8), si bien este año mejora en dos décimas su posición relativa respecto a 2023, lo que sugiere, entre otros aspectos, un

influjo positivo aunque todavía deficitario del Estatuto del Artista, cuyo reglamento aprobado con amplio consenso debe completar aún su desarrollo.

En segundo término, forman parte de esta tabla de peores valoraciones prácticamente todas las preguntas alusivas a la cooperación cultural y la proyección exterior, que concentra 10 de las 20 valoraciones suspensas. Desde la proyección “suficiente” de las PYMES (3,8), las políticas públicas de cooperación “suficientes y efectivas” (3,9) o los intercambios comerciales exteriores “equitativos” (4,3) hasta el lugar que la cultura española ocupa en el mundo (4,9).

Estos déficits crónicos atribuidos a la acción exterior contrastan con la lenta pero paulatina mejora de las políticas públicas internas. En esta edición, sin embargo, las políticas culturales experimentan el mayor retroceso en la cuestión relativa al respeto de la autonomía de la cultura, que pierde medio punto (de 4,9 en 2023 a 4,4 en 2024), un aspecto que remite a los ataques contra la cultura desde algunas administraciones públicas durante este año.

Por último, otra de las constantes en la serie de Encuestas ICE ha sido el descontento mostrado por los agentes culturales en relación al papel de los medios de comunicación tradicionales en relación con la cultura, tanto en el impulso a la creación y promoción cultural como en la promoción de la diversidad cultural, que de nuevo suspenden (4,6).





**Figura 3:** Los puntos débiles de la Cultura en España 2024 (Puntuaciones mínimas).

Fuente: *Elaboración propia.*

#### 4. LA CULTURA VISTA POR ESFERAS CULTURALES

Tan interesante como la valoración general del estado de la cultura en España (5,4) es el resultado medio de la Encuesta por “esferas culturales. Este apartado ofrece los resultados matizados en torno a estas grandes áreas diferenciadas que estructuran enteramente el cuestionario, y que sintetizan la cadena de valor de la cultura, tanto en su versión clásica analógica como digital: “creación”, “producción y edición”, “distribución y comercialización”, “uso y consumo de la cultura”, “políticas públicas y estrategias comerciales” y “proyección exterior y cooperación” (Tabla 2).

Aunque las estimaciones de las esferas culturales no introducen este año ninguna variación en las posiciones habituales del ranking general, el contraste con los resultados del año anterior resulta significativo del mayor o menor optimismo con el que los agentes culturales observan la evolución de cada una de estas grandes áreas.

La “creación” se mantiene de forma unánime como la esfera mejor valorada, pero se estanca en su puntuación (6,3), seguida del “uso y consumo de la cultura” (5,7), que mejora en una décima la nota anterior. También mejora su aprobado la esfera de la “producción/edición”, que se sitúa como la tercera esfera mejor valorada (5,6), seguida de

CALIFICACIÓN	
A) Creación	6,3
B) Producción, Edición	5,6
C) Distribución, Comercialización	5,2
D) Uso y consumo de la cultura	5,7
E) Políticas públicas y estrategias comerciales	5
F) Proyección exterior y cooperación	4,5

**Tabla 2:** Calificación de las esferas del mundo cultural en 2024.

*Fuente: Elaboración propia.*

la “distribución/comercialización” (5,2), que repite su nota anterior.

La esfera de “políticas públicas y estrategias comerciales”, que el pasado año consiguió superar la barrera del aprobado con su mejor valoración de toda la serie de encuestas ICE (5,2), empeora sus estimaciones en dos décimas, aunque mantiene el aprobado (5).

En la parte baja de la tabla, la esfera peor puntuada sigue siendo la “proyección exterior y la cooperación cultural” que persiste en un suspenso claro (4,5) (Figura 4).

### A. La creación [Puntuación: 6,3]

La “creación” es la esfera cultural mejor valorada a lo largo de la serie de Encuestas ICE. De nuevo este año supera ampliamente la visión general del estado de la cultura en España (5,4), pero se estanca en su puntuación del año anterior (6,3).

Este estancamiento se explica por ligeros incrementos y decrecimientos, a partes iguales, en las valoraciones de las 6 cuestiones destinadas a medir las opiniones de los agentes sociales sobre

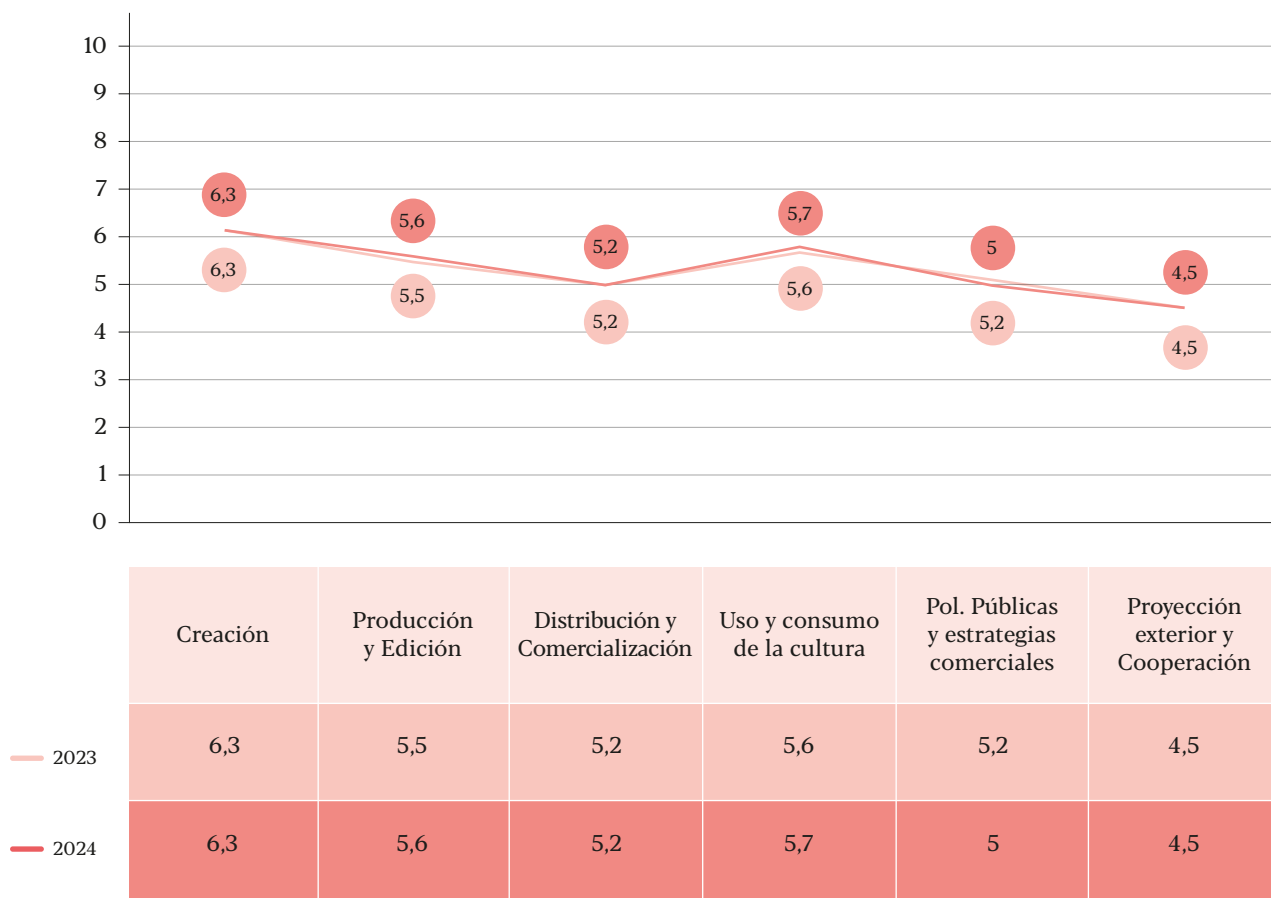


Figura 4: Calificación de las esferas del mundo cultural en 2024.

Fuente: Elaboración propia.

el estado de la “creación”. En positivo, mejora la estimación sobre si los creadores están aprovechando las nuevas redes “para conectar con sus públicos” (de 7,5 a 7,7) y del beneficio en el aumento de creatividad que proporcionan las NTIC a los creadores (de 6,9 a 7). En cambio, empeoran las valoraciones de su expresión del abanico de “valores ideológicos” presentes en la sociedad española (de 6,7 a 6,5) y el empeoramiento estimado de la “diversidad creativa a medio plazo” (de 5,9 a 5,7). Y se mantienen intacta, aun-

que muy elevada, la estimación de la capacidad de expresarse de las corrientes y estilos innovadores (7,2).

Como en todas las ediciones anteriores de la serie de Encuesta ICE, la cuestión de la remuneración “justa” a los creadores persiste en la peor calificación de todo el cuestionario. A pesar de las leves subidas (3,4 en 2020; 3,6 en 2023 y 3,8 en 2024) la precariedad laboral de los autores expresa la visión más pesimista de todos los aspectos evaluados por los agentes culturales. (Figura 5).



Figura 5: Calificación por esferas (A. La creación).

Fuente: Elaboración propia.

### *B. La producción/edición*

*[Puntuación: 5,6]*

La “producción y/o edición” cultural se consolida como la 3ª esfera cultural mejor valorada, revalida su aprobado -que alcanzó a partir de 2019-, y mejora su puntuación general en una décima, elevando su calificación hasta 5,6 (desde 5,5 en 2023), como resultado de un crecimiento generalizado de muchas de las 10 cuestiones evaluadas en esta área. Pese a lo cual siguen suspendiendo la “economía sustentable” a futuro que permitirán las nuevas redes (4,8), la “pluralidad” de la oferta de los grandes grupos culturales (4,9) y la “suficiente” remuneración de las PYMES para su sostenibilidad (4,5).

Así, sube de manera muy llamativa la apreciación del desarrollo equilibrado de la oferta cultural en las “lenguas reconocidas” en el Estado español (de 5,1 a 5,6). También ascienden las valoraciones del papel de las PYMES como “carteras de innovación” (de 6,9 a 7,1), la correspondencia entre la “diversidad de la oferta” y nuestra “identidad cultural” (de 6 a 6,2) y la remuneración “suficiente” de las PYMES para su sostenibilidad (de 4,3 a 4,5) pese a que, como comentábamos anteriormente, esta cuestión persiste en el suspenso.

Por el contrario, descienden la valoración de la “descentralización” de la producción cultural como reflejo de la España de las autonomías (de 6,1 a 6) y la percepción del poder de las redes para garantizar a futuro una “economía sustentable” (de 5 a 4,8), que pasa a engrosar

la lista de suspensos que mencionábamos al inicio. Y se estanca su representación de un “abanico plural de voces e intereses” (6,2) y los augurios de “diversidad y rentabilidad a cinco años vista” de la producción cultural (5,4).

Cabe resaltar, por último, la visión general de la situación de las PYMES culturales, que componen el tejido empresarial mayoritario en España, y que acaparan la mejor y la peor puntuación de esta esfera cultural. En positivo, los agentes culturales otorgan la mejor puntuación al papel central de las PYMES en el ámbito de la innovación (7,1) pero, en negativo, dan su peor nota a la remuneración suficiente que obtienen estas empresas para poder desarrollar su actividad (4,5), poniendo en cuestión su sostenibilidad (Figura 6).

### *C. La distribución/comercialización:*

*[Puntuación: 5,2]*

También la esfera de la “distribución/comercialización” mantiene su posición como 4ª esfera mejor valorada, pero se estanca en su aprobado (5,2) al que llegó en 2019 desde del suspenso reiterado de las ediciones anteriores. Este efecto medio es fruto de pequeñas alzas, bajas y estancamientos diversos en las puntuaciones de las 9 cuestiones evaluadas.

Suben las puntuaciones que relacionan a los medios públicos de comunicación con la diversidad cultural (de 5,3 a 5,5) y con el impulso a la producción independiente (de 4,9 a 5) y mejora también,

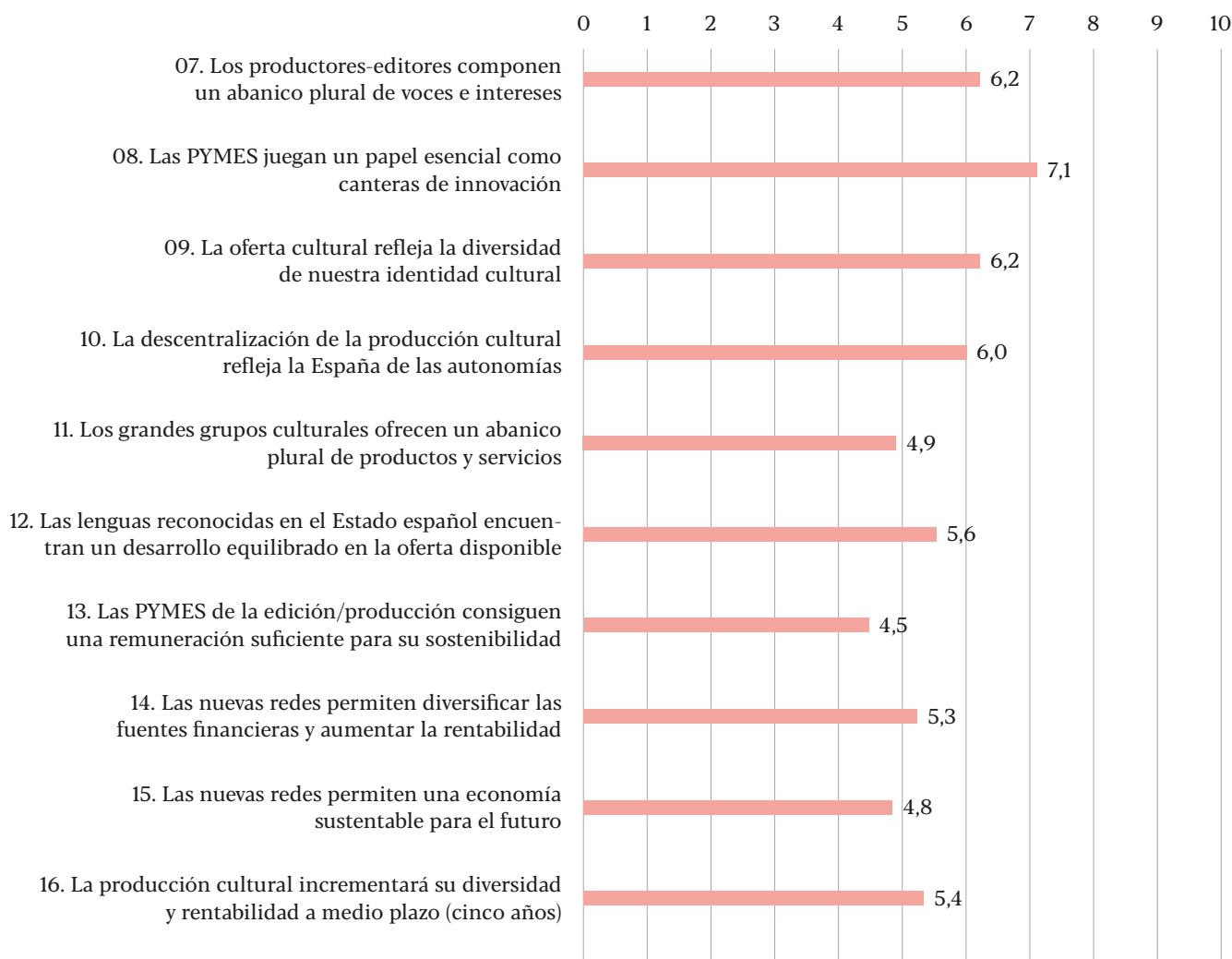


Figura 6: Calificación por esferas (B. La producción/edición)

Fuente: Elaboración propia.

a pesar de mantenerse en el suspenso, la promoción de la diversidad cultural en los medios tradicionales (de 4,4 a 4,6). Asimismo, asciende la estimación sobre la amplia capacidad de elección del usuario entre la oferta de productos y servicios culturales comercializados (de 5,3 a 5,5).

En sentido contrario, descienden las estimaciones sobre la oferta diversa que ofrecen las redes analógicas de distribución (de 5,4 a 5,2) y el pluralismo de voces a disposición de los usuarios por las redes digitales (de 5,6 a 5,5). Y baja también la previsión aprobada de una mayor



diversidad y rentabilidad a medio plazo por la distribución “por todos los canales” (de 5,8 a 5,7).

En cambio se mantienen invariables las puntuaciones sobre el impulso general de los medios de comunicación a la creación y promoción de la cultura (4,6), que persiste en el suspenso, y la valoración del derecho de acceso a la cultura a través de las redes digitales (5,6). (Figura 7).

#### D. El uso y consumo de la cultura [Puntuación: 5,7]

La valoración media sobre el “uso y consumo de la cultura” continúa aprobando (5,7) y mejora su posición respecto al año anterior, manteniéndose como la 2ª esfera cultural mejor valorada, solo por detrás de la “creación”, con una calificación superior a la visión general sobre el estado de la cultura en España (5,4).



**Figura 7:** Calificación por esferas (C. La distribución/comercialización).

Fuente: *Elaboración propia.*



**Figura 8:** Calificación por esferas (D. El uso y el consumo de la cultura).

Fuente: *Elaboración propia.*

Este pequeño plus de optimismo (una décima) con el que los agentes culturales contemplan el consumo cultural no llega todavía a los niveles de confianza expresada en sus primeras estimacio-

nes (6,1 en 2011, con bajadas posteriores), lo que revela un deterioro progresivo de esta esfera cultural (más de una década), sin la fuerza de empuje necesario para recuperar el terreno perdido en las crisis

sucesivas y su impacto sobre el consumo en los hogares y las brechas profundas de oferta y acceso que afectan cada vez más a la igualdad entre españoles.

La mayoría de las 11 cuestiones evaluadas en el “uso y consumo de la cultura” mejoran o mantienen su puntuación por encima de 5, lo que parece indicar un consenso sobre su moderada mejora. La única excepción es la cuestión relativa al precio “justo” que los ciudadanos pagan por la creación cultural, que mantiene su suspenso persistente (de 4,8 a 4,9).

Las cuestiones relativas a las potencialidades de Internet y las nuevas redes digitales siguen registrando altas puntuaciones, pero se estancan o incluso retroceden respecto al año anterior. En la parte alta se sitúan la percepción de las redes digitales como palancas de la capacidad de elección potencial de los usuarios (“etiquetado y recomendación”) (6,6) y de la “gran oferta cultural” disponible (6,2). En menor medida, también son bien valoradas aunque empeoran ligeramente su pronóstico, la “gran participación” de los usuarios en la creación cultural (de 5,5 a 5,3) y la “reducción de costes” y la “democratización” cultural (de 5,3 a 5,1).

En cambio, se eleva de manera significativa la puntuación de la “gran diversidad” de oferta disponible (de 5,9 a 6,3) y la “gran libertad de elección” del usuario (de 5,8 a 6,2), que suben 4 décimas y son puntuadas con un aprobado alto. También mejora la elección potencial entre opciones adecuadas a las “identidades

culturales” de los ciudadanos (nacionales, regionales y locales) (de 5,4 a 5,7), su saber hacer o sabiduría a hora de hacer su “elección cultural” (de 5,5 a 5,6) y del “acceso asequible” a la cultura (de 5,3 a 5,4). Sorprendentemente, después de estas valoraciones positivas, los agentes culturales no expresan un optimismo mayor por el aumento de la “diversidad de elección” en el medio plazo, que se estanca en 5,5 (Figura 8).

*E) Las políticas públicas y las estrategias comerciales*  
[Puntuación: 5]

El optimismo anterior expresado por los agentes culturales parece contenerse al llegar a la evaluación de la esfera de las políticas públicas, cuya puntuación retrocede dos décimas respecto al año anterior, aunque mantiene el aprobado (5).

En un año electoral de gran inestabilidad política, con los presupuestos generales prorrogados y la consiguiente parálisis de muchos proyectos culturales, el empeoramiento de esta esfera empaña la estimación anterior (5,2) que llevó a “políticas públicas” a elevarse por encima de la barrera del aprobado (en un resultado inédito en la serie de encuestas ICE), tras leves ascensos desde 2019.

Sobre el total de las 7 cuestiones que puntúan en esta esfera, sobresale negativamente el retroceso que los agentes culturales atribuyen a las injerencias del poder y su falta de respeto a la autonomía de la cultura, que castigan con un 4,4,

medio punto menos que el año anterior (de 4,9 a 4,4), un aspecto que no puede desvincularse de la falta de complicidad y los ataques contra la cultura desde algunas instancias regionales y municipales a lo largo de este año.

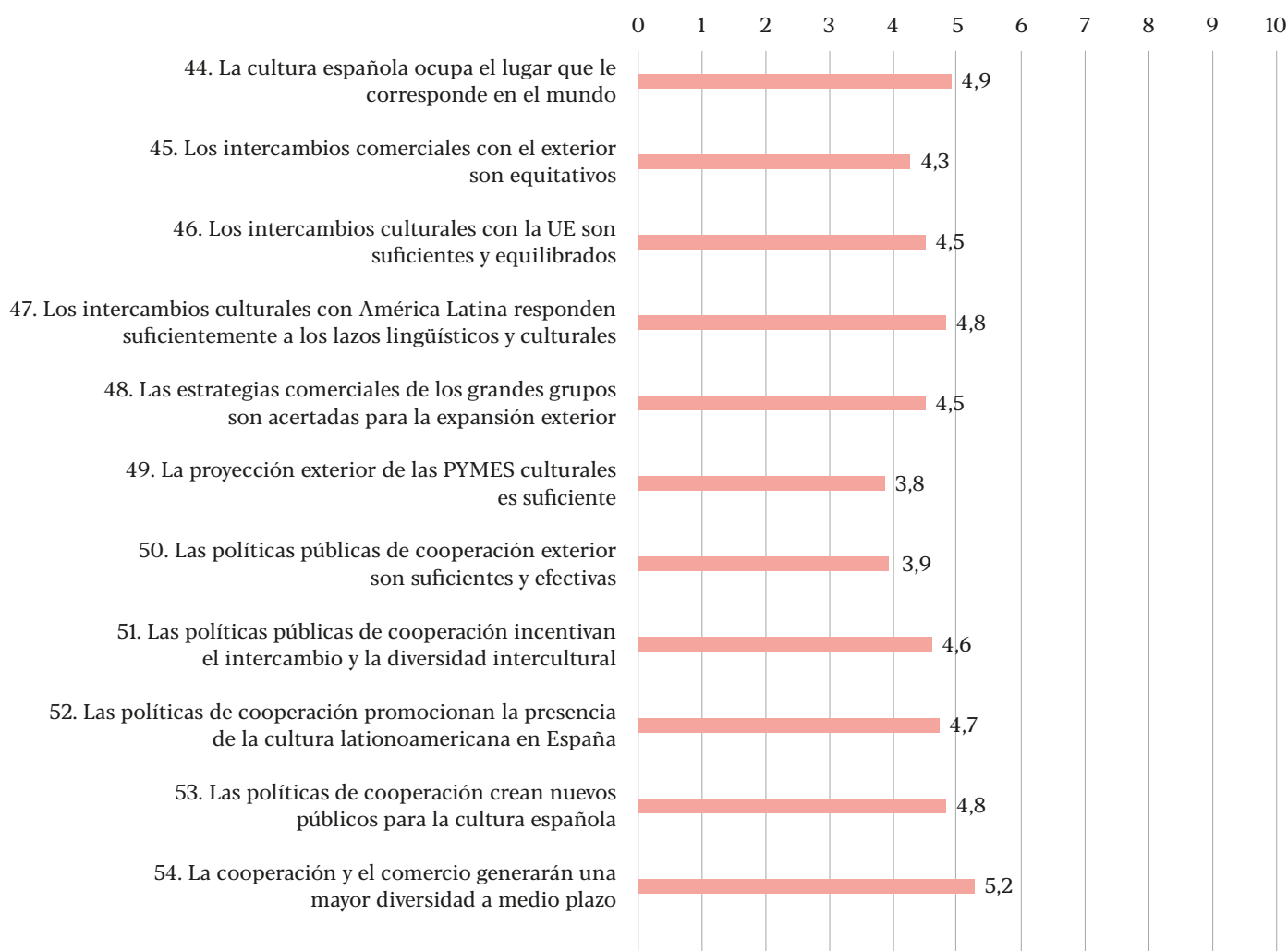
También retrocede la valoración de las políticas públicas en su estímulo a la sostenibilidad de la cultura (de 5,1 a 4,8), el fortalecimiento del tejido industrial de la edición/producción (de 5,3 a 5) y el impulso a la diversidad de oferta y elección de los usuarios (de 5,2 a 5,1).

En cambio, sobresale en positivo la cuestión del apoyo de los poderes públicos a la transformación digital (6), que mantiene la puntuación tras los ascensos de años anteriores (de 5,4 en 2020 a 6 en 2023), llegando incluso a situarse en el ranking general de las mejores puntuaciones (puntos fuertes de la cultura). Asimismo repiten su puntuación el estímulo de las políticas públicas a la innovación creativa (5,2) y su defensa de la remuneración justa de los autores (4,7), que persiste como la cuestión peor valorada de esta esfera. (Figura 9).



**Figura 9:** Calificación por esferas (E. Las políticas públicas y las estrategias comerciales).

Fuente: *Elaboración propia.*



**Figura 10:** Calificación por esferas (F. La proyección exterior y la cooperación).

Fuente: *Elaboración propia.*

### *F) La proyección exterior y la cooperación* [Puntuación: 4,5]

El área de “proyección exterior y cooperación cultural” persiste en el suspenso, se estanca en su puntuación (4,5) y se mantiene como la esfera peor valorada. A pesar de las subidas moderadas de los tres

últimos años (3,8 en 2018, 4 en 2019, 4,3 en 2020 y 4,5 en 2023), las estimaciones de los agentes culturales expresan la insuficiencia de la presencia internacional de nuestra cultura, los intercambios interculturales o el fomento a la exportación.

Diez de las 11 cuestiones destinadas a evaluar la proyección conjunta de nuestra cultura reciben un suspenso, y solo

la ilusión prospectiva de que la cooperación y el comercio generarán, a medio plazo, “mayor diversidad” merece el aprobado (de 5,3 en 2023 a 5,2 en 2024).

En una esfera donde los matices son importantes, puede destacarse que la apreciación sobre si “la cultura española ocupa el lugar que le corresponde en el mundo” se queda rozando el aprobado (4,9), al igual que la eficacia de las políticas públicas de cooperación en su labor de crear “nuevos públicos” para la cultura (4,9). Y mejoran las estimaciones sobre los intercambios culturales “suficientes y equilibrados” con la UE (de 4,3 a 4,5) y los mantenidos con América Latina, en base a los lazos lingüísticos y culturales, que suben también ligeramente (de 4,6 a 4,8), en línea con la mejor valoración de la eficacia de las políticas públicas en la promoción de la presencia de la cultura latinoamericana en España (de 4,6 a 4,7).

Pero las estimaciones se desploman en cuanto a la suficiencia de la proyección exterior de las PYMES (que se estanca en 3,8) o la “suficiencia” y “efectividad” de las políticas públicas de cooperación (de 4,1 a 3,9), que reciben las puntuaciones más bajas. Por su parte, el juicio directo sobre las políticas públicas de acción exterior se estanca en el impulso al intercambio y la diversidad intercultural (4,6) al igual que el acierto de las estrategias comerciales de los grandes grupos para su expansión exterior (4,6). (Figura 10).

## 5. LA CULTURA VISTA POR SECTORES CULTURALES

Aunque la totalidad de las preguntas contenidas en el cuestionario remiten de forma general al estado de la cultura en España, el análisis de las puntuaciones medias de los agentes culturales agrupadas por sectores culturales diferenciados ofrece resultados muy reveladores del estado de opinión de cada sector, su grado de afectación por las crisis sucesivas, el apoyo público a la recuperación y la transformación digital o los cambios de hábitos en el consumo cultural (Tabla 3).

La evolución diferencial se muestra en distancias muy significativas entre los sectores culturales, que en general reciben una valoración positiva. Lidera con casi un notable el sector de videojuegos y multimedia (6,7), seguida de cine y producción audiovisual (5,5), que sorprendentemente salta hasta la segunda posición, mientras que coinciden con la media general (5,4) los sectores de libro y bibliotecas y música e industria discográfica. En la banda baja del aprobado se sitúan creatividad publicitaria y diseño (5,2) y artes visuales (5). Pero persiste en el suspenso el sector de artes escénicas (4,7) (Figura 11).

Así, en la estimación por sectores culturales, sobresale de forma especial videojuegos y multimedia, que ya en 2020 protagonizó el mayor ascenso hasta situarse en la primera posición de la tabla, y ha seguido acelerando su ritmo de crecimiento hasta alcanzar una puntuación de 6,7 (con un crecimiento de 4 dé-



## 6. LA CULTURA EN TIEMPOS CONVULSOS



**Figura 11:** Ranking por sectores culturales. Comparativa 2023-2024.

*Fuente: Elaboración propia.*

cimas respecto al dato anterior), más de un punto sobre la valoración promedio del estado de la cultura en España (5,4).

En sentido contrario, artes escénicas obtiene la peor estimación por sectores culturales y se queda en el suspenso. Con una calificación de 4,7 (dos décimas más que en 2023), el mayor pesimismo expresado por sus agentes culturales es revelador de las dificultades estructurales que arrastran las representaciones en vivo y de su difícil transición digital.

Una de las medidas urgentes reclamadas por este sector y que está contenida en los acuerdos del Gobierno de coalición es, precisamente, la reforma del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), con el objetivo de “modernizarlo y mejorar su gestión”, potenciando la labor de “difusión nacional e internacional” de las artes escénicas y musicales.

El estado de opinión respecto del resto de sectores, siempre por encima de la barrera del aprobado, se declina en

términos de un mayor o menor optimismo que también resulta congruente con el grado de afectación y la resistencia de cada sector a las crisis y al impulso y las medidas públicas para la recuperación.

## 6. LA CULTURA VISTA POR ROLES PROFESIONALES

Este apartado analiza el estado de opinión de los agentes encuestados en función de su participación en las diferentes fases de la cadena de valor de las actividades culturales, un aspecto cuya complejidad reside en la propia multiplicidad de las funciones desempeñadas en un campo tan amplio y diverso. Para facilitar la interpretación de estos resultados se ofrece una visión desagregada en torno a tres grandes roles profesionales desempeñados por los agentes culturales encuestados:

1. Creadores (Artistas y autores)
2. Gestores (productores, editores y distribuidores)
3. Expertos (investigadores y críticos)

Como ha ocurrido invariablemente en todas nuestras encuestas, los gestores (productores, editores, distribuidores) lideran el optimismo de las calificaciones con una nota de 5,9, un aprobado holgado que supera por medio punto la calificación general del estado de la cultura en España (5,4). Mientras que los creadores (artistas y autores) expresan en

sus respuestas el habitual pesimismo y sitúan el estado de la cultura en España por debajo de la barrera del aprobado (4,7), un suspenso que aleja su valoración de la calificación media en 7 décimas.

En una posición intermedia entre ambos, los expertos (investigadores y críticos) tomados en su conjunto más allá de los sectores de procedencia, vuelven a actuar como fiel de la balanza y sus estimaciones así lo corroboran al situarse en un 5,2, solo un par de décimas por debajo de la calificación promedio (5,4) (Tabla 4 y Figura 12).

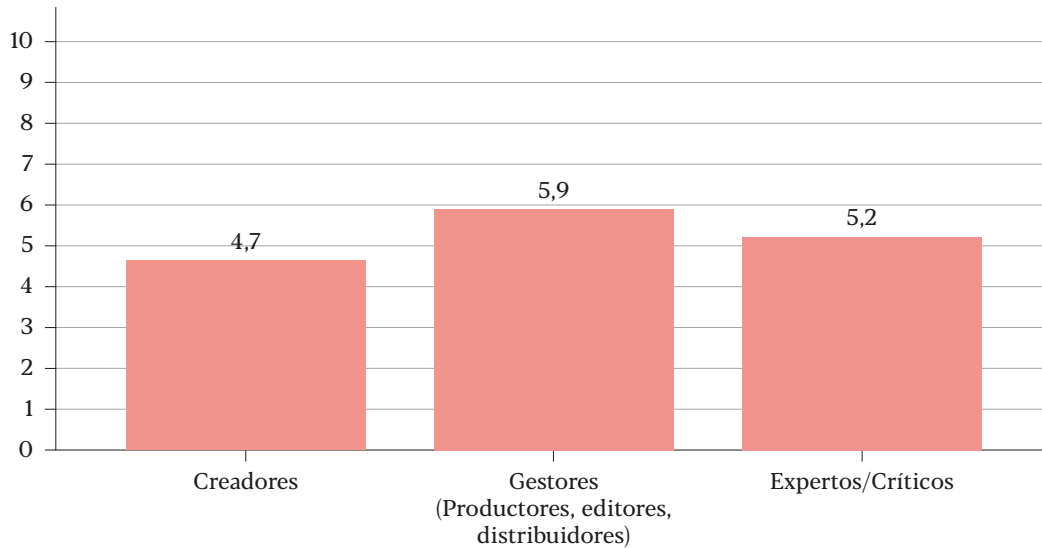
La novedad significativa en nuestra encuesta de 2024, por contraste con los datos del sondeo anterior (2023), es la evolución desigual en el estado de opinión de estos tres roles profesionales en ambos periodos analizados (Figura 13):

- Los creadores comparten una visión mejorada del estado de la cultura en España y elevan su calificación casi medio punto (en total, 4 décimas: de 4,3 en 2023 a 4,7 en 2024). Este resultado se queda solo a una décima de su mejor nota en la serie de Encuestas ICE (un 4,8, que se registró en 2011) y resulta altamente revelador de la larga travesía del desierto (más de una década) sufrida por este colectivo hasta conseguir aproximarse a las estimaciones sobre su propia profesión previas de la Gran Recesión.
- Este simbólico ascenso discurre en paralelo al empeoramiento en la valoración de los expertos (académicos y

CALIFICACIÓN 2024	
Gestores (productores, editores, distribuidores)	5,9
Expertos/críticos	5,2
Creadores	4,7

**Tabla 4:** Ranking por roles profesionales/tipos de agentes culturales.

*Fuente: Elaboración propia.*



**Figura 12:** Clasificación por roles profesionales/tipos de agentes culturales.

*Fuente: Elaboración propia.*

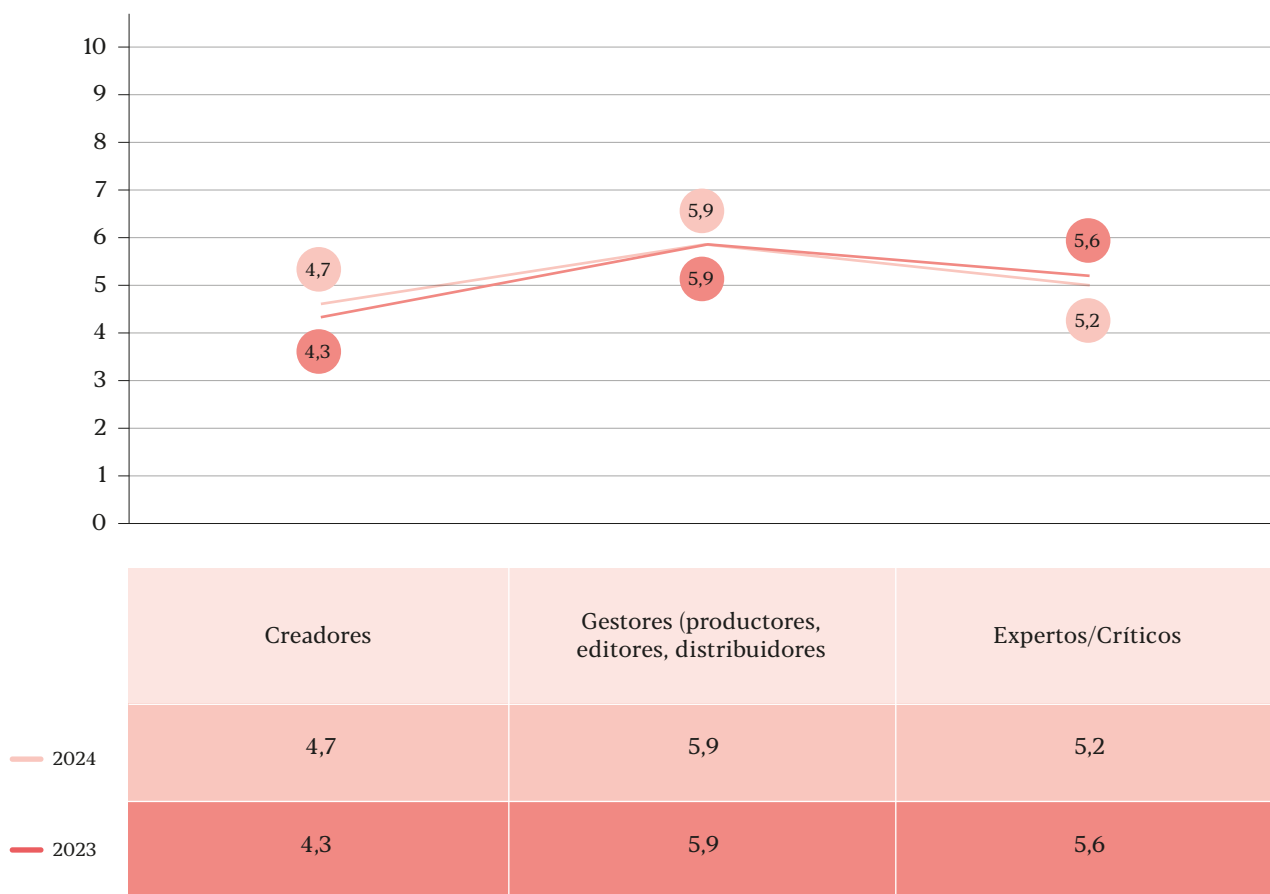
profesionales), investigadores y críticos culturales, que disminuyen su calificación en la misma proporción (en total, 4 décimas: de 5,6 en 2023 a 5,2 en 2024), haciendo retroceder hasta el resultado de 2020 sus estimaciones para la cultura en España. Un aspecto que no pue-

de desvincularse de un clima político convulso que ha situado a la cultura en el centro de la denominada “guerra cultural” frente a un colectivo que puede estar sintiéndose directamente interpelado en términos intelectuales.

- Por último, los gestores mantienen exactamente su apreciación. Con una calificación de 5,9, estos agentes culturales repiten la misma puntuación de 2023 que, como ya señalamos en la edición anterior, es la mejor valoración otorgada por los gestores al estado de la cultura en España a lo largo de la serie de Encuestas ICE, un resultado que se compadece con la mejora de la coyuntura económica y la dinamización de las actividades culturales.

**A. Creadores: Suspense mejorado**  
 [Puntuación: 4,7]

Los artistas y autores encuestados (de todos los sectores de actividad) puntúan con un suspense (4,7) el estado actual de la cultura en España. La mejora de su calificación general en 4 décimas respecto del año anterior no oculta, sin embargo, déficits significativos que cobran todo su significado al cruzar sus opiniones con las esferas culturales (Figura 14).



**Figura 13:** Clasificación por roles profesionales/tipos de agentes culturales: Comparativa 2023-2024.

Fuente: Elaboración propia.

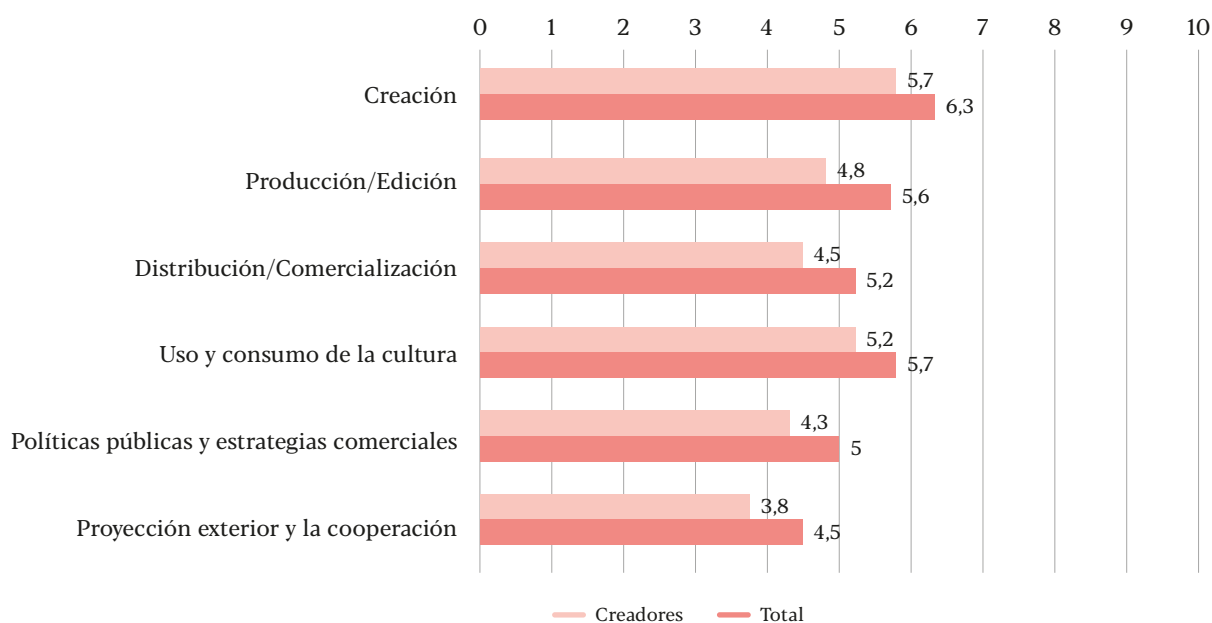


Figura 14: Calificación de los creadores vs total agentes culturales en 2024.

Fuente: Elaboración propia.

Las estimaciones proyectadas por los creadores sobre todas las esferas culturales se mantienen invariablemente por debajo de los resultados promedio del total de encuestados, un aspecto revelador del mayor pesimismo con el que artistas y creadores contemplan a la cultura en general y, de forma especial, los parámetros culturales que en su opinión están lastrando su situación.

Solo dos esferas culturales puntúan positivamente por encima del aprobado. Así, los creadores valoran su propia función de creación con un aprobado alto (5,7), aunque lejos de la visión general (6,3), lo que implica que conocen mejor las dificultades que atañen a su labor creativa y las sufren más directamente. La segunda mejor valoración corresponde a la esfera del uso y consumo de la

cultura, que este año pasa del suspenso al aprobado gracias a la mejora de su valoración en casi un punto (de 4,3 en 2023 a 5,2 en 2024), un aspecto que no puede desvincularse de la reanudación de las actividades culturales y la multiplicación de espacios para salir al encuentro del público.

Además, aumentan su apreciación de la producción/edición hasta el 4,8 (4,4 en 2023) y de la distribución de los bienes y servicios culturales hasta el 4,5 (4 en 2023), pero se mantienen casi un punto por debajo de las calificaciones generales (5,7 y 5,4, respectivamente). Penalizan ligeramente este año la esfera de las políticas públicas y estrategias comerciales, que baja dos décimas (de 4,5 en 2023 a 4,3 en 2024), pero su peor calificación se mantiene invariable en la

esfera de proyección exterior y la cooperación cultural (3,9), a pesar de una ligera subida de 3 décimas (de 3,6 en 2023).

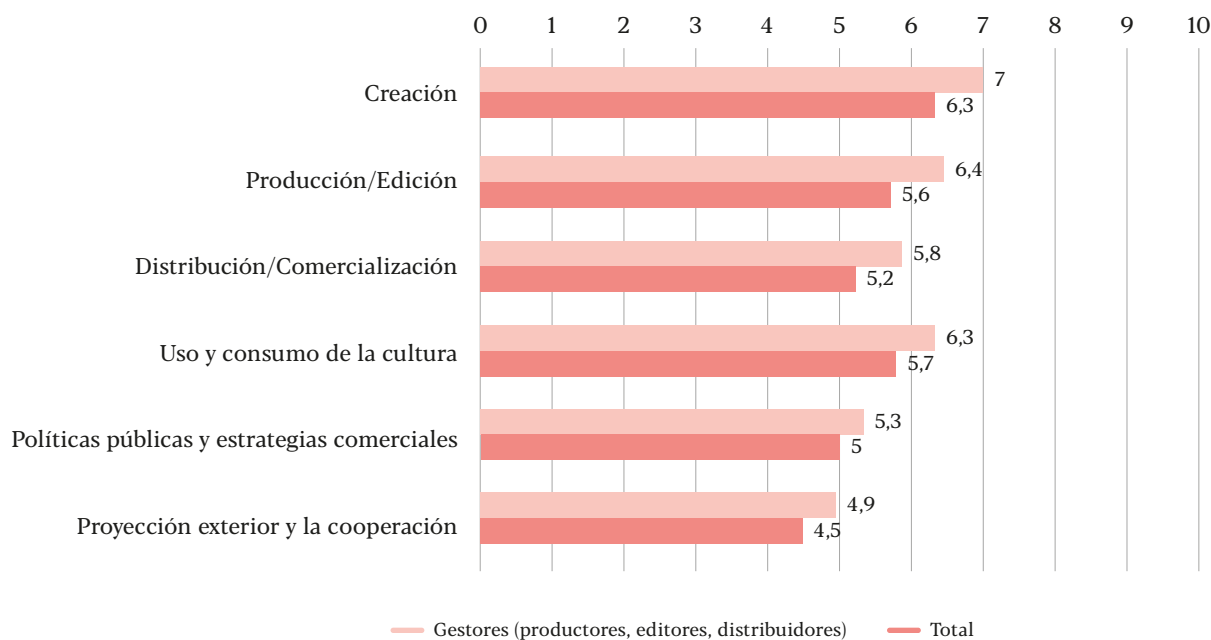
**B. Gestores: Optimismo mantenido**  
*[Puntuación: 5,9]*

Los gestores culturales (productores, editores y distribuidores), públicos y privados, expresan su habitual optimismo y valoran todas las esferas culturales por encima de los datos promedio. Con una calificación media de 5,9 (cinco décimas por encima de la media general), su percepción del estado de la cultura en España se mantiene con la mejor puntuación otorgada por estos agentes culturales a lo largo de la serie de Informes ICE, aun-

que los resultados matizados revelan leves cambios respecto del año anterior en casi todas las esferas (Figura 15).

En contraste con la visión general, los gestores aportan un plus de optimismo al estado de la creación, que puntúan con 7, notable (siete décimas por encima de la media), mejorando levemente la nota anterior (6,8 en 2023). En una adición que se extiende también a su apreciación del uso y consumo de la cultura, que sube hasta 6,3 (6,1 el año anterior) y se sitúa 6 décimas por encima del valor promedio (5,7).

Sus valoraciones más favorables se amplían además a sus propias funciones de producción/edición (6,4) y de distribución/comercialización (5,8), que sobresalen respecto de las notas medias en



**Figura 15:** Calificación de los gestores vs total agentes culturales en 2024.

Fuente: *Elaboración propia.*



8 y 6 décimas, respectivamente. Aunque este año en sus puntuaciones ponen freno a las continuas (aunque leves) subidas de años anteriores: así, producción/edición se estanca en el mismo valor de 2023 mientras que distribución/comercialización disminuye 2 décimas.

Más próximos a las calificaciones promedio, los gestores revalidan su aprobado a la esfera de las políticas públicas y estrategias comerciales con un 5,3 (5 de nota media), pero empeoran su pronóstico en 3 décimas (de 5,6 en 2023). El mayor castigo es para la proyección y cooperación exterior (4,9), que a pesar de que pierde solo una décima (5 en 2020) tiene consecuencias simbólicas porque expulsa a esta esfera del lugar privilegiado (aprobado) que alcanzó por primera y

única vez el año pasado, en un resultado inédito en la serie de encuestas ICE.

### C) Expertos / Críticos: Pesimismo prudente [Puntuación: 5,2]

Las estimaciones de los expertos y críticos sobre las esferas culturales muestran con regularidad en la serie de Encuestas ICE su mayor proximidad a las calificaciones promedio. De nuevo, la puntuación media (5,2) de estos agentes culturales (expertos académicos o profesionales, investigadores y críticos culturales) se sitúa como la más cercana a la visión general (sólo dos décimas por debajo de la calificación general de la encuesta: 5,4) (Figura 16).

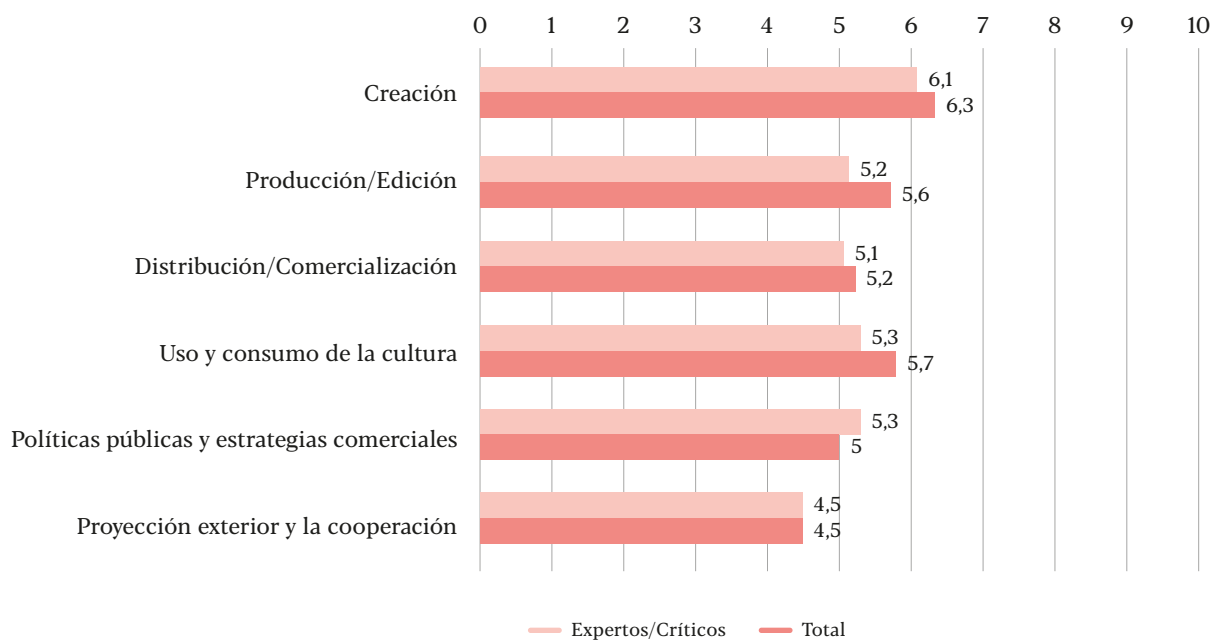


Figura 16: Calificación de los expertos/críticos vs total agentes culturales en 2024.

Fuente: Elaboración propia.

Aunque todas las esferas culturales aprueban -a excepción de la proyección exterior y la cooperación cultural que iguala el suspenso general-, las puntuaciones se mantienen en su mayoría por debajo de las notas promedio y solo las políticas públicas y las estrategias comerciales merece una estimación superior.

Estos matices desfavorables en la apreciación de las esferas culturales adquiere mayor significación en su comparativa con los resultados del año anterior, que revela un ligero empeoramiento en casi todas las áreas respecto a 2023. Las mejores calificaciones recaen en la esfera de la creación, puntuada con un 6,1 (6,6 en 2023), seguida del uso y consumo de la cultura (5,3) y las políticas públicas y las estrategias comerciales (5,3), que en el lapso de un año han retrocedido tres décimas (6 y 5,6 en 2023, respectivamente). A continuación, se sitúa la esfera de la producción/edición con un 5,2 (frente a 5,7 de media general) y la distribución/comercialización 5,1 (frente a 5,2 de media general), que pierden 4 décimas respecto al año anterior.

La única coincidencia exacta con la visión general es la esfera de la proyección exterior y cooperación, que los expertos/críticos culturales aciertan al suspender con un 4,5 (una décima menos que el año anterior), manteniendo esta área como la más deficitaria en su valoración del estado de la cultura en España.

## 7. CUESTIONES DE ACTUALIDAD. LOS DERECHOS CULTURALES, A EXAMEN

Además del exhaustivo cuestionario (54 preguntas) que articula la Encuesta ICE de forma estable en el tiempo, cada edición incorpora cuatro preguntas que denominamos “de actualidad”, destinadas a pulsar la opinión de los agentes culturales sobre aspectos que remiten al tema central del Informe y a cuestiones que por su actualidad no eran previsibles inicialmente y, por tanto, no están contempladas en el cuestionario que sirve de base para la encuesta. Estas preguntas no se computan en los resultados generales para garantizar el análisis coherente y homogéneo de la serie de encuestas ICE y se valoran en este apartado de manera autónoma.

En esta ocasión, las cuatro cuestiones de actualidad evalúan el estado de opinión de los agentes culturales sobre los derechos culturales y sus declinaciones (lema del ICE 2024); en concreto, la libertad de expresión y creación artística, la participación cultural de la sociedad civil a través del derecho de acceso a los medios públicos de comunicación, la (des)igualdad de género en la creación y producción/edición cultural, y las políticas públicas y la regulación de la Inteligencia Artificial.

Las puntuaciones correspondientes a estas preguntas no han resultado demasiado optimistas en ninguno de los casos evidenciando la existencia de déficits importantes en el acceso a la cultura en condiciones de igualdad, el

derecho a participar en la vida cultural y la protección de los derechos de los creadores, en opinión del conjunto de los agentes encuestados.

De esta manera, los encuestados atribuyen un 4,5 de media al “progreso” de la libertad de expresión y creación artística en España, un suspenso alto, que penaliza el avance de la libertad plena para imaginar, crear y difundir expresiones culturales diversas sin censura gubernamental, sin injerencias políticas y sin presiones de personas o entidades no estatales. Un aspecto que no puede desvincularse del derecho de todos los ciudadanos a tener acceso a las obras creadas, una condición esencial para la diversidad cultural (cuestión nº 55).

Este resultado guarda una notable coherencia con la pregunta 41 del cuestionario general (“los poderes públicos

respetan la autonomía de la cultura”) que los agentes culturales castigan con un retroceso de casi medio punto en sus estimaciones (4,4), tras los ataques sufridos por la cultura durante este año.

No se trata, sin embargo, de una problemática particular ni coyuntural. A pesar de los avances en la doctrina y jurisprudencia internacional, UNESCO ha venido alertando de que continúan produciéndose violaciones de la libertad artística en todos los continentes, desde censura hasta encarcelamiento, amenazas físicas e incluso asesinatos de creadores y artistas. Para intentar responder a esta problemática, el reconocimiento a los artistas en la promoción y la defensa de los derechos humanos debería ser un asunto nuclear en el futuro Plan de Derechos Culturales anunciado por el Ministerio de Cultura.

#### LIBERTAD DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Cuestión nº 55: El derecho a la libertad de expresión artística progresa en todos sus parámetros	4,5
--	-----

#### DERECHO DE ACCESO

Cuestión nº 56: Los medios públicos (de cobertura estatal y autonómica) favorecen el derecho de acceso de los ciudadanos a participar en la vida cultural	4,8
---	-----

A pesar de la mejora relativa del papel de los medios públicos en el impulso a la creación independiente y la promoción de la diversidad (ver cuestiones 20 y 21 analizadas en los resultados por Esferas de actividad), esta segunda cuestión de actualidad, que interpela sobre el derecho de acceso a los medios públicos por parte de la sociedad civil, es penalizada con un suspenso (4,8) por parte de los agentes culturales (cuestión nº 56).

No parece una casualidad que, en paralelo con las carencias notables en la representación de los contenidos culturales en la programación de las televisiones públicas, las instituciones parezcan haber dimitido de su deber de regular el derecho de acceso, tal como establece la Ley de la Radio y la Televisión de Titularidad Estatal (2006), en cumplimiento del artículo 20.3 de la Constitución, a fin de «asegurar en su programación la expresión de la pluralidad social, ideológica, política y cultural de la sociedad española». A pesar del mandato constitucional, el derecho de acceso no dispone de un marco legislativo general que determine «qué ha de entenderse por grupos sociales y políticos significativos», ni cuál deber ser el «umbral del tiempo de antena concedi-

do que garantice la efectiva satisfacción del derecho», según reconoce la propia Corporación RTVE. Mientras, lo cierto es que el control de la participación efectiva de las asociaciones y entidades culturales en el ejercicio de su derecho de acceso remite a una presencia irrelevante, marginal, en el conjunto de los medios públicos.

El enfoque en derechos culturales no puede ocultar las desigualdades reales de participación en la creación y la producción/edición cultural, y específicamente a su apartado más mayoritario y grave, la desigualdad de género en la cultura española, que obtiene una valoración negativa (4,4). Un balance precario que se compadece con las cifras del Ministerio de Cultura, que reflejan una tasa de empleo cultural solo del 40,9% para las mujeres (por debajo de la observada en el conjunto nacional, 46,2%) frente a la del 59,1% de los hombres (cuestión nº 57).

Sin embargo, caben matices importantes en estos resultados medios. Así, a pesar de nuestros ímprobos esfuerzos por conseguir una participación equitativa en esta ocasión, de entre los 100 encuestados, 59 son hombres y 38 son mujeres (además, 2 personas han declinado contestar y otra está adscrita al tipo

IGUALDAD DE GÉNERO Y CULTURA

Cuestión nº 57: La mujer tiene una situación equitativa en la creación y la producción/edición cultural

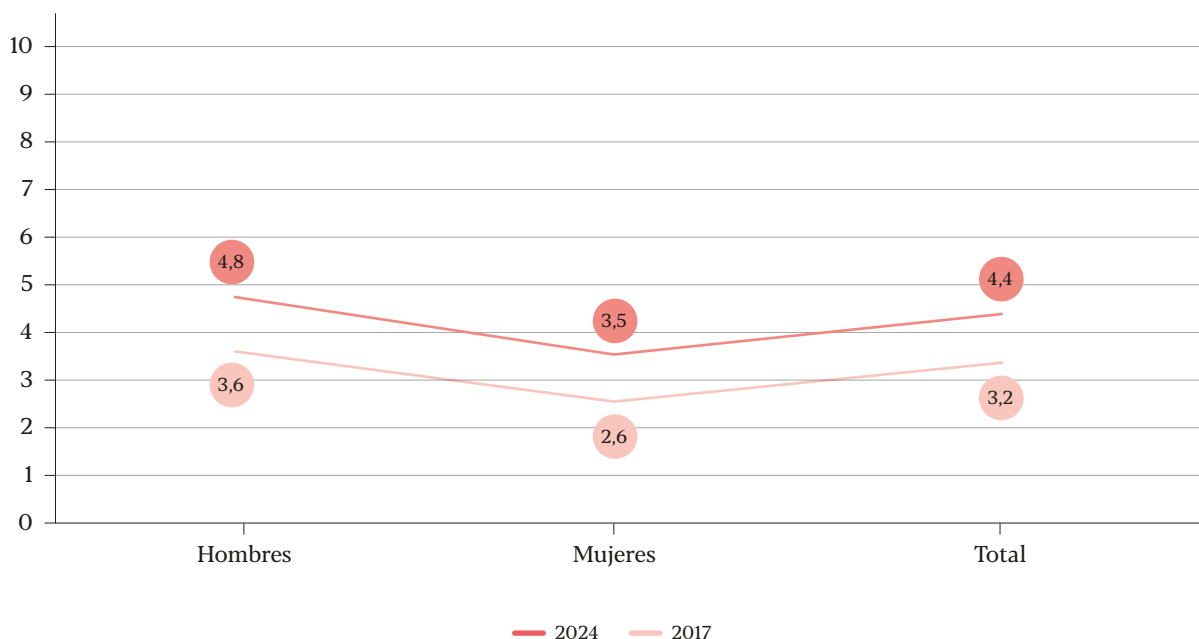
4,4

“no binario”). Y entre ambos colectivos se aprecian diferencias importantes en esta pregunta: Las mujeres otorgan una puntuación mucho más baja (3,5) a su situación “equitativa” en la cultura frente al mayor optimismo expresado por los hombres, que roza el aprobado (4,8).

Con esta cuestión damos continuidad a una preocupación de la serie de Informes ICE, coincidente además con el lema de la edición de 2017 “Igualdad y Diversidad”, lo que nos permite pulsar la evolución en la percepción de la desigualdad de género en la cultura en España en dos momentos distintos (2017 y 2024).

En nuestra consulta de 2017 ya señalamos el contraste significativo entre

la apreciación general de esta cuestión (3,2) y el desequilibrio de la posición femenina, que suspendía muy fuertemente (2,6). Los resultados actuales mejorados, aunque todavía suspensos, corroboran la mayor confianza expresada por las mujeres acerca de las potencialidades de la regulación (políticas públicas) para mejorar seriamente las asimetrías del empleo cultural (5,7). La recuperación del Ministerio de Igualdad por el anterior gobierno de coalición progresista, los planes estratégicos y las actuaciones concretas para dar visibilidad a las autoras, artistas y creadoras y eliminar las brechas de género en este ámbito parecen acertar en el impulso hacia la igualdad en las distintas manifestaciones culturales. A pesar de los



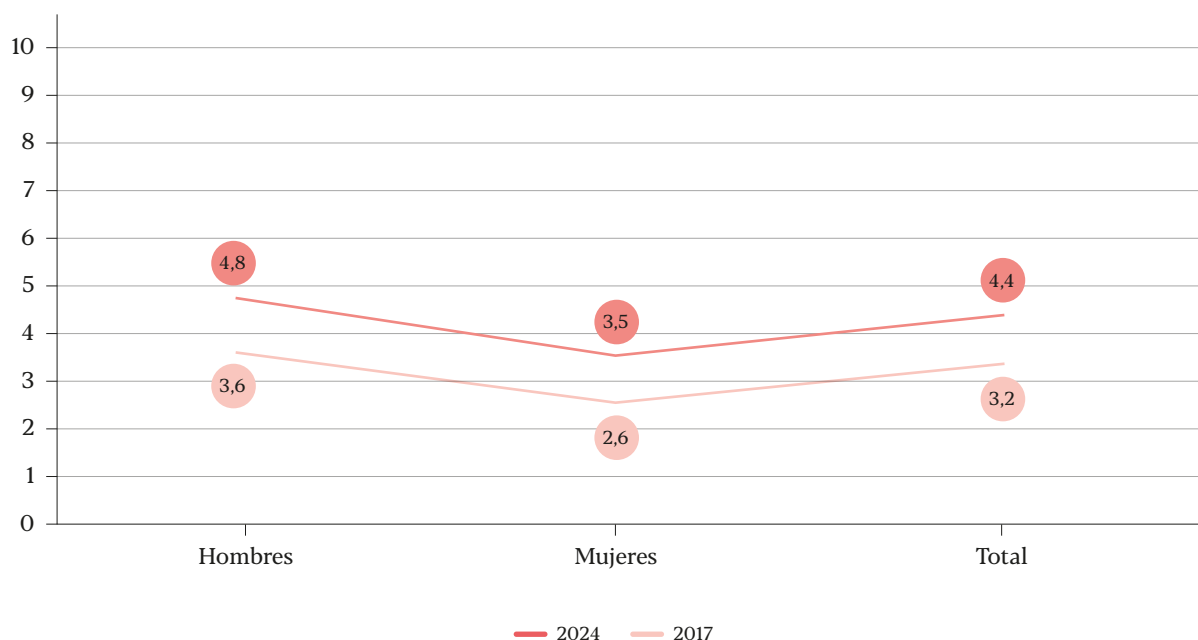
**Figura 17:** Cuestión 57. La mujer tiene una situación equitativa en la creación y la producción/edición cultural (Igualdad de género en la cultura): Comparativa 2017-2024.

Fuente: *Elaboración propia.*

avances significativos en materia igualdad de género, las asimetrías persistentes que evidencian las estimaciones de los agentes culturales, muestran el largo camino aún por recorrer en el futuro próximo (Figura 17).

En su reciente pero acelerada implantación, la inteligencia artificial (IA) se ha

revelado ya como una tecnología disruptiva con una alta capacidad de impacto en la economía y la sociedad. Junto a otras tecnologías digitales, las grandes promesas y potencialidades de la IA generativa no pueden, sin embargo, esconder la existencia de graves problemas y desafíos para la cultura en la creación, producción, dis-



**Figura 17:** Cuestión 57. La mujer tiene una situación equitativa en la creación y la producción/edición cultural (Igualdad de género en la cultura): Comparativa 2017-2024.

Fuente: *Elaboración propia.*

POLÍTICAS PÚBLICAS E INTELIGENCIA ARTIFICIAL (IA)

Cuestión nº 58: Las políticas públicas acogen la llegada de la Inteligencia Artificial (IA) potenciando el desarrollo de la cultura y su diversidad.

4,2

tribución, difusión y consumo de los bienes simbólicos, con nuevas amenazas a los derechos de propiedad intelectual, la diversidad de las expresiones culturales, la libertad de creación o las desigualdades de acceso a la cultura (cuestión nº 58).

Pues bien, la valoración de los agentes culturales (4,2) sintetiza la preocupación por este tema y el moderado descontento acerca de las actuaciones públicas en su impulso al desarrollo de la cultura y la diversidad en el nuevo contexto marcado por la IA. La visión general expresada en esta encuesta resulta coincidente con los manifiestos sectoriales elaborados desde asociaciones y entidades culturales que reclaman un marco normativo y ético que garantice los derechos de autor, un marco tecnológico transparente y seguro para autores, editores, creadores y el conjunto de la sociedad, y un marco lingüístico integral que promueva una creación cultural diversa.

Cabe citar aquí, la aprobación el pasado mes de marzo de la Ley de Inteligencia Artificial por el Parlamento europeo así como la creación de la Oficina Europea de Inteligencia Artificial. En clave local, España ha dado algunos pasos como la creación de la Agencia Española de Supervisión de Inteligencia Artificial y desde el Ministerio de Cultura se ha elaborado la guía de buenas prácticas de uso de la IA, que recoge algunas pautas encaminadas a proteger los derechos de propiedad intelectual y a priorizar los contenidos creados con la intervención humana.

## 8. OBSERVACIONES ABIERTAS

Nuestra encuesta deja siempre al final del cuestionario un espacio abierto a las opiniones de nuestros encuestados sobre el estado de la cultura en España, en todas sus variables. Como en ediciones anteriores de este mismo estudio, las valoraciones, aunque significativas de la coyuntura económica y política y su influjo sobre estado de la cultura en España, su participación es minoritaria en el contexto amplio de la consulta.

Las expresiones relativas a la situación de los Derechos Culturales en nuestra democracia (lema central del Informe ICE 2024), el nuevo mapa político tras las pasadas elecciones y sus amenazas sobre la autonomía de la cultura, la libertad de expresión creativa o su impacto sobre la diversidad cultural concentran buena parte de los juicios valorativos de los encuestados que, además, señalan algunas carencias de las políticas culturales y valoran la llegada de la Inteligencia Artificial (IA).

A continuación ofrecemos su síntesis en base a los grandes apartados tratados:

### *Derechos culturales y Democracia*

- «El Derecho a la Cultura debe ser, como la Salud o la Educación, un Derecho fundamental en nuestro ordenamiento jurídico».
- «En mi opinión la concepción de la cultura como un derecho todavía no está



suficientemente extendida. Las propias administraciones que gestionan las políticas culturales, tan solo llegan a plantear aspectos de democratización cultural, pero difícilmente favorecen la democracia cultural. Las instituciones son reacias a ceder competencias a la ciudadanía».

- «Es fundamental que el debate público sobre los derechos culturales se haga desde su vinculación con el resto de derechos humanos de los que forma parte, para ahuyentar el riesgo de vaciamiento de su potencial transformador».
- «Los derechos culturales han de vincularse con la calidad democrática y la lucha contra la pobreza si no queremos convertirlos en un mero fetiche descontextualizado. Será fundamental incluir voces vinculadas al campo de lo social, los movimientos sociales y la lucha por las libertades democráticas para que la futura Ley sea real, así como incorporar una especial sensibilidad territorial rural-urbana para que su "definición" no quede simplemente en manos de consultorías del eje Madrid-Barcelona».
- «El diálogo con América Latina y su experiencia previa en la protección constitucional de los derechos culturales tiene que tener un papel protagonista en el proceso que se abordará en España. Se corre el riesgo de anular su potencialidad democratizadora».

### *Situación política vs Autonomía de la cultura*

- «La cultura está viendo amenazada su frágil independencia. Vuelve a ser utilizada como espacio de confrontación política a consecuencia de la entrada en algunas CCAA de coaliciones de derecha y extrema derecha. En ese contexto, los derechos culturales y la libertad creativa y de expresión, está sufriendo un deterioro alarmante. El apoyo a la creación en lenguas cooficiales está retrocediendo y se censuran manifestaciones culturales en territorios con lenguas propias».
- «En los territorios gobernados por este tipo de coaliciones, se aprecia una voluntad de reducir, cuando no cercenar directamente, aquellas manifestaciones culturales que se desvíen una concepción "tradicional" (en la acepción más conservadora del término), de la cultura».
- «Se están produciendo graves agresiones a la cultura gestionada en algunas comunidades autónomas y locales. Quienes hablan de hacer una cultura "blanca" en realidad propugnan una cultura amordazada».
- «Con la irrupción de muchos gobiernos de PP-VOX, autonómicos y locales, se están viendo grandes retrocesos en libertad de expresión, diversidad, filtra-

do de ideas y de personas, ataques a la lengua autonómica, censura de publicaciones en ediciones y bibliotecas, en ayudas a las producciones, en los ceses por motivos ideológicos de los responsables culturales que habían obtenido por concurso público sus puestos de dirección, etc.».

- «La derechización de la gestión cultural es una amenaza creciente para la creación, la diversidad y el acceso a la cultura».
- «Hay un problema, y es que la derecha no está interesada en la cultura. Cuando la derecha está en el poder, la creación y la experimentación pasan a un segundo plano, para tomar el primero la Iglesia, el Ejército y los Toros».
- «Tampoco se percibe una mayor capacidad de las administraciones en conectar con la ciudadanía que se siente extraña o que no tiene medios para relacionarse con la diversidad cultural. Los esfuerzos se suelen dirigir a las llamadas industrias culturales, pero se olvida el trabajo de la cultura de proximidad, promocionada por pequeñas organizaciones que ven entorpecida su labor por el muro burocrático».
- «Sería importante fomentar una diversidad de salas culturales polivalentes públicas y estables en el tiempo, y en parte autogestionadas, que atendieran a fomentar la conversación y reflexión colectiva para generar una ciudadanía plural y libre. En ellas se deberían programar todas aquellas obras culturales de calidad, innovadoras y experimentales que no son rentables en el circuito comercial».

#### *Políticas públicas culturales*

- «España es una fuente inagotable de artistas y producción cultural a pesar de sus políticos. Con apoyo, la industria cultural española estaría en los primeros lugares a nivel mundial. El problema de base es la educación, la gran asignatura pendiente de nuestro país».
- «Considero que está muy bien que haya ayudas a los creadores pero no debería ser solo eso; es necesario que la sociedad en general participe y sea consumidora de las creaciones, y para ello es necesario la educación desde el principio, desde primaria».
- «Carencia pública en un plan definido para el apoyo a la promoción de la producción artística contemporánea y a sus agentes de galerías de arte contemporáneo españolas».
- «Creo que no se podrá elaborar un informe en profundidad sobre el estado de la cultura en España hasta que no se evalúen los diversos aspectos de las creaciones culturales. Las realidades que atañen, por ejemplo, al mundo de la creación cinematográfica, al teatro,

a la literatura, a la danza y a las artes visuales multidisciplinares son realidades distintas. Y, claro, ello atañe profundamente a los derechos culturales».

- «Es preciso una mayor colaboración público-privada».
- «Cada vez es más difícil vivir como free-lance cultural».

### *Medios de comunicación y Promoción cultural*

- «Respecto a los medios de comunicación, la presencia de reseñas de producciones cinematográficas comerciales y extranjeras (ámbito anglosajón) son las que más espacio ocupan en los informativos. En lo que respecta a las artes visuales, solo las grandes ferias o los consagrados. En literatura, puntualmente una edición best-seller de uno de los grandes grupos y solo dirigidos a adultos».
- «No hay la menor información cultural dirigida a niños y jóvenes, las artes escénicas apenas tienen espacio».

### *Inteligencia artificial (IA) y Nuevas Tecnologías de la Comunicación*

- «El tratamiento de la IA desde un punto de vista crítico, regulado, que incentive una participación ciudadana

informada y responsable es fundamental. Su tratamiento actual es totalmente insuficiente y alarmante».

- «Cuando hablamos de libertad de elección de cultura no se tiene en cuenta los sesgos digitales (algoritmos) altamente limitantes, que tan solo se pueden romper con una inversión en redes y marketing online, dejando una vez más espacio solo a proyectos con alta financiación».
- «No hay el menor indicio de cómo acogen los organismos públicos la llegada de la Inteligencia Artificial, excepto en los carteles generados por esos mismos organismos prescindiendo de los servicios de profesionales justamente remunerados. No existe el menor control sobre la oferta de consumo cultural generada por IA ni se miden sus consecuencias para los profesionales de cada sector».
- «No creo que el acogimiento de la IA por parte de las políticas públicas implique potenciar el desarrollo de la cultura y menos que eso se traduzca en diversidad de las propuestas».
- «Aún es demasiado pronto para responder con certezas a la cuestión 58 del Cuestionario [Las políticas públicas acogen la llegada de la Inteligencia Artificial (IA) potenciando el desarrollo de la cultura y su diversidad]».

- «Parece que las nuevas tecnologías solo se utilizan para rentabilizar la cultura, pero poco para potenciar las relaciones humanas, la reflexión, y el pensamiento crítico».

### III. PRINCIPIOS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

#### 1. LA MUESTRA: ESTRUCTURA Y COMPOSICIÓN

Para pulsar estas opiniones, se construyó una base de datos de agentes culturales españoles, basada en la acumulación de sondeos que el ICE ha ido realizando desde hace más de una década, actualizada y depurada para combinar mejor actividades privadas e instituciones públicas, grandes empresas como PYMES o agentes autónomos. Sobre la experiencia de las ediciones anteriores, esta base depurada ha alcanzado a 251 direcciones consignadas para conseguir el objetivo final de 100 encuestas respondidas (tasa de respuesta: 40 por cien). Con dos anomalías respecto de encuestas anteriores: una participación corporativa (en calidad de “Junta Directiva”, sin representación personal nominal) y los datos anonimizados por solicitud expresa de un experto. Más del 60% de los encuestados repite respecto a ediciones anteriores.

La muestra ha sido como siempre elegida de forma equilibrada entre agentes culturales destacados de todos los sectores, procurando su distribución armónica entre creadores, productores/

editores/gestores y expertos académicos/críticos de cada sector. Esta mecánica de trabajo favorece que la muestra completa y las respuestas efectivas no sean indiferenciadas, sino equilibradas entre roles productivos desempeñados en la cultura y entre sectores centrales culturales, no sólo para ganar en representatividad del conjunto de la cultura, sino también para poder matizar los resultados según las muy diversas actividades desempeñadas en un campo tan amplio y diverso.

En esta ocasión especialmente, nos hemos esforzado en buscar una mayor participación de las asociaciones culturales sectoriales y generales de todo tipo, no siempre fácil ni en su acceso ni en su respuesta, sin descuidar el máximo equilibrio posible entre las dos grandes metrópolis que concentran la oferta cultural y las otras comunidades españolas, y la representatividad de las mujeres en la cultura. A pesar de nuestros ímprobos esfuerzos por conseguir una participación equitativa en esta ocasión, de entre los 100 encuestados, 59 son hombres y 38 son mujeres (además, 2 personas han declinado contestar y otra pertenece al tipo “no binario”).

La encuesta se ha realizado entre los meses de mayo y junio de 2024. La vía de la consulta on line, una plataforma profesional de Internet (e-encuesta.com), ha facilitado nuestro trabajo de recogida y tabulación de los resultados, aunque también ha mostrado, a veces en tiempo real, las dificultades de muchos agentes culturales para enfrentarse al largo cuestionario planteado.

De esta forma, hemos buscado sistemáticamente una ponderación de los encuestados entre 3 grandes categorías:

1. Creadores
2. Gestores públicos y privados
3. Investigadores y Críticos

Y los hemos segmentado equilibradamente entre 7 grandes sectores de actividad que sintetizan los mayores procesos culturales en nuestra sociedad (en proyección social y en peso económico):

1. Artes Escénicas
2. Artes Plásticas
3. Música e industria discográfica
4. Cine y producción audiovisual
5. Libro y Bibliotecas
6. Videojuegos y multimedia
7. Creatividad publicitaria y diseño

Además, aunque excluida del cómputo de las notas medias en los resultados por sectores, para evitar un sesgo externo a esos roles profesionales, hemos añadido una octava categoría polivalente que venía obligada por la realidad, por la existencia de expertos académicos y profesionales que, en función de su trayectoria, tenían una experiencia valiosa que atravesaba los diferentes sectores y actividades y que no podíamos ignorar:

8. Expertos transversales (gestores, investigadores)

## 2. PREMISAS DEL CUESTIONARIO

### *A. Lógica y objetivos*

El conjunto de 54 preguntas se mantiene idéntico al de las Encuestas ICE de años anteriores (2011, 2014, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020 y 2023) para facilitar las comparaciones homogéneas. Se trata de un cuestionario exhaustivo, con vocación de perennidad para poder ser comparado en el tiempo, y que pretende por ello abarcar las principales problemáticas que atraviesan el campo cultural. Pero hemos añadido cuatro preguntas específicas sobre los Derechos Culturales (lema central de esta edición), como novedad en este ICE 2024.

Todas las preguntas del cuestionario están referidas a la cultura en España, salvo mención expresa a su proyección exterior, y son enunciadas en términos positivos para evitar cualquier condicionamiento sobre los encuestados. Su valoración debe hacerse en una escala que va de 1 (desacuerdo absoluto) a 10 (aceptación total). El cuestionario es común a todas las actividades culturales, aunque se entiende que se responde desde la experiencia específica concreta de los encuestados.

Las respuestas a este cuestionario son completamente anónimas y sólo quedan reflejadas en los resultados generales. El listado de personas encuestadas, con su nombre y cargo profesional, aparece sin embargo reseñado en el anexo final de nuestra publicación como obligada garantía de la fiabilidad y representatividad de la encuesta (ver Apéndice III).

Para representar a todas las grandes fases de la cadena de valor de la Cultura y de las Industrias Culturales y Creativas, tanto en su versión clásica analógica como en su traducción al mundo digital, se han delimitado 6 esferas que estructuran enteramente el Cuestionario:

1. La Creación
2. La Producción/Edición
3. La distribución/comercialización
4. El uso y consumo de la cultura
5. Las políticas públicas y estrategias comerciales

## 6. La proyección exterior y la cooperación

Y se ha buscado enunciar las cuestiones, orientándolas por áreas axiales de valoración de la cultura, que debían traducir en términos explícitos sus valores democráticos fundamentales y las condiciones económicas necesarias para sostenerlos, con un número de preguntas flexible y capaz de aprehender los aspectos fundamentales de cada área en cada esfera, siempre desde una perspectiva central basada en la diversidad cultural:

1	La Creación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Innovación</li> <li>- Pluralismo creativo</li> <li>- Pluralismo ideológico</li> <li>- Remuneración justa</li> </ul>
2	La Producción/Edición	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pluralismo de voces</li> <li>- Identidad</li> <li>- Diversidad de oferta</li> <li>- Sostenibilidad financiera</li> </ul>
3	La distribución/comercialización	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversidad de oferta</li> <li>- Pluralismo de voces</li> <li>- Sustentabilidad financiera</li> </ul>
4	El uso y consumo de la cultura	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversidad</li> <li>- Participación</li> <li>- Identidad</li> </ul>
5	Las políticas públicas y estrategias comerciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apoyo a la diversidad y el pluralismo</li> <li>- Apoyo a la sostenibilidad financiera</li> <li>- Independencia de la cultura</li> </ul>
6	La proyección exterior y la cooperación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comercio potente</li> <li>- Diversidad intercultural</li> <li>- Sostenibilidad económica</li> </ul>

*B. Cuestionario [ICE 2024]*

**A. La creación**

01. Las corrientes y estilos innovadores pueden expresarse y buscar su público
02. La creación cultural expresa el abanico de valores ideológicos presente en la sociedad española
03. Los autores están beneficiándose de las nuevas tecnologías para aumentar su creatividad
04. Los creadores se están aprovechando de las nuevas redes para conectar con sus públicos
05. Los creadores consiguen una remuneración justa para mantener su trabajo
06. La diversidad creativa tiende a mejorar en el medio plazo (cinco años)

**B. La producción/edición**

07. Los productores-editores componen un abanico plural de voces e intereses
08. Las PYMES juegan un papel esencial como canteras de innovación
09. La oferta cultural refleja la diversidad de nuestra identidad cultural
10. La descentralización de la producción cultural refleja la España de las autonomías
11. Los grandes grupos culturales ofrecen un abanico plural de productos y servicios
12. Las lenguas reconocidas en el Estado español encuentran un desarrollo equilibrado en la oferta disponible

13. Las PYMES de la edición/producción consiguen una remuneración suficiente para su sostenibilidad
14. Las nuevas redes permiten diversificar las fuentes financieras y aumentar la rentabilidad
15. Las nuevas redes permiten una economía sustentable para el futuro
16. La producción cultural incrementará su diversidad y rentabilidad a medio plazo (cinco años)

**C. La distribución/comercialización**

17. Las redes de distribución analógicas ofrecen una oferta suficientemente diversa
18. Los medios de comunicación tradicionales promocionan la diversidad cultural
19. Los medios de comunicación impulsan la creación y promoción de la cultura
20. Los medios públicos promueven la diversidad cultural
21. Los medios públicos impulsan la producción independiente
22. La comercialización de los productos y servicios culturales permite una amplia capacidad de elección del usuario
23. Las redes digitales garantizan el pluralismo de creaciones y voces a disposición de los usuarios
24. Las redes digitales garantizan el derecho de acceso general a la cultura
25. La distribución por todos los canales



permitirá una mayor diversidad y rentabilidad a medio plazo (cinco años)

#### **D. El uso y consumo de la cultura**

26. Los usuarios tienen una gran libertad de elección cultural
27. Los usuarios saben bien lo que quieren elegir
28. Los usuarios tienen una gran diversidad de oferta disponible
29. Los usuarios disponen de un acceso asequible a la cultura
30. Las nuevas redes permiten una gran participación de los usuarios en la creación cultural
31. Las redes digitales potencian la capacidad del boca a boca (etiquetado y recomendación) de los usuarios
32. Las redes digitales reducen drásticamente los costes de la cultura y permiten su democratización
33. Los usuarios disponen en Internet de una gran libertad de elección
34. Los usuarios pagan un precio justo por la creación cultural
35. Los usuarios pueden elegir la cultura adecuada a sus identidades culturales (nacionales, regionales, locales)
36. Los ciudadanos/consumidores incrementarán su diversidad de elección a medio plazo

#### **E. Las políticas públicas y las estrategias comerciales**

37. Las políticas públicas culturales estimulan la innovación creativa
38. Las políticas públicas fortalecen el tejido industrial de la edición/producción
39. Las políticas públicas impulsan la diversidad de oferta y de elección del usuario
40. Las políticas públicas estimulan la sostenibilidad económica de la cultura
41. Los poderes públicos respetan la autonomía de la cultura
42. Las políticas públicas apoyan la transformación digital
43. Las políticas públicas defienden la remuneración justa del autor

#### **F. La proyección exterior y la cooperación**

44. La cultura española ocupa el lugar que le corresponde en el mundo
45. Los intercambios comerciales con el exterior son equitativos
46. Los intercambios culturales con la U.E. son suficientes y equilibrados
47. Los intercambios culturales con América Latina responden suficientemente a los lazos lingüísticos y culturales
48. Las estrategias comerciales de los grandes grupos son acertadas para la expansión exterior

- 49. La proyección exterior de las PYMES culturales es suficiente
- 50. Las políticas públicas de cooperación exterior son suficientes y efectivas
- 51. Las políticas públicas de cooperación incentivan el intercambio y la diversidad intercultural
- 52. Las políticas de cooperación promocionan la presencia de la cultura latinoamericana en España
- 53. Las políticas públicas de cooperación crean nuevos públicos para la cultura española
- 54. La cooperación y el comercio generarán una mayor diversidad a medio plazo

**G. Cuestiones de actualidad:  
Los Derechos Culturales**

- 55. El derecho a la libertad de expresión artística progresa en todos sus parámetros
- 56. Los medios públicos (de cobertura estatal y autonómica) favorecen el derecho de acceso de los ciudadanos a participar en la vida cultural
- 57. La mujer tiene una situación equitativa en la creación y la producción/edición cultural
- 58. Las políticas públicas acogen la llegada de la Inteligencia Artificial (IA) potenciando el desarrollo de la cultura y su diversidad

**H. Observaciones abiertas**

Si desea añadir algún comentario libre, especialmente en relación al Anexo de actualidad, puede hacerlo en este apartado (máximo 10 líneas).

**Apéndice I. Resultados generales [ICE 2024]**

## Apéndice I



## Apéndice I



## Apéndice I



## Apéndice II. Resultados generales [ICE 2023]





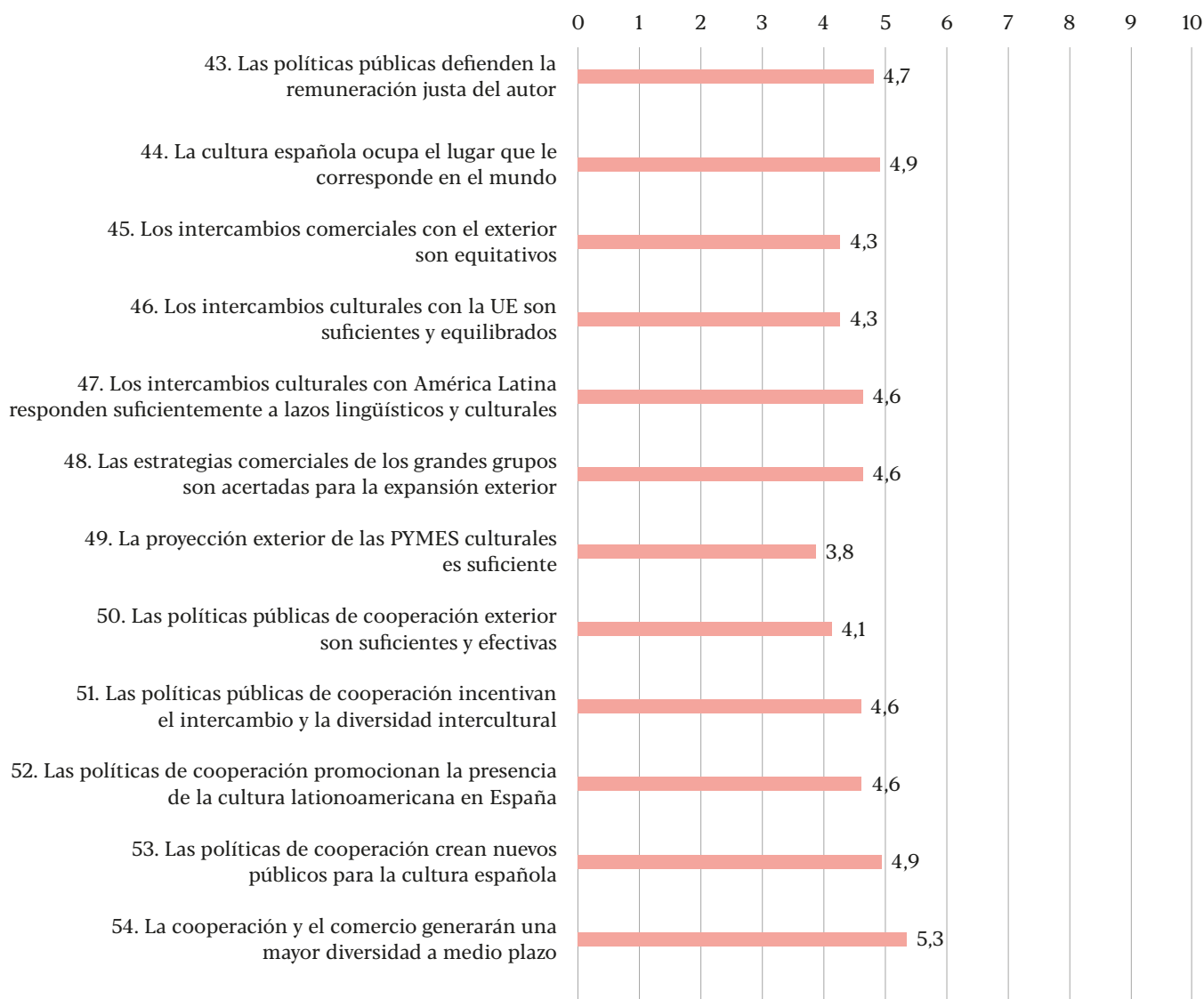
## Apéndice II



## Apéndice II



## Apéndice II.



### Apéndice III. Relación de expertos participantes en la Encuesta [ICE 2024]

ADACE	Junta Directiva de la Asociación de Directoras y Directores de Museos de Arte Contemporáneo de España (ADACE)
Natalia Abuin Vences	Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, UCM
Victor Alonso-Berbel	Director y Guionista audiovisual (The Mediapro Studio, Avalon)
Alejandro Alvarado Jódar	Cineasta, profesor e investigador en la Universidad de Málaga, UMA
Icía Alzaga Ruiz	Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED
José Manuel Anta Carabias	Director general de la Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones (FANDE)
Alberto Arenal Cabello	CEO de la startup MusicADN. Investigador de la Universidad Politécnica de Madrid, UPM
Antonio M <sup>a</sup> Ávila Álvarez	Director ejecutivo de la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE)
Costa Badía Melis	Educación y accesibilidad en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Jaume Balmes	Consultor en Grupo Planeta y El Taller Editorial
Pep Beltrán Ramírez	Coordinador del espacio intercultural Sovint, Cultura y Desarrollo. Dinamizador cultural
Isidro Blasco	Creador independiente y promotor de proyectos artísticos. Artista visual
Demetrio Enrique Brisset Martín	Fotógrafo. Catedrático emérito de la Universidad de Málaga, UMA

### Apéndice III

Fabia Buenaventura	Directora general de la Asociación de Productoras Asociadas de Televisión de España (PATE)
Carmen Caffarel Serra	Rey Juan Carlos, URJC. Exdirectora del Instituto Cervantes. Ex directora de RTVE.
Francisco Campos Freire	Catedrático de Periodismo de la Universidad de Santiago de Compostela, USC
Jesús Cañete Ochoa	Director de actividades culturales de la Fundación General de la Univesidad de Alcalá. Vocal de Relaciones Culturales de ACE
Gemma Carbó Ribugent	Directora del Museu Terra - Fundació Carulla
Amparo Carbonell Tatay	Catedrática de Escultura de la Universitat Politècnica de València. Académica numeraria Real Academia San Carlos. Miembro del Consell Valencià de Cultura. Escultora.
Matilde Carrasco Barranco	Presidenta de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA). Universidad Complutense de Madrid, UCM
Josetxo Cerdán Los Arcos	Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, UC3M. Exdirector de la Filmoteca Nacional. Director de cine
Manuel Chaparro Escudero	Catedrático de Periodismo de la Universidad de Málaga, UMA. Exdirector de la Asociación de Emisoras Municipales y Ciudadanas de Andalucía de Radio y Televisión (EMA RTV). IP del Laboratorio de Comunicación y Cultura de Andalucía
Jesús Cimarro	Director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Presidente de la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)

### Apéndice III

Soco Collado Cantos	Directora Gerente de Productores de Música de España (PROMUSICAE)
Juan Vicente Córdoba Navalpotro	Director, guionista y productor de cine. Miembro de la Junta Directiva de la Academia de Cine (Especialidad de Dirección)
Daniel Cuevas	Director de la galería de arte Daniel Cuevas
Mela Dávila Freire	Investigadora, escritora, comisaria
Rocío de la Villa Ardura	Catedrática de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, UAM. Crítica de arte en El Cultural y otros medios. Comisaria de exposiciones en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Manuel de Luque Taviel de Andrade	Periodista. Exdirector de la revista Anuncios
Guiomar Díez Puertas	Coordinadora del Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo
Jorge Fernández León	Patrono en la Fundación Interarts y miembro de la Comisión Científica de LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial
José Andrés Fernández Leost	Profesor de la Universidad Complutense de Madrid, UCM
Jorge Fernández León	Patrono en la Fundación Interarts y miembro de la Comisión Científica de LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial
Alvaro Fierro	Profesor de la Universidad País Vasco, UPV/EHU. Colaborador de las revistas Ruta 66 y Mondo Sonoro
Tomás Fernando Flores	Director de Radio 3. Periodista y crítico musical

### Apéndice III

Hector Fouce	Profesor de la Universidad Complutense de Madrid, UCM
Rosa Franquet Calvet	Catedrática de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona, UAB
Marta García Larriu	Fundadora y Directora de la Asociación Another Way Film festival, Another Way Film Festival (AWFF)
M <sup>a</sup> Trinidad García Leiva	Profesora de la Universidad Carlos III de Madrid, UC3M
Carlos Garriga	Periodista. Director de la consultora de comunicación GGCom
Emilio Gil Cerracín	Diseñador Gráfico. Director Creativo de Tau Diseño. Medalla de Oro al Mérito en las BBAA. Académico de la Real Academia de BBAA de San Telmo, Málaga.
Belén Gil Jiménez	Socia de Una Más Una, gestión y producción cultural
Jaime Gil Robles	Consultor. Asociación Española de Videojuegos (AEVI)
Gonzalo Golpe	Editor independiente. Profesor
Paloma González Rubio	Escritora. Correctora, editora y traductora
Alejo Hernández Lavado	Profesor de Universidad e Investigador de la fiscalidad de la cultura y el mecenazgo. Delegado de Hispania Nostra, defensa, promoción y puesta en valor del patrimonio cultural y natural. Miembro de la Junta Directiva de la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM)
Beatriz Herráez	Directora de Artium Museoa, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco (Vitoria-Gasteiz)



### Apéndice III

Concha Jerez	Artista multidisciplinar. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Premio Nacional de Artes Plásticas y Premio Velázquez de Artes Plásticas. Profesora jubilada de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca
Tommaso Koch	Periodista de la sección de cultura de El País
María Lamuedra Graván	Profesora de la Universidad de Sevilla, US
Susana Lanas	Fotógrafa. Fundadora de la plataforma internacional de moda y cultura TIMELESS
Tiscar Lara Padilla	Directora de Transformación y Comunicación Digital del Instituto Cervantes
Fernando Lara	Periodista y crítico cinematográfico. Académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Sección Nuevas Artes de la Imagen
Susana Lanas	Fotógrafa. Fundadora de la plataforma internacional de moda y cultura TIMELESS
Margarita Ledo Andión	Catedrática emérita de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela, USC. Cineasta
Donald B. Lehn	Vocal de la Junta directiva de Payasos sin Fronteras. Expresidente de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (FEDEC). Exdirector de la escuela de circo Carampa
Armand Llàcer Llàcer	Gerente de la Valencian Music Office
Xosé López	Catedrático de Periodismo de la Universidade de Santiago de Compostela, USC. Exconsejero del Consello da Cultura Galega.

### Apéndice III

Néstor López Ferreira	Profesor de la Universidad Complutense de Madrid, UCM
Guillermo López García	Catedrático de Periodismo de la Universitat de València, UV. Codirector del Máster oficial en Nuevos periodismos, comunicación política y sociedad del conocimiento
Diego López Garrido	Vicepresidente Ejecutivo y Director de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas. Exsecretario de Estado para la UE. Exdiputado
Francisco J. Lumbreras Bustillo	Patronato Fundación Lumbreras-Colección Adrastus. Arte Informado, Espacio Iberoamericano del Arte. Coleccionista
Judith Martín Prieto	Periodista. Subdirectora de "Aquí la tierra" en La 1 de TVE
Javier Marzal Felici	Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I, UJI
Diego Mas Trelles	CEO en Limbo Producciones. Productor y Director. Codirector del Festival Cine por Mujeres Madrid
Alicia Mateos Ronco	Profesora de la Universitat Politècnica de València, UPV
Pedro Medina Reinón	Docente y comisario de exposiciones. Artista visual
Sonia Megías López	Compositora, artista multidisciplinar
Arancha Mielgo Álvarez	Profesora adjunta de la Universidad CEU San Pablo
Francesca Minguella Rubió	Presidenta de Honor de la Asociación Cultura y Alianzas
Juan Carlos Monroy Jiménez	Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Segovia

### Apéndice III

Fernando Montañés García	Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y de la Universidad Nebrija. Escritor. Asesor de Comunicación y periodista
Enrique Morales Corral	Profesor de la Universidad de Valladolid, UVA
Juan Robert Muro Abad	Co-director de Asimétrica SL. Secretario de la Asociación El Otro Muro. Socio fundador y exsecretario general de la Academia de las Artes Escénicas de España
Ana Isabel Noguera Montagud	Miembro del Consell Valencià de Cultura. Profesora tutora Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED (Valencia). Escritora
Luis Noguero Elena	Director de Culturama, gestión cultural y mediación socioeducativa
Rosario Otegui Pascual	Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, UCM
Alfonso Palazón Meseguer	Coordinación Presidencia de la Unión de Cineastas. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos, URJC. Director, realizador, productor y guionista
Rosana Pastor Muñoz	Actriz. Directora de cine y audiovisual. Miembro del Consell Valencià de Cultura. Exdiputada
Jose Ignacio Pastor Pérez	Fundador y Presidente de Honor de la Associació Ciutadania i Comunicació (ACICOM). Director del Festival Cinema Ciutadà Compromés
Carmen Peñafiel Saiz	Catedrática de Periodismo de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU. Presidenta de la Asociación Española de Investigación en Comunicación (AE-IC). Secretaria General del Colegio Vasco de Periodistas y de la Asociación Vasca de Periodistas
Eduardo Pérez-Rasilla Bayo	Profesor de la Universidad Carlos III, UC3M

### Apéndice III

Adrián Piera Sol	Presidente del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). Gestor cultural, galerista, comisario
Emili Prado	Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona, UAB
José Quintanilla	Director de Taller Digigráfico, laboratorio especializado en fotografía de autor. Docente de posgrado en EFTI, Máster PHotoESPAÑA y La Máquina
Juan Raigada Fernández	Director Creativo de Aheartfulogames S.L., Desarrollo de videojuegos
Manuel Rico Rego	Escritor y crítico. Presidente de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE)
Elvira Rilova	Gestora cultural y comisaria independiente. Vicepresidenta de Mujeres en las Artes Visuales (MAV)
Estefanía Rodero Sanz	Socióloga de la Cultura. Fundación CEPAIM
Álvaro Rodríguez Fominaya	Director del MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
Joan Roig Prats	Fotógrafo. Asesor de la Asociación de Fotógrafos Profesionales de España (AFPE). Expresidente de AFPE.
Carolina Roura	Responsable de administración de la Fundació Museu d'Arte Contemporani de Barcelona, Fundación MACBA
Rainer Rubira	Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos, URJC. Coordinador de la Cátedra Unesco de Investigación en Comunicación
Alex Ruiz-Pastor	Director de escena. Director artístico. Investigador performativo. Actor y músico

### Apéndice III

David Sanfelipe Rodríguez	Director creativo
Rodolf Sirera Turó	Dramaturgo. Escritor, traductor y guionista. Socio fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España.
David Torrejón Lechón	Consejero de la Asociación de Marketing de España. Exdirector general de la Federación de Empresas de Publicidad y Comunicación (La FEDE). Periodista, publicitario, escritor, editor
Juana Valcárcel Conesa	Docente y diseñadora. Presidenta de la Asociación de Profesionales del Diseño y la Comunicación Publicitaria de la Región de Murcia (DIP)
Antonio Vargas	Director de Relaciones Institucionales de Amazon Web Services (AWS) España y Portugal
Virginia Yagüe Romo	Guionista de cine y TV. Presidenta de DAMA, Derechos de autor de Medios Audiovisuales. Vocal en la Junta Directiva de la Academia de Cine
Ramón Zallo Elguezábal	Catedrático emérito de la Universidad País Vasco, UPV/EHU

# *Biografías*

### **Jorge Fernández León**

Consultor de políticas culturales y Master en Investigación cultural; Ha sido director de la Fundación de Cultura de Gijón y Viceconsejero de Cultura del Gobierno del Principado de Asturias. Autor del libro “Nuevos Centros Culturales para el siglo XXI en España: Consenso y Conflicto”. Es miembro de la Comisión Científica de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, del grupo de cultura y entorno rural de la Red Española de Desarrollo Sostenible y del Observatorio de Cultura de la Fundación Alternativas.

### **Juan Arturo Rubio Arostegui**

La tesis doctoral con la que comenzó mi carrera académica fue publicada por una editorial de prestigio dentro del campo de la cultura (Editorial Trea) y obtuvo el Premio de Investigación del INAP (Ministerio Administraciones Públicas). Se trató de la primera contribución científica al análisis de la política cultural al nivel de la Administración General del Estado en España. Su aportación al conocimiento es reconocida tanto por su enfoque metodológico como por su contenido, a nivel nacional e internacional. Esta primera publicación también cuenta con una gran repercusión en la docencia de la educación superior. Posteriormente, he contribuido en el conocimiento de la política cultural a través de análisis comparado de políticas culturales desde la teoría de la agencialización y la creación de modelos de política cultural europeos con publicaciones de alta indexación. Este impacto en el campo académico ha sido paralelo al de la transferencia de conocimiento en el campo de la política y la gestión cultural en numerosas Fundaciones, *Think Tanks* y Administraciones Públicas. Soy Investigador Principal del grupo de Investigación Nebrija en Comunidades académicas y artísticas desde hace más de 10 años. En la actualidad desempeño la evaluación académica en diversas agencias de calidad nacionales e internacionales de investigación y de evaluación de la educación superior y soy editor de la revista *metahodos*, revista de ciencias sociales (URJC), vocal del

Grupo de Trabajo de Sociología de la Cultura y de las Artes de la Federación Española de Sociología y del Comité de Comunicación y Cultura de la Fundación Alternativas.

### **Jesús Prieto de Pedro**

Doctor en Derecho. Premio Extraordinario de Doctorado. Premio Nicolás Pérez Serrano a la tesis doctoral (Centro de Estudios Constitucionales, 1989). Titular Cátedra Andrés Bello de Derechos Culturales (Convenio Andrés Bello, UC3M, UNED). Catedrático de Derecho Administrativo. Profesor Emérito. Ex Director General de Bellas Artes y bienes culturales. Ministerio de Cultura. Vocal Consejo Asesor Fundación Alternativas. Vicepresidente Fundación Gabeiras para el Derecho y la Cultura.

### **Carlos Garriga**

Licenciado en Historia del Arte por la UB y en Periodismo por la UPF. Desde 2002 dirige la consultora GGCOM, que presta servicios de comunicación y relaciones públicas a diferentes entidades y empresas del sector cultural. Miembro de ALADDA (grupo español de la ALAI) y director de Ediciones Quinto 20, ha publicado numerosos artículos sobre propiedad intelectual y derechos de autor en diferentes diarios y publicaciones.

### **Nuria Lloret Romero**

Catedrática de Administración electrónica en la Universitat Politècnica de Valencia (UPV). Subdirectora del Instituto de investigación en diseño y fabricación (IDF) de la UPV y directora de relaciones institucionales de la Asociación IDF. Es profesora invitada de la New York University hasta la fecha en 2021 fue profesora invitada del TEC de Monterrey y en 2022, de la Stanford University. Coordinadora de la Berklee School of Music como centro adscrito perteneciente a la UPV. En la actualidad es Directora del Observatorio de Inteligencia Artificial y Diversidad de la UPV con INECO y City leader de Woman IA internacional. Es directora del proyecto de investigación Atenea: Women in Art and Stem.



Es miembro de la plataforma de Estudios de Género de Universidades Españolas. Directora del Congreso Internacional de Tecnologías Emergentes desde 2016. Presidenta de la Federación de Asociaciones de Empresas de Tecnologías de la Información y la Innovación (FASE). Presidenta de la asociación AECTA, asociación de empresas de tecnología, consultoría e innovación de la Comunidad Valenciana. Vocal del Comité ejecutivo de la CEV, vocal 199 BIOGRAFÍAS en la Comisión de Tecnologías de la Información de la CEOE. Representante de la CEV en el observatorio de brecha digital de la Comunidad Valenciana. Senior Adviser de Metric Salad S.L. desde 2013 y The Line Between Ltd. desde 2010, empresa radicada en EE. UU.

### **Javier Iturralde de Bracamonte**

Javier Iturralde de Bracamonte (MA, Columbia University in the City of New York) es doctorando industrial en el Programa de Comunicación e Industrias Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Cuenta con más de diez años de experiencia docente como profesor invitado en la King Saud University de Arabia Saudí, en la Universidad de Barcelona (UB) y en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Es coordinador académico del Congreso Internacional Atenea - UPV, miembro de la Asociación IDF de Inteligencia Artificial y Robótica, del observatorio Cultura y Alianzas y de la Rose Art Foundation (Nueva York y Tel-Aviv). Experto en tecnología aplicada a la gestión cultural del Programa Horizonte 21-27 de la Comisión Europea. Tiene más de veinte años de experiencia en el diseño e implementación de nuevos modelos de negocio, gestión y acceso a la cultura a través de datos y tecnologías emergentes (Realidad Extendida e Inteligencia Artificial). El MoMA, el Brooklyn Conservatory, el Museo de Arte de Lima, el Bronx Museum y el Instituto Cervantes de Nueva York son algunas de las organizaciones con las que Javier ha colaborado. Actualmente es director de Metric Salad-Cultura, un spin-off del grupo tecnológico Metric Salad, cuyo objetivo es coadyuvar al sector cultural mediante pro-

yectos de Realidad Extendida (RX) e Inteligencia Artificial, datos y business intelligence y transformación digital.

### **Patricia Corredor Lanas**

Doctora en Ciencias de la Información y profesora de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) desde 2000. Anteriormente, ha sido profesora asociada de la Universidad Complutense y de la Universidad Pontificia de Comillas ICADE. Como periodista especializada en comunicación ha sido directora de contenidos de la edición digital de Anuncios, semanario de publicidad y marketing, redactora jefa de Interactiva, revista de comunicación digital, y redactora en otras publicaciones especializadas. Es directora y ponente habitual en másteres y otros cursos de posgrado en diferentes instituciones.

### **Diego López Garrido**

Vicepresidente ejecutivo de la Fundación Alternativas. Preside el Consejo de Asuntos Europeos de la Fundación. Es economista, catedrático en Derecho Constitucional y letrado de las Cortes. Ha sido secretario de Estado para la Unión Europea desde abril de 2008 hasta diciembre de 2011, y coordinó la presidencia española de la Unión Europea de 2010. Fue portavoz del Grupo Socialista en el Congreso (2006-2008) y diputado durante seis legislaturas. Perteneció a la convención que elaboró el Tratado Constitucional Europeo, antecedente del vigente Tratado de Lisboa, en representación de las Cortes Generales (2002-2003). Es autor de numerosos libros sobre derechos humanos, economía, política, historia contemporánea y derecho europeo y colaborador habitual del diario El País.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Alternativas.

*Director*

Diego López Garrido

*Coordinación*

Clara Román Jiménez

*Diseño Gráfico*

Álvaro López Moreno de Cala

*Edición de textos*

© los autores

*Documentación*

© los autores

© de los textos: sus autores

© de esta edición: Fundación Alternativas, 2024

© de las imágenes: sus autores

© Jorge Fernández León, Juan Arturo Rubio Arostegui, Jesús Prieto de Pedro, Carlos Garriga, Nuria Lloret Romero, Javier Iturralde de Bracamonte y Patricia Corredor Lanas

ISBN: 978-84-18677-15-1

Depósito legal: M-23669-2024