

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/48078079>

El recurso de la cultura

Article · January 2002

Source: OAI

CITATIONS

75

READS

25,407

1 author:



[George Yudice](#)

University of Miami

36 PUBLICATIONS 187 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

El recurso de la cultura

George Yúdice

El papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico, al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas. En lugar de centrarse en el contenido de la cultura —esto es, el modelo de enaltecimiento (según Arnold) o su más reciente antropologización como estilo de vida integral (Williams) conforme a la cual se reconoce que la cultura de cada uno tiene valor— tal vez sea más conveniente abordar el tema de la cultura en nuestra época, caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un recurso.

Lo que me interesa destacar desde un principio es el uso creciente de la cultura como expediente para el mejoramiento tanto sociopolítico cuanto económico, es decir, para la participación progresiva en esta era signada por compromisos políticos declinantes, conflictos sobre la ciudadanía y el surgimiento de lo que Jeremy Rifkin denominó «capitalismo cultural». La desmaterialización característica de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico —por ejemplo, los derechos de propiedad intelectual según los define el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) y la Organización Mundial del Comercio (OMC)— y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (filmes, programas de televisión, música, turismo, etc.) han dado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia de la modernidad. La proliferación de argumentos en los foros donde se discuten proyectos tocantes a la cultura y al desarrollo locales, en la UNESCO, en el Banco Mundial y en la llamada sociedad civil globalizada de las fundaciones internacionales y de las organizaciones no gubernamentales, han transformado lo que entendemos por el concepto de cultura y lo que hacemos en su nombre.

La relación entre la esfera cultural y la política o entre la esfera cultural y la económica no es, ciertamente, nueva. Por un lado, la cultura es el ámbito donde surge la esfera pública en el siglo XVIII, y se convirtió en un medio para internalizar el control social, a través de la disciplina y la

gubernamentabilidad, durante los siglos XIX y XX. La cultura proporcionó no sólo una elevación ideológica en virtud de la cual se determinó que las personas poseían un valor humano, sino también una inscripción material en formas de conducta: el comportamiento de la gente cambió debido a las exigencias físicas implícitas en andar por escuelas y museos (maneras de caminar, de vestirse, de hablar).

Las artes, ya no restringidas únicamente a las esferas sancionadas de la cultura, se han difundido en toda la estructura cívica, encontrando un lugar en una diversidad de actividades dedicadas al servicio de la comunidad y al desarrollo económico —desde programas para la juventud y la prevención del delito hasta la capacitación laboral y las relaciones raciales—, muy lejos de las tradicionales funciones estéticas de las artes. Este papel expandido de la cultura puede verse, asimismo, en los muchos y nuevos socios que aceptaron las instituciones artísticas en los últimos años: distritos escolares, parques y departamentos de recreación, centros para convenciones y visitantes, cámaras de comercio y una hueste de organismos de bienestar social que sirven, todos ellos, para resaltar los aspectos utilitarios de las artes en la sociedad contemporánea.

La defensa de la centralidad de la cultura en la resolución de problemas sociales no es ciertamente nueva. Si bien durante mucho tiempo se aplicaron programas de terapia por el arte a enfermos mentales y prisioneros, generalmente no se consideró que la cultura fuese una terapia adecuada para tratar disfunciones sociales como el racismo y el genocidio. Tampoco se la consideró, históricamente, un incentivo para el crecimiento económico.

¿Por qué entonces el giro a una legitimación del arte basada en la utilidad? Existen, pienso, dos razones principales. La globalización pluralizó los contactos entre pueblos diversos y facilitó las migraciones, y de ese modo problematizó el uso de la cultura como característica nacional. Más aún, el fin de la Guerra Fría debilitó el fundamento legitimador de la creencia en la libertad artística y con ello el apoyo incondicional a las artes, que hasta el momento constituía el principal indicador de la diferencia con la Unión Soviética. Desde luego, este apoyo

políticamente motivado de la libertad resultó fundamental, pues dio a ciertos estilos artísticos (el jazz, la danza moderna, el expresionismo abstracto) el impulso necesario para que Nueva York robase la idea de arte moderno.

Sin la legitimación que la Guerra Fría proporcionó a la cultura como expresión de libertad, no hay nada que impida el surgimiento de criterios utilitarios en Estados Unidos. El arte se ha replegado completamente en una concepción expandida de la cultura capaz de resolver problemas, incluida la creación de empleos. La cultura ya no se experimenta, ni se valora ni se comprende como trascendente. Las guerras culturales, por ejemplo, cobran su forma en un contexto donde se considera que el arte y la cultura son fundamentalmente interesados. Tanto es así que estas ponen en movimiento una fuerza performativa específica. Los conservadores y liberales no están dispuestos a concederse mutuamente el beneficio de la duda de que el arte está más allá del interés. Cuando los conservadores comenzaron a ejercer más influencia en las décadas de 1980 y 1990, la creencia básica en el carácter interesado del arte y la cultura se puso de manifiesto en la eliminación de derechos y programas redistributivos que beneficiaban a los grupos marginados y que constituían la herencia de la Gran Sociedad de Johnson y el legado de los derechos civiles. Muchos de estos programas habían sido legitimados por argumentos que fundamentaban las necesidades de esos grupos en la diferencia cultural, una diferencia que era preciso tomar como un factor decisivo en la distribución del reconocimiento y de los recursos. Los conservadores vieron más bien estas diferencias como incompetencias o taras morales (p. ej., la «cultura de la pobreza» atribuida a las minorías raciales, o el libertinismo de las preferencias y prácticas sexuales de los gays y lesbianas), que deslegitimaba sus reclamos a los derechos a la subvención pública.

Pero la táctica de reducir los gastos estatales, que podría parecer el fin de las actividades artísticas y culturales sin fines de lucro, constituye realmente su condición de continua posibilidad. El sector de las artes y la cultura afirma ahora que puede resolver los problemas de Estados Unidos: incrementar la educación, mitigar las luchas raciales, ayudar a revertir el deterioro urbano mediante el turismo cultural, crear empleos, reducir el delito y quizá generar

ganancias. Esta reorientación la están llevando a cabo los administradores de las artes y los gestores culturales. Hoy se encauza a los artistas hacia el manejo de lo social. El sector del arte y la cultura han florecido dentro de una enorme red de administradores y gestores, quienes median entre las fuentes de financiación, por un lado, y los artistas y las comunidades, por el otro.

El desarrollo cultural

Esta visión no es exclusiva de Estados Unidos. En rigor, cuando poderosas instituciones como la Unión Europea, el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), las principales fundaciones internacionales, comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión, se la trató cada vez más como cualquier otro recurso. James D. Wolfensohn, presidente del BM, lideró la tendencia de los bancos multilaterales de desarrollo a incluir la cultura como catalizador del desarrollo humano. En su conferencia de apertura para el encuentro *Culture Counts: Financing, Resources, and the Economics of Culture in Sustainable Development* (octubre de 1999), auspiciada por el banco, hizo hincapié en una "perspectiva holística del desarrollo", que debe promover la capacidad de acción (empowerment) de los pobres de manera que puedan contar con los recursos sociales y humanos que les permiten soportar "el trauma y la pérdida", detener la desconexión social, "mantener la autoestima" y a la vez generar recursos materiales. Para Wolfensohn, "la cultura material y la cultura expresiva son recursos desestimados en los países en vías de desarrollo. Pero pueden generar ingresos mediante el turismo, las artesanías y otras actividades culturales". Según él, "el patrimonio genera valor. Parte de nuestro desafío conjunto es analizar los retornos locales y nacionales para inversiones que restauran y derivan valor del patrimonio cultural, trátense de edificios y monumentos o de la expresión cultural viva como la música, el teatro y las artesanías indígenas".

Consideremos la estrategia del préstamo en el ámbito de la cultura por parte del Banco Interamericano de Desarrollo. Según un funcionario de dicho banco, "dada la ortodoxia

económica predominante en el mundo, cabe decir que ha muerto el viejo modelo del apoyo estatal a la cultura. Los nuevos modelos consisten en asociaciones con el sector público y con instituciones financieras, especialmente los Bancos Multilaterales de Desarrollo (BMD) tales como el Banco Mundial y el BID". El concepto de capital social fue puesto en práctica por los BMD, cuyos proyectos de desarrollo toman en cuenta el tejido social. Esta noción se originó asimismo en el reconocimiento de que, pese a las sustanciales ganancias económicas obtenidas en la década de 1990, la desigualdad había crecido exponencialmente. La premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora.

En 1971, los *sin techo* invadieron Lima y las autoridades los reubicaron en una zona semidesértica. Treinta años más tarde, componían una ciudad de 8.000 habitantes, con algunos de los mejores indicadores sociales del país. El analfabetismo declinó del 5,8 al 3,8%, la mortalidad infantil se redujo a una tasa inferior a la media (67 niños por cada 1.000) y la inscripción en la educación básica superó el promedio, alcanzando un 98%. Según Santana, la cultura es la variable que explica el fenómeno, pues permite la consolidación de una ciudadanía fundada en la participación activa de la población. La mayor parte de la gente provenía de las tierras altas del Perú y conservaba sus costumbres culturales indígenas, el trabajo comunitario y la solidaridad, lo cual proporcionó las características que conducen al desarrollo. En consecuencia —agregó— si se pudiera demostrar que las pautas de confianza, cooperación e interacción social dan por resultado una economía más vigorosa, un gobierno más democrático y eficaz y una disminución de los problemas sociales, entonces los BMD probablemente invertirían en proyectos de desarrollo cultural. En este escenario, Santana advirtió lo siguiente: "la cultura por la cultura misma, cualquiera sea esta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia". El resultado final es que las instituciones culturales y quienes las financian recurren cada vez más a la medición de la utilidad porque no hay otra manera aceptada de legitimar la inversión en lo social.

La economía cultural

Las tendencias artísticas como el multiculturalismo que subrayan la justicia social (entendida de un modo estrecho como una representación visual equitativa en las esferas públicas) y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica se fusionaron en el concepto de lo que llamo "economía cultural".

Se invoca la cultura cada vez más no solo como un motor del desarrollo capitalista, y ello se manifiesta en la repetición de la estadística de que la industria audiovisual ocupa, en Estados Unidos, el segundo puesto después de la industria aeroespacial. Hay quienes aducen incluso que la cultura se ha transformado en la lógica misma del capitalismo contemporáneo, una transformación que ya está poniendo en tela de juicio nuestros presupuestos más básicos acerca de lo que constituye la sociedad humana. Esta culturalización de la economía no ocurrió naturalmente, por cierto, sino que fue cuidadosamente coordinada mediante acuerdos sobre el comercio y la propiedad intelectual, tales como el [GATT](#) y el [OMC](#), y mediante leyes que controlan el movimiento del trabajo intelectual y manual (por ejemplo, las leyes de inmigración). En otras palabras, la nueva fase del crecimiento económico, la economía cultural, es también economía política. La "creación de propiedad" —esto es, la transformación de, digamos, la transmisión de la señal de radiodifusión en algo que puede ser comprado y vendido, un hecho fundamental para obtener beneficios en los medios electrónicos— implica una gestión colectiva para convertir las actividades sociales en propiedad.

Los ciudadanos de Estados Unidos generalmente olvidan la posible amenaza implícita en la internacionalización de la división del trabajo. Algunos tal vez perciban lo que significa la fuga potencial de empleos en la producción audiovisual a Canadá o Australia, pero desde un punto de vista cultural parece no haber amenaza alguna porque la que se exporta es "nuestra cultura". Empero, cabría preguntarse si este tipo de producción establece o no una diferencia simbólica cuando se manejan productos culturales como las películas, la música, los espectáculos televisivos y los nuevos entretenimientos de Internet. Durante mucho tiempo los franceses alegaron —en las tentativas de eximir a la cultura del GATT y las negociaciones del

OMC— que los filmes y la música son fundamentales para la identidad cultural y por tanto no deberían estar sujetos a los mismos términos comerciales que, por ejemplo, los automóviles o el calzado deportivo. Los negociadores estadounidenses pensaron, por el contrario, que el cine y los programas de televisión no son sino mercancías sometidas a los mismos términos que todas las demás. Los principales efectos de esta nueva división internacional del trabajo cultural no se limitan, digamos, al hecho de utilizar o no más actores multiculturales o más actores europeos. Lo más importante de todo es que los derechos de autor están, de manera creciente, en manos de productores y distribuidores, de los grandes conglomerados del entretenimiento que cumplieron gradualmente con los requisitos para obtener la propiedad intelectual, y lo hicieron en tales condiciones que los «creadores» apenas son ahora algo más que "proveedores de contenido".

Así pues, empezamos a ver el modelo de la [maquiladora](#) en la industria cinematográfica y en todas aquellas donde la acumulación se basa en los derechos de propiedad intelectual y en el concepto más difuso de derechos de propiedad cultural. Se obtienen ganancias mediante la posesión (o la creación) de los derechos de propiedad: quienes no los tienen, o los perdieron debido a la aplicación de leyes concebidas para favorecer los intereses de las corporaciones, son relegados a trabajar por contrato como proveedores de servicios y de contenido. La culturalización de la llamada nueva economía a partir del trabajo cultural e intelectual —o, mejor aún, de la expropiación del valor de la cultura y del trabajo intelectual— se ha convertido, con la ayuda de las nuevas comunicaciones y de la tecnología informática, en la base de una nueva división del trabajo. Y en la medida en que las comunicaciones permiten localizar servicios y productores independientes en casi todas partes del planeta, ello constituye también una nueva división internacional del trabajo cultural, necesaria para fomentar la innovación y para crear contenido.

Actividades más tradicionales como el turismo cultural y el desarrollo de las artes también contribuyen a la transformación de las ciudades posindustriales. El ejemplo más espectacular en este sentido es el [Museo Guggenheim de Bilbao](#), que sirve de paradigma para la concesión

de museos en otras partes del mundo como Río de Janeiro y Lyon. Los dirigentes políticos y empresariales locales, preocupados por el desgaste de la infraestructura posindustrial en Bilbao y por el terrorismo, procuraron revitalizarla invirtiendo en una infraestructura cultural que atrajera a los turistas y sentara las bases de un complejo económico destinado al servicio, a la información y a las industrias de la cultura. Invirtiendo en un museo marcado por la grandiosidad estilística de [Frank Gehry](#), los dirigentes de la ciudad aportaron el imán que atraería aquellas actividades "que dan vida", para emplear la expresión de Manuel Castells: "se ha generado una extraordinaria actividad urbana en la que, junto al trabajo de innovación, se desarrolla el tejido social de bares, restaurantes, encuentros en la calle, etc., que da vida a este lugar". Realzar así la calidad de vida le permite a la ciudad atraer y retener a los innovadores, indispensables para la nueva economía creativa. "El conocimiento, la cultura, el arte [...] contribuirán a catapultar a Bilbao a la selecta lista de las capitales mundiales", observa Alfonso Martínez Cearra, presidente del Bilbao Metròpoli 30, una red que promueve el desarrollo de la ciudad, compuesta por funcionarios del gobierno, empresarios, educadores, directores de organizaciones sin fines de lucro y ejecutivos de los medios masivos. Otra ciudad posindustrial que recurrió a la cultura para revitalizar su economía es Peekskill (Nueva York). Pensando que los artistas son una suerte de pez piloto para el ascenso en la escala social, la municipalidad creó un Distrito de las Artes y ofreció incentivos tales como lofts u otros espacios a bajo precio, de modo que los artistas vinieran desde Nueva York y se instalaran allí.

Las iniciativas de este tipo tienen también su lado negativo, pues, como en los clásicos casos *gentrification*, tienden a desplazar a los residentes. En otro ensayo me he ocupado de un caso de desarrollo cultural del que participó el renombrado grupo musical afrobrasileño [Olodum](#), tanto en la renovación de Pelourinho, sitio histórico del comercio de esclavos y actualmente el centro de la industria turística, como en el irónico desplazamiento de sus residentes negros y pobres. Recurrir a la "creatividad económica" evidentemente favorece a la clase profesional-gerencial por cuanto saca provecho de la retórica de la inclusión multicultural. Los grupos subordinados y minoritarios ocupan un lugar en este esquema en calidad de obreros no calificados que aportan servicios y en calidad de proveedores de "vida étnica" y de otras

experiencias culturales. Así pues, el progreso económico implica necesariamente el manejo de las poblaciones a fin de reducir el peligro de violencia en la compra y venta de experiencias. En la red de subterráneos de Bilbao se instalaron cámaras de vigilancia en cada estación para seguir las actividades de los viajeros; las autoridades de Peekskill las instalaron, en cambio, en las esquinas para controlar el comercio de drogas. Se acusó a los dirigentes municipales de interpretar el desarrollo urbano en términos raciales, procurando atraer a los profesionales blancos y limitando la movilidad de las minorías (Peterson, 1999).

Por tanto, la culturalización también se basa en la movilización y el manejo de la población, especialmente la de los sectores marginales que "realzan la vida" y que nutren las innovaciones de los "creadores". Ello supone el acoplamiento de la cultura en cuanto prácticas locales, las nociones de comunidad y el desarrollo económico. Se trata de un vínculo cuyo funcionamiento observamos en las ciudades globales que concentran oficinas de mando y control para las corporaciones transnacionales, y una masa crítica concomitante de servicios complementarios y avanzados al productor. Estos servicios se concentran en ciudades donde la innovación resulta de la sinergia de las redes de empresas complementarias y de las reservas de "talento humano", compuestas en gran parte por los migrantes intra e internacionales. Para atraer a ese talento, añade el autor, las ciudades deben ofrecer una alta calidad de vida, lo cual significa que estas son también generadores mayores de capital y valor culturales. El papel de la cultura en la acumulación de capital no se limita, sin embargo, a esta función ancilar, sino que es central para los procesos de globalización. La globalización revitalizó en efecto el concepto de ciudadanía cultural, pues los derechos políticos generalmente no se aplican a los inmigrantes ni a los trabajadores indocumentados. No obstante, la idea de que la democracia consiste en el reconocimiento de las diferentes culturas que se hallan en una sociedad y de las necesidades que esas culturas experimentan en su desarrollo, constituye un poderoso argumento que ha encontrado repercusión en muchos foros internacionales.