

POLÍTICA **LA** CULTURAL EN EL MUNICIPIO

El respeto a
los derechos
de propiedad
intelectual

El libro que tienes en tus manos integra las ponencias elaboradas por más de cuarenta expertos con ocasión de los cursos organizados por la Comisión de Cultura de la FEMP que, bajo los títulos “Modelos de gestión cultural: la política cultural en el Municipio” y “La propiedad intelectual y su incidencia en el ámbito local”, tuvieron lugar en noviembre de 2000.

El marco competencial en el que se desenvuelve la actividad cultural de las Corporaciones Locales, las funciones que la misma comprende, las distintas formas de gestión cultural que la Administración Local puede adoptar; la definición de los conceptos básicos en materia de gestión cultural, la lectura pública, la difusión artística, la conservación y difusión del patrimonio cultural, las casas de cultura y demás equipamientos equivalentes, la organización de las fiestas locales y, en definitiva, cómo se ha de programar la política cultural local y cómo puede evaluarse constituyen los contenidos de la primera parte de este volumen, que concluye con un ameno estudio de la legislación vigente en materia de propiedad intelectual y de aquellos aspectos de la misma que han de estar presentes en la gestión cultural local.



Ref. 50033



El respeto a los derechos
de propiedad intelectual

LA POLÍTICA CULTURAL EN EL MUNICIPIO

POLÍTICA **LA** CULTURAL EN EL MUNICIPIO

El respeto a
los derechos
de propiedad
intelectual



POLÍTICA LA CULTURAL EN EL MUNICIPIO

El respeto a
los derechos
de propiedad
intelectual



Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

LA POLÍTICA CULTURAL EN EL MUNICIPIO

El respeto a los derechos de propiedad intelectual

Primera edición, 2002

EDITA

Fundación Autor
Bárbara de Braganza, 7
Madrid 28004
publicaciones@sgae.es

DISEÑO DE CUBIERTA

José Luis de Hijes

COORDINACIÓN EDITORIAL

Pilar Aldanondo Ochoa
Juana Escudero Méndez

© de los textos: Alfredo Mateos Paramio, Antonia Biescas López, Antonio Delgado Porras, Carlos A. Precioso Estiguín, Carlos Civieta Rojas, Carmen Aguarod Otal, Elena Asensio Cantera, Emilio Vidal Matías, Encarna Furió Martínez, Enrike Ruiz de Gordoia y Alda, Fernando Cardero Elso, Ferran Mascarell Canalda, Francisco Martos Ortiz, Gabriel Almagro Montes de Oca, Javier Itúrbide Díaz, Javier Trujillo San José, Joan Francesc Marco Conchillo, Joaquín Pinto Escribano, Jordi Font i Cardona, José Luis Ben Andrés, José Manuel Martín Villena, José María Segovia Murúa, José Miguel Alfonso Segura, José Ramón Martínez Márquez, Josep Manuel Rodríguez i Rodríguez, Juan Carlos Pérez Manrique, Juan Carrillo Magro, Juana Escudero Méndez, Laura Cerezo Navarro, Luis Muñiz Martín, M^a José Iglesias Vázquez, Marcelino Sánchez Ruiz, Marta Clari Padrós, Marta Sáinz Antolín, Miguel Ángel Mulet Taló, Milagros Moratino Palomero, Pablo Hernández Arroyo, Pedro Sánchez Contreras, Rafael Carretero Moragas, Rafael del Valle Curieses, Rafael Ordóñez Fernández, Ramón Etxezarreta Aizpuru, Salvador Bellés Savater, Yolanda Barcina Angulo

© De la presente edición, Sociedad General de Autores y Editores

I.S.B.N.: 84-8048-454-3

Depósito Legal: M-20431-2002

PARTE I. LA POLÍTICA CULTURAL EN EL MUNICIPIO	11
PRESENTACIÓN	13
Yolanda Barcina Angulo <i>Alcaldesa de Pamplona</i> <i>Presidenta de la Comisión de Cultura de la Federación Española de Municipios y Provincias</i>	
RADIOGRAFÍA DE LA POLÍTICA CULTURAL LOCAL: COMPETENCIAS, FUNCIONES Y PERSPECTIVAS	15
Jordi Font i Cardona <i>Comisionado de Estudios y Relaciones Culturales de la Diputación de Barcelona</i>	
Gestión Cultural: directa, contratada, convenida y subvencionada	
LOS MODELOS DE LA GESTIÓN CULTURAL	37
José Luis Ben Andrés <i>Director Adjunto de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz</i>	
LA GESTIÓN CULTURAL CONTRATADA Y SUBVENCIONADA	41
Antonia Biescas López <i>Asesora Jurídica del Área de Educación y Cultura del Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat</i>	
LAS UNIVERSIDADES POPULARES. UN PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL EN EL MUNICIPIO	47
Juan Carrillo Magro <i>Director de la Casa de Cultura de Castuera (Badajoz)</i>	
ENCUADRE NORMATIVO	51
Carlos A. Precioso Estiguín <i>Jefe del Servicio de Acción Cultural del Ayuntamiento de Valencia</i>	
CONCEPTOS BÁSICOS PARA UNA POLÍTICA CULTURAL LOCAL	57
Enrike Ruiz de Gordo y Alda <i>Director de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz</i>	
La lectura pública	75
UN NUEVO MODELO PARA LAS POLÍTICAS DE LECTURA PÚBLICA	77
Joaquín Pinto Escribano <i>Subdirector del Centro de Desarrollo Sociocultural de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)</i>	

SERVICIO DE LECTURA PÚBLICA: REFLEXIONES PARA AVANZAR	85
Laura Cerezo Navarro <i>Directora de la Biblioteca Pública Provincial de Jaén</i>	
LA LECTURA PÚBLICA EN LA CIUDAD DE BARCELONA	95
Marta Clari Padrós <i>Responsable del Plan de Bibliotecas del Ayuntamiento de Barcelona</i>	
APUNTE SOBRE LECTURA PÚBLICA MUNICIPAL EN LA CIUDAD DE BURGOS	104
Juan Carlos Pérez Manrique <i>Director de la Biblioteca Municipal de Burgos</i>	
La difusión artística	111
DIFUSIÓN Y FORMACIÓN: UN BINOMIO CULTURAL	113
Alfredo Mateos Paramio <i>Gerente de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid</i>	
LA DIFUSIÓN ARTÍSTICA	119
Salvador Bellés Savater <i>Asesor Cultural del Ayuntamiento de Castellón de la Plana</i>	
LA PROGRAMACIÓN, UN DEPORTE DE RIESGO	123
Carlos Civieta Rojas <i>Coordinador Cultural de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)</i>	
LA DIFUSIÓN ARTÍSTICA. EL PAPEL DE LOS ENTES LOCALES Y EL CASO DEL AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA	130
Rafael Ordóñez Fernández <i>Director del Área de Cultura, Acción Social y Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza</i>	
Conservación y difusión del patrimonio cultural	137
EL PATRIMONIO DOCUMENTAL EN LOS PEQUEÑOS MUNICIPIOS: PROTEGER Y DIVULGAR	139
Emilio Vidal Matías <i>Técnico de la Unidad de Patrimonio Documental de la Diputación de Salamanca</i>	
CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL URBANO	143
Marcelino Sánchez Ruiz <i>Alcalde de Úbeda (Jaén)</i>	

LA CIUDAD TAMBIÉN ENSEÑA	146
Milagros Moratinos Palomero <i>Directora del Archivo Municipal de Burgos</i>	
Marta Sáinz Antolín <i>Técnico de Cultura y Educación del Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos</i>	
CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	154
Encarna Furió Martínez <i>Jefa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia</i>	
ZARAGOZA Y LA RECUPERACIÓN DE LA ANTIGUA CAESARAUGUSTA: EL FORO, EL PUERTO FLUVIAL, LAS TERMAS PÚBLICAS, EL TEATRO Y LAS MURALLAS	158
Carmen Aguarod Otaí <i>Jefa del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza</i>	
La casa de cultura y otros equipamientos equivalentes	165
LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS, EN EL ORIGEN DE LAS CASAS DE CULTURA	167
Rafael del Valle Curieses <i>Jefe del Área de Cultura del Ayuntamiento de Palencia</i>	
LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE UN PEQUEÑO MUNICIPIO	173
M^o José Iglesias Vázquez <i>Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Porriño (Pontevedra)</i>	
CASAS DE CULTURA Y OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES	184
Fernando Cardero Elso <i>Técnico de Cultura del Ayuntamiento de Miranda de Ebro (Burgos)</i>	
CENTROS CULTURALES DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN	190
Ramón Etxezarreta Aizpuru <i>Concejal Delegado de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián</i>	
Las fiestas locales	199
SANFERMINES Y AYUNTAMIENTO	201
Javier Iturbide Díaz <i>Director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Pamplona</i>	
EL CICLO FESTIVO EN ALCALÁ DE LOS GAZULES	218
Gabriel Almagro Montes de Oca <i>Primer Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules (Cádiz)</i>	

SEVILLA EN FIESTAS	227
Rafael Carretero Moragas <i>Jefe de Servicio del Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla</i>	
LAS FIESTAS EN PUERTO REAL	234
Pedro Sánchez Contreras <i>Concejal Delegado de Fiestas del Ayuntamiento de Puerto Real (Cádiz)</i>	
PROGRAMACIÓN CULTURAL: A MEDIO PLAZO Y A CORTO PLAZO	239
José Manuel Martín Villena <i>Director del Servicio de Cultura del Área de Cultura, Turismo y Deportes del Ayuntamiento de Granada</i>	
LA EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL	251
Josep Manuel Rodríguez i Rodríguez <i>Gerente del Instituto Municipal de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Terrassa (Barcelona)</i>	
PARTE II. EL RESPETO A LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL	293
PRESENTACIÓN	295
Yolanda Barcina Angulo <i>Alcaldesa de Pamplona</i> <i>Presidenta de la Comisión de Cultura de la FEMP</i>	
LA ACTIVIDAD CULTURAL DE LAS CORPORACIONES LOCALES	297
Ferran Mascarell Canalda <i>Concejal de Cultura de Barcelona</i> <i>Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP</i> <i>Miembro de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE - FEMP</i>	
INTRODUCCIÓN A LA PROPIEDAD INTELECTUAL: DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS AFINES. LAS DIFERENTES CONCEPCIONES JURÍDICAS DEL DERECHO DE AUTOR: EL "COPYRIGHT" Y EL "DERECHO DE AUTOR". CONVENIOS INTERNACIONALES Y LEGISLACIONES NACIONALES	320
Antonio Delgado Porras <i>Abogado. Consejero Legal de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)</i> <i>Presidente de la Comisión Jurídica y de Legislación de la</i> <i>Confederación Internacional de Autores y Compositores (CISAC)</i>	

LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL: CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR, CARACTERES DEL DERECHO DE AUTOR, OBRAS PROTEGIDAS, DERECHOS RECONOCIDOS, TITULARIDAD DE LOS DERECHOS, DURACIÓN DE LA PROTECCIÓN, UTILIZACIONES DE LAS OBRAS PROTEGIDAS SUJETAS A REMUNERACIÓN 353

Elena Asensio Cantera

Asesora jurídica de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Cataluña

LA GESTIÓN COLECTIVA DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DE LOS DERECHOS AFINES: MODALIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA. FUNCIONES QUE COMPRENDE LA GESTIÓN COLECTIVA: AUTORIZACIÓN, REMUNERACIÓN, RECAUDACIÓN, REPARTO; ACTIVIDADES CULTURALES Y DE PROTECCIÓN SOCIAL. ENTIDADES DE GESTIÓN 363

Pablo Hernández Arroyo

Director de los Servicios Jurídicos de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

TARIFAS: LA OBLIGACIÓN DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA DE ESTABLECER TARIFAS POR LA UTILIZACIÓN DE LAS OBRAS PROTEGIDAS. EL DERECHO A UNA "REMUNERACIÓN EQUITATIVA". CRITERIOS PARA LA DETERMINACIÓN DE LAS TARIFAS. ESPECIAL TRATAMIENTO DE LAS "ENTIDADES CULTURALES SIN FINALIDAD LUCRATIVA" 378

Javier Trujillo San José

Director de Radiodifusión y Comunicación Pública de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

LA PROTECCIÓN JURISDICCIONAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR: LA DEFENSA JUDICIAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR POR LAS ENTIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA. ESPECIAL MENCIÓN A LOS CONFLICTOS CON CORPORACIONES LOCALES. 385

José María Segovia Murúa

Jefe del Servicio Contencioso de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

EL CONVENIO SGAE - FEMP: CONVENIO MARCO DE COLABORACIÓN. REDUCCIONES TARIFARIAS PARA LAS CORPORACIONES LOCALES Y COLABORACIÓN RECÍPROCA. LA COMISIÓN MIXTA DE VIGILANCIA Y SEGUIMIENTO DEL CONVENIO 403

Javier Trujillo San José

Director de Radiodifusión y Comunicación Pública de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

Miguel Ángel Mulet Taló

Teniente de Alcalde. Concejal de Promoción Cultural, Turismo, Policía y Ermitas de Castellón de la Plana. Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP. Miembro de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE - FEMP

EL CONVENIO SGAE - FEMP: EXPERIENCIA DE SU APLICACIÓN. LOS ACUERDOS ALCANZADOS EN EL SENO DE LA COMISIÓN MIXTA DE VIGILANCIA Y SEGUIMIENTO DEL CONVENIO 415

Francisco Martos Ortiz

Alcalde de Castuera (Badajoz). Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP

Juana Escudero Méndez

Abogada. Directora del Área de Cultura de la FEMP

CONCLUSIÓN: LAS OBLIGACIONES LEGALES DE LAS CORPORACIONES LOCALES EN SU ACTIVIDAD CULTURAL DERIVADAS DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL: LA CONSIDERACIÓN DE LAS CORPORACIONES LOCALES COMO "EMPRESARIOS DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS" EN SU ACTIVIDAD CULTURAL. OBLIGACIONES DERIVADAS DE LA ORGANIZACIÓN DE ESPECTÁCULOS CON TAQUILLA. RADIO Y TELEVISIÓN MUNICIPALES. EXHIBICIÓN DE OBRAS CINEMATOGRAFICAS Y AUDIOVISUALES. RÉGIMEN JURÍDICO DE LAS FOTOGRAFÍAS EN EL ÁMBITO MUNICIPAL. LA UTILIZACIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS. CONVOCATORIA DE PREMIOS Y CONCURSOS. EDICIÓN DE CDS. PUBLICACIONES PROMOVIDAS POR LA CORPORACIÓN LOCAL. PAUTAS PRÁCTICAS. LA UTILIZACIÓN DE OBRAS MUSICALES PROTEGIDAS EN EL CURSO DE ACTOS OFICIALES Y CEREMONIAS RELIGIOSAS. COROLARIO 433

José Miguel Alfonso Segura

Asesor jurídico de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Sevilla

RELACIONES ENTRE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL Y SGAE: BASES PARA UN FUTURO ENTENDIMIENTO 451

Joan Francesc Marco Conchillo

Teniente de Alcalde de Educación y Cultura de L'Hospitalet de Llobregat

Diputado Presidente del Área de Cultura de la Diputación de Barcelona

Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP

Luis Muñiz Martín

Coordinador de Festejos del Excmo. Ayuntamiento de Móstoles

José Ramón Martínez Márquez, Ramoncín

Autor. Consejero de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

ANEXO I

CONVENIO SGAE-FEMP 461

ANEXO II

MIEMBROS DE LA COMISIÓN DE CULTURA DE LA FEMP 523

PARTE I

LA POLÍTICA CULTURAL EN EL MUNICIPIO

PRESENTACIÓN

YOLANDA BARCINA ANGULO

Alcaldesa de Pamplona

Presidenta de la Comisión de Cultura de la Federación Española de Municipios y Provincias

Esta obra es fruto de un trabajo colectivo y el primer libro de una serie que la Comisión de Cultura de la FEMP¹, que me honra presidir, desea impulsar como contribución a la gestión cultural de las Corporaciones Locales.

La cultura es una responsabilidad compartida por todos los poderes públicos. La Constitución Española les encomienda promover y tutelar el acceso a la cultura, a la que todos los ciudadanos tenemos derecho. El Gobierno, las Comunidades Autónomas, las Diputaciones Provinciales, Cabildos y Consejos Insulares y los Ayuntamientos comparten actividades de formación, fomento, promoción y difusión, cuyo fin último es facilitar el acceso de todas las personas, sin distinción, a los bienes culturales.

En el profundo proceso de reorganización territorial que se ha producido en España en los últimos veinte años, se ha registrado una eclosión de políticas culturales, de formas de gestionar la cultura, en la que las Corporaciones Locales han seguido desempeñando un protagonismo destacado. Si bien las Comunidades Autónomas han adquirido un papel extraordinariamente relevante en la organización, la normativa y el diseño de las actuaciones culturales públicas, no es menos cierto que las Corporaciones Locales, con o sin competencias concretas, han desplegado una amplia gama de actividades culturales con el objeto de desarrollar programas y financiar servicios para satisfacer las crecientes demandas de los ciudadanos. La proximidad de la Administración Local frente a las demandas ciudadanas la sitúa en una posición inmejorable para conocer las necesidades y darles la respuesta adecuada.

A la luz de los datos difundidos por la Fundación Autor en *La industria de la Cultura y el Ocio en España* (2000) se constata el esfuerzo cultural de las Corporaciones Locales: de los 56.354 empleos asalariados del sector público en cultura, en el año 1997, 23.543 correspondían a las Corporaciones Locales, 23.750 a las Comunidades Autónomas y 9.061 al Gobierno Central. Los datos relativos al gasto público mostraban la siguiente pro-

¹ Federación Española de Municipios y Provincias.

porción: de los 752.000 millones de pesetas destinados por los poderes públicos a la cultura en el año 1997, 106.727 millones correspondieron a la Administración Central, 231.198 a las Comunidades Autónomas y 414.457 a las Entidades Locales. Es decir, las Corporaciones Locales sostenían, en 1997, el 55 por ciento del gasto público en cultura, y casi el 42 por ciento del empleo.

Al inicio de nuestro mandato en la Comisión de Cultura de la FEMP valoramos los proyectos más importantes y urgentes y, con carácter prioritario, nos dedicamos a satisfacer la demanda de establecer criterios y herramientas que ayudasen a los gestores locales a mejorar su labor, crear un consenso en torno a las funciones que desempeñan o debieran realizar las Corporaciones Locales en materia de cultura, e impulsar redes de colaboración que ayudasen a dar la mayor densidad y calidad a la política cultural con el coste adecuado. Pero a esta prosaica definición de nuestros objetivos le faltaba la poesía. Luis Ben nos recuerda que la actividad cultural de los Municipios tiene una misión vital: crear esa belleza que hace la vida más soportable, fraguar la comunicación y la transmisión de valores, mejorar la convivencia. Citando a José Ángel Valente, "Un poeta debe ser más útil que ningún ciudadano de su tribu".

Los trabajos que componen este libro proporcionan una panorámica general de la actividad cultural de las Corporaciones Locales. Se inicia con una ponencia central sobre el marco competencial y las funciones de la política cultural local y se cierra con un texto centrado en la evaluación de esa política. El recorrido pasa por un glosario de conceptos básicos de la cultura local, los plazos de la programación y las formas jurídicas de la gestión, para detenerse en analizar casos que ilustran cinco funciones esenciales de las Corporaciones Locales en su vertiente cultural: la lectura pública, la difusión artística, la conservación y difusión del patrimonio cultural, la casa de cultura y las fiestas locales.

Los autores son responsables de cultura, políticos y técnicos, de 29 Ayuntamientos. En ellos están representados todos los tamaños de población en un abanico de nueve Comunidades Autónomas, lo que da a la obra una riqueza de matices y una conexión directa con la realidad local.

La edición y difusión de este libro es fruto también del Convenio de Colaboración suscrito por la Federación Española de Municipios y Provincias y la Sociedad General de Autores y Editores.

Si estas páginas avivan un foro de reflexión y de enriquecimiento en el ámbito de las Corporaciones Locales estaremos alcanzando uno de nuestros objetivos prioritarios. Tú, lector, tienes ahora la palabra.

RADIOGRAFÍA DE LA POLÍTICA CULTURAL LOCAL: COMPETENCIAS, FUNCIONES Y PERSPECTIVAS

JORDI FONT I CARDONA
Comisionado de Estudios y Relaciones Culturales
de la Diputación de Barcelona

La política cultural arrastra un extraordinario **déficit de objetivación** como ninguna otra política de gobierno. Es el marco de la **relación entre poder y cultura**, una relación cargada de inercias y connotaciones, que ha dado lugar a **múltiples derivas**, entre las cuales cabe destacar tres:

- La cultura reducida a mero factor de prestigio del poder establecido y la política cultural entendida como instrumento para el acopio y conservación de las **“joyas de la corona”**.
- La política cultural como **“repartidora”** discrecional de dinero, para la compra de adhesiones y silencios, para la penalización de la discrepancia y la diferencia cultural, para la imposición, en definitiva, de un modelo cultural preestablecido, de un **molde ideológico**.
- La política cultural como **arbitrariedad**, como vehículo del capricho o del despotismo elitista del mandarín de turno.

Ello se ha dado en tiempos de dictadura pero también de democracia, en administraciones diversas, bajo gobiernos democráticos de todos los signos. Nada de esto es ya tolerable. La política cultural, que es **una política**, debe dotarse -viene haciéndolo cada vez más- de **una técnica** y de **una deontología**. Es decir, de una metodología, con sus instrumentos de medición y de planeamiento, con sus fórmulas de evaluación de resultados; y de unos **modelos de intervención transparentes**, basados en criterios políticos explícitos y en parámetros de relación éticamente solventes.

Ante todo, hay que acabar con las **indefiniciones institucionales**, con las nebulosas, que propician y protegen la irresponsabilidad. En este sentido, es básico esclarecer **responsabilidades precisas** para los diversos titulares de la política cultural, en cada nivel de la Administración. Hay un principio nefasto al respecto, que ha presidido demasiadas veces nuestro quehacer: **“entre todos, vamos a resolverlo todo”**. Es el **principio de la irresponsabilidad**. A partir de la buena voluntad que hay que presuponer a todo el mundo, todo va a arreglarse, de algún modo. Ya veremos cómo, pero todo irá bien. Nada es responsabilidad de nadie en concreto. Con ello, se consiguen **tres efectos nefastos**:

- El ciudadano desconoce **quién es quién**, a quién corresponde hacer qué, a quién debe emplazar para resolver su problema, a quién hay que pedir responsabilidades cuando eso no funciona.
- Acaba recibiendo **los palos** la administración más próxima, aquella que puede no ser responsable de ese problema pero que está a la vuelta de la esquina y, para el ciudadano concreto, encarna la autoridad.
- Quedan indefinidamente **postergados** o mal resueltos aquellos problemas y proyectos para los cuales es imprescindible la cooperación de diversas administraciones, cada una a su nivel, desde su especificidad, aportando cada una los correspondientes engranajes, encajando la maquinaria de conjunto que ese objetivo precisa.

EL MARCO COMPETENCIAL GENERAL

Las administraciones más próximas a los ciudadanos, los Ayuntamientos, son las que sienten con más urgencia la necesidad de esta clarificación de responsabilidades. Es decir, la especificación de cuáles son los **marcos competenciales que establece la ley para cada administración**, cuáles los recursos financieros para desarrollarlos debidamente. A partir de ahí, será posible avanzar hacia un **marco claro de cooperación** entre administraciones, cada una desde sus atribuciones y responsabilidades, siéndoles exigibles en todo momento. Acabándose, de una vez por todas, esa **relación tutelar** de las administraciones superiores hacia la Administración Local: esa ayuda graciosa, a la medida y al ritmo estrictos de quien la da, con la que no se sabe si se podrá contar, que no se amoldará a ningún criterio objetivo, siendo generalmente insuficiente o inadecuada en la forma o en el tiempo, hasta condicionar negativamente el proyecto al que debía ayudar, y que, eso sí, habrá que agradecer siempre, permaneciendo sin rechistar hasta la próxima ocasión.

Hay que poner en claro **el marco competencial local, de los Ayuntamientos y las Diputaciones**. Es decir, aquellas obligaciones legales para las cuales la Administración Local dispone de sus recursos financieros. Con lo cual, se aclarará también aquello que viene cubriéndose por la Administración Local sin ser de su incumbencia y, por consiguiente, sin disponer de los correspondientes recursos financieros, es decir, cubriéndolo bajo mínimos o a costa de otras obligaciones locales que quedan postergadas.

Pasemos revista ahora al **marco competencial general**. La Constitución española establece, respecto de la cultura, que:

“Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tiene derecho” (art. 44.1).

En relación con el patrimonio cultural, insiste:

“Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad” (art. 46).

Es sabido que la Constitución establece que el **Estado está formado por tres administraciones**: la Administración Central del Estado, la Administración Autonómica (Comunidades Autónomas) y la Administración Local (Ayuntamientos y Diputaciones), cuyos respectivos gobiernos surgen de procesos electorales distintos y específicos, con lo cual sus legitimidades son también distintas y específicas. Por ello, la Constitución garantiza de manera explícita su **autonomía respectiva**. Se trata, pues, de tres Administraciones Autónomas.

Por lo que se refiere a las **Comunidades Autónomas**, la Constitución prevé, en su artículo 148, veintidós materias en las cuales éstas podrán asumir competencias, mientras que reserva para la **Administración Central** del Estado, en su artículo 149, otras treinta y dos materias, en las cuales ésta tiene competencia exclusiva.

Entre las materias que son competencia de las **Comunidades Autónomas**, están:

- la artesanía (14ª),
- los museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad (15ª),
- el patrimonio monumental (16ª),
- el fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua (17ª).

Por lo que se refiere a la **Administración Central** del Estado, entre las materias que son de su competencia, distinguimos:

- la legislación sobre propiedad intelectual (9ª),
- la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación, los museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas (28ª).

El mismo artículo 149 contiene un apartado específico que reza:

“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”.

EL MARCO COMPETENCIAL LOCAL: RESIDUAL AUNQUE FLEXIBLE

Por lo que se refiere a la **Administración Local**, la Constitución es más bien lacónica, limitándose prácticamente a garantizar su **autonomía**, lo que no es poco, aunque no siempre se tenga debidamente en cuenta. No contiene, por descontado, **ninguna mención a la cultura**. Las coordenadas al respecto hay que buscarlas en la **Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local (LRBRL)**. Incluyendo ésta, sin embargo, puede decirse que el actual marco legal, por lo que se refiere a la Administración Local, es **claramente residual**, con previsiones nada equiparables a las vigentes en otros países de la Unión Europea. Sólo hay que ver los artículos 25 y 26 de la mencionada LRBRL, referidos a las competencias locales.

Marco legal residual, ciertamente. Aunque, según se mire, si atendemos al artículo 2.1, también podría considerarse un **marco flexible**, capaz de encajar un modelo más acorde con los tiempos que corren, de dar lugar a algo realmente más generoso y a la altura de las nuevas necesidades:

“Para la efectividad de la autonomía garantizada constitucionalmente a las entidades locales, la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas, reguladora de los distintos sectores de acción pública, según la distribución constitucional de competencias, deberá asegurar a los Municipios, las provincias y las islas su derecho a intervenir en cuantos asuntos afecten directamente al círculo de sus intereses, atribuyéndoles las competencias que proceda en atención a las características de la actividad pública de que se trate y a la capacidad de gestión de la actividad local, de conformidad con los principios de descentralización y máxima proximidad de la gestión administrativa a los ciudadanos”.

No siempre las otras administraciones tienen en cuenta este artículo. Bien al contrario, es frecuente la persistencia de las **relaciones de tutela** sobre la Administración Local, que contravienen su autonomía y que hacen de la cooperación un instrumento de control arbitrario. No sólo esto: las legítimas **funciones de coordinación** de las Administraciones Autonómicas han devenido, en ocasiones, **vías de apropiación indebida** por éstas de **servicios que son de estricta competencia municipal** (las bibliotecas de lectura pública).

El artículo 27 establece otra previsión cargada de futuro:

“La Administración del Estado, de las Comunidades Autónomas y otras Administraciones Locales podrán delegar en los Municipios el ejercicio de competencias en materias que afecten a sus intereses propios, siempre que con éstas se mejore la eficacia de la gestión pública y se alcance una mayor participación ciudadana”.

DIPUTACIONES, INSTANCIAS CLAVE

En otro momento, la misma Ley prevé también la **delegación de las administraciones superiores en las Diputaciones** con criterios semejantes.

Y es que la Administración Local, según viene definida en la Constitución y en la LRBRL, está integrada, además de por los Ayuntamientos, por **este segundo nivel al que llamamos Diputaciones, clave para el desarrollo autónomo de las competencias locales** o de aquéllas que se atribuyan en el futuro a la Administración Local.

Dice la LRBRL, en su artículo 36.1:

“Son competencias propias de las Diputaciones:

a - la coordinación de los servicios municipales entre sí para la garantía de la prestación integral y adecuada de lo previsto en el artículo 31.2 (de los servicios de competencia municipal en la totalidad del territorio provincial).

b - la asistencia y la cooperación jurídica, económica y técnica de los Municipios, especialmente los de menor capacidad económica y de gestión.

c - la prestación de servicios públicos de carácter supramunicipal y supracomarcal”.

Y añade el artículo 36.2:

“A los efectos de lo dispuesto en las letras a y b del número anterior [31.1], las Diputaciones (...)

b - aseguran el acceso de la población al conjunto de los servicios mínimos de competencia municipal y la mayor eficacia y economicidad en la prestación de éstos mediante cualquier fórmula de asistencia o cooperación con los Municipios”

Las Diputaciones, pues, no tienen competencias propias, sino **competencias funcionales respecto de las competencias municipales**. Son Administraciones Locales de segundo grado, **subsidiarias de los Ayuntamientos**. Destinadas a generar servicios de **asistencia y cooperación** hacia ellos, a producir mecanismos de **gestión en red de los servicios municipales, economías de escala intermunicipales**. Son, pues, un instrumento clave para el pleno desarrollo de las competencias municipales. Pero, aún más importante, son un **instrumento decisivo para la aplicación generalizada del principio de subsidiariedad**. Su concurso es la vía por la cual todos los Municipios, también los más pequeños, aquéllos con menor potencia económica y de gestión, han de poder ser también receptores de competencias delegadas procedentes de la Comunidad Autónoma: la concertación de esos servicios con la Diputación ha de permitir a esos Municipios desarrollarlos de manera óptima y desde la más estricta autonomía local. En definitiva, las Diputaciones son **la condición para un sistema local fuerte, eficiente y autónomo**.

EL PRINCIPIO DE SUBSIDIARIEDAD

El principio de subsidiariedad es ese principio asumido hoy por la Unión Europea como criterio básico para la organización de la cosa pública y según el cual **ningún servicio público que pueda residir en un nivel cercano de la Administración debe quedar en otro más lejano**. Y ello por razones de eficiencia y de control democrático. A mayor cercanía, mayor adaptación a los problemas, mayor capacidad de acertar en las soluciones, mayores posibilidades de participación efectiva del ciudadano. **El Pacto Local**, ese mensaje de la Administración Local, surgido de la **FEMP**, lo propugnaba abiertamente. Pedía:

- Propiciar una mayor **estabilidad financiera** de la Administración Local.
- Dar una **mayor autoridad** de los entes locales, mediante la **reforma de la LRBRL**.
- **Residenciar en el ámbito local competencias** que eran del Estado y de la Comunidades Autónomas.

Respecto del **gasto público en un Estado compuesto** como el español, los entendidos sitúan una distribución razonable de los recursos en la siguiente proporción: **40% el Estado, 30% las Comunidades Autónomas, 30% la Administración Local**. Partíamos, en los inicios de la democracia, de un 80-85% en manos del Estado. Con el desarrollo del Estado de las Autonomías, se planteó un primer objetivo **-50%-25%-25%-** que se ha alcanzado sólo en parte: se ha producido una superación del 25% por las Comunidades Autónomas y un **estancamiento de la financiación local**, siendo la situación actual del gasto público la siguiente: **13% la Administración Local, alrededor del 30% las Comunidades Autónomas y sobre el 57% la Administración Central**. El reequilibrio en favor de la Administración Local es una cuestión inaplazable.

COMPETENCIAS LOCALES EN MATERIA DE CULTURA

Por lo que se refiere específicamente a la cultura, las previsiones competenciales que la LRBRL contiene son pocas. En su artículo 25, dice:

“El Municipio ejercerá competencias, en los términos de la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas, en las siguientes materias: (...)
e - patrimonio histórico-artístico (...)
m- actividades o instalaciones culturales (...); ocupación del tiempo libre (...).

Previsiones ciertamente vagas. Sólo su artículo 26.1 establece una obligación cultural precisa, indudable:

“Los Municipios por sí o asociados deberán prestar, en todo caso, los servicios siguientes:

(...)
b - (para Municipios mayores de 5.000 habitantes, entre otros servicios ajenos a la cultura): **la biblioteca pública”**.

En resumidas cuentas, **los Ayuntamientos tienen el deber de prestar un solo servicio cultural** y sólo en el caso de los Municipios de más de 5.000 habitantes: **la biblioteca pública**. Y las Diputaciones, en consecuencia, tienen la obligación de ejercer competencias funcionales al respecto, mediante fórmulas de cooperación y asistencia.

LAS FUNCIONES CULTURALES DESARROLLADAS POR LOS AYUNTAMIENTOS

Ocurre, sin embargo, que los Ayuntamientos, en atención a las necesidades que se expresan en los Municipios, han generado respuestas y, con ellas, obligaciones ante la sociedad, ajenas por completo al marco legal vigente y al actual sistema de financiación.

Dejemos a un lado los Municipios menores de 5.000 habitantes, cifra en la cual suele situarse el umbral para el desarrollo de una estructura de servicios de escala razonable, salvadas naturalmente las meritorias excepciones. Apartemos también los Municipios de más de 50.000 habitantes que generalmente presentan casuísticas y potencialidades específicas y, con ellas, estructuras de servicios a veces muy singulares y no generalizables. El resto, los Municipios comprendidos entre 5.000 y 50.000 habitantes, ofrecen **una serie de regularidades** que conviene resaltar, porque dibujan el perfil del estado de la cuestión y dan la dimensión de **las responsabilidades que en materia de cultura vienen asumiendo los Ayuntamientos, generalmente sin ser de su competencia**, empleando en ello **entre el 1% y el 5% de su presupuesto** y muchas veces sin encontrar encaje alguno en las previsiones y los recursos de otras administraciones. Ello supone, a pesar del esfuerzo desmedido que realizan, un **desarrollo insuficiente y desigual de los servicios** en cuestión. En la medida en que la distribución del gasto público se acercara al antes mencionado 40%-30%-30%, algunos analistas sitúan el esfuerzo que deberían hacer las distintas administraciones respecto de la cultura en los siguientes porcentajes de los respectivos presupuestos: **1% la Administración Central, 4% la Administración Autonómica, 8% la Administración Local**. Hoy estamos en: 0,5% la Administración Central, en torno al 1% la Administración Autonómica, en torno al 5% los Ayuntamientos.

En cualquier caso, el **balance de veinte años** de políticas culturales, en términos de servicios generados y de recursos económicos a ellos dedicados, pone de manifiesto que **el peso del camino andado ha recaído en la Administración Local**. Hacen falta más datos. De todos modos, disponemos de algunos. Por ejemplo, en Cataluña, **la Administración Local asume más del 65% del conjunto del gasto público en materia de cultura**.

Es una auténtica **paradoja** y también un **callejón sin salida**, a no ser que se produzca alguna reforma substancial: **mientras que la Administración Local provee a los ciudadanos la mayor parte de los servicios culturales de que disponen, su financiación, en términos estructurales globales o mediante concertación sectorial específica con las otras administraciones, sigue absolutamente estancada**. Además, los servicios culturales ni siquiera tienen la consideración de factor de modulación del gasto por habitante asignado en las fórmulas generales de la financiación local. Se produce así **una aplicación perversa, escandalosa, del principio de subsidiariedad**: se deja en la Administración de proximidad la responsabilidad de la respuesta pública en materia de servicios culturales sin dotarla de los recursos correspondientes, ni por vía de financiación general ni por vía de concertación entre administraciones.

Éstas son las **funciones culturales** que esos Municipios han venido desarrollando de manera más generalizada:

1. La creación de la **biblioteca pública** y la promoción de la lectura.
2. La conservación y difusión del **patrimonio cultural**, mueble e inmueble, a través del museo, del archivo local, de la restauración y reutilización del patrimonio arquitectónico, de la arqueología, etc.
3. **La difusión artística**, tanto escénica como musical y plástica, con la consolidación de teatros y auditorios, así como de salas de exposiciones.
4. La relación con los **creadores locales**, tratando de facilitarles las cosas y de promocionarlos.
5. La relación con el **asociacionismo cultural local**.
6. El **ciclo festivo tradicional**, incluida la **fiesta mayor**.
7. Los **centros de arte**, generalmente con una dimensión docente de iniciación, particularmente escuelas de música.
8. La **casa de cultura** o equipamiento polivalente, con una función generalmente de acción sociocultural.

Con todo ello, los Ayuntamientos han tratado de desarrollar, de manera más o menos explícita, **los dos ejes básicos de toda política cultural democrática**:

- **La democratización de la cultura**, garantizando de manera estable vías precisas de acceso de los ciudadanos a los bienes culturales.
- El avance progresivo **hacia la democracia cultural**, es decir, hacia aquel horizonte en el cual los ciudadanos tengan la capacidad de ser sujetos culturalmente activos, generadores de contenidos, creadores.

LAS TRES ETAPAS DE UNA EVOLUCIÓN

A lo largo de los veinte años que llevamos de democracia local, la evolución de las políticas culturales locales puede caracterizarse en tres etapas:

1. Primeros de los ochenta. Tiene lugar un gran **despliegue de actividades**, la creación de acontecimientos culturales diversos y sobre todo la conquista de la calle con la recuperación de **la fiesta**. La inversión en infraestructuras y la consolidación de servicios y de equipos de gestión quedan aún en segundo plano. Las **casas de cultura** son el equipamiento más frecuente. La cultura tiene un papel complementario en el marco de objetivos más generales, fundadores de la democracia local. Muchos de los responsables de las políticas culturales ponen el acento, para bien y para mal, en el papel comunitario de éstas, en las cualidades directamente emancipadoras de la cultura. Es el período en que abundan las categorías de la **“animación sociocultural”**.

2. Finales de los ochenta y primeros de los noventa. Se generaliza el **despliegue de los servicios culturales municipales** y la estabilización de los **equipos de gestión**. Tiene lugar el **apogeo inversor**, con la entrada en servicio de nuevos o renovados **equipamientos**: bibliotecas, museos, teatros... También es el período en que se establecen buena parte de los hitos culturales que confieren **centralidad** a algunos Municipios (festivales y otras especializaciones). Empieza a notarse la **insuficiencia de los recursos** disponibles. Pesa muy especialmente la **falta de sistemas generales de referencia**, de planes de equipamientos y vías de concertación regulares que permitan la suma ordenada de esfuerzos por parte de todas las administraciones.

3. De mediados de los noventa en adelante. Aparece claramente la necesidad de enmarcar las políticas culturales en **estrategias de carácter más general** dentro del Municipio. Y ello no sólo para optimizar sus resultados, sino también para acceder a nuevas luces desde las cuales reexaminar y, en su caso, rectificar las bases teóricas de la política cultural hasta la fecha. La política cultural aparece cada vez más vinculada a la **dinamización económica local**, interrelacionada con la oferta turística y de ocio, con efectos en la mediana y pequeña empresa local y en la ocupación. Aparece también como elemento clave en las **estrategias democratizadoras de la información y el conocimiento**. Se percibe la imposibilidad de romper ciertos techos a partir de las clásicas políticas culturales sin situarlas en un marco que contemple también las **políticas educativas**. En las nuevas perspectivas de las ciudades, los equipamientos culturales emergen como un **factor urbanístico** decisivo para favorecer la densidad y el policentrismo deseables. Con la eclosión de las nuevas inmigraciones, la cultura surge como un campo en el que se juegan aspectos decisivos en favor del reconocimiento de la diferencia y de la **cohesión social y comunitaria**. Todos ellos son elementos imprescindibles, perspectivas obligadas, a la hora de diseñar infraestructuras, servicios o actuaciones culturales por los Ayuntamientos. Aparecen **los primeros planes estra-**

técnicos de cultura, figura que resume la necesidad de pensar y moverse desde esta complejidad y mayor responsabilidad. Por ello las políticas culturales están **ganando centralidad** en el conjunto de las políticas de gobierno local, situándose progresivamente al lado de las políticas más estructurales.

UN PERFIL ACTUALIZADO PARA LA POLÍTICA CULTURAL LOCAL

Sin ánimo de ser exhaustivos, el proceso seguido hasta hoy, las experiencias y reflexiones acumuladas, dan a entender algunas prioridades, **las funciones básicas que deberían componer el perfil de una política cultural local a la altura** de las necesidades y retos que nos plantea el futuro inmediato. En primer lugar, hay que confirmar **las tres funciones clásicas** que vienen caracterizando la política cultural local hasta hoy, tratando de desarrollarlas hacia una nueva fase que sintetice y despliegue los hitos y perspectivas más interesantes que nos vienen señalando. En segundo lugar, hay que subrayar **otras cinco funciones que vienen emergiendo** con mayor o menor intensidad y que implican opciones básicas de futuro, si atendemos a la evolución general de las cosas y tenemos la ambición de plantear una política cultural que no derive hacia lo residual o testimonial, sino que adquiera una creciente capacidad de incidencia en la realidad. Veamos:

1. La democratización del conocimiento y la promoción de la lectura

La biblioteca pública, el único servicio cultural obligatorio de la Administración Local hasta ahora, aparece como un **instrumento estratégico** en el empeño por **conjurar el peligro de nuevas barreras** sociales y culturales que encierra la revolución tecnológica y la implantación galopante de la sociedad de la información y el conocimiento y, con ella, de la globalización económica y cultural. En efecto, la biblioteca pública, en su faceta de **centro local de información**, dotada para ello con las más recientes tecnologías de la información, está llamada a ejercer una función creciente de **democratización del conocimiento**. Para ello, debe ejercer **dos funciones** ineludibles: **garantizar el acceso** de los ciudadanos a todos los soportes y aparatos y, con ellos, a toda la información disponible; y garantizar también las **condiciones cualificadas** de acceso que han de permitir al ciudadano no ahogarse en el mar de la información, sino ser capaz de seleccionarla, descodificarla, digerirla, es decir, **convertirla en conocimiento**.

Es necesario, para ello, una especial **cualificación del personal técnico**, la producción de **nuevas metodologías** para el rastreo y selección solvente de la información disponible, la **formación** genérica del ciudadano al respecto y, muy particularmente, la concertación de procesos de formación y de programas de trabajo conjuntos con **cada sector interesado**, con los grupos que comparten determinados "centros de interés"...

Esta perspectiva, sin embargo, no puede dejar de lado la función clásica de la biblioteca pública, que hoy se hace más acuciante si cabe: **la promoción de la lectura**. Félix de

Azúa lo pone de manifiesto apuntando al peligro que nos acecha: *“En términos cualitativos, la desaparición de la lectura ciega el conducto por el cual la sociedad actual, todavía heredera de la sociedad moderna, puede consultar con su origen, su pasado y su memoria. Clausurar esa puerta de la palabra, dado que ya no queda ninguna más, por el monopolio de la imagen, tiene consecuencias colosales”*.

El desarrollo de la biblioteca pública requiere, sin embargo las siguientes condiciones:

- 1.1. La existencia de un **Mapa** y de un **Plan bibliotecario**, sujeto a **estándares homologados**, por cuenta de la Comunidad, con una participación substancial del gobierno autónomo en la inversión y con una cierta participación de éste en la dotación y el mantenimiento.
- 1.2. La articulación de **redes provinciales**, gestionadas en exclusiva por la Administración Local, única responsable legal del servicio, para la creación de bibliotecas y para su dotación y mantenimiento, mediante la concertación entre Diputaciones y Ayuntamientos.
- 1.3. Extender la obligatoriedad de la biblioteca pública hasta los Municipios de **3.000 habitantes**.
- 1.4. Abordar un plan intensivo de **bibliotecas escolares**, que permita superar el actual vacío, de dimensiones tercermundistas, y avanzar hacia unas redes municipales de lectura pública que integren las bibliotecas públicas, las escolares, las de algunas entidades locales, etc.
- 1.5. Establecimiento de planes y redes provinciales de **bibliobuses** (Diputaciones), dotados informáticamente y con servicio de préstamo interbibliotecario, de manera que puedan acercar a los Municipios entre 3.000 y 300 habitantes, como al resto de los usuarios, cualquier unidad de la dotación de todo el Catálogo Colectivo del sistema local de lectura pública.

2. La conservación y difusión del patrimonio cultural

Museos, archivos, yacimientos arqueológicos, monumentos, patrimonio arquitectónico... Ésta ha sido la vía por la cual la política cultural local ha entrado en contacto con las estrategias de **dinamización económica local**, de **promoción del territorio**. Manufacturar el patrimonio, convertirlo en bien de consumo para los **grandes circuitos del ocio y del turismo** (turismo exterior, turismo interior, ocio de tercera edad y familiar de fin de semana, circuitos pedagógicos para las escuelas, etc.) ha permitido una nueva percepción del patrimonio desde la Administración: ha pasado, de ser un agujero sin fondo en los presupuestos, a ser un **factor de autofinanciación** del mantenimiento y hasta de la investigación. Y ha permitido, sobre todo, erigirse en factor desencadenante de nuevas dinámicas económicas y, por consiguiente, de creación de empleo, así como en elemento **identificador del Municipio**, creador de centralidad local respecto del conjunto.

Una figura clave, en ese nuevo esquema, es el “**Centro de Interpretación del Patrimonio**” (CIP), cultural y a veces también natural, eje en torno al cual gira todo el patrimonio del Municipio y a partir del cual éste gana nuevas potencialidades. Es la mutación del viejo museo municipal. Ese tipo de centro pasa a ser también el **marco conceptual y logístico** donde toman cuerpo las políticas concertadas con los diversos operadores económicos del ocio y del turismo.

Todo ello, para ir a más, requiere de algunas condiciones:

- 2.1. **Planes autonómicos de patrimonio:** centros de interpretación del patrimonio, museos, colecciones, archivos, excavaciones arqueológicas, restauración y conservación del patrimonio arquitectónico, con una participación clara en la inversión como en la actividad.
- 2.2. Despliegue de **servicios provinciales** del patrimonio, capaces de encajar sistemas autonómicos y sistemas locales.

3. La difusión artística

Es decir, la **democratización** de los bienes artísticos, fundamentalmente las artes escénicas, la música y las artes visuales o plásticas. Con dos acentos precisos, propios del **espacio público** en estas materias: la divulgación y actualización del **patrimonio** y el **repertorio**, propio y ajeno; y la promoción de la **creación** y de la **innovación**. Sobre la base de dos tipos básicos de equipamiento: el **teatro-auditorio** y el **centro de arte o la sala de exposiciones**; el centro de arte, dotado muchas veces de funciones docentes de iniciación a los lenguajes artísticos, en algunas Comunidades con una considerable presencia de escuelas de música. En general, se evolucionó, de una programación esporádica de la difusión, vinculada muchas veces a la fiesta mayor, hacia **programaciones estables**, reiteradas año tras año por las mismas fechas, generadoras de hábito en los ciudadanos. El conjunto de circuitos locales sitúan a la Administración Local como el principal cliente de las artes escénicas y musicales, cosa que, de ser capitalizada, permite una considerable **capacidad de negociación**, así como la generación de **servicios conjuntos** y unas potencialidades extraordinarias de cara a la **producción**; objeto clásico, todo ello, de la cooperación intermunicipal en el marco de las Diputaciones.

En el campo de las artes, hay que hacer mención de las grandes virtualidades que encierra la **implantación local de núcleos potentes de creadores**. A partir de ellos, puede tener lugar, mediante la concertación municipal, la articulación de **un triángulo de actividades especialmente fecundo**. Sus tres vértices son: impulso creativo, con generación de dinámicas y grupos artísticos; funciones de docencia artística local, relacionada con las escuelas primarias y la enseñanza secundaria; gestión de algunos aspectos de la difusión artística local municipal. Donde ha funcionado, ha generado **sinergias insospechadas** y, con ellas, dinámicas artísticas de una **proyección social excepcional**.

Para desarrollar al máximo la función de difusión artística, hace falta que se den algunas condiciones:

- 3.1. Desarrollar **Planes autonómicos** de equipamientos artísticos: teatro-auditorio, centro de arte, sala de exposiciones, centros d'educació artística. Con una definición ajustada a **estándares** y con previsiones inversoras y de financiación parcial del funcionamiento.
- 3.2. Establecer un **sistema provincial** de apoyo a la difusión artística, generando economías de escala en los circuitos intermunicipales y participando en la financiación de la inversión y el funcionamiento (Diputaciones).
- 3.3. Establecer fondos provinciales y locales de **adquisición de obras de arte**.
- 3.4. Ordenación y despliegue por los gobiernos autonómicos del **sistema de educación artística** para la sensibilización general y para la formación profesional en artes escénicas, música y artes visuales.

4. La especialización del Municipio

Una consecuencia de ciertas actividades, buscada a veces, casual en otras, ha sido su incidencia en la imagen del Municipio, pasando a caracterizarlo hacia el exterior, adquiriendo casi una dimensión identitaria. Éste es un objetivo deseable de manera generalizada: cada Municipio debería esforzarse por dar con aquello que puede especializarlo en la oferta general, que puede en consecuencia **conferirle centralidad**, convertirlo en "la meca" de una determinada materia, en referencia de vasta proyección para los implicados en ese tema, disciplina o "hobby". Es uno de los mecanismos por los cuales lo local puede **generar mensajes globales**, puede existir en el mapa de la oferta.

Hace falta al respecto:

- 4.1. Sobre todo, capacidad local para **generar ideas y estrategias** potentes en esa dirección, para hacer **opciones** audaces y acertadas al respecto.
- 4.2. También el **apoyo logístico provincial** para propiciar una toma de decisiones acertada, el impulso de las correspondientes estrategias y la orientación de la cooperación local con este fin.
- 4.3. Ante todo, una política descentralizadora de los gobiernos, orientada a **descomprimir la capitalidad cultural**, a implantar acontecimientos o equipamientos centrales, no en la capital política, sino a lo ancho del sistema de ciudades con capacidad para ello.

5. La multipolaridad de la nueva política cultural

Jacques Rigaud, en el libro *"Por una refundación de la política cultural"*, llama así al conjunto de agentes que deben concertarse hoy en una política cultural puesta al día: **multipolaridad**. El papel de **lo público** ya no es el de capitán y piloto de la nave, poseedor de

todos los mandos y llaves, sino el de **catalizador** de voluntades e intereses. No en vano la sociedad de la información y la nueva economía crean una realidad muy compleja, para la que hacen falta nuevos métodos y en la que es inexcusable **moverse desde muchos ángulos a la vez y sin dejar de lado una sola energía**. Hace falta una multipolaridad en los planteamientos que permita avanzar hacia **objetivos sociales y creativos** y, a la vez, **generar sector cultural en términos económicos**, porque sólo así es posible librar las batallas que plantea lo global y ganarse un lugar al sol, en el **mapa de la oferta** y no sólo de la demanda.

En la Conferencia de Spoleto (1996) y en el proceso de elaboración del informe "In from the margins" (Consejo de Europa, 1996), se manejaban los siguientes datos: en la **Unión Europea** hay unos **15 millones** de personas ocupadas en menesteres culturales -en sentido amplio- y su labor justifica aproximadamente un **2% del PIB**. Es decir, se trata de un nivel de empleo y de creación de riqueza superior al de la industria del automóvil, la energía o la agricultura, quedando por debajo tan sólo de la banca, la alimentación y los transportes. Ése es un **potencial extraordinario** que, donde está desarrollado, no puede quedar al margen, sino que conviene orientar hacia objetivos de interés general. Y, donde está menos desarrollado o sólo en germen, debe ser objeto de **políticas destinadas a activarlo**.

El **mercado** puede ser un factor de **banalización** de la cultura, pero es también un factor de **democratización** de la cultura. Es evidente, por otro lado, que la **creación artística** sólo puede ser garantizada por el espacio público. Hace falta establecer las **necesarias interacciones** entre mercado y espacio público para que el resultado sea el conveniente al interés general. Dice Manuel Castells: *"El papel de las ciudades en la Era de la Información es ser medios productores de innovación y de riqueza, pero es, aún más, ser medios capaces de integrar la tecnología, la sociedad y la calidad de vida en un sistema interactivo, en un sistema que produzca un círculo virtuoso de mejora, no sólo de la economía y de la tecnología, sino también de la sociedad y de la cultura."*

En el esquema de la multipolaridad, es también muy importante **otra interacción**: la interacción **entre lo público y lo social**, entre la Administración y el tercer sector, entre las políticas y el capital humano, las energías de los asociacionismos y los voluntariados. Esta relación ha sido tradicionalmente el terreno de las peores inercias del poder, de las **derivadas corruptoras** de la sociedad: la opacidad ha encubierto la compra de adhesiones y de silencios, la penalización de la cultura crítica, de la diferencia cultural, etc. Para que todo ello quede definitivamente en el pasado, hay que **acabar con los sistemas tutelares**, con las subvenciones a fondo perdido, distribuidas graciosamente. Hay que sustituirlas por el diálogo, los objetivos compartidos y la **concertación transparente de programas**. Programas destinados a aunar intereses asociativos e intereses generales, a responder a las demandas asociativas, propiciando su reversión en **servicios ciudadanos**. Programas también destinados a **la proyección global del tercer sector local**, a su implicación en **redes homólogas**, en las cuales propiciar flujos local-global.

Sólo así puede fortalecerse el tercer sector y, con él, los sistemas de **participación ciudadana**. Sólo así irá en aumento la energía social que, al lado de los instrumentos públi-

cos y privados, es uno de los ingredientes básicos para generar respuestas a la altura de los nuevos retos.

En resumidas cuentas, la **multipolaridad** de que hay que partir para el diseño de las nuevas políticas culturales que precisamos tiene dos coordenadas básicas: **público/privado y público/social**.

6. Una ampliación de campo imprescindible: la escuela

La política cultural, respecto de sus objetivos más específicos, hace tiempo que **tocó techo**. No es posible acceder a públicos más amplios en las políticas de difusión: falla la sensibilización básica de la población, la capacidad más elemental de lectura de los lenguajes artísticos. En este contexto, la banalización de la cultura hace estragos. Más imposible resulta, en consecuencia, avanzar en el objetivo mayor de incrementar la población capaz de ejercer funciones creadoras, de ser actores culturales, no sólo consumidores pasivos.

La política cultural debe ensanchar su horizonte y plantearse en un campo más amplio que abarque también las **políticas educativas**. La **LOGSE** abre un nuevo horizonte al respecto, con la introducción de la sensibilización y la docencia artística en la educación obligatoria. Los planteamientos de **“ciudad educadora”** inciden en esta misma relación respecto de todos los aspectos de la cultura.

Habría que avanzar en las siguientes direcciones concretas:

- 6.1. La **ordenación de la docencia artística**, hoy pendiente.
- 6.2. El impulso de las previsiones artísticas de la **LOGSE**.
- 6.3. La **coordinación local** de las políticas culturales y de las políticas educativas, particularmente las relativas a:
 - la **sensibilización** y la **docencia artísticas**.
 - el **conocimiento del medio próximo**, de su historia, de su patrimonio, de su cultura.
 - la relación de la **biblioteca pública** y la **biblioteca escolar**.

7. La relación entre lo local y lo global

Ésta es una relación esencial en adelante. Global y local son dos pulsiones de signo inverso, las dos ineludibles. La revolución tecnológica, la sociedad de la información, la nueva economía, establecen de manera irreversible **lo global**, que es **culturalmente homogeneizador**. Las personas, los ciudadanos, a su vez, sospechan cada vez más del poder lejano y exigen la **máxima proximidad** posible en las decisiones, así como su participación en el control de los procesos. Ello requiere el fortalecimiento de lo local, que es, a su vez, depósito de la **identidad**, de la diversidad cultural, de la mayor parte de los códigos heredados.

Ante esta **dualidad**, como siempre, **la solución está en la encrucijada**. Lo local que sepa manejarse en ella con soltura, sin apriorismos paralizantes, estará inmejorablemente situado para ganarse un lugar al sol de lo global. Como se viene diciendo desde los felices

sesenta, hace falta *“pensar globalmente y actuar localmente”*. Pero no es menos cierto, a propósito de lo que venimos diciendo, que es necesario también *“pensar localmente”*, a partir de los activos locales de que disponemos, con imaginación, para *“actuar globalmente”*, es decir, haciendo posible **que lo local sea capaz de emitir mensajes universales**, sea capaz de contar, de estar en lo global.

La imagen de la *“aldea global”* (Mac Luhan) sugería un mundo inmerso en unos mismos flujos mediáticos, controlados tal vez por poderes oscuros, con un designio homogeneizador, uniformador, del pensamiento y de la cultura. La revolución tecnológica, sin embargo, comporta un esquema distinto, caracterizado ciertamente por la globalización, pero también, en la misma medida, por la **interactividad. Nunca, de hecho, lo local estuvo tan cerca de lo global**. Cualquiera puede emitir hoy sus mensajes, sus correos instantáneos, sus *“webs”*, sus ofertas, al universo entero. No es suficiente, hace falta que la oferta tenga interés objetivo para un segmento preciso de población, así como dotarse de una estrategia acertada para llegar a él. Las posibilidades que se abren son extraordinarias si sabemos acompañarlas de inteligencia e imaginación.

Hemos hecho mención ya de algunos factores de **incidencia en los flujos local/global**: los procesos de especialización de las ciudades, ganando así centralidad de amplio alcance en algún aspecto; la participación del tercer sector local en las redes globales homólogas; la necesaria cooperación público/privado para fortalecer las estructuras propias de producción y distribución, con la finalidad de ganarse un lugar en el mapa de la oferta cultural.

8. La cultura, factor transversal en los programas de gobierno local

Hemos hecho mención de la creciente centralidad de la cultura y de la política cultural, en las políticas de gobierno, en la dinámica económica general. Hay que responder a las **potencialidades** que ello encierra. Lo que las políticas públicas han de conseguir, en un contexto económico determinado por el mercado, es no sucumbir a las derivas inconvenientes que ello produce, sino **interactuar** de modo que la resultante sea **un modelo de sociedad razonablemente civilizado**, basado en valores de libertad, de equidad, de solidaridad. Se trata, fundamentalmente, de un **reto cultural**. Las derivas en exceso tecnocráticas impiden a veces darse cuenta de ello. Hay que crear los instrumentos para evitarlo. Desde la reflexión general sobre la cultura, hay que **incidir en los programas de gobierno** y establecer las relaciones, los emparentamientos, las concertaciones, entre la política cultural y otras políticas relacionables: **urbanismo, cohesión social, inmigración, ciudad del conocimiento**, etc.

NUEVO MARCO COMPETENCIAL Y FINANCIERO

Para todo ello, hace falta un nuevo marco competencial y financiero, basado en la **aplicación del principio de subsidiariedad**, de proximidad en la gestión de los servicios,

para asegurar así una mayor eficiencia y flexibilidad, como también un mayor control por parte de los usuarios. Ello, mediante la **reforma de la LRBRL** y de las actuales fórmulas de financiación local. O, por lo menos, estableciendo **delegaciones de competencias** hacia la Administración Local, acompañadas de los correspondientes recursos.

No sólo. También hace falta la **plena adecuación de las Diputaciones provinciales a su función estricta de Administración Local de segundo grado**, destinando a ella todos sus recursos y liberando, por consiguiente, mediante los debidos traspasos, aquellos recursos que andan atrapados en la financiación de servicios que no son de carácter local. Las Diputaciones, así actualizadas, están llamadas a ser **una pieza clave para un sistema local fuerte, eficiente y autónomo**: instancias generadoras de servicios en red, productoras de economías de escala territoriales, garantes de las competencias municipales y garantes también de la aplicación generalizada del principio de subsidiariedad hacia lo local.

Y, por lo que se refiere a las **otras administraciones**, hace falta el desarrollo de sus funciones legislativas, planificadoras, reguladoras de estándares, para poder **completar así las redes básicas de equipamientos**. Generando, a su vez, las correspondientes previsiones económicas para su participación en las inversiones necesarias y en el posterior gasto de mantenimiento, es decir, para **garantizar la sostenibilidad de los equipamientos**. Con esta finalidad, habría que establecer un **sistema objetivo de costes mínimos en el sostenimiento de los equipamientos culturales básicos**: bibliotecas, museos, archivos, salas de exposiciones y centros de arte. También hace falta que estas administraciones desarrollen debidamente sus **funciones de coordinación**, sin que ello suponga el solapamiento con las competencias locales ni la apropiación de los servicios locales. Para ello, sería conveniente **diseñar, sector a sector, el encaje de las políticas sectoriales de los gobiernos** (teatro, música, bibliotecas, archivos, patrimonio, etc.) **con las políticas locales, tanto municipales como provinciales**.

NUEVA ETAPA, NUEVAS HERRAMIENTAS

Hemos hablado de la multipolaridad que, en adelante, ha de articular las políticas culturales. También de la necesidad perentoria de casar políticas culturales y políticas educativas. Más aún: de la creciente centralidad de la cultura y de la política cultural; de la cultura como factor transversal de los programas de gobierno. Todo ello, pone de manifiesto el **carácter estratégico que revisten las actuaciones culturales** y la necesidad de **dotarlas de instrumentos idóneos**.

Algunos Ayuntamientos han generado lo que viene en llamarse **planes estratégicos de cultura**. Se trata del instrumento idóneo para diseñar y aplicar políticas culturales en el marco de la complejidad dominante. La diversidad de modelos es considerable. A continuación, telegráficamente, algunos de los conceptos a partir de los cuales toman cuerpo:

- Promueven la **innovación** en los métodos y herraminetas.
- Tratan de **establecer y asegurar continuidades**. Es decir, no se sitúan en lo reactivo y

en el corto plazo, sino que promueven la **proactividad**, la anticipación a los problemas, así como las previsiones a **medio y largo plazo**.

- Tratan de evitar voluntarismos e inercias. Para ello, fijan tanto las **potencialidades** como los **límites** de las actuaciones a realizar y generan así **proyectos que son a la vez transformadores y viables**.
- Establecen un régimen claro de **prioridades**, así como interrelaciones permanentes entre las diversas actuaciones (al modo de los “pert”).
- Establecen sistemas de **información en tiempo real**, así como mecanismos de **evaluación permanente y de corrección del rumbo**.
- Se basan en una **sistemática del conocimiento** disponible y en la producción de nuevos **análisis y elaboraciones**. Es decir, tratan de poner en pie un cierto **I + D de la política cultural**.
- Se estructuran sobre la base de la **multipolaridad** y de las consiguientes **interacciones**:
 - Cultura/Economía
 - Público/Privado
 - Público/Tercer sector
 - Política cultural/Programa de gobierno
 - Cultura/Educación
 - Local/Global

Con frecuencia, sentimos el peso de los déficit competenciales, financieros, de personal cualificado, que lastran nuestro cometido como responsables, políticos o técnicos, de la política cultural local. Hemos dejado constancia reiterada y pormenorizada de ello. No dejan de ser, sin embargo, déficit manejables. La prueba de ello es que, a trancas y a barrancas, hemos llegado hasta aquí y más lejos vamos a ir todavía. Hay, en cambio, **un déficit mucho más grave**, sobre todo en los tiempos que corren y más aún en los que vienen: **el déficit de orientación estratégica**. Un solo grado de desviación en el ángulo de partida nos puede llevar a parajes muy distantes de aquéllos a los que apuntábamos, con el consiguiente estropicio en esfuerzos y recursos. Estamos en una realidad cada vez más compleja, donde es muy fácil equivocarse y más en las cosas de la cultura. **Nuestro máximo reto es hoy el diseño estratégico, dotarnos del ajuste fino necesario y aprender a manejarlo.**

BIBLIOGRAFÍA:

Autoría colectiva. (2000). "Cultura y poder local". Reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los Municipios de la provincia de Barcelona". Lleida: Editorial Milenio, Diputación de Barcelona.

Autoría colectiva. (1992). "Jornadas de Cultura y Corporaciones Locales". Madrid: FEMP.

Iñaki López de Aguilera. (2000). "Cultura y ciudad". Asturias: Ediciones Trea.

Ferran Mascarell (Edit), autoría colectiva. (1999). "Llibre Blanc de la Cultura a Catalunya". Barcelona: Edicions62.

Jordi Font (1991). "Papers de política cultural". Barcelona: Edicions 62.

Esteve León (2000). "Cultura y Municipio, agenda 21". En el libro ya citado "Cultura y poder local".

Eduard Miralles (1997). "Serveis personals i polítiques culturals per a la cultura". En: Revista de serveis personals CIFA, nº 6.

Antoni Fogué (1997). "El marco legal y competencial de la acción cultural de los Ayuntamientos: entre la concurrencia y la indefinición". En el libro ya citado "Cultura y poder local".

Jean-Paul Delevoye (Edit) (1997) "Cohésion sociale et territoires". París: La Documentation Française.

Manuel Castells/Jordi Borja (1997) "Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información". Madrid: Taurus.

Lluís Ballbé (1998) "El escenario de la acción cultural local. Hacia un nuevo sistema de marcos legales y competencias". En el libro ya citado "Cultura y poder local"

Josep Mir (1991) "El sistema español de competencias locales". Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas.

Consejo de Europa, Informe (1997) "In from the margins: A contribution to the debate on Culture and Development in Europe". Strasbourg: Publicaciones del Consejo de Europa.

Jordi Font (1998) "Les polítiques culturals". En: "Congrés de Cultura d'Osona". Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Materiales del seminario "La planificación como estrategia", celebrado en el marco de Interacció/98 (1998). En: Centro Documentación del Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona.

Materiales del seminario internacional "Arts and the development of the local economy" (1993).

Materiales de las "Jornadas de Gestión Cultural" (1996). Cádiz: Fundación Provincial de Cultura.

Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). (1999). "La cultura, motor de la ciudad del conocimiento. Plan estratégico del sector cultural de Barcelona". Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Jordi Martí. (1998). "Cultura y desarrollo local" (Conferencia dada en el citado seminario "La planificación como estrategia").

Eduard Delgado. (1997). "Temas para el debate económico y político del contexto cultural". Barcelona: Revista "La Factoria", nº 2.

CERCLES, revista digital sobre cultura y Municipio del Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona (catalán/castellano).

<http://www.lamalla.net/cercles/>

**GESTIÓN CULTURAL:
DIRECTA, CONTRATADA, CONVENIDA Y SUBVENCIONADA**

LOS MODELOS DE LA GESTIÓN CULTURAL

JOSÉ LUIS BEN ANDRÉS

Director Adjunto de la Fundación Provincial de Cultura
de la Diputación de Cádiz

Escribía Eduard Delgado que “la cultura es un fenómeno biorregenerable. Esta biorregenerabilidad es un misterio tan grande como la vida misma. Sabemos poco de él y, de lo poco que se sabe, destaca una cosa: la indispensable presencia del artista”¹. Quienes trabajan en el mundo de la gestión cultural están acostumbrados a tratar con estructuras administrativas, con instituciones, con empresas, a manejar presupuestos, a administrar recursos. Pero, a menudo, toda esta actividad nos hace olvidar el verdadero objeto de nuestro trabajo, la mejor materia de que está hecha la cultura: la obra de arte. Es preciso distinguir dos procesos diferentes que se interrelacionan, se influyen, se coordinan pero no deben interferirse, ni mediatizarse el uno al otro. El primero de ellos es el proceso creativo, la generación del símbolo, del goce estético. Ésta es la tarea del artista.

El segundo proceso tiene más que ver con las políticas y la gestión culturales. Producir, difundir, distribuir, conceptos que ya son más asequibles a todos los mortales. Hablamos de planificación, no de arte. La planificación es política y es técnica, con trabajo, con esfuerzo y un par de lecturas acertadas está al alcance de todos. El arte, por el contrario, no lo olvidemos, es de algunos privilegiados. Se nos pide que hablemos, en este caso, del segundo de los procesos: de la gestión de la cultura. Y se pretende que lo hagamos desde una visión administrativa, ya que el asunto que nos ocupa nos remite a cuatro posibles modelos de gestión dentro del sistema que conocemos como Administración pública. Aun así, también los puntos de vista son varios: el político elegido democráticamente y que debe marcar objetivos y estrategias; el técnico de la Administración general que debe saber moverse entre códigos, leyes y reglamentos para que las cosas funcionen conforme a ley, y está, además, la visión del administrador económico conector del mundo presupuestario y de los misterios de la tesorería. Por último, nos encontramos con el gestor cultural, ese funcionario público de última o penúltima generación que se encarga, no se sabe muy bien cómo, de gestionar cultura. A veces, se ignora incluso el cuándo. Mi aportación voy a realizarla desde esta cuarta visión. Y enlazo aquí con la cita de Eduard Delgado: somos los gestores culturales quienes nos encargamos, en primera línea, de ese fenómeno de la cultura biorregenerable. Nos movemos en contacto directo con esas extrañas criaturas que son los creadores. La nuestra es una posición difícil y compleja: cultura en el mundo administrativo y Administración en el mundo del arte.

A efectos de intentar ser claro a la hora de hablar de modelos de gestión administrativa y cultura, me apoyaré en el enunciado de cinco tesis, vieja argucia marxista y luterana que, no obstante, ayudará a aclarar ciertas ideas. Entrando en materia, podemos afirmar que, cuando el gestor cultural afronta el dilema de proponer un determinado modelo, de evaluar la opción precisa y de ponerlo en marcha, debería tener presentes las siguientes consideraciones, que yo me permito enunciar como tesis:

PRIMERA TESIS: “Un poeta debe ser más útil que ningún/ ciudadano de su tribu”². Lo escribió Valente, e ilustra una idea que nunca debemos olvidar los que trabajamos en la cultura: su utilidad para la sociedad en que se genera. Utilidad estética, porque produce la belleza tan necesaria para hacer la vida soportable. Utilidad social, porque crea comunicación y símbolos capaces de transmitir ideas y valores. Y, además, utilidad económica, porque genera riqueza material, plusvalías con las que se puede comerciar y obtener ganancias. Así que el modelo de gestión de la cultura ha de ser, en primer lugar, útil, ocupar su lugar en la organización social.

SEGUNDA TESIS: “Un poeta debe conocer/diversas leyes implacables”³. Continuamos con Valente como maestro y guía. Si antes hablábamos de utilidad, ahora es el conocimiento la idea central. Sea cual sea el modelo por el que optemos, éste debe funcionar conforme a las leyes y normas aceptadas por todos o por la mayoría. Y hablamos de leyes tanto jurídicas como no jurídicas. Por ejemplo, las del libre mercado o las de libertad de creación. El modelo no es espontáneo, nos viene dado conforme a una mecánica interna que lo hará más o menos favorable según sean las circunstancias. Por ello, el gestor debe conocer los mecanismos que sustentan los diversos modelos, y cómo funcionan. Porque las leyes suelen ser implacables, ignorarlas o forzarlas sólo acarrea problemas, disgustos, fracasos y centímetros cuadrados de prensa.

TERCERA TESIS: “Yo reconozco a tientas mi morada”⁴. Insiste el poeta en guiarnos y nosotros en escuchar. Reconocer es la palabra clave en esta tercera tesis. Y lo es ya que la gestión cultural puede ser directa, contratada, convenida y/o subvencionada, pero –y si queda alguna verdad universal es ésta– sobre todo ha de ser territorial. El gestor no puede proponer un modelo sin conocer el territorio y las personas que en él habitan y se relacionan. Un conocimiento veraz, metódico y medible. Nada que ver con la visión del “vecino de toda la vida” o el “¡yo conozco bien a la gente de mi pueblo!”. El análisis del territorio es una de las tareas claras del gestor cultural. No acometerla es una irresponsabilidad profesional y una deslealtad institucional.

CUARTA TESIS: “La poesía ha de tener por fin la verdad práctica”⁵. Los poetas son una fuente inagotable de ideas y de inspiración. En este sentido, Valente continúa ayudándonos. De nada sirven los modelos elegidos sin una finalidad. Eso que llaman objetivos estratégicos y que dan coherencia a una organización. Nuestro modelo ha de poseerlos y han de ser veraces y practicables. En este lugar no hay hueco para la utopía ni para lo inalcanzable.

QUINTA TESIS: “La cultura labora por la emancipación del espíritu y no por su esclavitud”⁶. Cambiamos de referente literario y lo hacemos para recordar que, en un entorno democrático, por encima de los objetivos estratégicos y operativos, la gestión de la cultura debe estar marcada profundamente por la libertad. Libertad de creación, de distribución, de acceso a los bienes culturales, de elección en el consumo, de crítica. Libertad de todo lo imaginable. No estructuraremos un territorio culturalmente rico en ausencia de la libertad. La opción contraria a la libertad es la emigración y el exilio, la pobreza de los que queden.

Hasta aquí, las cinco tesis prometidas. Pero ahora ustedes se preguntarán, o, mejor dicho, me preguntarán cómo se concreta esto en la acción cultural diaria de sus respectivos Municipios. La cosa es clara, y cualquier gestor cultural responsable, a la hora de elegir el modelo de gestión, les respondería lo siguiente:

- El modelo debe estar al servicio del ciudadano en los diversos papeles que éste adopta al acercarse al hecho cultural (artista, consumidor, espectador, voluntario, etc.). Deberá ser útil para dar respuestas. En resumen, cultura como servicio y como elemento socialmente útil.
- Cuando optemos por un modelo, habremos de conocerlo a fondo, saber en qué mecanismos apoya su funcionamiento, dónde están sus limitaciones y cuáles son sus capacidades. Este conocimiento nos capacitará para exprimirlo al máximo.
- Gestión territorial. Un modelo adaptado a la realidad del Municipio en el que debe funcionar. Nada es trasladable así como así. Lo que funciona en una ciudad o pueblo no tiene que ser válido para otra necesariamente. Un consejo: el plagio es un arte.
- Un modelo dimensionado a nuestra realidad, manejable, práctico, con objetivos alcanzables y reales.
- Sea cual sea el modelo por el que optemos, su finalidad no es él en sí mismo, sino la generación de riqueza cultural en espacios de libertad. Nada hay más patético que la organización en permanente autojustificación.

Esta perspectiva que les acabo de relatar es la que les ofreceré, con estas u otras palabras, un gestor cultural a la hora de buscar un modelo de gestión administrativa para la cultura. Ya les advertí al principio que el gestor cultural es un individuo raro. Tomando de nuevo las palabras de Valente, se puede afirmar que “ignora el regicidio como figura de

delito”⁷. No lo tomen en su sentido más literal; piensen sólo que en sus estructuras y modelos administrativos necesitan a quien aporte la sal de la imaginación y la pimienta de la heterodoxia.

¹ DELGADO, EDUARD: “Producció artística i gestió cultural”. *Dossiers Socioculturals*, núm. 2. IMAE. Ajuntament de Barcelona.

² VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *El fulgor. Antología poética*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 1998.

³ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Idem*.

⁴ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Idem*.

⁵ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Idem*.

⁶ GIDE, ANDRÉ: *Defensa de la Cultura*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1981.

⁷ VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: *Idem*

LA GESTIÓN CULTURAL CONTRATADA Y SUBVENCIONADA

ANTONIA BIESCAS LÓPEZ

Asesora Jurídica del Área de Educación
y Cultura del Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

Veamos lo que dice el Real Decreto Legislativo (RDL) 2/2000, de 16 de junio, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas (TRLCAP).

Después de establecer, en el artículo 4, la libertad de pactos, el artículo 5 divide los contratos celebrados con la Administración entre administrativos y privados, y deriva hacia la modalidad de privados, entre otros, los siguientes, comprendidos en la categoría 26 del artículo 206.

- a) Esparcimientos culturales y deportivos.
- b) Creación e interpretación artística y literaria.
- c) Los de espectáculos.

El artículo 9 del RDL 2/2000 nos despeja el régimen jurídico de los contratos privados y los subdivide en dos:

1. Para su preparación y adjudicación, se regirán por el TRLCAP, en defecto de normas administrativas específicas.
2. Para sus efectos y extinción, por las normas de derecho privado.

El apartado 2 del artículo 9 cita, expresamente, la modalidad de contratos que acabo de mencionar (esparcimiento cultural y deportivo; creación e interpretación artística y literaria, y espectáculos), y manifiesta que se adjudicarán conforme a las normas contenidas en los Capítulos II y III del Título IV, Libro II del texto refundido; es decir, nos remite a los artículos 202 al 210. Nos encontramos, de esta manera, ante los contratos de consultoría y asistencia y los de servicios y ante las actuaciones administrativas preparatorias de estos contratos.

¿Qué requisitos son necesarios para cumplimentar el expediente administrativo de un contrato privado de las modalidades señaladas? Veamos:

- El artículo 202.1 nos señala la necesidad de incorporar un informe del servicio interesado en la celebración del contrato, en el que se justifique debidamente la insuficiencia, la falta de adecuación o la conveniencia de no-ampliación de los medios per-

sonales y materiales con que cuenta la Administración para cubrir las necesidades que se tratan de satisfacer a través del contrato.

- El precio de estos contratos podrá referirse a unidad de tiempo, o a aplicación de honorarios en tarifas, dice el artículo 202.2.
- Los artículos 203, 204 y 205, relativos a la publicidad, no son de aplicación, porque se puede prescindir de este trámite y utilizar la forma negociada sin publicidad por razones técnicas y artísticas, como expresa el artículo 210 (donde tienen encaje los contratos de la categoría 26 del artículo 206), cuando habla del procedimiento y las formas de adjudicación.
- Volviendo al artículo 9, el apartado 3 dice: “el orden jurisdiccional civil será el competente para resolver las controversias que surjan entre las partes en los contratos privados. No obstante, se considerarán actos jurídicos separables los que se dicten en relación con la preparación y adjudicación del contrato y, en consecuencia, podrán ser impugnados ante el orden jurisdiccional contencioso-administrativo de acuerdo con la normativa reguladora de dicha jurisdicción”.
- Existen una serie de disposiciones comunes a toda la tipología de los contratos que celebre la Administración (tanto si son privados como públicos), que deben tenerse en cuenta, y a los cuales me voy a referir a continuación:
- El artículo 11.2 dice que son requisitos para la celebración de los contratos de las Administraciones públicas, salvo que expresamente se disponga otra cosa, los siguientes:
 - a. La competencia del órgano de contratación.
 - b. La capacidad del contratista adjudicatario.
 - c. La determinación del objeto del contrato.
 - d. La fijación del precio.
 - e. La existencia de crédito adecuado y suficiente, si del contrato se derivan obligaciones de contenido económico para la Administración.
 - f. La tramitación del expediente, al que se incorporarán los pliegos en los que la Administración establezca las cláusulas que han de regir el contrato a celebrar y el importe del presupuesto del gasto.
 - g. La fiscalización previa de los actos administrativos de contenido económico, relativos a los contratos, en los términos previstos en la Ley General Presupuestaria (LGP) o en las correspondientes normas presupuestarias de las distintas Administraciones públicas sujetas a esta Ley.
 - h. La aprobación del gasto por el órgano competente para ello.
 - i. La formalización del contrato.

Los artículos siguientes amplían los apartados citados, pero no me voy a extender, porque conviene leerlos. No obstante, citaré algunos, que me parece bueno destacar:

- La excepción al requisito de clasificación del artículo 25.3.
- El artículo 12.6: “Las autoridades y el personal al servicio de las Administraciones públi-

cas que intervengan en los procedimientos de contratación deberán abstenerse o podrán ser recusados, en los términos previstos en los artículos 28 (abstención) y 29 (recusación) de la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas (LRJAP) y del Procedimiento Administrativo Común (PAC), que no han sido modificados por la Ley 4/1999, de 13 de enero, que modifica la ley 30/1992.”

- El tema de la garantía puede ser susceptible de excepción en los contratos privados que estamos comentando –es decir, deja la facultad de exigir garantía o no al Ayuntamiento–, pero debe hacerse constar en el pliego de cláusulas administrativas particulares, y debe motivarse en el expediente de contratación las causas de tal dispensa, según prescribe el artículo 37.
- Los pliegos de cláusulas administrativas particulares, regulados en el artículo 49.1, deberán aprobarse previa o conjuntamente a la autorización del gasto, y, siempre, antes de la perfección del contrato, incluyendo los pactos y las condiciones definidoras de los derechos y obligaciones que asumirán las partes del contrato, y su aprobación corresponde al órgano de contratación competente.
- Los pliegos de prescripciones técnicas, regulados en el artículo 51.1, serán elaborados con anterioridad a la autorización del gasto y contendrán las prescripciones técnicas particulares que hayan de regir la ejecución de la prestación; corresponde su aprobación al órgano de contratación competente.
- El artículo 53 se refiere a la perfección de los contratos, la cual se lleva a cabo mediante la adjudicación realizada por el órgano de contratación competente, cualesquiera que sean el procedimiento o la forma de adjudicación utilizados, y el artículo 54.1 señala que la formalización se efectuará en documento administrativo, dentro del plazo de treinta días a contar desde el siguiente al de la notificación de la adjudicación, constituyendo dicho documento título suficiente para acceder a cualquier registro público, pudiendo, no obstante, elevarse a escritura pública cuando lo solicite el contratista, siendo a su costa los gastos derivados de su otorgamiento.

A partir de este momento, según mi criterio, se inician los efectos del contrato que se incluyen en el ámbito del derecho privado, al igual que su extinción, de acuerdo con el artículo 9 del TRLCAP, porque el legislador español, en vez de optar por la atribución íntegra a la jurisdicción civil de estos contratos, ha preferido entregar a la jurisdicción contencioso-administrativa el control de las reglas de publicidad, selección y adjudicación del contrato y, eventualmente, de las indemnizaciones correspondientes por infracción de dichas normas.

LA GESTIÓN CULTURAL SUBVENCIONADA

Breve referencia a la actividad de fomento municipal

Entre las actividades de las Administraciones públicas, la actividad de fomento está dirigida a proteger o promover aquellas actividades, establecimientos o bienes que satisfa-

gan necesidades públicas o se estimen de utilidad general. Una de las formas del fomento es la subvención que constituye una donación de derecho público directa o indirecta, evaluable económicamente, efectuada por la Administración Pública a personas físicas y/o jurídicas que suplen o complementan la competencia de los entes públicos, o bien desarrollan actividades que merecen ser estimuladas por su congruencia con los fines públicos, y que tiende a la satisfacción de una necesidad pública y debe ser aplicada a una determinada finalidad de utilidad general.

Las características de la subvención en la Administración Local son:

- a. La subvención es un acto de disposición de fondos a título gratuito. Excluye del concepto todas aquellas ayudas públicas que no llevan consigo un desplazamiento patrimonial, tales como desgravaciones fiscales, créditos blandos, avales públicos, etc., y las ayudas consistentes en "incentivos fiscales, exenciones o bonificaciones".
- b. La entidad concedente ha de ser una entidad local. Quedarán fuera del concepto las posibles ayudas que otorguen las sociedades mercantiles de capital íntegro o mayoritariamente local, sin perjuicio de que éstas puedan actuar como entidades colaboradoras.
- c. El objeto de la subvención es la entrega de fondos públicos. Las donaciones en especie en ningún caso tienen repercusión presupuestaria, y se rigen por una Ley distinta, la del Patrimonio, bien del Estado, bien de la Comunidad Autónoma respectiva.
- d. Los fondos objeto de la subvención se entregan con un fin público comprendido en el ámbito de las competencias materiales de la entidad local, nunca se subvencionan actividades ajenas al círculo de sus intereses.

La normativa estatal, en materia de subvenciones, es fuente de las normativas particulares que otras Administraciones puedan elaborar, y contiene, por un lado:

- a. Los artículos 81 y 82 de la LGP, aprobados por RDL 1091/1988, de 23 de septiembre, en la redacción dada por el artículo 16 de la ley 31/1990, de 27 de diciembre, y las modificaciones de los apartados 4.5 y 6 del artículo 81, efectuadas por la Ley de Medidas Fiscales Administrativas y del Orden Social (LMFAOS), publicada el 31-12-1996.
- b. El RD 2225/1993, de 17 de diciembre, que aprueba el reglamento de procedimiento para la concesión de subvenciones públicas adecuándolo a la ley 30/1992, de 26 de noviembre –Ley de Régimen Jurídico-Procedimiento Administrativo Común (LRJPAC)–, modificada por la Ley 4/1999, de 13 de enero.
- c. En la orden del 23-07-1996 sobre atribuciones de competencias en materia de procedimiento de recaudación de reintegros de ayudas y subvenciones públicas.

Por el otro, la cobertura jurídica para la actividad de fomento que se recoge en la Ley de Bases de Régimen Local (LBRL). El artículo 25.1 establece que el Municipio, para la gestión de sus intereses y en el ámbito de sus competencias, puede promover toda clase de ac-

tividades y prestar cuantos servicios públicos contribuyan a satisfacer las necesidades y aspiraciones de la comunidad vecinal. El artículo 72 de la LBRL recoge el derecho de las asociaciones vecinales a obtener ayudas económicas. El artículo 170.2 se ocupa de la justificación de subvenciones, y el artículo 195.2.d), de la intervención y fiscalización, y de la necesidad de incluir en las bases de ejecución del presupuesto las normas sobre forma y plazo de justificación, de acuerdo con el artículo 57 del Real decreto (RD) 500/1990, de 20 de abril.

A los preceptos indicados se deben añadir aquellos otros que, sin estar específicamente dirigidos a las entidades locales, son de aplicación directa a todas las Administraciones públicas; concretamente, los preceptos relativos a la legislación del Tribunal de Cuentas. También debemos contar con la legislación de las Comunidades Autónomas. Y, finalmente, con las normas que, en uso de su potestad reglamentaria, apruebe la entidad local, a las cuales me voy a referir, porque, además de ser las más próximas al ciudadano, es oportuno tratarlas aquí.

La subvención debe haber sido establecida mediante una norma legal o, en su defecto, mediante una norma reglamentaria de la propia Corporación. Las entidades locales tienen atribuidas “potestades reglamentarias y de autoorganización” (artículo 4 de la LBRL), y ello no sólo las faculta, sino que, además, las obliga a publicar las correspondientes ordenanzas, al igual que hacen las Administraciones Central y Autonómica. Las bases deberán regular, entre otros extremos, el objeto de las subvenciones y establecer el procedimiento de concesión con el fin de dar cumplimiento a la LRJ-PAC (disposición adicional 3ª). Finalmente, el artículo 57 del RD 500/1990, de 20 de abril, por el que se desarrolla la LRHL en materia de gasto y presupuesto, establece que las bases de ejecución del presupuesto deberán establecer la forma de justificación de las subvenciones. Así pues, las posibilidades de la Administración Local son:

- Dictar una ordenanza general reguladora del procedimiento y la forma de justificación.
- Dictar ordenanzas específicas para las distintas líneas de ayudas.
- Incluir en las bases de ejecución del presupuesto los condicionamientos específicos; en este caso, con vigencia anual.

La publicidad es obligatoria, conforme al artículo 81.6 del Texto Refundido de la Ley General Presupuestaria (TRLGP) y al artículo 59.5 de la LRJ-PAC, para propiciar la concurrencia (acceso a la solicitud de quienes reúnan los requisitos, en igualdad de condiciones) y la objetividad en las concesiones, principio que recoge el artículo 103 de la Constitución Española. Cualquier restricción deberá razonarse y justificarse. No obstante, se admite la concesión directa, cuando su otorgamiento y cuantía vengan impuestos por una norma de rango legal y cuando estuviera prevista expresamente en los presupuestos.

Una vez otorgada la subvención, el cobro está sujeto al cumplimiento de unos requisitos o condiciones. Sólo cuando éstos se cumplan, habrá surgido la obligación y podrá realizarse lícitamente el pago. Estos requisitos son:

- a. Necesidad de estar al corriente de obligaciones tributarias y ante la Seguridad Social (artículo 81.6 del TRLGP y artículo 170.2 de la LRHL).
- b. Justificación de la aplicación dada a los fondos recibidos, si la subvención es postpagable.
- c. Cumplir las condiciones impuestas por cada Ayuntamiento en las propias bases u ordenanzas, en las cuales deben concretarse las obligaciones relativas al plazo y a la forma de justificación.

En mi opinión, el fomento de la cultura artística municipal encajará en la modalidad subvencionable, si existe un tercero responsable de su ejecución que, además, invierta parte de su patrimonio para conseguirlo, y desee que la Administración pública le ayude en ello. Es una actividad que merece, como la contratación, una planificación, con la diferencia de que el Ayuntamiento aparece como colaborador. Consecuentemente, el gasto y el protagonismo se verán reducidos, circunstancia que en unos casos sí convendrá, y en otros, no. Pienso que no se puede ser categórico, porque la combinación de formas de gestión para adaptarnos a los fines dota de cierta flexibilidad a un ámbito, como el cultural, que es variable. Por otra parte, la colaboración entre el sector público y el privado será cada vez más estrecha, porque ambos se complementan. Cada Administración decidirá, en su momento, qué procedimiento elige para dotar de servicios artísticos al Municipio (contratación o subvención). Esta elección afecta a las partidas presupuestarias, que, en el caso de la contratación, están en el capítulo II, y para la subvención, en el capítulo IV.

LAS UNIVERSIDADES POPULARES. UN PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL EN EL MUNICIPIO

JUAN CARRILLO MAGRO

Director de la Casa de Cultura de Castuera (Badajoz)

*“Los rayos del saber están en todos lados
todos somos portadores de ellos.”*

A medida que van pasando los años, uno tiene la sensación de que cada vez aprende menos, de que le es más difícil escuchar grandes reflexiones y proyectos que nos obligan a modificar algunos de los planteamientos de nuestro día a día como trabajadores de la cultura. En este frente abierto de mi formación continua, he encontrado observaciones de todo tipo a esta idea. Algunos compañeros de tertulias me han dicho que, a medida que uno aprende, el resto de gente se empequeñece; que el hastío de los errores repetidos hace que a uno le cueste mucho más escuchar con atención las ideas de otros, o que, tal vez, ya no encuentra los foros de los grandes pensadores, o que esos foros han sido solapados por una sociedad cuyos valores primordiales están directamente relacionados con el poderoso caballero don Dinero. Frases de este tipo completarían, a buen seguro, un largo repertorio que nos llevaría a sitios insospechados.

Después de algún tiempo buscando experiencias, he llegado a una conclusión: estoy seguro de que existen proyectos que fueron diseñados en el pasado y que gracias a un permanente efecto camaleón, de adaptación al entorno, han conseguido situarse en la cabeza de cualquier modelo de **gestión cultural**. Proyectos que nacieron en otra época, con otras necesidades, y que se han ido haciendo basándose en realidades y llevando a cabo la difícil tarea de sistematizar los datos que el apremiante día a día nos regala.

Los que trabajamos en la cultura sabemos que no es fácil mantener en el tiempo una programación de actividades que no aportan aparentemente soluciones inmediatas para ningún ciudadano. Pero también sabemos que esas actividades, enmarcadas en un proyecto de acción coordinado y con un objetivo común, generan en los habitantes de nuestro entorno aptitudes que hacen que en ese lugar nazcan elementos de valor que facilitan el desarrollo cultural, y, en consecuencia, el local. Y, aun así, nunca podremos estar seguros de que hemos encontrado la piedra filosofal que todo lo soluciona, porque debemos ser conscientes de que, para que la gestión cultural de un pueblo sea eficaz, no es suficiente con gestionar mejor o peor una cantidad determinada de recursos, sino que, además, es absolutamente necesario que esos recursos sean disfrutados por igual por todos los sectores de la población de una forma activa y participativa.

La gestión cultural no es un hecho estático o realizado por una serie de profesionales con un proyecto cerrado; es un evento que se realiza con la participación de todos, y es esa participación la que permite que los acontecimientos se sucedan a un determinado ritmo. No es la construcción de una casa, donde ladrillo, cemento y ladrillo siempre pegan; es la búsqueda constante de ingredientes que permitan edificar ese mundo donde los valores de tolerancia, respeto, igualdad, entre otros, sean nuestro máximo exponente.

Esto es, para mí, el proyecto **universidad popular**, un proyecto abierto, participativo, activo, cercano a las necesidades del pueblo, en constante búsqueda de alternativas al ciudadano. Me gusta decir que es “un modelo con un plan interminable, con tiempos”. Interminable, porque a medida que avancemos generaremos tal cantidad de alternativas que lo harán infinito. Y con tiempos, porque está sostenido por proyectos con unas metas claras, que van diseñando y haciendo el camino en el que la experiencia se hará memoria histórica.

Su definición lo dice todo: “las universidades populares son un proyecto de desarrollo cultural en el Municipio, dirigido a promover la participación social y la educación continua de los ciudadanos y ciudadanas, para mejorar su calidad de vida”. Una calidad de vida que no debe ser entendida en relación con unos ciudadanos con un mayor poder adquisitivo, sino más concienciados con los problemas sociales, conocedores de su entorno, con unos niveles formativos más altos, con mayores posibilidades de empleo, más solidarios y comprometidos.

Son muchos los aspectos que hacen de este modelo una herramienta muy válida para la **gestión cultural**. Sirvan los que a continuación relaciono como elementos motivadores, para que se acerquen a él y lo analicen, aunque les aseguro que la mejor forma de conocerlo es participando, mezclándose con su gente y viviendo su trabajo y su lucha.

Una de las claves de su éxito radica en que es un proyecto territorial de ámbito municipal, lo que le permite estar muy cerca de la realidad y de las necesidades del entorno. Y con esta cercanía, ofrece servicios, no sólo a los ciudadanos, sino también a su Ayuntamiento, convirtiéndose, en muchas ocasiones, en sus brazos técnicos.

El modelo universidad popular se caracteriza por la formación integral, que viene dada como consecuencia de la coordinación e interrelación de las áreas que intervienen en el desarrollo cultural de un pueblo. De esta forma, las universidades populares tienen la siguiente estructura:

Formación ocupacional. Procesos formativos cuyo principal objetivo es facilitar el acceso al mercado laboral de desempleados y trabajadores. Destacan en sus programaciones no solamente la formación específica, directamente relacionada con la especialidad, sino también otras acciones complementarias que permiten que el participante adquiera los conocimientos necesarios para completar o adaptar su perfil a las necesidades del mercado.

Dinamización social. Acciones de corta o media duración que buscan la participación activa de la población, siendo los propios participantes los protagonistas de la actividad. Entre ellas, podemos destacar la recuperación de tradiciones, la organización de días de interés, los intercambios de colectivos, las visitas formativas.

Información y asesoramiento. Servicio permanente de información y atención directa al ciudadano.

Actividades culturales. Las actividades culturales, no entendidas como un fin en sí mismas, sino como un medio.

Talleres de ocio y tiempo libre. Actividades formativas muy participativas; en su mayoría, demandadas por los propios participantes y que se convierten en espacios de participación libre.

Educación básica de adultos. Basada en una metodología abierta y participativa, su objetivo es facilitar la adquisición de destrezas necesarias para la resolución de los problemas cotidianos.

Proyecto de intervención con sectores. Las universidades populares pretenden, entre sus objetivos principales, la intervención con los colectivos con mayores necesidades. De esta forma, se desarrollan proyectos integrales encaminados a facilitar la inserción social.

Se podría decir que nuestros campos de intervención no son distintos de los de cualquier otro proyecto. Sin embargo, lo que realmente diferencia nuestro proyecto, como decía al principio, es la interrelación de todos ellos, la coordinación de todas las acciones dentro de un mismo marco.

Este esquema ha creado un modelo de desarrollo cultural cuyas características vienen definidas por la autonomía, por la flexibilidad, entendida como la capacidad de adaptación a las necesidades y momentos de la población destinataria; por la innovación, atendiendo a los problemas educativos y culturales emergentes; por la globalización, en cuanto existe un proyecto común para el conjunto de las universidades populares; por la multidisciplinariedad, enfocando los proyectos desde distintos puntos de vista (pedagógico, social, cultural, etc.); por la participación, que es su finalidad última, pero también por su método de trabajo.

El sistema de valores del Proyecto Universidad Popular quiere contribuir a la profundización de una democracia avanzada, favoreciendo la igualdad de oportunidades en el acceso a la educación, la formación y la cultura. Estos valores se constituyen como centros de atención y como ejes transversales en los procesos educativos desarrollados.

Destaco la organización en forma de red, frente a otros proyectos similares de ámbito territorial. Ello permite un intercambio fluido y permanente de información y comunicación, y facilita, además, la captación de recursos de ámbito nacional y europeo, el intercambio con otras redes, instituciones y proyectos europeos, el apoyo técnico-pedagógico a través de una oferta amplia de seminarios, cursos, jornadas, encuentros, etc.

Esta estructura de coordinación no sólo permite la consecución de unos objetivos técnicos y/o pedagógicos, sino que potencia la rentabilidad de los recursos materiales, haciendo un mejor uso de las instalaciones públicas.

Para terminar, en aquella localidad donde hay una universidad popular, existe un punto de encuentro de todas las generaciones, de todos los perfiles, de todos los sectores; existe un proyecto que avanza en el tiempo rompiendo la barrera de la intolerancia y los radicalismos. Un lugar que, en su constante estado de alerta, abre las puertas del desarrollo.

ENCUADRE NORMATIVO

CARLOS A. PRECIOSO ESTIGUÍN
Jefe del Servicio de Acción Cultural
del Ayuntamiento de Valencia

En el marco de las sociedades occidentales de los albores del siglo XXI, la misión de las Administraciones Públicas se encuentra inmersa en un proceso de profundo cambio, que va a marcar de forma sensible el rumbo de su evolución. En efecto, paulatinamente, el papel sancionador y, en general, limitativo de la actividad de los ciudadanos se ve eclipsado por otras líneas emergentes de actuación que tienden a alentar determinadas conductas o actividades de éstos, y a procurar la satisfacción de las necesidades que ellos registran, destinándose en los presupuestos públicos importantes partidas a esas finalidades.

A mayor abundamiento, debemos tener muy presente que la Constitución Española encomienda a los poderes públicos “promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas”, así como “remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social” (Art. 9.2).

En el desarrollo de su actividad prestacional o de servicio público –a la que anteriormente nos referíamos–, la Administración está sujeta a los criterios de actuación impuestos por la Carta Magna, en su artículo 103.1. De entre los allí enumerados, entendemos como capitales en la gestión de los servicios públicos la eficacia y la coordinación; mientras que el primero exige una acomodación entre los medios a emplear y los resultados previstos, el segundo criterio trata de asegurar una prestación completa e íntegra, en la que, a través de los mecanismos interadministrativos de relación, se eviten tanto sectores o ámbitos exentos, como supuestos de duplicidad o solapamiento de la actuación de las instancias públicas.

Por su parte, la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, del Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, en su artículo 3 (con la redacción que le confirió la Ley 4/1999, de 13 de enero), profundiza en el tratamiento de la materia. Tras sentar los de buena fe y de confianza legítima como límites a la actuación de las Administraciones públicas, el legislador hace un llamamiento expreso a favor de los principios de cooperación y colaboración, en las relaciones entre los distintos entes, aludiendo también a “los criterios de eficiencia y servicio a los ciudadanos”.

La Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local, ciertamente atribuye competencias a las Entidades Locales. Así, la letra m) de su artículo 25, en

lo que concierne a los Municipios, alude a “actividades o instalaciones culturales y deportivas; ocupación del tiempo libre; turismo”, encomendándoles también a aquéllos la realización de “actividades complementarias de las propias de otras Administraciones Públicas y, en particular, las relativas a [...] la cultura” (Art. 28). Por su parte, el artículo 36.1 de la norma legal de referencia, atribuye a las Corporaciones Provinciales “el fomento y la administración de los intereses peculiares de la Provincia”, donde, si bien con carácter residual, puede encuadrarse la actuación cultural.

No obstante ello, no podemos menos que admitir que la capacidad de los entes locales en este sector de la actividad ha resultado significativamente reducida merced al marco normativo vigente, que ha supuesto la transferencia a las Comunidades Autónomas de las principales competencias en la materia, quedando, respecto a éstas, en una situación de clara subsidiariedad, o, incluso, inferioridad formal. Sin embargo, el protagonismo y la enjundia de Ayuntamientos, Provincias y Cabildos como operadores culturales desde esta aparente subordinación.

Así pues, para una mejor ubicación y concreción de la prestación de servicios culturales en el ámbito local, es preciso traer a colación argumentos de otro orden, como son aquéllos que conciernen a la forma de gestión de tales servicios.

FORMAS DE GESTIÓN CULTURAL

Cuestiones generales

Para empezar, hemos de afirmar que –como no podría ser de otra forma– la gestión de los recursos culturales por parte de las entidades locales habrá de someterse a los tan capitales principios de actuación, expuestos en el apartado anterior.

El Derecho positivo (Art. 85 de la Ley 7/1985, de 2 de abril) alude a dos grandes bloques de formas de gestión de los servicios públicos locales. En el primero de ellos –gestión directa–, se incluyen la gestión por la propia entidad local, el organismo autónomo local y la sociedad mercantil cuyo capital social pertenezca íntegramente a la entidad local. Por su parte, se considerarían modalidades de gestión indirecta la concesión, la gestión interesada, el concierto, el arrendamiento, y la sociedad mercantil y cooperativas legalmente constituidas cuyo capital social pertenezca a la entidad local sólo parcialmente.

Lo anterior debe entenderse integrando y armonizando su contenido con los artículos 154 a 157 del Texto Refundido de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas, aprobado mediante el RDL 2/2000, de 16 de junio.

Si bien pudiera considerarse que, *prima facie*, todas las formas a las que se ha hecho mención pudieran ser aplicables, sin más, a la gestión cultural de las Administraciones Locales, existen, empero, dos argumentos que desvirtúan esa apariencia; a saber:

a. La especificidad del servicio

En efecto, esta fundamental política pública tiene por núcleo la cultura. Se trata, por tanto, de un bien primordial, condición de hermanamiento entre los hombres, de tolerancia y de progreso (ya que, en palabras de Pi i Margall, “nada hay que acerque tanto a los hombres como la cultura”), pero también aparece cargado de conceptos subjetivos, valorativos; susceptible de las más variadas interpretaciones, y, por tanto, fácilmente instrumentizable a favor de intereses menos nobles (característica de la cual la Historia nos ofrece numerosas muestras). Esta constatación obliga a que en la gestión cultural prime la más escrupulosa imparcialidad.

b. La integración de los operadores culturales privados

Dado que el hecho cultural es hijo de la libertad individual y que es “en el Municipio donde reside la fuerza de los pueblos libres” (A. de Tocqueville), los sujetos privados actuantes en este sector de la realidad no sólo no pueden quedar al margen, sino que deben ser integrados en la programación, diseño e implementación de la gestión cultural, como condición previa de la pluralidad y la riqueza de ésta.

A la luz de estos dos criterios, habrá que indagar sobre las formas más adecuadas de gestión cultural.

Gestión directa

La gestión directa supone que es la propia entidad local la que, a través de sus propios órganos, bien ordinarios, bien especializados, presta el servicio público correspondiente; asimismo, constituye gestión directa el denominado “servicio público personificado” u organismo autónomo local.

Cualquiera de las anteriores fórmulas es perfectamente posible en la gestión de los recursos culturales locales; la imparcialidad en el planteamiento y en la programación pueden quedar salvaguardados a través de consejos asesores, comités científicos, etc. De entre ellas, acaso la constitución de un organismo autónomo por parte de la entidad local permita una mayor agilidad y flexibilidad en la prestación del servicio (así, al menos, lo pone de manifiesto el gran número de patronatos y fundaciones de cultura existentes en el mapa local español).

No parece aconsejable, sin embargo, la utilización *ad hoc* de formas societarias, puesto que el servicio (la satisfacción de las necesidades culturales de la Comunidad Local) a prestar carece de una esencial dimensión económica. La actividad cultural está presidida por planteamientos que no resultan fácilmente conciliables con las cuentas de resultados de las sociedades mercantiles.

Gestión indirecta

Como quiera que los servicios culturales no implican un ejercicio de autoridad por parte de la Administración titular, en línea de principio, cabe su prestación a través de las formas de gestión indirecta (sin entrar a considerar el arrendamiento). Su rasgo definitorio, que supone la transferencia a los particulares del riesgo económico de la gestión, en todo o en parte, permite la implicación y la coparticipación de operadores distintos de los institucionales en la gestión cultural, que aportan una dosis de frescura y de espontaneidad a los rígidos procedimientos administrativos.

Pese a su evidente difusión en la actualidad, el instituto concesional no resulta idóneo para la prestación de servicios culturales, puesto que –subrayamos de nuevo– la nota de explotación mercantil propia de aquél no casa con la finalidad formativa de éstos. Tampoco la denominada sociedad de economía mixta se estima como solución apropiada, excepto en los supuestos de organización de grandes eventos, de amplia proyección, en los que se hacen imprescindibles la captación y el concurso de iniciativa y capital privado, y que pueden proporcionar rentabilidades económicas, como consecuencia de actividades paralelas al estricto acontecimiento cultural.

Sea cual sea la fórmula contractual que se emplee, en la elaboración de los pliegos habrá que dejar constancia clara de los poderes que la Administración, como titular del servicio, se reserva, tales como el poder de supervisión y dirección de la gestión que realice el particular, el *ius variandi* o potestad de modificar los términos de la relación jurídica, y otros, que, finalmente, tiendan a garantizar una orientación no sectaria de la prestación cultural encomendada.

FÓRMULAS ASOCIATIVAS

Convenios

Otra posible modalidad de ejercicio de la gestión cultural es el convenio. Por tal entendemos aquel acuerdo de voluntades entre entidades públicas (Art. 57 de la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local) y/o entre éstas y sujetos sometidos al Derecho Privado, por el cual se persigue la consecución de un fin de interés público, con el régimen de derechos y obligaciones que en él se pacte, por tiempo determinado. El Convenio, que no procura un enriquecimiento para las partes actuantes, por su flexibilidad es, sin lugar a dudas, el expediente idóneo para el desarrollo de una política cultural imparcial, plural y coparticipada. Posibilita, además, la presencia y la actuación en proyectos culturales de entidades (asociaciones culturales o asociaciones de vecinos) que de otra forma verían notablemente dificultada, en la práctica, su intervención en este ámbito.

El aligeramiento de rigideces que se observa en la forma convencional no tiene por qué implicar un menor control o fiscalización por parte de la administración titular del

servicio. En primer lugar, porque no asume una posición pasiva –como puede ocurrir en algunas modalidades contractuales–, sino que la misma entidad está directamente implicada en la gestión, y, en segundo lugar, porque, precisamente, merced a la gran libertad de que gozan las partes para establecer pactos (recuérdese que, en atención al artículo 111 del RDL 781/1986, de 18 de abril, sus límites son el interés público, el ordenamiento jurídico y el principio de buena administración), la Corporación responsable del servicio puede imponer cláusulas adicionales de fiscalización y verificación de las *ratios* de ejecución fijadas.

Consortios

Además de lo tratado hasta aquí, la legislación local prevé todavía otra forma de gestión de los servicios públicos, perfectamente aplicable a los de índole cultural.

De acuerdo con los artículos 87 de la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local, 110 del Texto Refundido, y 37 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales, “las Entidades Locales pueden constituir consorcios con otras Administraciones Públicas para fines de interés común, o con otras Entidades privadas sin ánimo de lucro que persigan fines de interés público, concurrentes con los de las Administraciones Públicas”.

En el consorcio, la nota decisiva radica en la creación de un nuevo sujeto, de existencia estable, con personalidad jurídica propia. Así, estaríamos en presencia de un ente local sectorial, no territorial, al que se asignaría un fin, o fines (si éstos son complementarios entre sí), formado y generado por la unión de sujetos administrativos, o incluso de carácter privado. Sosa Wagner –uno de los autores que con mayor detalle ha estudiado esta fórmula–, prefiere circunscribir el consorcio a la entidad resultante del acuerdo de sujetos jurídico-públicos, y no a aquellos casos en que participan entidades privadas sin ánimo de lucro; en estos supuestos, el autor citado propone entender la expresión “consorcio” como referida a convenio o acuerdo, puesto que “resulta anómalo que del acuerdo entre una entidad pública y un particular nazca una persona jurídica pública”.

La norma fundamental de funcionamiento y actuación (Arts. 7.2 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, y 110.2 del Texto Refundido de 18 de abril de 1986) son los estatutos, que constituyen su “acta de nacimiento y código de conducta” (Martín Retortillo). Detallarán aspectos tales como sus fines, el porcentaje de participación de los entes que lo forman, los órganos de decisión y su integración, y el régimen financiero. El consorcio permite la gestión de los servicios que sirvan al fin encomendado mediante “cualquiera de las formas previstas en la legislación aplicable a las Administraciones consorciadas” (Arts. 7.4 de la Ley de 26 de noviembre, y 110.5 del Texto Refundido de 18 de abril de 1986).

SUBVENCIONES

Se trata de un auxilio económico en favor de terceros, con el objetivo de fomentar o incentivar un fin que se estima concurrente con el de la Administración que la otorga, regulada en el Título II (Arts. 23 a 27) del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales, de 17 de junio de 1955, el cual, pese a notables esfuerzos interpretativos y dudas que puedan originarse en su aplicación, hay que entender que está en vigor en todo lo que no se oponga a la legislación vigente.

La subvención debe ser reputada como la *ultima ratio* en la gestión cultural, habida cuenta del riesgo inherente a esta figura, de crear gestores culturales subsidiados, excesivamente confiados en el "maná" proveniente del Ayuntamiento o de la Diputación de turno, y acomodados, pues, a un *statu quo*, que deprime la cabal iniciativa del beneficiario en este campo. Existe, además, el peligro de establecer una suerte de clientela en el ámbito cultural, que, con su constante trasiego de favores y presiones, puede, fácilmente, estrangular una política cultural democrática, ágil y plural, alejada de ese motor de promoción de la libertad y de la igualdad que la Constitución exige. Ya en este sentido, Unamuno manifestó que "sólo la cultura da libertad... No proclaméis la libertad de volar, sino dad alas; no la de pensar, sino dad pensamiento. La libertad que hay que dar al pueblo es la cultura".

Empero –y por último–, cabrá utilizar este instrumento de fomento, en cuestiones concretas, cuando cualificadas razones de interés público local lo aconsejen. Entonces, no se podrá subvencionar más del 50% de la actividad, y la fiscalización de la administración concedente se extenderá no sólo a los aspectos contables de la utilización del auxilio otorgado, sino también, y muy especialmente, a la aplicación de éste al fin para el que se concedió. Es posible, igualmente, establecer controles adicionales por parte de la entidad local.

Hasta aquí, el tratamiento de las formas de gestión de los servicios culturales de los entes locales, en lo que la necesariamente limitada extensión de este trabajo permite.

La gran flexibilidad de tales formas permite que la prestación de los servicios adopte la mayor parte de esas modalidades y configuraciones (si bien es cierto que, como hemos visto, algunas resultan más adecuadas que otras), siempre que se haga posible desde una perspectiva de libertad, pluralidad e imparcialidad. Sería deseable que, de todo lo analizado, no se concluyese una posición aséptica o pasiva de la Administración titular del servicio; muy por el contrario, si algo hay que esperar –y exigir– de la Administración es militancia. Militancia, desde luego, a favor de una oferta inspirada en los valores democráticos, en la igualdad y en la integración social, y militancia también en defensa de la imparcialidad y la participación de los ciudadanos.

Sólo desde estos parámetros será perfecto el binomio "cultura-libertad".

**CONCEPTOS BÁSICOS
PARA UNA POLÍTICA CULTURAL LOCAL**

CONCEPTOS BÁSICOS PARA UNA POLÍTICA CULTURAL LOCAL

ENRIKE RUIZ DE GORDOA Y ALDA

Director de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Durante estos años de democracia, en que la cultura se ha ido abriendo huecos importantes y todos nosotros nos hemos visto “metidos de lleno” en lo que hoy podemos denominar **gestión cultural**, nos hemos ido encontrando con una serie de conceptos que, refiriéndonos exclusivamente a los básicos, vamos a ir desgranando, **con la intención de consensuarlos y usarlos de forma común**.

La **gestión cultural** es un concepto, una tarea relativamente nueva que, después de esta veintena de años que ya han pasado, nos obliga a que, por un lado, **hagamos una reflexión sobre los conceptos que estamos utilizando** y, por otro, **lleguemos a un consenso sobre estos conceptos básicos** que todos los que nos dedicamos a esta profesión, apasionante donde las haya, estamos utilizando diariamente.

En nuestras Administraciones Culturales hemos ido creciendo y constituyendo equipos de trabajo sin demasiados antecedentes en las Administraciones públicas a causa, sobre todo, de las demandas.

Pero, sin lugar a dudas, necesitamos llegar a acuerdos, lo que implica fijar el significado de cada concepto y su **univocidad** para todos los profesionales que gestionamos la cultura.

Haciendo un repaso a cada uno de los momentos de la historia, podemos encontrarnos con formas **diferentes de gestionar**. Pero ahora, cuando todos propugnamos la democracia cultural, y cuando, como hemos visto, nuestras instituciones locales han ido asumiendo competencias por encima de lo que la legislación obligaba, necesitamos, de vez en cuando, hacer un alto en nuestra tarea diaria, en esa labor que nos va día a día, y **reflexionar, intercambiar ideas**, y, sobre todo **hablar el mismo lenguaje**.

Mi pretensión no es otra que repasar conceptos muy básicos que todos usamos y **llegar a un acuerdo sobre cada uno de ellos**. No deseo fijar definiciones.

Tenemos la enorme ventaja de que nuestro trabajo nos ha ido enriqueciendo y, provengamos del campo que sea, hoy estamos **gestionando cultura** en lugares diferentes, distantes geográficamente, para un número diferente de habitantes..., pero “envenenados”, estoy seguro, por la **pasión cultural**, sabiendo que, como suelo decir a mis compañeros de equipo de trabajo, hacer cultura es, todavía, “ir a misiones”.

Sé que todos y cada uno de nosotros tenemos los mismos problemas y parecidos resultados, al margen de los medios. Los puntos de partida han sido similares en esta carrera por paliar las enormes carencias en cada uno de nuestros ámbitos de actuación; sobre todo, en el mundo cultural.

Con los términos reseñados a continuación, **no pretendemos confeccionar un diccionario de política cultural**, ni pretendemos establecer sus definiciones estrictas. Tan sólo **constituyen vías de acuerdo respecto a los contenidos**. Sólo que, en lugar de hacerlo con el discurso lógico, que trata de articularlo todo en un mismo cuerpo conceptual, lo hacemos más intuitivamente, mediante la ventana que esos términos nos abren.

Los textos que los acompañan son **glosas a partir de la perspectiva que, a modo de ventana, nos sugiere pequeñas incursiones en el bosque de las políticas culturales**.

El resultado es un paisaje impresionista que no pretendemos exhaustivo, pero que da una idea, a grandes trazos, del conjunto.

AGENTE CULTURAL

Es aquel actor (no en el sentido teatral) que interviene o puede intervenir, en sentido positivo o negativo, en las articulaciones de las políticas culturales.

Los agentes van cambiando según el eje espacio-tiempo-contexto.

Los agentes son, por un lado, el **sector público**, es decir, la Administración del nivel que sea, y, por otro, el **sector privado**, donde incluimos el voluntariado y las asociaciones, los profesionales (individuales o grupos) y las industrias culturales.

Cada uno de los agentes tiene orientaciones diferentes en el campo cultural. Pero todos somos necesarios y complementarios.

Lo importante es tener definidos con precisión los objetivos y los ámbitos de intervención de nuestras Administraciones en relación con el resto de los agentes, pero, sobre todo, entre los propios agentes de cada una de las esferas, ya que, por ejemplo en lo que nos atañe, olvidamos en nuestras propias Administraciones la coordinación de un mismo organismo.

ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

En los tiempos de las primeras Corporaciones democráticas, desarrollamos un modo de "agitación" en el que se plantearon propuestas que despertaron, animaron y dinamizaron, desde las entidades locales, a la ciudadanía.

La cultura se alejaba de la élite, de la cultura contemplativa y tradicionalista, para transformarse en participativa, activa, democratizadora. Comenzaba la toma de conciencia y la participación responsable.

En esos primeros momentos, la cultura deja de ser una materia para convertirse en muchas actividades, en mucho "tallerismo"; quizás, en un ocio activo, y, muchas veces, en prolongación de las propias tareas femeninas del hogar.

Es el momento del trabajo de las asociaciones y de la toma de conciencia de los barrios.

La participación ha sido clave, aunque no se definía cómo iba a ser esa participación; sobre todo, insisto, en unos primeros momentos.

En esta animación, dinamización, o como queramos llamarla, nos hemos ido “haciendo” en el sentido profesional muchos de los que hoy nos encontramos aquí y otros que podríamos denominar francotiradores.

La inmensa mayoría de las acciones en esos primeros años estaban orientadas hacia el desarrollo comunitario.

Lo sociocultural, lo educativo y lo deportivo iban de la mano. En términos generales, se daba una mezcla de programas en las tres áreas.

Hoy, sin embargo, los campos competenciales son claros, y lo cultural está mucho más definido y metodológicamente más estructurado. Ello no impide que se mantenga una coordinación clara entre los tres elementos, onnipresentes en las actividades de ocio de nuestra ciudadanía, asimilable a lo que otros denominan **dinamización cultural**.

ÁREA CULTURAL

Término que nada tiene que ver con el concepto homónimo de la organización política o administrativa.

El área cultural es un término clasificatorio de la cultura, y está basado en el territorio geográfico, un ámbito mucho más antropológico.

En áreas geográficas similares nos encontraríamos con coincidencias ecológicas, con formas semejantes de subsistencia, pensamiento, hábitat, economía, organización social, política y valores. Este conjunto formaría parte de la cultura, y, en síntesis, lo podemos agrupar en herramientas, símbolos y valores.

Sí se dan, lógicamente, en nuestro trabajo, diferentes áreas culturales incluso en nuestro propio territorio, y en ellas tenemos que pensar cuando planificamos y programamos. Las minorías –todas las minorías– tienen que estar en nuestra gestión, incluidas las élites.

CONSUMO CULTURAL

Es el uso cultural pasivo, puntual y perecedero de ciertos actos o actividades que no trascienden al individuo. Es lo que contraponemos al hábito cultural.

Muchas veces, estos consumos culturales son los que nutren nuestros datos estadísticos, donde la cantidad destaca sobre la calidad, que es lo que se nos olvida más frecuentemente a todos los que trabajamos en este campo.

CREACIÓN CULTURAL

Debe ser una preocupación constante en nuestra gestión, bien como apoyo indirecto, tal como hemos visto en la sesión de la mañana, bien como gestión directa.

No podemos entender la **cultura** sin los cuatro elementos que debemos equilibrar: **la creación cultural, la difusión cultural, la formación cultural y la cultura lúdica.**

CULTURA LÚDICA

Recuperada y/o revitalizada en los primeros años de la democracia, comenzó unida a todo el movimiento de la animación sociocultural. Fue una de las formas de hacer cultura entre todos, y, a muchos de los que llevan más de veinte años en la gestión cultural, les traerá los mejores recuerdos en la configuración de relaciones y trabajos compartidos.

No hay que olvidar que la cultura lúdica ha servido y lo sigue haciendo hoy para la recuperación de las identidades grupal, local y regional.

La fiesta forma parte de los elementos sustanciales de la cultura. Es su parte, y, a la vez, un mecanismo de cohesión social y de ritualización de un acontecimiento de atención grupal. Es una necesidad antropológica de participación.

Por experiencia, sabemos que la cultura lúdica es un primer paso, si tuviéramos que graduar la gestión cultural, para comenzar a trabajar, para integrar y empezar a cohesionar a aquéllos que se acercan por primera vez a nuestros programas.

CULTURA EFÍMERA

Para algunos, cultura de usar y tirar, cultura-kleenex de grandes fastos, cultura basada en la política de efemérides.

Es la parte de la cultura que más se ve, que más sale en los medios de comunicación, que más propaganda produce y para la que más posibilidades de financiación se pueden encontrar a través del patrocinio.

Creo que es la menos idónea para generar un cambio social.

DEMOCRACIA CULTURAL

Permite, con su práctica activa, asegurar a cada uno, con carácter bien individual, bien grupal, los instrumentos para que, con su libertad, responsabilidad y autonomía, pueda desarrollar su propia vida cultural.

De ese modo, cada una de las personas puede conducir su vida con especial respeto a la propia identidad, a su ritmo, al igual que se establece en la educación personalizada.

Exige siempre una actitud positiva y una intervención de coagentes. Una amplia participación del individuo y la sociedad en el proceso de creación y en la toma de decisiones que conciernen a la vida cultural y a la difusión y disfrute de ésta.

Exige eliminar las desigualdades de todo tipo.

Emerge como complemento a la democratización de la cultura. No las entiendo como contrapuestas.

DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA

Persigue difundir los beneficios de la cultura al conjunto de la población.

Está ligada, en términos generales, a la **difusión cultural** y a las élites culturales, que no tienen que ser a la vez económicas.

Posibilita la oferta en algunos campos de la cultura a algunos sectores de la población, con ofertas diferenciadas, con incidencia en los apáticos y los usuarios esporádicos, para lo que se planifica **una ampliación de la incidencia**.

La población no es un elemento activo, sino un receptor pasivo.

DESCENTRALIZACIÓN

Esto se ha ido plasmando, sobre todo, en territorios con amplios sectores de la población, con el fin de que dispongan de buenos servicios, de todo tipo.

La descentralización exige un concepto de planificación muy claro del territorio; sobre todo, del cultural, y basado, siempre, en la participación activa de la ciudadanía que vive en la zona. Pero obliga a conocer mucho mejor las preferencias, las opciones y las necesidades de las personas y de los grupos de ese territorio; en nuestro caso, en materia cultural.

Muchas veces hemos caído en la dotación masiva de equipos, sin tener en cuenta las características del "área cultural" en concreto, ni considerar una planificación estratégica del territorio.

DESCONCENTRACIÓN

Es la fórmula en la que se ha caído, creyendo que era lo mismo que descentralización.

Se han **fragmentado** servicios centrales de carácter administrativo, y en nuestro caso, culturales para acercarlos al ciudadano, pero sin tener en cuenta la subsidiariedad, la compactación, la polivalencia, ni, por supuesto, la participación.

DIFUSIÓN CULTURAL

Pretende posibilitar el acceso de la población a los bienes o procesos culturales creados o emprendidos por otros.

Como he señalado anteriormente, es preceptivo realizar un plan concreto de difusión, ya que, muchas veces, la "captación" de los públicos la dejamos todavía un poco al azar o al "ya se enterarán".

En breve, tendremos oportunidad de abordar y conocer este concepto, así como debatir sobre él desde un punto de vista artístico.

DISTRIBUCIÓN CULTURAL

Es un concepto más ligado a la difusión, y que, en estos momentos, está más en manos de auténticos profesionales con el fin de rentabilizar todo tipo de recursos.

Sí desearía proponer una reflexión sobre los niveles en los que podemos y debemos trabajar en cuanto a distribución de productos y cuándo debemos dejarlos en manos de otros profesionales.

ESTANDARIZACIÓN DE LA CULTURA

Cuando toda la cultura se copia, cuando la **globalización** se adueña poco a poco de nuestra cultura, cuando olvidamos nuestra área cultural..., estamos entrando en la estandarización de la cultura.

Tenemos que ser conscientes de lo local, de que no existen culturas puras, de que el mestizaje cultural es riqueza. Pero esto no tiene nada que ver con la estandarización, con la cultura reducida a la difusión fotocopiada, a la "macdonalización" del fenómeno cultural.

Tenemos una enorme responsabilidad. Por ello, debemos reflexionar sobre la contraposición entre lo local y lo universal.

ESTRATEGIA CULTURAL

Se trata de la actuación o el conjunto de intervenciones que se propone a los diferentes ámbitos y sectores para la consecución de un fin a través de unos objetivos previamente determinados.

Debe responder a un análisis pausado del área cultural y, en la medida en que se pueda, debe ser consensuada con la ciudadanía.

EXHIBICIÓN CULTURAL

Dentro del campo de la difusión de los productos culturales, se nos obliga, y nos obligamos como gestores, a que cumplamos un ciclo para enseñarlos, para mostrarlos al mayor número posible de ciudadanos, para rentabilizar todos los esfuerzos de los agentes culturales, sean del tipo que sean.

Podemos y tenemos que crear entre nosotros, los gestores culturales, circuitos propios, y estos encuentros nos pueden ayudar a descubrirnos, a conocernos más y a trabajar rentabilizando nuestros propios productos culturales.

FORMACIÓN CULTURAL

Tal como he señalado, no haríamos un buen trabajo si no apostamos por la **formación**.

Creo que nos deberíamos plantear, en el caso de que no tengamos un plan estable de formación, la introducción de este fundamental campo de la cultura. Asimismo, desearía que en el campo de la formación se reflexionara, en especial, sobre el concepto de tallerismo en relación con la formación.

La cooperación con otros agentes de nuestro propio territorio en este campo es fundamental, al igual que cimentar bien las asociaciones; todo ese tejido que nosotros y ellos necesitamos para generar una formación permanente.

Debemos **graduar la formación**, y captar el interés para que la formación sea una constante en todos los momentos y estilos de vida de la ciudadanía.

GESTOR CULTURAL

Si aceptamos la posibilidad de intervenir, en nuestro caso desde el punto de vista público, sobre los procesos de formación, creación y difusión de los bienes culturales, necesitamos profesionales que, con criterios de eficacia y rentabilidad, conduzcan estos procesos.

El gestor se encarga –nos encargamos– del desarrollo de las políticas culturales y de los programas culturales planteados en términos de servicio público.

En la práctica, nuestro trabajo es una mezcla de responsable administrativo-económico, responsable de imagen, comunicación y marketing, programador-planificador, animador de programas culturales, y también, en muchos casos, técnico generalista.

Poseemos ya métodos que tienden a armonizar las exigencias de los proyectos creativos con las exigencias del territorio.

Sin lugar a dudas, hoy, nuestro perfil profesional está mucho más definido, bien como gestores directivos, bien como gestores ejecutivos, porque no conviene que todos hagan de todo, ni tampoco que uno haga de todo.

GRATUIDAD/PRECIO

Este tema ha merecido ríos de tinta y numerosas jornadas de reflexión.

Hemos visto llegar del “gratis total” a los precios sociales, pasando por los “precios políticos” y el “a partir de ahora, como si fuéramos una empresa privada”.

No hay recetas en este campo, pero yo apuesto por cobrar por la cultura; por lo menos, por acercarnos a un 60% de su precio final, y jamás hacer la competencia a la industria cultural si ya existe esa oferta.

Existen muchas fórmulas para incentivar, apoyar o “fidelizar” clientes culturales, sin llegar a la gratuidad, que, por supuesto, nunca se va a valorar.

HÁBITO CULTURAL

Supone una **actitud activa** del individuo por dar respuesta periódicamente a una necesidad cultural. Es un concepto más completo que el de “práctica cultural”.

El hábito incluye aquellas prácticas culturales que por su cotidianidad, su familiaridad y su repetición, entran a formar parte de la vida de las personas como sistemas estables de conductas.

El hábito es lo opuesto a la excepcionalidad del comportamiento cultural, aunque no tiene que ser diario, ni siquiera semanal o mensual; pero sí goza de estabilidad, de perdurabilidad, de integración en la vida personal y social del que lo practica o utiliza, siendo de gran influencia en el tejido social, ya que puede promover, o frenar, el cambio social permanente.

Sí habría que señalar el hábito de creación, el de contemplación y el de búsqueda y deseo como formas a debatir, y, en mi opinión, a integrar y considerar como hábitos culturales.

Pero no tenemos por qué seguir creyendo que la participación activa consiste en “subir a un escenario y tocar un instrumento de la orquesta”.

INDICADORES CULTURALES

Simplemente, los dejo señalados como un apunte, ya que la evaluación será tratada de forma monográfica.

Son necesarios en nuestro trabajo para ver si se van cumpliendo los objetivos específicos y generales a medida que estamos desarrollando nuestra gestión cultural.

Son un elemento imprescindible en la evaluación continua para reorientar las acciones, si fuera necesario. No podemos esperar al final del proceso para ello.

INDUSTRIA CULTURAL

El estilo industrial de hace más de un siglo también llegó a la cultura con un impacto mucho más importante en los últimos veinte años, y los hábitos culturales no han estado alejados de lo que esta sociedad comporta.

La industria cultural posibilita el disfrute cultural basado en la reproducción técnica del bien cultural a través de la producción, la distribución y la difusión.

Hay que tener en cuenta que la industria cultural también persigue la calidad de vida individual, aunque, lógicamente, con rentabilidad económica.

No hay que olvidar, de todos modos, que la industria cultural genera un producto cultural que es todo aquello que rodea al hombre en su existencia y que le sirve a éste para formarse como ser y para formar la sociedad recreando su cultura.

Como gestores, no podemos olvidar la industria cultural y lo que comporta; debemos colaborar con ella y fomentar su potenciación. En ningún momento son nuestros enemigos ni nuestra competencia.

No podemos olvidar que, según los datos de que disponemos, la industria cultural española produce más riqueza que la petroquímica o la hostelería.

INFRAESTRUCTURA CULTURAL

En su gran mayoría, responde a los recursos espaciales que han ido poblando nuestras áreas culturales durante el restablecimiento de la democracia en nuestro país.

Equipamientos que nacieron como casas de cultura, casas de juventud, centros cívicos, ateneos populares, o con otras denominaciones, y a los que también nos vamos a dedicar en breve.

Hemos podido comprobar que estamos utilizando mucho más el concepto de **equipamientos de proximidad**, sobre los que se ha vuelto a hablar últimamente con frecuencia.

A ellos se han ido sumando otros servicios que, desde los departamentos culturales, también gestionamos, como teatros, auditorios, palacios de congresos, palacios de la música, etc., sin olvidar las bibliotecas, las salas de estudio y otras instalaciones más o menos polivalentes.

Ese despliegue de medios, dotaciones económicas y personal nos debe llevar a una serie de reflexiones sobre costes, política de gratuidad, etc., a lo que habría que añadir la necesidad de la recuperación de otros equipamientos para destinarlos a uso cultural, con lo que implica para una gestión que, en su origen, no estaba ni diseñada ni organizada para ello.

Debemos tener en cuenta, además, lo que ya existe en la iniciativa privada, para no crear infraestructuras paralelas y, por otro lado, coordinar y concertar espacios donde trabajar la cultura.

MECENAZGO

En estos momentos, es de carácter empresarial. El concepto es mucho más amplio que el patrocinio, y se refiere a la actividad de una empresa que interviene en el campo cultural y social de interés general y sin que esta actividad se encuentre ligada a su actividad normal.

Su objetivo son las causas altruistas, más que razones emocionales.

MISIÓN

Nosotros, como gestores, debemos tener muy claro que nuestros departamentos o servicios culturales deben responder a un planteamiento a medio plazo. Tenemos que preguntarnos diariamente cuál es nuestra función, teniendo siempre en mente que debemos atender, de una forma práctica, a la visión que nuestra organización tiene sobre la transformación cultural.

OBJETIVO ESPECÍFICO/OPERATIVO

Respondiendo a "qué queremos", de una forma concreta, el objetivo deberá estar correcta y claramente definido. Deberá identificar claramente los destinatarios de la actuación y permitir su medición. Tendrá que ser diferenciable respecto al conjunto de los objetivos formulados, y orientarse al cambio de situaciones que se pretende.

Evítese confundirlo con las actividades que se precisan para su consecución y con los recursos necesarios. Se debe graduar el nivel a alcanzar, y ser coherentes respecto al objetivo general del que se deriva.

Debe tener consistencia interna respecto a los medios reales con que se cuenta para su consecución.

OBJETIVO GENERAL

Debe responder a la línea estratégica, y poseer un carácter amplio. Es necesario establecer un punto de partida mediante un estudio de las necesidades.

Cada servicio y cada programa cultural deben contar con objetivos generales, que tienen que transmitir claramente lo que se quiere alcanzar y estar redactados con verbos de acción, observables y precisos. Tenemos que desterrar la formulación de objetivos demasiado ambiciosos y excesivamente amplios.

OCIO CULTURAL

Habría que diferenciar entre lo que se puede definir como **ocio tradicional**, que está ligado al tiempo libre, a ociosidad, y que en la mayoría de los casos es pasivo y relacionado con el consumo cultural, y lo que se entiende como **ocio actual**, que no es ni más ni menos que la vivencia propiciada por un estado mental que permite disfrutar de algo con lo que otros, tal vez, no disfrutan.

El tiempo que dedicamos al ocio es cada vez mayor. Por otra parte, hay que prestar más atención a los **estilos de vida** que a los **segmentos** de edades.

Tenemos que profundizar, como gestores culturales, en la **pedagogía del ocio**, con el fin de encontrar la vertiente más positiva del ocio cultural.

PATRIMONIO CULTURAL

Es el conjunto de elementos muebles, inmuebles, herramientas y valores que dan sentido a la vida, así como los símbolos que configuran la cultura desde una perspectiva generalista que nos obliga a conservar, defender, difundir y, ¡cómo no!, ampliar dichos elementos.

Querría llamar la atención sobre las creaciones, tanto firmadas como anónimas, surgidas del alma popular.

Necesitamos, como gestores, crear rutas propias para que nuestros conciudadanos descubran y aprecien su propio patrimonio, que, aunque no llegue a ser, muchas veces, declarado "patrimonio de la humanidad", lo es de nuestro corazón.

PATROCINIO

Supone la financiación económica de una determinada actividad cultural por parte de una empresa, que le puede aportar un beneficio de imagen y/o fiscal.

Las razones del patrocinio hay que buscarlas en razones comerciales y de rentabilidad derivada de la contraprestación.

PLANIFICACIÓN

Es la definición de objetivos y el diseño de estrategias para alcanzarlos. Es la parte de la cultura organizacional que nos corresponde a todos nosotros. Debe ser un hábito constante; sobre todo, para los que tenemos una responsabilidad, como puede ser una jefatura o la coordinación de equipos.

La planificación nos debe conducir a una toma constante de decisiones. Implica estudiar los requisitos de tiempo; los recursos humanos, tanto internos de la organización como

externos, y los costes. Comprenderá el diseño a gran escala, y en todos los ámbitos de la cultura, para el territorio y las personas que nos corresponda gestionar.

POLÍTICA CULTURAL

Debe quedar muy claro que la política cultural es el conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural.

Es, además, el conjunto de prácticas sociales conscientes y deliberadas de intervenciones, o de ausencia de intervenciones, que tienen por objetivo satisfacer ciertas necesidades culturales mediante el empleo óptimo de todos los recursos humanos y materiales de que dispone la sociedad en esos momentos. Para ello, se precisa poner en juego ciertos criterios de desarrollo cultural y ligar la cultura al enriquecimiento personal y al desarrollo económico y social.

La política cultural es la legitimación de la institución pública ante la sociedad, y el conjunto de medidas que ordenan la intervención social sobre los escenarios culturales.

Se trata de aquellas decisiones que, traducidas en actuaciones, se llevan a cabo desde diferentes instancias sociales y pretenden la consecución de determinados objetivos de desarrollo cultural.

Las políticas culturales son dinámicas, van evolucionando, y, por ello, cada política cultural requiere un modelo de intervención y gestión determinado.

Los contenidos en las políticas culturales serán las actividades o formas de expresión que se proponen como oferta o forma de relación entre los objetivos de las políticas y los públicos.

Se dan varios posibles modelos en la Administración (Micklos Marschal): facilitador (políticas fiscales), mecenas (se financia directamente a las organizaciones artísticas), arquitecto (se implica y asume responsabilidades), ingeniero (control en la creación, distribución y consumo), etc.

En nuestras Administraciones, si las analizamos, nos podemos encontrar no con modelos puros, pero sí con tendencias definidas u orientadas, a veces sin pretenderlo, en modelos mixtos.

PRODUCCIÓN CULTURAL

Como representantes de instituciones públicas, estamos perfectamente legitimados para generar cualquier tipo de producto cultural; sobre todo, si ese producto cultural no fuese a ver la luz desde el lado, complementario siempre, de lo que consideramos la industria cultural.

PROGRAMA CULTURAL/PROYECTO/ACTIVIDAD

Es el resultado, la plasmación, la concreción, el medio por el que deseamos aplicar la política cultural, obtener objetivos y evaluar, sin olvidar, nunca, la satisfacción del público.

TECNOCULTURA

La tecnología nos está acercando llamativamente a este concepto, y sobre él deberíamos reflexionar intensamente; sin miedos, pero siendo conscientes de la revolución que tenemos entre manos, aprovechando todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías.

Como gestores, tenemos que procurar, como señala José Ángel Cuerda, no crear “infopobres” e “inforricos”.

TERRITORIO CULTURAL

Es el espacio donde se producen y se asientan unos determinados hábitos culturales.

En estos momentos, se da una dinámica centro-periferia, donde la mayor parte de nuestro trabajo queda expuesto en el centro de nuestras poblaciones, como si ahí estuviera la cultura, y en la periferia se refugiasen la “culturilla”.

Conviene señalar que el desarrollo cultural no es nunca uniforme en todo el territorio, que una misma política se desarrolla de diferentes formas según el territorio, y que las dinámicas, aun así, son muy parecidas, y los problemas culturales semejantes, a pesar de las diferencias de magnitud de los Municipios.

USUARIOS/CLIENTES

Son las personas o los grupos a quienes van destinadas nuestras ofertas culturales.

Su modo de participación debe tenerse en cuenta a la hora de poner en práctica cualquier tipo de acción cultural, así como el grado de satisfacción que esperamos percibir de ellos.

VISIÓN

Como organización cultural, estemos donde estemos, debemos tener una imagen de futuro, que refleje la comprensión de la realidad del territorio, sin olvidar el que tenemos más allá del nuestro, ni lo que desean los clientes.

La visión debe ser una excelente conjunción entre la utopía cultural y el realismo del que conoce muy bien la realidad de su área cultural.

Los diferentes conceptos básicos que hemos definido van a aparecer reiteradamente al hablar de cultura en cada una de nuestras poblaciones.

Éste sería, para mí, el esquema lógico de **planificación, programación y evaluación** que debiera seguir cualquier plan cultural municipal de ciudad, y que vamos a trabajar en breve.

ESQUEMA DE UN PLAN CULTURAL MUNICIPAL DE CIUDAD

Planificación:

POLÍTICAS (¿Por qué?)

Política cultural, animación sociocultural, democracia cultural, democratización, descentralización, desconcentración

OBJETIVOS (Para qué?)

Misión, visión, objetivos generales, objetivos específicos

DESTINATARIOS (¿Para quién?)

Clientes, usuarios, ciudadanos

ÁREAS DE ACTUACIÓN (¿En qué?)

Área cultural, creación, difusión, exhibición, cultura lúdica, formación, patrimonio, territorio

Programación:

PROGRAMAS Y SERVICIOS (¿Qué?)

Programa cultural, servicio cultural, producción cultural

GESTIÓN (¿Cómo?)

Recursos materiales: equipamientos, infraestructuras
 Recursos económicos: patrocinio, mecenazgo, gratuidad/precio
 Recursos humanos: gestor cultural, agente cultural, industria cultural

Evaluación:

ANÁLISIS DE RESULTADOS (¿Qué tal?)

Hábito cultural, consumo cultural, consumo pasivo, cultura efímera...

PROPUESTAS

Evaluación, revisión...

Soy consciente de que faltan términos, y de que he simplificado el proceso, pero he querido responder a criterios prácticos, puesto que todos estos conceptos básicos van a ser utilizados muy frecuentemente, y que los iremos abordando de una forma más detallada bajo la denominación de **planificación, programación y evaluación**.

Tal como he planteado anteriormente, nos queda poder trabajar sobre ellos, debatirlos y consensuarlos. Por ello, os invito a iniciar la tarea.

Gracias por adelantado, y, de una forma especial, a Jordi Font y a José Luis Pérez, "Kotelo". Ellos saben por qué.

BIBLIOGRAFÍA ELEMENTAL

FERNÁNDEZ PRADO, E.: La política cultural: qué es y para qué sirve. Gijón. Ediciones Trea, S.L., 1991.

FREY, BRUNO: La economía del arte. La Caixa, Barcelona, 2000.

LÓPEZ DE AGUILETA, IÑAKI: Cultura y ciudad. Ediciones Trea, S.L., Gijón, 2000.

Ministerio de Cultura: Perfil y formación de gestores culturales

LA LECTURA PÚBLICA

UN NUEVO MODELO PARA LAS POLÍTICAS DE LECTURA PÚBLICA

JOAQUÍN PINTO ESCRIBANO

Subdirector del Centro de Desarrollo Sociocultural
de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez
Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)

Poner los medios necesarios para que todos los ciudadanos puedan acceder a la lectura sin ningún tipo de reserva o discriminación podría denominarse **lectura pública**. El instrumento operativo y funcional a partir del cual se han estructurado las políticas de lectura fuera del ámbito educativo o privado, hasta ahora, lo ha representado la biblioteca. Los agentes encargados de aplicar dichas políticas han sido los bibliotecarios, que, utilizando los medios a su alcance, la información impresa, han tratado de conseguir que cada vez un mayor número de personas disfrutaran de las ventajas que supone el ejercicio del derecho que da acceso a la información de forma libre e igualitaria.

El problema de casi todas las políticas de lectura pública es, precisamente, que suelen ser individuales, fragmentarias, grupusculares e, incluso, en ocasiones, oportunistas. Son el resultado de iniciativas personalistas en el sentido de que dependen más de las motivaciones de un número determinado de políticos municipales que de una progresión y una programación estable, de una superación de objetivos, de una renovación de intereses y, sobre todo, de una línea concreta de desarrollo lector que haya servido de modelo para la difusión, motivación y mantenimiento de los hábitos lectores de todos los ciudadanos.

Resultado de la ausencia de una línea firme de acción, de una única estructura nacional, de este sesteo normativo son las diecisiete políticas regionales de lectura con las que hoy nos encontramos. Pero no todo es negativo: esta variedad, esta libertad de acción, me atrevería a concluir, ha enriquecido el panorama de la lectura pública, saco en el que nos encontramos juntos y revueltos visionarios, escritores, profesionales, municipales, políticos, investigadores, animadores...; todos atentos a proponer y disponer, acaso precipitadamente, un nuevo sistema, una nueva solución a la eterna apatía lectora de este país.

No obstante, la lectura pública puede tener muchas caras y matices. Dentro del corto espacio de que dispongo, trataré de precisar aquellas características que nos permitirían pasar de una lectura pública pasiva, aplicada durante muchos años en nuestras bibliotecas, a una lectura pública dinámica y activa, que está naciendo en estos momentos.

QUÉ DEBEMOS ENTENDER POR LECTURA

Sencillamente, la utilización de nuestra capacidad lectora como un sentido más para propiciar y facilitar la interpretación y la participación en el mundo que nos rodea. La interpretación como un acto en el que se pone de relieve la capacidad de análisis. La participación como forma de crear y construir nuestra relación espacio-temporal y social.

Es, por tanto, artificial el reduccionismo que identifica únicamente **leer y libro**. La lectura no entiende de soportes, y nuestra capacidad de descifrar experiencias e informaciones puede nutrirse lo mismo del alfabeto en el clásico papel impreso, del plástico de un CD-ROM, de discos compactos, de códigos binarios o de ondas hertzianas.

La lectura es una forma de ocupar nuestro tiempo, bien buscando el entretenimiento, bien como una forma de adquirir conocimientos y de actualizarlos: nos forma y nos informa.

Salvo raras excepciones, que poco tienen que ver con la lectura pública, el hecho de leer es un cóctel, valga el símil, que cada persona se prepara conforme a su gusto y que, en función de las necesidades temporales de cada uno, tiene un valor variable. Las mismas lecturas en momentos distintos de nuestra vida tienen significaciones completamente diferentes. Tal vez por esta razón, Julio Verne se lee actualmente en una época temprana de nuestra vida, lo mismo sucede con *Siddharta*, de Hermann Hesse. A los clásicos los leen, por obligación, los jóvenes bachilleres, y por devoción, los lectores maduros. El periódico no tiene apenas lectores infantiles y sí adictos adultos. Algunas de las novelas de Emilio Salgari, además de recrear el universo de la aventura, son pequeños tratados de geografía. Las modernas enciclopedias en CD-ROM, mucho más baratas que su referente en papel, son tan atractivas que, aparte su labor informativa, son visualmente llamativas, además de poner a nuestro alcance sonidos e imágenes que enriquecen la información y facilitan el aprendizaje. Con los nuevos soportes han nacido nuevas formas de acceso a la lectura, proliferan servicios bibliotecarios hasta hace poco desconocidos y vedados para el público en general. Se ha creado una nueva dimensión o añadido una nueva cara a la lectura pública. El ya de por sí impreciso mundo de las preferencias lectoras está actualmente en un proceso de cambio y transformación.

Si yo fuera político y leyese esta breve introducción, seguramente tendría más dudas sobre la política de lectura pública que debería aplicar, y aclaro que no está mal que alguien se encuentre en la misma situación en la que nos encontramos desde hace años los gestores y bibliotecarios de la cultura pública, debatiéndonos en la duda constante. No obstante, la lectura pública debe sustentarse sobre una serie de pilares básicos que podrían ser los que a continuación se citan:

- Los espacios.
- La colección.
- Los profesionales.
- La actualización de servicios.
- La animación a la lectura y la formación de usuarios.
- La colaboración con terceras instituciones.
- La evaluación de las políticas aplicadas.

Estos elementos se han aplicado a la biblioteca pública como la institución que, dentro del panorama nacional, representa el espacio de lectura pública. En muchas ocasiones, es el único lugar que con un horario estable representa la política cultural de una determinada localidad. Fuera de ella, la extensión y difusión cultural se reduce a las fiestas patronales o a la realización de algún que otro curso corto y esporádico, sin continuidad temporal.

Solamente esta razón sería motivo más que suficiente para que la administración se planteara la creación de una red de bibliotecas estable y avanzada. Ya sabemos que la dispersión demográfica de este país dificulta e impide la realización de una red total que abarque los más de 8.000 municipios nacionales, y su correspondiente servicio de lectura, rentabilizando de forma eficaz las inversiones destinadas a esta materia.

La falta de una política adecuada pone de manifiesto la existencia de una estructura bibliotecaria y de lectura pública desequilibrada, desorganizada e ineficiente, que alcanza los estándares europeos en algunas regiones o ciudades, pero que deja traslucir, en su mayor parte, carencias y debilidades. En muchas ocasiones, es la propia sensibilidad o insensibilidad de los municipios el origen de la existencia o inexistencia de un establecimiento bibliotecario en una localidad. No hay una norma de obligado cumplimiento que indique los casos en los que debería observarse un determinado precepto o regla que ayudara a obtener de forma generalizada unos mínimos básicos de calidad.

Es, a veces, el propio oportunismo político el que da lugar a bibliotecas o concepciones bibliotecarias raquílicas, muertas de antemano, que nacen en precario a pesar de la buena voluntad de quien las avala, ya que en ningún momento se respetan las normas, indicadores o medidas de calidad que para los espacios bibliotecarios existen. Esto sucede, en ocasiones, por simple desconocimiento. En otros casos, es el resultado de comportamientos demagógicos y oportunistas. En ambas situaciones, queda patente la ausencia de unas normas administrativas de obligado cumplimiento y aplicación que habrían mejorado los espacios en los que se han objetivado las políticas.

Sin embargo, poco a poco, estamos pasando de una lectura pública en la que sólo intervenían tres elementos: espacio, colección y bibliotecarios, a una concepción compleja en la que intervienen, además, la animación a la lectura y la formación de usuarios, la actualización de los servicios, la implicación de terceras instituciones y la evaluación de los resultados. Se está pasando de la presentación a la acción, de políticas de lectura pasivas a otras activas.

EL ESPACIO DE LA LECTURA PÚBLICA

Sin querer, los espacios utilizados aminoran y desvirtúan la incidencia de las políticas de lectura. No es difícil encontrar ejemplos de este tipo. Es muy sencillo encontrar bibliotecas en los extrarradios de una población, lo que hace que la población de niños y jóvenes sólo pueda acceder acompañada de sus padres.

En el catálogo de las insensateces cometidas más habitualmente está la de utilizar como espacios bibliotecarios edificios catalogados o monumentos históricos. Dejando a un lado el hecho de que la rehabilitación encarece enormemente la actualización de estos edificios, el resultado final casi siempre suele ser poco positivo, mostrando una relación muy deficiente entre la inversión realizada y los resultados obtenidos. Los espacios así ideados suelen estar muy compartimentados, dando lugar a circulaciones de usuarios complicadas y ruidosas.

Es muy normal, también, que las edificaciones tengan un desarrollo vertical con varias plantas en lugar de estar construidas a un andar, lo que facilitaría el desplazamiento de las personas discapacitadas o de los mayores en un espacio siempre horizontal. Del mismo modo, la ausencia de criterios pone de manifiesto lo descabellado que puede ser crear bibliotecas al estilo de pequeños búnqueres, en los que la única iluminación es la artificial, sin tener en cuenta ningún tipo de espacio diáfano a través del cual pueda penetrar la luz natural.

No obstante, poco a poco, aumentan las bibliotecas bien diseñadas y estupendamente dotadas en las que el ciudadano, casi siempre en horario de tarde, está dispuesto a entregar parte de su ocio y tiempo libre a cambio de satisfacer sus necesidades de información, formación o entretenimiento. Cuando analizamos con profundidad y seriedad estos pocos casos, nos encontramos con un mayor número de asistencias, indicadores aceptables de préstamo de materiales, estancias más prolongadas y una mejor imagen bibliotecaria hacia el exterior. Pero, sobre todo, es el resultado de una política de lectura pública concebida y pensada de principio a fin, en la que el espacio es el envoltorio perfecto para difundir el producto final, la colección.

LA COLECCIÓN

Atender y tratar de resolver las necesidades de nuestros usuarios, lo que no siempre se consigue, en cualquiera de las tres facetas antes avanzadas, se realiza en las bibliotecas a partir de los fondos, la colección y los recursos informativos existentes en ellas. Ahora bien, es fácil conseguir un buen conjunto de información con la que el usuario esté conforme.

Existen dos formas de evaluar el potencial informativo; bien revisando valores de cantidad, bien aplicando criterios de calidad. Los fondos pueden ser cuantitativamente correctos y cualitativamente incorrectos, o viceversa. En ambos casos, existen estándares que se han venido aplicando de forma más o menos continua y precisa en nuestras bibliotecas.

Por fortuna, lejos quedan ya las cifras que indicaban que una colección debería contar con tres ejemplares por habitante, o la norma que indicaba como suficiente un audiovisual por cada veinte habitantes. La propia evolución social, junto al sentido común de los profesionales, se ha encargado de hacer obsoletas estas cifras básicas, abandonando el uso de los criterios numéricos y ahondando en la aplicación de criterios cualitativos que permitan integrar en las colecciones aquellos documentos, independientemente del soporte en

el que se encuentren, que mejor resuelvan las necesidades de nuestros usuarios, olvidando elaborar colecciones amplias pero obsoletas.

En una sociedad tan cambiante y dinámica como la nuestra, las colecciones y la lectura pública tienen que ser capaces de reflejar el movimiento social. Por tanto, no debe ser la conservación una de las características de la colección, sino que debe ser la actualización el adjetivo principal que la defina. Sólo de esta forma quedarán recogidos los cambios y las transformaciones sociales.

Una tercera característica negativa derivada del crecimiento y el desarrollo numérico de las colecciones es el crecimiento lineal, rítmico y constante de éstas. Poco a poco, las dimensiones aumentan por el simple hecho de añadir nuevos documentos al fondo fundacional, y, naturalmente, no se deriva eficiencia o eficacia alguna de esta política. Para seguir profundizando en el caos, no se practicaba expurgo alguno, y, en la mayoría de los casos, las compras las realizaban estamentos de la administración que sabían muy poco de la comunidad de usuarios, de tal forma que se compraban y se distribuían los mismos lotes de libros para todas las bibliotecas, constituyéndose colecciones prácticamente similares para abastecer las necesidades de poblaciones sustancialmente diferentes. En aquellos momentos, la lectura pública atendía a criterios generalistas, sin pensar en adaptarse a los potenciales clientes; criterio equivocado, ya que difícilmente podemos pensar en atraer y mantener usuarios si el producto que se les ofrece no es el que ellos quieren o necesitan.

La lectura pública, si quiere ejercer de tal, tiene que fundamentarse en la aplicación de criterios cualitativos, creando colecciones vivas que puedan atender las necesidades de los usuarios, previamente detectadas. Las colecciones así formadas suelen ser más baratas y más eficientes que las cuantitativas, creadas a partir de la compra masiva e intuitiva. Una vez constituida una colección razonable, pues en este tema el acierto pleno no existe, debemos empezar a trabajar con el ciudadano; en un primer momento, animándole a utilizar la colección; en un segundo momento, enseñándole a usarla correctamente mediante su formación. Así entendido, el concepto de lectura pública se enriquece. El espacio y la colección son elementos estáticos; la animación y la formación son principios activos mediante los cuales se pretende desencadenar nuevas respuestas del ciudadano ante todos los elementos que intervienen en la lectura.

LA ANIMACIÓN A LA LECTURA Y LA FORMACIÓN DE USUARIOS EN LA LECTURA PÚBLICA

De forma concisa y simple, podríamos decir que la animación a la lectura consiste en incitar al ciudadano a utilizar una parte de su tiempo libre en el hecho lector, tratando de convertir las conductas esporádicas en continuas: en hábitos.

Formar al usuario es enseñarle a utilizar correcta y óptimamente los recursos informativos que la biblioteca pone a su disposición.

En el primero de los casos, la animación, puede y debe ejercerse desde el momento en el que el usuario se acerca por primera vez a las bibliotecas, en el instante en el que el usuario entra, cada día, en su correspondiente sala de lectura. Todos o casi todos los ciudadanos y, por tanto, los lectores como subconjunto de ellos, somos por naturaleza curiosos. La curiosidad por ver, por conocer, por sentir está presente en cualquier faceta de nuestra vida. Pues bien, es esta curiosidad la que la biblioteca, el bibliotecario y la lectura pública deben tratar de explotar para conseguir que las personas se acerquen y utilicen la biblioteca con asiduidad.

Muchas y muy variadas son las formas que puede adoptar la animación a la lectura, y muchas son las fórmulas que puede tomar para llevarla a cabo. Ahora bien, esta filosofía de animar, de favorecer la aparición de hábitos debe hacerse patente en el umbral mismo de los espacios dedicados al fomento de la lectura pública. Así, el simple hecho de tener bien organizada la colección sería la primera medida para animar, y, a la vez, la más simple e irrenunciable. Una vez cumplida esta premisa, se pueden establecer expositores temáticos, actualizar las novedades y crear cauces informativos para que el usuario conozca su existencia. Un paso más nos llevará a la creación de guías de lectura o a la realización de actividades más o menos concretas sobre un determinado tema, en las que el libro y la lectura pueden estar constantemente pasando de un primer a un segundo o tercer plano, sin que se produzca ningún tipo de daño a la lectura. No siempre ésta tiene que estar involucrada en un mensaje explícito; en ocasiones, es preferible mantenerla en el plano implícito o connotativo.

Formar usuarios es algo mucho más complejo; exige que un grupo determinado de éstos quieran o deseen conocer con rigor las potencialidades y recursos informativos que les ofrece la biblioteca como centro de lectura pública. Es un trabajo pormenorizado y constante que trata de adaptar el caudal informativo a las necesidades concretas, en un momento equis, que tienen unos determinados usuarios. Por esta razón, la formación de usuarios suele realizarse con grupos homogéneos: estudiantes, profesores, trabajadores de determinados sectores, personas en procesos de aprendizaje, autodidactas, padres...

La formación de usuarios se centra, en ocasiones, en conocer básicamente la organización de la colección, en la búsqueda de recursos informativos, en la utilización de los diferentes soportes que ofrece, en mostrar las ventajas o inconvenientes que presenta la utilización de una enciclopedia en CD-ROM frente al habitual papel impreso...; en todas las ocasiones hay un factor subyacente: la intención de crear usuarios autónomos y activos.

La animación a la lectura y la formación de usuarios representan dos escalones evolutivos dentro de lo que puede denominarse **lectura pública**, pero, al contrario que en las especies, en este caso tienen que convivir en el tiempo y en el espacio, para dar lugar a un nuevo paradigma bibliotecario.

Si la animación a la lectura es necesaria, la formación de usuarios es imprescindible ¿Por qué introducir este arriesgado aserto en un debate sobre lectura pública? Simplemente, por entender que el concepto de lectura pública está cambiando a la par que se modifica y se transforma nuestra sociedad tradicional hacia una **sociedad del conocimiento**. En este

incierto y tormentoso ambiente, la biblioteca debe pasar, ampliando sus horizontes, de proveedora de lectura a proveedora de información.

Durante muchos años, la biblioteca ha sido o pretendido ser el medio básico y único al servicio de la difusión democrática e igualitaria de la lectura y, por tanto, de la información. La biblioteca se ha puesto al servicio de la lectura pública como instrumento operativo y funcional, a través del cual se han cumplido los objetivos anteriormente descritos. Evidentemente, por muchas transformaciones que sufra nuestra sociedad, a la biblioteca, me temo, le tocará seguir cumpliendo dicho papel durante bastantes años, acentuado, además, en este momento de cambios tecnológicos que afectan igualmente a esta institución y a sus usuarios.

Las tecnologías de la información y la comunicación han invadido muchas estructuras y ámbitos de nuestra vida: el doméstico, el laboral, el económico, el educativo e incluso el de la lectura pública.

Los bibliotecarios, como agentes encargados de la difusión igualitaria y democrática de la información, tienen actualmente en sus manos la posibilidad de que grandes sectores de la población puedan y sepan aplicar las ventajas ofrecidas por estas tecnologías a la búsqueda de la información, ahora que ésta es un bien esencial, no ya para adquirir riqueza, sino para la subsistencia. Las bibliotecas serán en el futuro un elemento esencial para evitar la ruptura o polarización social en torno a las nuevas tecnologías, o para limar las grandes diferencias entre clases acomodadas, que tendrán fácil acceso a ellas, y grandes masas de población que tendrán grandes dificultades para disponer de tales medios.

La biblioteca debe integrar, obligatoriamente, dentro de sus servicios, el acceso a todo tipo de información, incluida aquella que haya alcanzado la forma de bit y se encuentre en un universo virtual. Como los recursos materiales y humanos que se han empleado y se emplearán en el fomento y difusión de las políticas de lectura pública serán, sin duda, escasos, desde la biblioteca deberán crearse y desarrollarse nexos de colaboración y alianzas estratégicas con otros organismos, instituciones y empresas.

LA IMPLICACIÓN DE OTRAS INSTITUCIONES EN LA LECTURA PÚBLICA

Las alianzas de las políticas de lectura deben tener un doble sentido o finalidad:

- Establecer procesos de formación de usuarios que ayuden a difundir los conocimientos necesarios para la utilización correcta y eficiente de las redes de información a un creciente número de niños, jóvenes y adultos.
- Facilitar el acceso a un cada vez mayor número de bancos, bases de datos o páginas web en las que se encuentra la información que hoy día tiene carácter relevante, poniéndolos al alcance de sus usuarios potenciales, interesados o reales, mediante puntos de acceso óptimos.

No se trata de olvidarnos del papel que hemos venido desempeñando en el campo del entretenimiento: narrativa, poesía, ensayo o divulgación, sino de acercarnos a la realidad social que estamos viviendo y ocupar con firmeza un espacio esencial que nos ayude a mantener la lectura pública, aplicando las tecnologías de la información y la comunicación a la educación y formación de las respectivas comunidades de usuarios, además de utilizarlas en la mejora de sus servicios, ya sean éstos de carácter interno, para el personal laboral, o para el público.

En un futuro cercano, la biblioteca debe conseguir participar en proyectos compartidos con otras áreas de la administración local, nacional y europea, con el fin de conseguir implantar un modelo de lectura pública que incluya la formación para acceder a la información. Deberá, inevitablemente, hacer frente a los cambios que produzca la sociedad del conocimiento, incluyéndolos como servicios en su hacer habitual, buscando, con ello, una nueva imagen que la presente ante ciudadanos y usuarios como una institución capaz de absorber los cambios y las transformaciones sociales. Si esto no sucede, difícilmente podrá encontrarse la financiación necesaria y suficiente para el mantenimiento de una lectura pública que dé paso a la sociedad del conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Correo bibliotecario. Boletín informativo de la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 1995. <http://www.bcl.uva.es/correo/>.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, HILARIO: *Usuarios y servicios bibliotecarios en la sociedad de la información*. Sexto Congreso Nacional de Bibliotecólogos y Documentalistas. Bogotá, 3 y 4 de julio de 2000. <http://www.fundaciongsr.es/documento>.

POUSTIE, KAY: *Un centro de conocimiento para la comunidad, una nueva función para la biblioteca pública*. Tomo VI. Barcelona: Fundación Bertelsmann, 2000.

Resolución del Parlamento europeo sobre el papel de las bibliotecas en la sociedad moderna. Acta (parte II: textos aprobados por el Parlamento). 23 de octubre de 1998: Edición provisional. Dirección General XIII. Comisión europea, 1998. <http://www.fundaciongsr.es/documentos/manifiestos/resoCE.htm>.

SERVICIOS DE LECTURA PÚBLICA: REFLEXIONES PARA AVANZAR

LAURA CEREZO NAVARRO

Directora de la Biblioteca Pública Provincial de Jaén

Hablar de lectura pública es, sobre todo, hablar de servicios de lectura pública. Por tanto, significa hablar de bibliotecas públicas como los lugares más importantes donde se desarrollan y ofrecen estos servicios. Por ello, centraré esta pequeña intervención en este tipo de instituciones. En primer lugar, para reflexionar sobre la necesidad urgente que hoy día tienen las bibliotecas de definir su misión y funciones y, en segundo lugar, para señalar los obstáculos o impedimentos que dificultan la consecución de esa misión. Por último, pasaré a señalar la situación actual en Andalucía.

LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS: NECESIDAD DE REDEFINIR SU MISIÓN

La caracterización de la lectura pública sólo puede hacerse a la luz de la misión que las bibliotecas tienen en el seno de la sociedad democrática actual. Es evidente que su carácter de servicio público las convierte en un medio de universalización de la cultura y de transmisión de ésta al conjunto entero de la sociedad. Ahora bien, la biblioteca pública arrastra aún, no sólo respecto al ciudadano, sino incluso a los propios profesionales y a la Administración, un lastre derivado de su anterior función política y socialmente conservadora. La biblioteca ha sido tradicionalmente considerada el templo de la cultura, lugar sagrado del que el bibliotecario era el sacerdote y cuyo público selecto no representaba más que a una capa muy pequeña de la población. La biblioteca era la institución conservadora de una cultura elitista y excluyente. Los cambios sociopolíticos acontecidos implican también un cambio en la función de las bibliotecas: hoy día se deben menos a la Cultura, en singular y con mayúsculas, que a la propia sociedad, y sólo potenciando su integración y participación en ella las bibliotecas encontrarán su lugar propio.

En estos últimos años, hemos asistido a la polémica sobre qué misión ha de cumplir la biblioteca pública en nuestros días y sobre cuál es su función en el seno de la sociedad. Este cuestionamiento se ha producido a raíz de los cambios que en estos mismos años han ido ocurriendo en relación con la concepción tradicional de la biblioteca pública. Teóricamente, todos compartimos la convicción de que la biblioteca pública es para todos, lo que significa que debe llegar a todos los ciudadanos y que debe hacerlo bajo el conocimiento exhaustivo de sus necesidades de información, formación y ocio; sin embargo, en la práctica, esa idea no va acompañada en todos los casos de los cambios organizativos, funcionales, etc. que serían necesarios.

Así, no es extraño que la mayoría de los ciudadanos sigan identificando la biblioteca únicamente como lugar para el estudio y para la consulta o préstamo de ciertos tipos de materiales, desconociendo todas sus posibilidades y servicios, a veces por su inexistencia y a veces por su nula difusión. Ante este desconocimiento, los ciudadanos no sienten la biblioteca como un servicio útil e imprescindible; no sienten satisfechas sus necesidades con lo que allí se les ofrece; no sienten que en la biblioteca hay sitio para todos ni que allí se satisfacen los intereses de todos. Esta situación se ha producido, en definitiva, por no haber llegado a plantear las preguntas de para qué una biblioteca, por qué una biblioteca, y, sobre todo, para quién una biblioteca, cuando desde las administraciones y desde el propio ámbito de los bibliotecarios se proyectan bibliotecas. Y es que uno de los errores más profundos que se han cometido en nuestras bibliotecas, y que se siguen cometiendo en muchas de ellas, se deriva de una práctica ciega, de no planificar, de no seguir una línea de actuación coherente con la misión que vamos a cumplir; en definitiva, de no haber pensado antes en para qué y para quién.

Muchos de nosotros no hemos tenido nunca muy claro para qué, cuando, de forma casi automática, echamos mano de la coletilla: “para la información, la formación y el ocio”, y, desde luego, pocas veces hemos pensado en el para quién: “pues para los que vengan”. Esto ha sucedido así porque nunca se han proyectado los servicios desde las necesidades e intereses de la comunidad, sino, más bien, al contrario: “ofrezco esto a quien pueda interesarle”, pero es que a lo mejor eso no interesa a nadie o sólo interesa a una pequeña parte de toda esa comunidad que también necesita la biblioteca para otros fines o intereses. Casi nunca se hace un análisis de la comunidad previo a la definición de los servicios que se van a prestar, con lo cual no se conoce de antemano a quién estamos dirigiendo nuestros servicios. Igualmente, tampoco se da participación a la sociedad en los planes de la biblioteca, de modo que la oferta de la biblioteca sea coherente con la demanda social.

OBSTÁCULOS QUE NOS IMPIDEN AVANZAR EN EL DESARROLLO DE LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS

Obstáculos relativos al marco político y administrativo

El mayor de los obstáculos con el que se encuentran las bibliotecas públicas es la falta de atención y de consideración por parte de las administraciones públicas de la importancia de estas instituciones como elementos fundamentales de transformación social. No hay una conciencia clara de la importancia de estas instituciones como instrumentos clave del desarrollo económico, social y cultural. Este desinterés se ha visto reforzado por la escasa demanda social y la baja rentabilidad política que, por consiguiente, producen este tipo de servicios. Esta situación se debe, entre otras cosas, a la poca credibilidad y baja utilidad con la que perciben estos servicios, todavía hoy, la mayoría de los ciudadanos. La biblioteca pública sigue siendo una desconocida que pocos aprovechan y reclaman. Esta carencia

de demanda conduce al desinterés de los políticos, que, en muchos casos, están considerando que la biblioteca sea una institución marginal dentro del Municipio.

Por otra parte, existe una gran responsabilidad por parte de los profesionales de las bibliotecas, que no hemos sabido interpretar y dar respuesta a las necesidades de la comunidad a la que prestamos nuestros servicios. Qué duda cabe de que los bibliotecarios tenemos un importante papel en el reconocimiento social y, por tanto, político de las bibliotecas públicas; nosotros somos los agentes idóneos para crear una demanda social fuerte de la biblioteca de modo que lleve a los ciudadanos a reclamarla ante las autoridades políticas como un servicio básico que necesitan en su vida diaria y del cual no van a poder prescindir. En Andalucía, contamos con varias experiencias, como son la Biblioteca Pública Municipal de Dos Hermanas y la Biblioteca Pública de Camas, en Sevilla, donde ha habido una fuerte apuesta por cubrir todas las necesidades culturales de la comunidad con calidad y modernidad, haciendo de estas bibliotecas puntos de referencia fundamentales en la vida cotidiana de sus habitantes. Estas propuestas movieron a casi todos los colectivos del Municipio que ya reclamaban su biblioteca como un servicio básico más de éste, un servicio al que, una vez conocido en todas sus posibilidades, ya no querían renunciar. Esto supuso un aliento tremendo para los responsables políticos del Ayuntamiento, que entendieron que invertirían bien su tiempo y el dinero de todos sus conciudadanos cuando apoyaban y potenciaban estas bibliotecas. Los responsables políticos no pueden seguir pensando que las bibliotecas no son prioritarias. Tal y como expresa Javier Pérez Iglesias, “necesitamos bibliotecas como necesitamos parques, agua potable, transporte público, educación, sanidad y otras manifestaciones de los servicios públicos que benefician a toda la sociedad”.

Este desinterés y falta de atención general a las bibliotecas públicas ha generado una ausencia de planificación por parte de los responsables políticos en torno a estos servicios. Faltan programas y planes de actuación a medio y largo plazo que consoliden estas instituciones como referentes imprescindibles de cualquier política cultural, social y educativa. Se ha trabajado más en la improvisación y en los acontecimientos culturales “estrella” que en una política cultural seria, rigurosa y constante. Creo firmemente, tal como cree Muñoz Molina, que cuando alguien está leyendo en una biblioteca está ocurriendo un suceso cultural mucho más importante que la entrega de un premio por una autoridad competente. Por eso, resulta intolerable que muchos responsables políticos se permitan decir con tanto descaro que España es un país con pocos lectores, cuando entre sus prioridades no están las inversiones culturales y cuando desconocen y no se interesan por el papel social indiscutible que cumplen las bibliotecas y los bibliotecarios para elevar el nivel cultural de un pueblo.

Obstáculos económicos y de financiación

Es evidente que la falta de inversiones supone un obstáculo importantísimo en la creación y desarrollo de los servicios bibliotecarios. Uno de los motivos por los que la gente no acude asiduamente a las bibliotecas es porque no encuentra unas condiciones y unos espa-

cios dignos y atractivos. La falta de edificios amplios y bien ubicados, la falta de una buena y completa accesibilidad, la falta de unas condiciones ambientales mínimas, tales como la climatización y la iluminación, constituyen grandes impedimentos para el acceso de los ciudadanos a nuestras bibliotecas públicas. Pero no sólo necesitamos invertir en edificios o espacios dignos y sugerentes; también necesitamos invertir en un mobiliario adecuado y en unos equipamientos acordes a los servicios que queremos ofrecer. En este sentido, las inversiones en nuevas tecnologías no pueden esperar. Sin los medios tecnológicos necesarios, no podemos ofrecer servicios de calidad.

Otra de las inversiones fuertes y estables que deben asumir las distintas administraciones y las bibliotecas son las referentes a las colecciones documentales que deben ofrecer, colecciones en todos los soportes y adecuadas a todas las necesidades de los usuarios. Mención aparte merecen los esfuerzos económicos referentes a los recursos humanos mínimos con los que debe contar toda biblioteca pública que quiera considerarse como tal. El capítulo de personal en nuestras bibliotecas es fundamental, en número y en cualificación, para tener horarios amplios y una atención profesional digna. No hay biblioteca sin servicio y no hay servicio sin bibliotecarios. Uno se queda perplejo cuando asiste al variopinto panorama del personal que atiende las bibliotecas públicas españolas. Es increíble e injustificable que nuestras bibliotecas estén servidas por guardias jurados, limpiadoras, objetores de conciencia, etc. Es igualmente inadmisibile que existiendo unos estudios cualificados en biblioteconomía y documentación, así como un consolidado cuerpo profesional de bibliotecarios, muchas de nuestras bibliotecas estén, a estas alturas, en manos de personal que puede ser muy digno pero que no está nada preparado. Como decíamos anteriormente, no sigamos repitiendo que en España no se lee.

A esta falta de inversiones en bibliotecas públicas se une la falta de una autonomía financiera en la gestión del gasto que haga posible que los responsables directos de la biblioteca gestionen los recursos disponibles de forma racional y acorde a las necesidades de cada momento. Igualmente, se echa en falta la capacidad de cooperación y de patrocinio que tienen nuestras bibliotecas. Hoy día, ofrecer variedad y calidad en los servicios significa cooperar, compartir con otros, aliarnos con otras bibliotecas, instituciones, colectivos y entidades que crean en nuestro proyecto y que con su participación en él hagan posible rentabilizar los pocos recursos existentes. Solos, no podremos atender a todas las necesidades culturales, educativas e informativas que hoy tiene planteada nuestra sociedad; priorizar nuestros servicios y nuestras inversiones será fundamental; la cooperación bibliotecaria a través de las redes será imprescindible para aprovechar al máximo los recursos existentes. En este sentido, me parece fundamental la cooperación con las distintas instituciones educativas.

Obstáculos mentales: actitudes y aptitudes

Es urgente un cambio de mentalidad en la mayoría de los bibliotecarios que desarrollan su trabajo en las bibliotecas públicas. Estos cambios deben producirse desde el con-

vencimiento de que las bibliotecas están al servicio de los ciudadanos y de que es sólo a través de la satisfacción de sus necesidades e inquietudes culturales como podemos serles útiles. Si ellos no están, si no participan de forma activa en el desarrollo de la biblioteca, nosotros tampoco estaremos. A veces, resulta incomprensible ver cómo muchos bibliotecarios siguen estancados en la concepción hermética de la biblioteca, en la idea trasnochada de que basta con abrir unas puertas que te llevan a una colección pobre y más o menos organizada, donde el bibliotecario se esconde a la espera de que algún usuario despistado pregunte algo, todavía con miedo y excesivo “respeto”. Son todavía pocos los bibliotecarios que han entendido el carácter universal y de servicio público que tienen nuestras bibliotecas en contraposición a esa visión elitista y minoritaria todavía frecuente. Esto significa tener siempre muy presente que trabajamos para todos, sin condicionamientos de edad, sexo, raza, religión, condición social o cultural; que debemos colaborar para salvar los obstáculos derivados de los problemas culturales, lingüísticos y personales que hacen que muchas personas se encuentren en una clara situación de desventaja en la utilización de los servicios bibliotecarios. Son también todavía pocos los que se plantean objetivos a la hora de trabajar, los que establecen planes de actuación para cumplir esos objetivos y que permanentemente evalúan su trabajo y la aceptación de los servicios que prestan. Son todavía pocos los que ven como algo prioritario e irrenunciable los estudios de usuarios y los análisis de la comunidad a la que sirven. Somos todavía demasiado pocos los que no concebimos la gestión de una biblioteca pública sin planificación.

Paralelamente a los cambios de actitud, deben aparecer los cambios de aptitud. Los bibliotecarios nos encontramos trabajando en un entorno, el social, donde los cambios y necesidades sociales se producen a una velocidad vertiginosa. La falta de conocimientos profesionales y técnicos debe superarse con una formación continua que nos permita reciclarnos en todos los ámbitos en los que debemos ser competentes para poder ofrecer unos servicios y una gestión de calidad. La necesidad imperiosa de la cooperación bibliotecaria y el aprovechamiento de las técnicas de marketing y de estudios de mercado deben ser otros de nuestros aliados en el trabajo diario. Es difícil todavía convencer a muchos profesionales de las bibliotecas de que compartir es necesario. No podemos vivir aislados en nuestros reinos de taifas, celosos de nuestros logros o posibilidades. No podemos cerrar nuestra mente a cooperar con otras bibliotecas para ayudarlas y que nos ayuden. No hemos valorado suficientemente lo que significa compartir recursos, técnicas, conocimientos y proyectos. Tampoco hemos reflexionado bastante sobre la importancia de darnos a conocer, de salir fuera de nuestros muros, de poner en conocimiento de toda la sociedad quiénes somos, qué pretendemos, qué les ofrecemos y de qué forma pueden ayudarnos a hacerlo mejor, a trabajar en beneficio de sus necesidades e intereses, que no son otros que los nuestros. Debemos aprender cómo llegar a cada uno de los colectivos que nos interesan, cómo motivarlos, cómo hacer para que participen dinámicamente en la actividad de la biblioteca, cómo hacer para que sientan las bibliotecas como una necesidad. Sólo de esta forma superaremos el obstáculo que suponen los prejuicios que todavía tienen muchos ciudadanos respecto a las bibliotecas y el desconocimiento de todas las posibilidades que deben y pueden ofrecer.

EL SISTEMA BIBLIOTECARIO DE ANDALUCÍA

Hablar de política bibliotecaria en Andalucía significa remontarse a la organización de España en comunidades autónomas, tal como establece nuestra Constitución de 1978. Con esta nueva organización, se hace realidad el que cada Comunidad Autónoma pueda asumir competencias en materia bibliotecaria, produciéndose una descentralización que dará lugar a diferentes sistemas o redes de bibliotecas en cada una de las regiones españolas. Algunas Comunidades comienzan a planificar sistemas bibliotecarios de acuerdo con sus circunstancias y necesidades. Tal y como señala Juana Muñoz Choclán, hubo que esperar la llegada de un gobierno autonómico para ver aparecer una planificación de los servicios bibliotecarios en el sentido actual de su apelación. El marco legal que posibilitó la planificación de los primeros servicios bibliotecarios en Andalucía fue la Ley de Bibliotecas 8/1983, de noviembre. Esta ley abre el camino del ejercicio de la potestad ejecutiva de la Junta de Andalucía en las bibliotecas de uso público. Inmediatamente después de la promulgación de esta Ley, aparece el Primer Plan de Bibliotecas de nuestra Comunidad Autónoma, que tuvo como fin, básicamente, cumplir con el artículo 12 de la Ley de Bibliotecas de Andalucía que establecía la obligación de crear bibliotecas de uso público en los municipios de más de 5.000 habitantes (obligación que luego reforzaría el artículo 35.1b de la nueva Ley de Bases de Régimen Local). En este sentido, las líneas estratégicas del plan estuvieron encaminadas a la creación de bibliotecas públicas por todo el ámbito geográfico de Andalucía.

Este Primer Plan de Bibliotecas supuso un gran avance en la dotación de nuevos servicios bibliotecarios y en la adecuación de los ya existentes. Significó un aumento en la red de bibliotecas de un 63,10%, en un período de ocho años (1983-1990).

El Segundo Plan de Bibliotecas se redacta cuando todavía está funcionando el primero (1988-1989), y surge de la concienciación de que hay que continuar con las líneas emprendidas por el Primer Plan de Bibliotecas. Básicamente, se buscaba atender aquellas zonas más descuidadas en el Primer Plan (Municipios menores de 5.000 habitantes y grandes poblaciones), así como establecer una normativa más estricta en cuanto a fondos, personal, superficies, etc. Quizá las consecuencias de estos dos planes de bibliotecas, basados prioritariamente en inversiones para la creación de servicios de lectura pública y enmarcados dentro de la Ley de Bibliotecas de Andalucía, han sido los mejores frutos que hasta ahora ha dado la política bibliotecaria en Andalucía. Durante estos años, la Junta de Andalucía destinó fuertes inversiones a la construcción, equipamiento y fondos bibliográficos para la creación de una red de bibliotecas públicas digna y eficaz.

Tras la ejecución de los dos Planes de Bibliotecas citados, llegaría la aprobación del Primer Reglamento del Sistema Bibliotecario de Andalucía, recogido en el Decreto 74/1994, de 29 de marzo. Con este Reglamento, se pretendía desarrollar normativamente los imperativos legales de la Ley de Bibliotecas, definiendo lo que debería ser el Sistema Bibliotecario de Andalucía. Este primer Reglamento no representó grandes avances en la política bibliotecaria andaluza, porque nunca llegó a ponerse en práctica de forma eficaz, y

porque desde su redacción adolecía de graves problemas, tales como la indiferenciación entre la parte administrativa y la parte puramente técnica en la gestión del Sistema Bibliotecario de Andalucía, lo que no llevaba a una diferenciación clara entre las funciones y objetivos que debían plantearse los distintos órganos y centros que componían el Sistema Bibliotecario Andaluz.

Debido a la prácticamente nula aplicación del citado Reglamento, la actividad bibliotecaria en Andalucía fue entrando poco a poco en una situación de desamparo, donde la falta de una herramienta eficaz de planificación y normalización hacía casi inexistente el concepto de sistema bibliotecario. Las bibliotecas públicas provinciales desarrollaban su labor con pocos medios, tanto humanos como económicos, sin poder, a menudo, ofrecer servicios bibliotecarios de ámbito provincial. Los centros coordinadores de bibliotecas vieron reducidas las inversiones para seguir planificando y apoyando los servicios de lectura pública dentro de su provincia, viviendo, por otra parte, el desconcierto que suponía que no hubiese una política bibliotecaria clara en torno a las exigencias y los mecanismos de control que podían aplicarse a los servicios de lectura pública en la provincia. Las bibliotecas municipales se fueron desarrollando de forma desigual al amparo de iniciativas personales y políticas más que a planes de profunda actuación sobre estos servicios que realmente permitieran hablar de servicios de lectura pública de calidad. Por su parte, la Biblioteca de Andalucía, contradictoriamente, se consolidaba como cabecera de un sistema bibliotecario inexistente. En definitiva, la relación de los centros provinciales coordinadores de bibliotecas con las bibliotecas municipales se hacía cada vez más difícil; no existía ningún marco legal "reconocido" para motivar a ambas estructuras. Se puede decir que las actuaciones bibliotecarias de los distintos componentes del deseado Sistema Bibliotecario de Andalucía se desarrollaban por inercia propia, sin ningún referente normativo claro que les diera coherencia en sus actuaciones, que definiera claramente su papel y funciones dentro del conjunto.

Ante esta situación de desamparo e inercia, aparece una nueva reglamentación sobre la organización del Sistema Bibliotecario de Andalucía. Se trata del Decreto 230/1999, de 15 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento del Sistema Bibliotecario de Andalucía. Este nuevo Reglamento ha venido a subsanar los errores de organización y distribución de funciones dentro del Sistema Bibliotecario Andaluz, y ha supuesto una clarificación de las relaciones de los distintos elementos del Sistema que permitirán gestionar la política bibliotecaria andaluza con más racionalidad, más solidaridad y, sobre todo, más corresponsabilidad. Una de las innovaciones más destacables es la nueva definición de la Red de Lectura Pública del Sistema con las obligaciones y beneficios inherentes a la incorporación a dicha red, en la que se incluyen los servicios bibliotecarios de barrio o pedanía y las bibliotecas supramunicipales o comarcales.

Sin entrar en la descripción del nuevo reglamento ni en un comentario detallado de la totalidad del texto, sí querría hacer una pequeña descripción de lo que, a mi juicio, debe suponer para el futuro más inmediato la aprobación de este nuevo Reglamento de Bibliotecas:

1. En primer lugar, una mayor agilidad y calidad en la prestación de los servicios de lectura pública, así como una mayor coherencia en los procesos de planificación y evaluación de los servicios bibliotecarios de la provincia. Esta apreciación se desprende de la separación entre la gestión administrativa y la puramente técnica que establece el nuevo reglamento y que queda claramente definida a nivel provincial al asignar a las Delegaciones Provinciales de Cultura las tareas propias de planificación, inversiones e inspección, a través de una unidad de planificación e inspección que será el interlocutor válido de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, como último responsable de la política bibliotecaria andaluza y como primer agente en la organización y distribución de los recursos culturales en Andalucía. Por otra parte, se asigna a las bibliotecas públicas provinciales, como unidades administrativas de la Delegación Provincial de Cultura, las funciones propiamente técnicas, a través de los Departamentos de Servicios Bibliotecarios Provinciales. De esta forma, se produce un reforzamiento sobre los antiguos Centros Provinciales Coordinadores de Bibliotecas que ya no asumían correctamente todas las funciones que tenían asignadas por falta de medios humanos, de apoyo técnico y de cooperación para compartir recursos bibliotecarios que no estaban a su alcance. El Departamento de Servicios Bibliotecarios Provinciales permitirá el aprovechamiento de recursos técnicos, materiales y humanos en pro de la prestación de unos servicios bibliotecarios más estables y de mayor calidad, al mismo tiempo que dará una mayor coherencia en aspectos técnicos tales como normativas, desarrollos de nuevos servicios, asistencia técnica, apoyo a los procesos de automatización, etc. Haciendo un cierto paralelismo, ésta es la misma situación que se va a vivir entre las funciones asignadas a la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y la Biblioteca de Andalucía.

2. En segundo lugar, se establecen unas condiciones bastante específicas de cuáles deben ser los servicios mínimos y las condiciones que deben cumplir todos los centros que deseen formar parte de la Red de Lectura Pública de Andalucía. Con esta aportación se asegura la puesta en funcionamiento de servicios bibliotecarios de calidad que presten a la comunidad a la que sirven un servicio digno y suficiente. Así, se regulan los espacios, los servicios mínimos, los horarios y el fondo bibliográfico imprescindible, según el número de habitantes a los que tiene que servir la biblioteca. Como hemos dicho, los primeros esfuerzos de la política bibliotecaria andaluza estuvieron más encaminados a satisfacer las necesidades de construcción y equipamientos de bibliotecas que a la planificación de servicios de calidad con unas prestaciones mínimas.

3. En tercer lugar, merece especial atención el establecimiento de Bibliotecas o Servicios de Lectura Pública Supramunicipales o Comarcales. Esta nueva figura que aparece en el Reglamento será fundamental para dar coherencia y coordinar de mejor forma las actuaciones bibliotecarias que se lleven a cabo en la provincia. De igual forma, se convertirán en proveedoras de servicios básicos que no puedan ofrecer otras bibliotecas del entorno y serán puntos clave para la cooperación bibliotecaria.

4. En cuarto y último lugar, aparece un importante espíritu de corresponsabilidad en la prestación de los servicios bibliotecarios en el ámbito provincial. Debe quedar claro, de una vez por todas, que las bibliotecas públicas municipales son competencia exclusiva de los Municipios y que son ellos los que deben asumir estos servicios de lectura pública para su comunidad como servicios básicos a los que tiene derecho todo ciudadano, equiparando estos servicios al mismo nivel que el resto de servicios públicos que prestan los Ayuntamientos. Por su parte, las distintas administraciones de ámbito provincial y autonómico realizarán las actuaciones e inversiones oportunas para que estas bibliotecas se vean apoyadas y reforzadas en la planificación y gestión de sus servicios.

En la actualidad, se está trabajando desde la Consejería de Cultura en el Registro de Bibliotecas de Uso Público de Andalucía, así como en la redacción de las distintas órdenes que desarrollarán el Reglamento de Bibliotecas, y que regulan aspectos, tales como accesibilidad, horarios, personal, etc. Por último, debemos mencionar el estudio que sobre una nueva Ley de Bibliotecas está realizando la Consejería de Cultura, una nueva Ley que nos permita avanzar de acuerdo con los últimos cambios sociales, económicos y tecnológicos que se han ido produciendo en nuestra sociedad y que nos han traído nuevas necesidades y nuevos desafíos.

BIBLIOGRAFÍA

Ley 8/1983, de 3 de noviembre, de Bibliotecas de Andalucía.

Decreto 74/1994, de 29 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Sistema Bibliotecario de Andalucía.

Decreto 230/1999, de 15 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento del Sistema Bibliotecario de Andalucía.

MUÑOZ CHOCLÁN, JUANA: "Planificación de la lectura pública en Andalucía (I)". En *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, (1991), septiembre, pp. 25-49.

Claves para el éxito: indicadores de rendimiento para bibliotecas públicas. Barcelona. Eumo Editorial, 1995.

WEDGEWORTH, ROBERT: "Una mirada hacia los usuarios de las bibliotecas". En *Boletín de la Asociación de Bibliotecarios de Andalucía* (1997), núm. 48, pp. 41-47.

WEINGAND, DARLENE: "Gestión de la biblioteca pública actual: la planificación del cambio". En *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* (1997), núm. 49, pp. 19-41.

"Bibliotecas Públicas hoy y mañana: nuevos planteamientos de objetivos y gestión. Coloquio internacional organizado por la Fundación Bertelsmann. Salamanca. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

PÉREZ IGLESIAS, JAVIER: "Las bibliotecas como bien público: el factor humano". En *Educación y Biblioteca*, (1999), núm. 97.

GARCÍA EJARQUE, LUIS: *Historia de la lectura pública en España*. Gijón (Asturias). Ediciones Trea, 2000.

LA LECTURA PÚBLICA EN LA CIUDAD DE BARCELONA

MARTA CLARI PADRÓS
Responsable del Plan de Bibliotecas
del Ayuntamiento de Barcelona

He aquí un breve resumen del documento *Plan De Bibliotecas De Barcelona 1998-2010. De la información al conocimiento*:

La política sobre lectura pública de la ciudad de Barcelona queda reflejada en el *Plan de Bibliotecas 1998-2010*, documento aprobado por unanimidad por el Plenario del Ayuntamiento, el 22 de abril de 1998, hecho que plasma la voluntad política de superar un déficit endémico y de proponer un plan de trabajo a diez años vista. El proceso de trabajo fue intenso y participativo; en su elaboración participaron el Ayuntamiento (el Instituto de Cultura y los distritos de la ciudad) y la Diputación de Barcelona. El Plan sintetiza los elementos fundamentales, tanto en lo que se refiere a la situación precedente (descripción del sistema de lectura pública en la ciudad y distribución de competencias) como en cuanto a sus rasgos básicos: objetivos, marco legal y competencial, estándares bibliotecarios que hay que conseguir, claves para el nuevo modelo de lectura pública (concepto, funciones, servicios, tipología, infraestructura y equipamientos, horarios, recursos humanos...), planificación de los plazos de implantación en función de los mandatos municipales y plan de inversiones necesarias. Analiza, a partir de ahí, déficit y áreas sobre los que actuar:

- Titularidad y planificación: establecimiento de una red única y planificación del crecimiento infraestructural de las tres tipologías.
- Funciones, servicios: definición de un modelo de continente y de contenido.
- Equipamientos e infraestructuras: adecuación a estándares y extensión de las nuevas tecnologías.
- Recursos humanos: definición de perfiles, establecimiento de plantillas y formación y reciclaje.
- Perfil de los usuarios: estudios de mercado y acercamiento a los "no usuarios".
- Gestión: creación de un órgano de gestión y establecimiento de un foro de coordinación interredes (comisión de lectura pública).

VISIÓN DEL 2010: LAS BIBLIOTECAS DEL SIGLO XXI

Antes de iniciar el proceso de planificación del crecimiento bibliotecario en la ciudad, quisimos analizar y describir el modelo de biblioteca y la política de lectura pública necesarios frente al nuevo siglo. Las políticas públicas se desarrollan en un entorno muy cambiante que hace enormemente complejos tanto el diseño de estrategias como la previsión de recursos para unos escenarios de futuro que, a medio y largo plazo, pueden ser muy variables.

Cualquier intento de definición de una nueva política de bibliotecas ha de tomar en consideración, necesariamente, ciertas transformaciones de carácter estructural que, en estos momentos, se están produciendo en cuatro direcciones complementarias:

- La desmaterialización de los soportes.
- Los nuevos itinerarios entre la información y el conocimiento.
- El impacto de las nuevas tecnologías.
- La aparición de nuevas políticas públicas para la lectura.

a) De los soportes físicos a los canales virtuales

El libro ha perdido en los últimos años el privilegio de la preeminencia entre los soportes que contienen información cultural, y, progresivamente, se ha ido incorporando una más o menos amplia gama de soportes de otra naturaleza (impresa, gráfica, visual, sonora, factual), que, en estos momentos, comparten con el libro las estanterías y los almacenes de las bibliotecas contemporáneas. Esta revolución de las tecnologías de la información nos lleva a un nuevo escenario con un volumen cada vez mayor de información, que, a medida que circula en línea por múltiples canales y circuitos, se convierte en omnipresente y pone en crisis la relación entre contenidos y continentes, entre la información y sus soportes.

Gestionar esta convivencia en el seno de un sistema de bibliotecas públicas es una labor compleja. Si en términos inmediatos la progresiva desmaterialización de los soportes que contienen información es un factor de oportunidad para su distribución, este mismo argumento, llevado a sus últimas consecuencias, pone en cuestión, a largo plazo, la estructura actual de los depósitos físicos de información que, en buena parte, son las bibliotecas.

Abre, pues, una perspectiva radicalmente nueva frente a las estrategias tradicionales de gestión de los fondos en red de los sistemas bibliotecarios de base. De la descentralización en paralelo a la complementarización con especializaciones parciales.

b) De la información al conocimiento

Las estadísticas demuestran que los hábitos culturales de los ciudadanos están cambiando. La práctica cultural, tradicionalmente social y colectiva, se transforma también en un hecho personal, individual.

El viejo ideal de la democratización de la cultura se está convirtiendo en una paradoja a merced del desarrollo tecnológico. Los *mass media* han desbordado lo previsto en cuanto a posibilidades de hacer llegar la cultura a la propia medida y deseo.

El exceso de información genera redundancia, ruido, y absentismo en el receptor. El problema de las políticas culturales ya no es tanto el acceso a la oferta cultural como la orientación de la demanda: los noventa han supuesto, entre otras cosas, la limitación en las estrategias de la "difusión cultural", tan necesaria en el tránsito de la normalización de las políticas públicas en cultura. No servirá de mucho poner en circulación nuevas producciones, nuevos productos culturales si no incidimos en las capacidades, y, sobre todo, en las motivaciones de los ciudadanos y ciudadanas frente a la oferta cultural. Es en este contexto donde la biblioteca tiene un papel esencial y de valor añadido en el tratamiento de la información.

Es necesario pensar de nuevo en los equipamientos culturales como espacios sensibles a estos hechos. Unos sitios en los cuales sea posible encontrar pistas y aprender a navegar en la abundante oferta. Lugares que, al margen de proveernos de información, ayuden a articular nuevos comportamientos frente a la cultura: de consumidor a usuario, de usuario a aficionado, de aficionado a practicante...

Más cerca de un *megastore* municipal democrático que de un ateneo enciclopédico decimonónico, las bibliotecas del futuro deberán convertirse en el equipamiento cultural central y básico, donde será posible la alquimia que convierte la información en conocimiento. Este proceso es imprescindible para conseguir una verdadera democratización del conocimiento.

c) De los servicios bibliotecarios a las políticas para la lectura

En este nuevo marco de la acción cultural, es necesario hacer el ejercicio de redefinición de los servicios bibliotecarios. ¿Para qué servirán en un futuro inmediato las bibliotecas? Hay que definir pormenorizadamente el perfil de la política específica hacia donde orientarse, un posicionamiento estratégico que defina la política pública para la lectura.

Incidir en la socialización de nuevos y viejos lenguajes culturales y artísticos en nuevas franjas de ciudadanía, proporcionar instrumentos para hacer frente al alud informacional, ofrecer criterios y soporte objetivo en la selección y en los itinerarios de lectura, etc., pueden y deben ser algunas de las funciones que, en algunos casos, no signifiquen necesariamente la puesta en funcionamiento de nuevos o diferentes equipamientos, sino servicios bibliotecarios útiles y adaptados que aborden este panorama diferente.

Nos encontramos, pues, en la coyuntura de armonizar la actualización de los servicios bibliotecarios existentes con un alto esfuerzo inversor dirigido tanto a las infraestructuras como a la renovación tecnológica, a los costes de funcionamiento y a la construcción de un modelo de referencia. Este nuevo modelo debe permitir el despliegue, en términos estratégicos de futuro, de los objetivos y las orientaciones fundamentales de una política pública para la lectura en la ciudad de Barcelona.

d) Las bibliotecas públicas y la sociedad digital

En estos momentos, nadie duda de que asistimos a una transformación sin precedentes en la historia de la humanidad, que está destinada a transformar las bases de los procesos productivos, de los sistemas económicos, de las interacciones sociales y de la organización del territorio. Una transformación en movimiento que se ha bautizado de múltiples formas: tercera revolución industrial, revolución tecnológica, era de la información, sociedad digital... En todo caso, es evidente que afectará a los procesos básicos de producción, distribución y lectura de la información, y que, por otra parte, condiciona con un alto grado de incertidumbre lo que deberá ser el escenario de futuro de un plan como el presente, con el horizonte a medio y largo plazo.

Una revolución tecnológica que aplica de lleno las tecnologías digitales en el proceso de almacenamiento y de transformación de la información.

Históricamente, cada sistema de información ha tenido una tecnología particular que permitía cifrar y descifrar su código específico. La digitalización produce, de hecho, una convergencia de todas las tecnologías y de todos los aparatos que hasta ahora servían para la transmisión de la información. Una convergencia que hará posible que en el futuro no haya redes independientes que distribuyan información. Todo esto lleva a la aparición de un nuevo sector; el sector de la información.

EL PLAN DE BIBLIOTECAS Y SUS OBJETIVOS

El inicio de la elaboración del Plan se sitúa en septiembre de 1996, cuando se crea una comisión de trabajo, liderada por el Institut de Cultura de Barcelona, con la participación de los Servicios Personales de los distritos de Barcelona y la Diputación. Se convocaron diversas sesiones de trabajo en las que se invitó a expertos según el orden del día. Esta comisión inicial de trabajo se quiso que fuese reducida, para garantizar la operatividad, y se dejó para una fase posterior el contraste del primer documento de trabajo con los diversos colectivos relacionados con las bibliotecas.

Del análisis de la situación precedente de las bibliotecas al Plan de Bibliotecas de Barcelona 1998-2010 y del entorno se desprende la necesidad de alcanzar:

- Un cambio en el reparto, en un entorno competitivo, de las asignaciones que tradicionalmente se habían repartido los sectores público y privado respecto de la oferta cultural de la ciudad de Barcelona.

Las bibliotecas públicas, en un sentido estratégico, han de:

- Reinventar la posición estratégica que la biblioteca pública tenía en sus inicios en el siglo XIX, a pesar de reconocer que los parámetros de su actividad se han de adaptar a los nuevos tiempos con el papel de guía orientador en la búsqueda y comprensión de datos, información, imágenes, iconos y símbolos.

- Reconocer a tiempo los cambios en las necesidades y expectativas de los usuarios reales y potenciales.
- Entrar en la economía del saber tanto a escala local como internacional, entendiéndola como actividad económica en torno al conocimiento que generan los sectores del arte, la cultura y la educación. En los últimos tiempos, estos sectores han experimentado un importante crecimiento en la ocupación.
- Entender el mercado cultural y definir la participación que las bibliotecas públicas han de tener en esta oferta cultural.

El Plan de Bibliotecas de Barcelona 1998-2010 tiene los objetivos siguientes:

- Renovar el servicio de las bibliotecas.
- Definir el modelo de biblioteca que responde a las necesidades actuales.
- Establecer el modelo de gestión de los equipamientos bibliotecarios que asegure la calidad de los servicios ofertados.
- Adecuar la estructura existente a los estándares de lectura pública prefijados.
- Establecer el plan de crecimiento durante los mandatos 1995-99, 1999-2003 y 2003-07.
- Coordinar las instituciones implicadas en el sistema de lectura pública de la ciudad.
- Proponer un modelo de gestión interinstitucional para asegurar el funcionamiento de la Red de Bibliotecas Públicas.

EL NUEVO MODELO DE BIBLIOTECA PÚBLICA. UN NUEVO CONCEPTO

La idea que se ha tenido de la biblioteca como espacio exclusivo para los estudiantes o como almacén de libros de todo tipo ha de dar paso a la nueva biblioteca pública, abierta a todos, con los soportes tecnológicos que faciliten la democratización y la difusión de la información, la transmisión de conocimientos, la formación académica, la educación permanente, la autoinformación y el ocio de los ciudadanos.

Para que las bibliotecas continúen desempeñando un papel importante en el desarrollo social, es necesario que sean permeables a los cambios del entorno y se anticipen a las necesidades de la forma siguiente:

- Han de permitir pasar de la información al conocimiento mediante servicios de valor añadido.
- Se han de concebir como un centro público social de ámbito local.
- Han de ser entidades dinámicas, impulsoras y dinamizadoras.
- Se han de estructurar como referentes culturales del territorio, incorporando nuevos servicios, como puntos de información de recursos y actividades, dinamización de actividades culturales complementarias y organización de campañas de fomento de

la lectura, tanto en los mismos edificios como en otros espacios. Han de añadir a los servicios tradicionalmente ofertados otros soportes más modernos: para el autoaprendizaje, formación de usuarios en diferentes ámbitos, etc.

- Han de conocer el entorno y han de dar respuesta a las particularidades de éste.
- Se han de orientar hacia los usuarios, sus gustos y costumbres. Esta adecuación afectará tanto al diseño del espacio y de los servicios como a la tipología del fondo, la calidad de las obras que lo componen y el horario de atención al público.
- Las infraestructuras han de ser adecuadas, con fondos documentales actualizados y conexiones informáticas que hagan disponibles y accesibles las tecnologías de la información y la comunicación.
- Han de definir estrategias de comunicación y aplicar técnicas de marketing cultural destinadas a dar a conocer los servicios que ofrecen, y a conectar con los usuarios potenciales (profesionales, empresas, jubilados, personas en situación de parados, mujeres con dedicación exclusiva al trabajo doméstico...).
- Se han de integrar y coordinar, y han de colaborar con las demás instituciones y el resto de los equipamientos que operen en el ámbito de influencia propio para economizar esfuerzos y globalizar actuaciones.

LAS CONDICIONES PARA UN NUEVO MODELO

Las bibliotecas deben incidir en la transformación activa de la información en conocimiento, poniendo este proceso al alcance de la mayor parte de la población. En este sentido, es fundamental el papel democratizador de la biblioteca contemporánea. Uno de los objetivos fundamentales de la nueva biblioteca es proporcionar a los ciudadanos el acceso a los soportes y los canales que contienen todo tipo de información, sea cual sea la calidad material o inmaterial del soporte.

Las bibliotecas deben suministrar información de utilidad tanto para las actividades productivas como de ocio, dirigidas a usuarios individuales o colectivos, con especial atención a las organizaciones de la sociedad civil, la iniciativa privada y las administraciones prestadoras de otros servicios públicos.

El proceso de reconversión de los servicios bibliotecarios existentes culmina con el paso a proveedores de recursos y servicios para la lectura. Las bibliotecas deben convertirse en equipamientos culturales de "tercera generación" que promuevan los nuevos y los viejos lenguajes culturales y artísticos. Los grandes retos de la biblioteca son:

- Frente al carácter pasivo de las estrategias orientadas a la oferta de información en la más amplia gama posible de contenidos y de soportes, es necesario diseñar verdaderos sistemas activos de acompañamiento de los ciudadanos, desde la información pasiva hasta el conocimiento activo. La biblioteca dará valor añadido a la información.

- Se debe orientar a los ciudadanos, entre otras cosas, proponiendo itinerarios personalizados de lectura en función de demandas y necesidades específicas de orden individual y colectivo. Además de dar a conocer los *stocks*, se deben ofrecer propuestas intencionadas que procesen la experiencia previa del usuario y la conviertan en propuesta de futuro.
- La biblioteca, como espacio público, debe orientarse hacia las necesidades de los usuarios para ir redefiniendo los servicios. Deben ser revisados integralmente factores actuales como los horarios, el calendario, las condiciones de acceso, los sistemas de préstamo, etc.
- Se impone la adopción de nuevas estrategias en la configuración de los fondos, tanto por calidad y cantidad de los depósitos como por la tipología de los otros soportes que no son publicaciones en papel, desde los audiovisuales hasta las bases de datos.
- En relación con la estructura de las redes de servicios, la estrategia tradicional de descentralización en paralelo (fondos homogéneos en muchos puntos conectados) puede verse sustituida o complementada por otro tipo de configuraciones posibles, desde la concentración intensiva (el fondo, centralizado, sólo es consultable y accesible a distancia por procedimientos virtuales) hasta la especialización selectiva (cada punto de la red contiene un fondo único, diferenciado y característico).
- La biblioteca como centro cultural debe convertirse en un espacio público, vivo y activo en el cual las funciones típicas tradicionales (prestar libros o acoger lectores) se diluyan. La actividad cultural debe ser central.
- Las bibliotecas deben constituir un espacio de encuentro y de socialización de las prácticas individuales en la búsqueda de nuevas vías de sociabilidad.
- Es necesario un nuevo perfil profesional bibliotecario capaz, por una parte, de satisfacer las nuevas exigencias de los usuarios, y, por otra, de establecer relaciones de complementariedad con otros agentes, y que utilice, además, los materiales informativos, dándoles un servicio de valor añadido.
- Articular una red reticular de bibliotecas desde la Biblioteca Central Urbana –con servicios dirigidos a toda la ciudad– hasta las bibliotecas de barrio adaptadas al territorio donde están ubicadas.

LAS NUEVAS FUNCIONES Y LOS SERVICIOS QUE OFRECEN

Teniendo en cuenta la nueva orientación de los espacios bibliotecarios como referentes culturales del territorio, será necesario que cada biblioteca, según su tipología y dimensiones, disponga de los servicios siguientes:

Préstamo

- Servicio de préstamo del material documental de la biblioteca.
- Servicio de préstamo interbibliotecario.

- Servicio de préstamo a domicilio.
- Servicio de préstamo a instituciones privadas y públicas.

Información

- Servicio de información general y local formado por fondos propios y externos a los que se pueda acceder mediante catálogo y otros sistemas telemáticos.
- Puntos de acogida, información y entrega de material informativo: trípticos, folletos informativos, etc.

Consulta

- Servicios de consulta y lectura del fondo documental en cualquier tipo de soporte, tanto para adultos como para niños, para cubrir las necesidades informativas, formativas y de ocio:
 - fondo documental especializado;
 - publicaciones periódicas;
 - conexiones a internet;
 - CD-ROM;
 - compactos;
 - otros.
- Acceso a la consulta de otros fondos documentales.

Formación y soporte al usuario

- Servicio de formación de usuarios. Se tendrán en cuenta las necesidades específicas de las diferentes tipologías de la población, con especial atención a los centros escolares.
- Servicio de asesoramiento y ayuda para iniciarse en el uso de los soportes temáticos.
- Servicio de información, asesoramiento y ayuda en el conocimiento del centro.
- Servicio de asesoramiento a la carta.
- Servicio de apoyo al autoaprendizaje.
- Servicio de apoyo a grupos de trabajo.

Actividades culturales y de promoción de la lectura

- Actividades de promoción de la lectura: narración de cuentos, presentaciones y firmas de libros, lecturas dramatizadas, audiciones musicales, etc.
- Servicio de proyección de vídeo y de audición.

Servicios especializados

- Servicios específicos para niños y pequeños lectores.
- Servicios específicos para colectivos afectados con minusvalías.
- Servicios específicos de atención a la diversidad cultural.
- Servicios específicos para empresas.
- Servicios de información selectiva y fondo documental especializado.

- Servicio de ofimática: instalaciones informáticas destinadas a los usuarios para la producción de materiales.

Otros servicios

1. Cafetería y guardarropa.
2. Servicio de teléfono público, fax, fotocopiadora y otros medios de reproducción documental.

TIPOLOGÍA Y MAPA FINAL

Para definir el modelo, se estudiaron modelos existentes de otras realidades: el modelo francés, el nórdico, el sistema de lectura pública en Australia y la realidad organizativa en Londres.

Se definieron también los parámetros de cada tipología de biblioteca según los diferentes estándares normativizados.

Con todos estos elementos, el *Plan de Bibliotecas de Barcelona 1998-2010* propone dotar a cada distrito de una biblioteca central de distrito y de bibliotecas de barrio, cuyo número variará según la densidad de población y las dificultades de accesibilidad. Se modernizan las infraestructuras y se aumenta, de dieciocho bibliotecas que había en 1998, a cuarenta al fin del plan (actualmente hay veintitrés). En cuanto a metros cuadrados, se pretende pasar de los 11.030 m² (en 1998) a 57.626 m².

Finalmente, sobre la base de un estudio con cada uno de los distritos y un análisis de la situación actual, y de las características de población, de geografía, de comunicaciones, etc., se definieron las ubicaciones concretas. Una biblioteca central urbana, once bibliotecas de distrito y veintiocho de barrio. Las características básicas de las bibliotecas de distrito son: un mínimo de 2000 m², un fondo final de 75.000 documentos, un horario semanal de 45 a 60 horas y la función básica de dirigir y coordinar todos los equipamientos bibliotecarios del distrito y hacer de interlocutor entre la central urbana y las de barrio. Las bibliotecas de barrio se caracterizan por dar servicio a una población más reducida y uniforme, cubriendo demandas más adaptadas al territorio. Su superficie está entre 500 y 1000 m²; el fondo es de 25.000 documentos, y tienen un horario semanal de 30 a 40 horas.

Sólo el establecimiento de la política bibliotecaria por parte del Ayuntamiento, de común acuerdo con las partes implicadas, y su plasmación en una planificación a medio plazo, permite compartir un marco común de trabajo que nos aproxime a dar respuesta al gran reto de estos equipamientos de la información: ser punto de acceso hacia el conocimiento y analizar las necesidades, intereses y expectativas de los usuarios para poder dar respuestas adaptadas que perfilen el tipo de servicios que los ciudadanos desean, así como estimular nuevas demandas, nuevos usos que nos hagan llegar de nuevo a otros usuarios.

APUNTE SOBRE LECTURA PÚBLICA MUNICIPAL EN LA CIUDAD DE BURGOS

JUAN CARLOS PÉREZ MANRIQUE

Director de la Biblioteca Municipal de Burgos

Quisiera, en primer lugar, agradecer a la Federación Española de Municipios y Provincias la invitación que me ha cursado para participar en la reflexión que, sobre la lectura pública, se procura llevar a cabo en esta ocasión. La cuestión es para mí, como, sin duda, para todos los que aquí estamos, de interés prioritario. Lo es, obviamente, desde el punto de vista profesional; pero también, por supuesto, desde la perspectiva ciudadana, desde el punto de vista del ciudadano que necesita y pide respirar el aire de un mundo mejor informado, más abierto y tolerante y para cuyo logro la biblioteca pública, la biblioteca sostenida con fondos públicos y abierta para todos por igual, tiene tanta tarea.

El carácter de institución democrática que a la biblioteca pública le confiere *el Manifiesto de la Unesco*, y oficialmente le reconoce en distintas resoluciones la Unión Europea, coloca a estos centros en un plano de compromiso: el que tienen con la sociedad para garantizar el libre acceso de todos a la información. Ese aspecto que convierte a la biblioteca pública en factor clave para la integración, al mismo tiempo la perfila como instrumento de primer orden para que el pío deseo de la igualdad de oportunidades adquiera realidad. Se deduce, entonces, que la biblioteca pública, la lectura pública, tiene que constituir un ámbito de actuación y compromiso políticos irrenunciables. Ello se deduce si tenemos en cuenta que la biblioteca pública se configura como un espacio idóneo para llevar a cabo aquellos compromisos que tienen que ver con el cumplimiento de derechos constitucionales relacionados con la información, la cultura, la educación; para llevar a cabo compromisos relacionados con el desarrollo cultural a través del fomento de la lectura; relacionados con atender necesidades de ocio; relacionados con la necesidad de servir de apoyo eficaz a una escuela con bibliotecas de escasos medios y muchas carencias, así como de servir de instrumento para la actualización de unos conocimientos en permanente transformación y que necesitamos reciclar si queremos tener acceso al mundo del trabajo; para llevar a cabo, en fin, compromisos relacionados con la voluntad de trabajar por una sociedad más justa.

Los poderes públicos están, de esta forma, obligados a promover la aparición y el desarrollo de las bibliotecas públicas, a fomentar el desarrollo de la lectura pública. No porque la Ley lo reclame, aspecto que, por otra parte, sabemos que sólo ha producido resultados demasiado tibios; están obligados porque cuando cultura e información no se agotan en la aspiración de saber más, sino que constituyen una exigencia para vivir mejor, el

equipamiento cultural del que hablamos acaba siendo una necesidad de primer orden para los ciudadanos. Una necesidad de primer orden que, sin embargo, y como se reconoce en el Plan de Impulso de las Bibliotecas Públicas Españolas, diseñado por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas en marzo de 2000, no ha tenido la atención que requería, lo que, en definitiva, ha supuesto que el desarrollo de nuestras bibliotecas haya sido, en los últimos veinte años, “muy inferior al experimentado por otros servicios públicos y no acorde con el desarrollo general de España”.

Sin duda, podemos relacionar esto con el poco entusiasmo que, como norma, han suscitado estos centros entre buena parte de nuestros representantes políticos como consecuencia de la mucho menor presión social que sobre lo que tratamos ha ejercido y ejerce la población. En nuestros respectivos ámbitos, conocemos plataformas ciudadanas que reivindican centros de salud y hospitales o modificaciones del mapa escolar; conocemos asociaciones de vecinos que reclaman centros cívicos o instalaciones deportivas, pero no tengo conciencia de ese tipo de movimientos para reclamar libros, información, bibliotecas, sistema bibliotecario; porque ese otro tipo de demandas en forma de queja y referidas a horarios y días de apertura me parecen otra cosa. Supongo que tal vez algo de ese “desinterés” de buena parte de la ciudadanía por nuestras bibliotecas tenga que ver con la imagen heredada y la idea preconcebida de centros de riguroso silencio, estudio y relacionados con obligaciones escolares, prohibiciones y personal antipático. Y que a esa lejanía haya que sumar, muchas veces, otra, la geográfica, cuando muchos vecinos de distintas zonas que carecen de salas de lectura pública se ven obligados a acudir a otras ubicadas en puntos muy distantes, insuficientemente comunicadas por el transporte público y con graves dificultades de estacionamiento cuando se utiliza el privado. Supongo, también, que tal vez tendríamos que preguntarnos si profundizamos bien en la tarea de convertir nuestras bibliotecas en centros más amables, más actualizados y atentos a las necesidades culturales, de información y de ocio de todos los usuarios; si, en el buen sentido, avanzamos en el camino de pensar menos en la biblioteca y más en los lectores.

En fin, observarán que me limito a citar algunos aspectos que en definitiva son, creo, los que vienen condicionando la realidad y el desarrollo de la situación de nuestra lectura pública en este fin de siglo. Son aspectos que se refieren al replanteamiento de nuestros centros; a la voluntad y a la actitud política; al urbanismo y a la vida urbana; a la preparación, por supuesto, pero, sobre todo, a la disposición y el talante del personal bibliotecario.

Vinculo estas líneas al hecho de pertenecer a la Biblioteca Municipal de un municipio de los calificados como medio por su extensión y por su población y que –se trata de Burgos– apenas excede los 170.000 habitantes. Lo apunto porque, como parece evidente, tamaño de municipio y estructura urbana, composición demográfica o recursos económicos son aspectos variables que pueden determinar el desarrollo de distintos modelos de organización de la lectura pública. Así que, si me permiten, podemos hacer alguna consideración sobre la lectura pública en un núcleo de características como el de Burgos; enunciar de forma rápida, por la brevedad aconsejada para estas ponencias, algo sobre el tipo, sobre el

modelo de lectura pública que se va configurando en un municipio como el nuestro, con el deseo de que, desde lo dicho, podamos contribuir al debate que nos ocupa.

En Burgos, el centro de lectura pública municipal más importante es la Biblioteca Municipal "Gonzalo de Berceo" que, ubicada en un edificio de nueva planta en el extremo este de la ciudad y con una superficie próxima a los 2.300 m² útiles para uso bibliotecario, se inauguró en febrero de 1994. Habían transcurrido dos años desde la firma del Convenio suscrito por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y el Ayuntamiento de Burgos, en abril de 1992, para que naciera este servicio, con el fin de "cubrir necesidades de información, educación, desarrollo cultural y ocupación creativa del ocio" de la población de una zona de la ciudad, la de Gamonal-Capiscol. Y nacía en aquel contexto de los años 1988 a 93, en que, por parte de la Consejería de Cultura, se llevó a cabo una política de importante inversión en bibliotecas e implicación de Ayuntamientos en el desarrollo de la lectura pública con resultado muy positivo para nuestra comunidad.

La verdad es que en 1994, en Burgos, la Biblioteca Municipal venía a llenar un importante hueco en el panorama de un servicio de lectura pública absolutamente raquítico y que sólo prestaba, al margen –y si se quiere considerar– de alguna pequeña sala con distintas características, la Biblioteca Pública del Estado que, en el centro de la ciudad, iniciaba en esos momentos un importante proceso de transformación y modernización no sin dificultades, muchas de ellas derivadas de las características de su edificio, que además, compartía uso con otros servicios.

Con muchas carencias inició también su andadura la Biblioteca Municipal, en una zona excéntrica de la ciudad, con plantilla insuficiente, con horario reducido, con una colección pequeña procedente de los libros existentes en una anterior sala de lectura municipal, además de los proporcionados por la Junta de Castilla y León mediante un lote fundacional, con un presupuesto pobre. Me parece que en aquel momento inicial el Ayuntamiento no tenía plena conciencia de lo que realmente exigía dar un servicio bibliotecario. El planteamiento de objetivos en continuos informes que razonaban y solicitaban más y mejores prestaciones, y la disposición favorable que desde el principio siempre tuvieron las distintas comisiones municipales, ha permitido evolucionar, de forma ponderada en el tiempo, hacia una situación actual que poco tiene que ver con los primeros momentos, y sin querer decir con ello que no quede mucho por hacer.

En realidad, los objetivos de la Biblioteca aparecían en su Reglamento, hoy vigente (si bien es necesario proponer algunas modificaciones), y que había sido aprobado de acuerdo con la capacidad que para regular sus servicios reconoce a los organismos locales la Ley de Bases. Los objetivos eran, además de otros, poner a disposición del público una colección equilibrada; promover el uso de sus fondos y la lectura en general; cooperar con las demás bibliotecas; comprometerse, en fin, en la tarea de que en la sociedad de la información la sociedad esté informada. Todo eso, necesariamente, en política cultural municipal, pedía progresar en consignación presupuestaria, en ampliación de servicios, en dotación de personal, en incrementar los puntos de lectura, en el desarrollo de un sistema urbano de lectura pública.

García Ejarque, en su *Historia de la lectura*, publicada en España (Gijón, 2000), rastrea en el concepto de "sistema" en nuestra legislación, y en su *Diccionario del Archivero Bibliotecario* (Gijón, 2000), recoge la de la FIAB en sus pautas para bibliotecas públicas y habla del "conjunto de servicios y puntos de servicio de biblioteca pública administrados colectivamente, con personal y administración compartidos y con una dotación de libros y de otros materiales mantenida en común". Lo que sucede es que la dependencia de diferentes centros de distintas administraciones dificulta algunos de esos aspectos y prácticamente imposibilita otros, como lo relativo a personal. Tal vez resulte más fácil si en algún momento se llevan a cabo las transferencias correspondientes para que los Ayuntamientos asuman la gestión de las bibliotecas públicas del Estado. Pero, en cualquier caso, existen muchos planos posibles de colaboración que determinan la eficacia del servicio de lectura pública. Me refiero a compartir catálogos e intercambio de registros, a fijar bases únicas de usuarios, a intermediar en el préstamo de fondos de la otra biblioteca, a cooperar en actividades de animación y difusión de la lectura, a establecer el mayor número posible de coincidencias en cuanto a las normas de funcionamiento (aspecto éste, por otra parte, tan vinculado a la imagen que de la biblioteca pública percibe el ciudadano). En definitiva, se trata de multiplicar el valor de los recursos de cada uno al concertar actuaciones para ese fin común de la lectura y la información desde la idea de que en cultura no se compite: se suma. Por eso la colaboración no es que sea deseable: es una exigencia que debe sustanciarse en los oportunos convenios suscritos por las administraciones.

Además de con la "Gonzalo de Berceo", la lectura pública de gestión municipal cuenta hoy en Burgos con otra biblioteca (la del Teatro Principal, abierta en 1997). Funcionalmente, las dos se integran en el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos y trabajan en la misma red informática, de forma que una funciona como una sala más de la otra aunque estén separadas por cinco kilómetros. Comparten personal, normativa, horarios (65 horas semanales) y hay un mantenimiento común de las colecciones. Luego, como es lógico, su ubicación en la ciudad y las características de su espacio implican diferencias en algunos servicios y orientación de sus fondos. Así, por ejemplo, la Biblioteca del Teatro (cuya superficie no alcanza los 500 m², está situada en una cuarta planta y escasamente a 200 metros de distancia de la Pública del Estado) no tiene sección infantil ni servicio de préstamo, y su colección atiende mucho a obras de y sobre teatro; un fondo que sería deseable que fuera enriqueciéndose hasta conformar un catálogo "completo" en lo referente a ese tema. En una única sala en la que el espacio físico para almacenamiento de información es pequeño, resulta imprescindible proporcionar acceso a la información que no ocupa, a la información electrónica; así que la Biblioteca cuenta con cuatro puestos de consulta de internet y con distintas bases de datos y obras de consulta en soporte CD-ROM. También se ha procurado, sobre todo, la adquisición de obras importantes de referencia, así como potenciar una hemeroteca que recoja prensa diaria y revistas en otras lenguas para atender necesidades de muchos estudiantes de idiomas y, en su caso también, de esa población extranjera que, en su paso por la ciudad, siempre transita por el paseo del Espolón, donde se encuentra el Teatro Principal. En fin, no quisiera referirme de manera frívola a

una cuestión tan importante –y que cada vez lo será más– como es la lectura pública en relación con la población extranjera; hay otra población extranjera con circunstancias bien distintas y otras necesidades de información para la que la biblioteca pública debe servir no como punto de paso, sino como punto de integración; no sólo como centro de información puntual, sino también como centro de formación que al mismo tiempo la mantenga en contacto con sus propias señas de identidad.

Ya hemos señalado cómo la biblioteca “Gonzalo de Berceo” surgía en otra zona totalmente distinta de la ciudad, alejada del centro, y para cubrir las necesidades de un barrio populoso, de más de 60.000 habitantes, con importante representación de población joven, menor de treinta años. Desde sus comienzos, procuró prestar todos los servicios propios de una biblioteca pública, y ha ido conformando una colección que actualmente integran más de 59.000 documentos (algo más de 7.000 son audiovisuales y archivos de ordenador), con fecha de publicación posterior a 1995 en el 50% de los casos, aproximadamente. Nos fijamos en particular en esas obras de referencia y fuentes de información tan necesarias y tan inaccesibles para la economía media y procuramos que, en la medida de lo posible, estén presentes todos los temas, todas las preferencias y todas las edades, como procede en una biblioteca pública y como respuesta a la demanda de unos lectores que durante el pasado año fueron beneficiarios de 200.000 préstamos. Préstamos que, como las consultas puntuales o el uso de internet o de la hemeroteca, afectan a todo tipo de usuarios, al contrario que lo que sucede en las salas de lectura, casi siempre ocupadas de forma exclusiva por estudiantes. Desde las bibliotecas, vemos con claridad los inconvenientes, pero también creo que hay aspectos que se pueden ver de forma positiva, porque, al margen de que no pienso que los estudiantes se limiten exclusivamente a leer apuntes, ya que hay datos que indican que consultan (y sobre todo se les ofrece la posibilidad de consultar), me parece perfecto que la biblioteca funcione como punto de reunión, como sitio en el que estar y ver a los compañeros, como lugar en el que uno se encuentra a gusto, como espacio que se va haciendo propio y al que, por tanto, siempre se quiere volver. De la misma forma que siempre se debe procurar que resulte un espacio agradable al que se quiere volver para aquellos objetores, becarios u otros que de forma puntual hayan colaborado o colaboren aportando tanta vida, tanta ilusión. Ojalá que, de su paso por nuestros centros, se hayan llevado un buen recuerdo y una palabra amable, que en eso también consiste la difusión de la biblioteca.

Difundir la biblioteca debe ser siempre uno de los objetivos para lograr que la población la conozca, acuda, sepa qué recursos puede encontrar en ella, entre en la lectura. Nosotros, por ejemplo, celebramos la fiesta del libro regalando un número determinado de ejemplares entre nuestros lectores; hacemos exposiciones conmemorativas de escritores; editamos marcapáginas; llevamos a cabo lecturas públicas como la que hicieron de *El Principito* este año 43 niños, en el recinto de la feria del libro y para celebrar el centenario de Saint-Exupéry; organizamos algún ciclo de conferencias o charlas; nos implicamos en las fiestas del barrio, incluso este año, como pregoneros; colaboramos con los CEAS en la organización de animación a la lectura de adultos, y procuramos estar presentes en cualquier

actividad cultural de la ciudad en la que pensamos que la biblioteca pueda estar o deba estar. También buscamos nuestra publicidad a través de los medios de comunicación que dan cuenta de esas actividades y de otras que realizamos en la sala infantil, como concursos, cuentacuentos, juegos, proyecciones o visitas guiadas de grupos escolares.

Actualmente, el Ayuntamiento de Burgos y su Instituto Municipal de Cultura tienen un importante desafío para la construcción del ahora naciente sistema de lectura pública en la ciudad. Un desafío que requiere inversión y gasto para un Ayuntamiento que, al margen de otras cuestiones, debe enfrentarse a proyectos vitales para la ciudad, como el desvío o el soterramiento del ferrocarril, o la realización del Museo de la Evolución, y que no es el simple proyecto de un museo, sino un proyecto para definir la ciudad. Para la Biblioteca Municipal, hay planes muy inmediatos que se realizarán en breve plazo, como son la ampliación de personal y la apertura de centros durante el fin de semana, o el rescate de otra biblioteca municipal, ubicada en un centro cívico y gestionada por una empresa privada; un aspecto, a mi entender, que, además de restar coherencia al objetivo de la lectura pública municipal, ha resultado caro (lo critico como ciudadano), pudiéndose haber prestado con el mismo presupuesto más servicios bibliotecarios (lo digo como bibliotecario). También hay otros planes anunciados para el año 2001 y de enorme interés desde el punto de vista de lo que tratamos: la apertura de otras tres salas más en diferentes puntos de la ciudad (alejados, pero con vida propia y que no funcionan, por tanto, como sitios dormitorio donde se infrutilizan los servicios), todas interconectadas con la "Gonzalo de Berceo", con secciones de consulta, estudio, infantil, hemeroteca, reprografía, préstamo de los libros existentes en cualquiera de los centros municipales en el plazo de 24 horas mediante vehículo destinado a ese fin. Habrá que ver en los próximos presupuestos los ajustes y prioridades que el Ayuntamiento –que es la institución que, en definitiva, decide el modelo de sistema urbano bibliotecario– establece, y, en consecuencia, en qué medida la ciudad de Burgos progresa en lo que a lectura pública se refiere.

Finalmente, es necesario mencionar algo que, sin duda, se debatirá en breve y en lo que creo que otras personas implicadas centraban más su exposición. Me refiero a la información accesible sólo a través de equipamiento informático. Tal vez el problema ya no esté en si la biblioteca debe o no debe prestar esos servicios, cosa que supongo que nadie cuestiona. Tal vez el problema esté en cómo; en que los bibliotecarios nos comprometamos en hacer fácil su uso para aquellos usuarios que no lo conocen; en llevar a cabo una especie de animación a la lectura electrónica, mostrando la información a la que se puede acceder y el uso de las herramientas necesarias para ello. Y en que la Administración se comprometa a dotar a sus centros de puestos de consulta suficientes, abriendo por la ciudad las ventanas necesarias para que todos los ciudadanos puedan asomarse a cultura e información en condiciones de igualdad.

LA DIFUSIÓN ARTÍSTICA

DIFUSIÓN Y FORMACIÓN: UN BINOMIO CULTURAL

ALFREDO MATEOS PARAMIO
Gerente de la Fundación Municipal de Cultura
Ayuntamiento de Valladolid

¿DIFUSIÓN CULTURAL O PROPAGANDA?

Cuando se habla de difusión artística o cultural, se la suele equiparar, sin reparo, con términos tales como publicidad o propaganda, recomendando a los gestores culturales que aprendan las técnicas de marketing propias de la venta de bienes de consumo. Y, efectivamente, los gestores culturales tienen mucho que aprender de dichas técnicas, pero para adaptarlas a la especificidad del mundo cultural, como comentaba aquí en Madrid hace unos meses David Steffen, Director de Marketing de la Roundabout Theater Company, de Nueva York, en el marco de unas jornadas propiciadas por la SGAE sobre marketing del espectáculo. ¿En qué reside la especificidad de la difusión cultural? Trataré de dar algunas respuestas, articulándolas en torno a los fines, a los destinatarios y a los medios más propicios de la difusión cultural, y señalando, finalmente, cuáles son los pasos que en ese sentido se están dando por el Ayuntamiento de Valladolid.

LOS FINES DE LA DIFUSIÓN CULTURAL

Difusión cultural

En primer lugar, ¿qué entendemos por difusión cultural? Podría pensarse que el término sólo se refiere a los medios por los que se da a conocer a los habitantes de un territorio un acontecimiento cultural. Sin embargo, desde el momento en que las instituciones públicas han asumido el papel de intermediarios entre los artistas productores y los ciudadanos, se hace preciso ampliar el concepto de difusión cultural a la propia actividad de seleccionar las manifestaciones artísticas para hacerlas llegar a la gente de su ámbito. Pues son los fines y los criterios que rijan esa selección los que determinarán el tipo y el alcance de su divulgación entre los ciudadanos.

Cultura/educación

Aquello que denominamos "cultura" es distinto de la educación reglada por el sistema escolar, medio y universitario. Es ésta una confusión muy extendida, cuya virtualidad,

sin embargo, puede percibirse en el hecho de que muchos estudiantes que han acabado el instituto o terminado una carrera nunca abren un libro de literatura, jamás van a una exposición o todavía no han franqueado la puerta de un teatro. El siglo XX ha sido, en el mundo occidental, el siglo de la educación general, entendiéndose por ella la transmisión de los valores y los conocimientos que capacitan a su poseedor para el desempeño de tareas complejas en una sociedad. Las enseñanzas incluyen también el aprendizaje y el examen de materias denominadas "culturales", como la cronología del imperio carolingio o el lenguaje de *La Celestina*, pero no garantizan que se produzca esa otra formación que denomino cultura, y que no es una acumulación de datos o un dominio de técnicas. Cuando pronuncio la palabra "cultura", no me estoy refiriendo a una mayor posesión de conocimientos, sino a una inquietud que mueve a alguien a comprar varias entradas de teatro al año o a frecuentar las librerías.

La formación en la inquietud

Naturalmente, no todo el mundo va al teatro por un afán personal. Hay quienes van para que se les vea con su nuevo traje, o quienes acuden para encontrarse con los amigos, a entretenerse, o, simplemente, para pasar la tarde con el marido o con la novia sin que haga falta llevar una conversación. También hay quien va para presumir de "culto". Pero, con todo, las instituciones tienen que tender a fomentar entre los ciudadanos la creación de una necesidad permanente de acudir a ver el arte.

Este año ha hecho furor en Francia un libro de Pascal Bruckner titulado *La euforia perpetua*, en el que su autor denuncia que los poderes públicos se están comportando como los fabricantes de champú que ofrecen la felicidad tras cada lavado, o que venden yogures cuya ingestión produce un contento vital indescriptible. El Estado no puede desear como fin primordial que, como sucedía en aquella terrible sociedad descrita por Huxley en *Un mundo feliz*, los espectáculos y las actividades culturales organizados a su amparo se conviertan en un modo de olvido agradable. Para eso ya está la televisión.

Tampoco tiene que pretender la institución pública cultural que se la considere una boutique de firmas exclusivas sólo al alcance de unos pocos, elaborando una programación cultural llena de grandes nombres y actividades en lenguaje gnóstico a las que acuda un número muy reducido de iniciados, que, eso sí, se harán lenguas en la prensa de la incompreensión del arte entre las masas y la meritoria labor de la institución.

La labor que tiene encomendada la institución cultural es difundir las mejores y más variadas manifestaciones artísticas para deleite y disfrute de sus ciudadanos, las cuales –si son arte– alimentarán esa inquietud interior de la persona que ha accedido a la cultura. Permitir ese acceso es tal vez la misión mayor que tiene encomendada una institución cultural, porque será eso –más que la información almacenada tras el paso por nuestro sistema educativo– lo que permita a cada individuo construir su propio yo.

Lo individual/lo colectivo

Además de esa dimensión individual, la difusión cultural tiene una importancia extraordinaria en relación con el ámbito colectivo. Cuenta Karl Löwitz que en la Alemania hitleriana sólo quienes habían tenido acceso a esa dimensión personal de la cultura se sustrajeron a la barbarie colectiva, y también Curzio Malaparte, en un conocido pasaje de su obra *Madre marchita*, muestra que sólo quien ha respirado el aire de la cultura tiene valor personal y posibilidades de no agredir a otros cuando cunde la violencia.

LOS DESTINATARIOS DE LA DIFUSIÓN CULTURAL

¿Para quién se trae la cultura? La diversidad de niveles culturales del público, su diverso espectro social, condiciona naturalmente esa selección que realiza la institución entre los productores de la cultura. Pero, ¿de qué modo?

Diversidad/variedad

La existencia de distintos niveles de formación entre los destinatarios de una actividad cultural no ha de implicar ni una democratización por abajo, ni un elitismo intolerable. Las buenas obras de arte, plásticas o dramáticas, fascinan a todo el mundo, y cada cual, como diría Cervantes, toma de ella lo que le aprovecha. No se debe pretender vulgarizar el arte, porque el mismo extrañamiento es parte constitutiva de su inserción en la realidad, y un Hamlet en una aldea, como reclama Peter Brook, atrapa más que cuatro gracias mal contadas. Una programación cultural, en cualquier caso, ha de ser lo suficientemente diversa como para atender a todo tipo de espectadores, sin olvidar que hay que difundir las obras que todavía no tienen público: las contemporáneas.

Público educado/público formado culturalmente

Antes establecíamos una diferencia entre educación y cultura, pero a veces coinciden en sectores del público y en los medios de difusión que reclaman enfoques distintos:

Personas en período de educación. Hay que aprovechar los mecanismos educativos para tratar de inculcar hábitos culturales en los niños, como un complemento natural a su educación.

Los ya educados pero sin inquietud cultural. Hay que realizar campañas específicas para atraerles, fuera de modelos educativos.

Las personas con inquietud cultural. Para este público hay que realizar una programación cultural que se corresponda con su nivel.

Demanda del público/ofrecimiento

No empleo la palabra "oferta", porque el mecanismo es diferente del de un bien de consumo. Una parte de las cosas que se programan ha de responder al deseo de los ciudadanos, pero otra muy fundamental no puede contar con esa apetencia de lo conocido. Porque el arte se define, precisamente, por romper el horizonte de expectativas del sujeto que contempla, y una escultura o una obra de teatro es tanto mejor cuanto más trastorne a su espectador y genere una experiencia inédita y, por tanto, imprevisible. ¿Qué reclama la inquietud cultural a la que hacía antes referencia, y que no es una particularidad de unos elegidos, porque está en el niño y en el viejo, en el adolescente y en el adulto? Reclama fascinación, un tirón de algo que podemos llamar belleza o lucidez que les impulse fuera de la vida cotidiana.

Tal vez se piense que estoy siendo demasiado poético o metafísico, pero puedo decir, por lo que yo conozco, que la gente está muy sola y muy harta de cómo discurre normalmente su vida, y sabe bien que el fulgor de una vida mejor no se lo va a ofrecer ningún producto comercial. Cuando entramos en el ámbito de la cultura, de la difusión cultural, no pueden emplearse únicamente palabras como "tiempo de ocio", "aprovechamiento de los recursos marginales" o "demanda potencial". Hay que usar palabras como "vida", "fascinación" y "entusiasmo".

Ahora bien, si eso es lo que produce el arte, ¿cómo darlo a conocer?

LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN DE LA CULTURA

Éstos han de atender a los dos tipos de contacto con el público que se dan en este ámbito: incorporar nuevo público y dirigirnos al ya existente. A continuación, voy a mencionar distintos medios específicos en relación con la experiencia que estamos desarrollando en Valladolid:

La conquista de la calle

La mejor forma de captar nuevo público es abordándole en su discurrir cotidiano y mostrarle cómo es una actividad cultural. Las ciudades españolas, al igual que ha ocurrido en países centroeuropeos, han ido convirtiendo en peatonal su centro histórico, y ese espacio es el idóneo para el disfrute colectivo de la cultura. Valladolid es representativa en ese sentido: el anterior concejal de urbanismo, que puso a disposición del peatón las calles del centro, es hoy el concejal de cultura que ha impulsado la celebración de un gran festival de teatro de calle. Durante todo el año, tienen lugar actuaciones teatrales y musicales que permiten que un nuevo público tome contacto con la cultura. Más que espectáculos multitudinarios de participación individual, nuevo auge del teatro como espacio de encuentro colectivo. De hecho, por ejemplo, notamos un incremento notable del público en las salas de teatro municipales, que son de pago, tras la celebración del Festival Internacional de Teatro de Calle.

La difusión masiva

A través de medios de comunicación. Es necesaria una buena política de comunicación; fundamentalmente, a través de ruedas y notas de prensa, pero no debe ser el medio único de transmisión. Nosotros estamos tratando de retirarnos de la publicidad pagada, al igual que están haciendo, por ejemplo, los teatros neoyorquinos. La publicidad en prensa es muy cara para el bajo impacto que produce, y los recursos pueden emplearse mejor en otros medios de difusión más selectivos y baratos.

A través de cartelería y folletos. En Valladolid, hemos planeado sustituir la masiva colocación de carteles —que ensucian las calles, que son tapados la noche siguiente y que comportan gastos elevados de imprenta y pegada— por paneles informativos fijos en marquesinas de autobuses y en lugares de reunión: bibliotecas, centros cívicos, vestíbulos de facultades, institutos y colegios, etc., que se renovarían una vez al mes o con motivo de acontecimientos señalados en la programación.

La difusión selectiva

Éste es el tipo de difusión que nos interesa más: mantener una buena red de información para el público que ya hemos captado y dirigirnos a aquél que consideramos más proclive a un primer contacto con las actividades culturales, como los estudiantes, por ejemplo. Los medios de difusión que estamos empleando son:

Publicación mensual con las actividades culturales de la ciudad. La Fundación Municipal de Cultura no sólo ha de ocuparse de realizar actividades, sino que tiene también encomendada una labor de fomento de la cultura vallisoletana. Ocurre, a veces, que las distintas instituciones culturales de una ciudad compiten entre sí, cuando el público es el mismo. Por ello, nosotros hemos decidido lanzar una publicación mensual que hemos denominado *EntreMés*, en la que ofrecemos una información detallada de nuestras actividades e incluimos las demás que se desarrollan en la ciudad. De este modo, creamos un canal de difusión cultural controlado por la propia Fundación, a través del cual podemos hacer llegar al público aquello que deseamos que conozca.

Es importante señalar que no se trata de una mera *guía del ocio* cultural: tratamos de aportar información sobre el espectáculo para incitar a que la gente se gaste su dinero en acudir al teatro, por ejemplo; pero buscamos, además, transmitir unos criterios de percepción que permitan formar en alguna medida, también, el gusto del público que no va al espectáculo pero lee la crítica. Entrevistas y artículos monográficos de distintos niveles se insertan en ella, para entretener e informar al lector, siempre con la voluntad de brindar acceso a ese nuevo público que, distraído, coge un día el boletín en la barra de un bar y se pone a hojearlo.

Esta revista-boletín-guía del ocio cultural no recoge bares o restaurantes, porque pretende ceñirse a la cultura, en un sentido muy amplio. Hemos incluido la programación men-

sual de las salas de cine comerciales, por ejemplo, porque consideramos que el público de cine puede equiparar esa rutina con otros espectáculos y actividades culturales a las que todavía no ha acudido. *EntreMés* se financia íntegramente gracias a la publicidad, y aparte de la distribución en lugares de ocio de la ciudad, se envía por correo a quienes habitualmente recibían información de la Fundación Municipal de Cultura.

Una base cuidada de clientes culturales. El público de la cultura, ese ciudadano inquieto al que nos referíamos anteriormente, no es numeroso, pero tampoco es esporádico. Por ello, hay que cuidarlo. Enviarle a su domicilio una guía de nuestras actividades es una atención importante, pero no es suficiente. Hay que tener una base de datos completa y actualizada de sus preferencias. Pero la gente no suele ser proclive a dar sus datos cuando adquiere una entrada, como ocurre en Estados Unidos. ¿Cómo resolvemos esto?

La solución que nosotros hemos encontrado es la creación de una tarjeta cultural, con un código de barras, de las dimensiones de una tarjeta de teléfono y muy similar a un carné de bibliotecas. Estamos preparando su lanzamiento: tendrá foto escaneada para identificar al usuario, será gratuita y proporcionará descuentos en espectáculos. Con ella, pretendemos fomentar una mayor frecuentación de nuestras actividades, y, también, realizar un seguimiento de los usuarios que nos permita saber sus preferencias y su asiduidad. Pasados unos meses, les informaremos de que el código de barras de estas tarjetas les permite, además, obtener libros en las bibliotecas municipales, y sustituiremos los carnés de las bibliotecas por tarjetas culturales, con lo cual sumaremos a la cifra prevista de usuarios de tarjetas (unas 8.000 personas que actualmente reciben información de la Fundación Municipal de Cultura) los socios de las bibliotecas municipales (unos 54.000). Todos ellos recibirán el boletín *EntreMés*.

Con estas iniciativas, a las que habrá que sumar la mejora de nuestra página web, pretendemos crear una red de difusión cultural que nos permita atender al público ya captado, y que un nuevo público pueda acceder a nuestras actividades. Para ello, lo importante no es presentar llamativamente el producto, exagerando su calidad, sino ofrecer una descripción neutra que permita al ciudadano evaluar y elegir libremente las actividades que queremos difundir. A fin de cuentas, como comentaba al principio, nuestro objetivo primordial es generar espíritu crítico e inquietud de pensamiento en cada uno de nuestros ciudadanos.

LA DIFUSIÓN ARTÍSTICA

SALVADOR BELLÉS SAVATER

Asesor Cultural del Ayuntamiento
de Castellón de la Plana

Si el humo ayuda a saber dónde está el fuego, a calibrar desde la distancia la dimensión o la magnitud de un incendio, la difusión de la actividad artística municipal funciona como una caja de resonancia para que los vecinos de la ciudad y su comarca se interesen por las sugerencias que se ofrecen en materia cultural desde el Municipio.

Todos estamos aprendiendo –y yo el primero– de las experiencias y las propuestas que están aflorando entre los modelos de gestión cultural de este conjunto de trabajos titulado *La política cultural en el Municipio*.

No pretendo, por tanto, crear estilo ni jurisprudencia sobre qué y cómo debe ser la difusión artística. Creo, simplemente, en la eficacia de contar las propias experiencias para, desde ahí, recomponer la estrategia vistas las experiencias de los demás, o reafirmarse en la línea seguida hasta ahora, si así se considera adecuado.

Obviando los significados de “política cultural”, que es tema para otros planteamientos, quiero centrarme en el hecho de que cada acción cultural merece y requiere contemplar los siguientes puntos para que llegue a los demás:

1. Convocar una rueda de prensa en la que el concejal de Cultura, de modo habitual, o el alcalde de la ciudad, si la ocasión lo requiere, dé cuenta a través de los medios informativos –prensa, radio y televisión local, que son voceros decisivos, correas de transmisión eficaces en una ciudad de tipo medio (Castellón tiene 140.000 habitantes)– de la actividad programada.
2. Editar unos folletos en forma de dípticos o trípticos, de reparto o envío domiciliario, sobre la base de un listado del 1% de la población, confeccionado previamente; es decir, unos mil quinientos vecinos seleccionados de entre representaciones individuales del arte y de la cultura; instituciones y asociaciones culturales; asociaciones cívicas; centros de la tercera edad; universidad, con todos y cada uno de sus departamentos; centros educativos en general; institutos de bachillerato convencional y de formación profesional; colegios de las primeras enseñanzas; consejos municipales de temas educativos y culturales; consejos escolares, etc.
3. Hacer que el desarrollo de la propia actividad tenga el seguimiento publicitario e informativo de los medios locales, con reportajes, entrevistas, fotos con pie, imágenes televisivas, etc.

4. Si el caso lo requiere, convocar otra rueda de prensa para hacer balance de la acción celebrada, desde la alcaldía, desde la propia asociación colaboradora, o por el artista o intérprete participante.

Con todo lo dicho, se fomenta que cada acción o actividad programada tenga reflejo en los medios locales y, por consiguiente, en la conciencia de los vecinos usuarios a través de diferentes momentos, y se cumple, así, el objetivo de la difusión en un porcentaje altísimo.

Desde 1991, en que se hizo cargo la actual Corporación Municipal de las tareas y responsabilidades de gobierno, tuvimos muy claro lo que convenía hacer desde el principio: por una parte, crear un nuevo Consejo Municipal de Cultura con capacidad para aconsejar, tutelar y pulir la actividad. Por otra, invitar a todas las instituciones, entidades, asociaciones, grupos y personas de la ciudad a que se pusieran en marcha brindándoles apoyo para sus iniciativas, creándoles nuevas ilusiones para desarrollar desde sus talentos y capacidades la actividad artística cultural, demostrándoles que toda la creación cultural gozaba de amplia difusión. Los agentes artísticos dejaban de ser simples espectadores, y se convertían en auténticos protagonistas en la consideración pública.

En este tiempo, desde la Corporación se editan un promedio de diez nuevos libros al año, con su repique de campanas publicitarias correspondiente; se desarrollan campañas musicales en primavera, verano, otoño e invierno; se colabora en la organización de dos ferias del libro anuales, una de libro nuevo y la otra de libro antiguo y de ocasión; una feria de minerales, otra de antigüedades; campañas municipales de teatro con doce grupos locales en permanente actividad; un festival de danzas de la antigua Corona de Aragón, de carácter internacional; festivales del caballo, donde hemos recuperado las tradicionales "carreres de cavalls per la Joia"; un festival de magia, otro de títeres y el anual festival de grupos corales, de música coral. Y campañas de animación, a finales de septiembre, como símbolo del regreso a la ciudad, después del tiempo estival.

La música clásica tiene su encaje en la campaña Temps de Primavera. La navideña, en Nadal a Castelló.

Potenciamos y difundimos la actividad de la Banda Municipal, con cincuenta profesores, y la celebración, este año, de su septuagésimo quinto aniversario, con conciertos extraordinarios en el Teatro Principal, la edición de un libro donde resplandece su historia y dos nuevos discos compactos donde se sintetiza su repertorio, el clásico y el popular.

Y vuelve el rueda a rueda de la difusión artística: ruedas de prensa, reportajes, programas informativos...

Y todos los meses del año, las exposiciones de pintura, de fotografía, de escultura, con especial acento en el arte contemporáneo, y la participación en los circuitos regionales de la Consellería de Cultura.

El 23 de abril, cada año, volcamos nuestro entusiasmo en la celebración del Día Mundial del Libro, para el que aparecen los cuatro puntos de nuestra difusión artística.

Todo lo descrito nace con el diseño y la organización del propio Municipio. Pero, en otro orden, se colabora con apoyos económicos, logísticos y publicitarios y de difusión en las pro-

gramaciones de música clásica de la Sociedad Filarmónica, en las actividades docentes y artísticas de nuestra Universidad Jaume I; en las programaciones de ópera y danza de los teatros de Castellón, Principal y Raval; en las campañas de conferencias temáticas del Ateneo; en la labor creadora de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos; en los convenios con los Conservatorios Profesional y Superior de Castellón; en la Escuela Municipal de Teatro, etc.

Esta amplia y permanente actividad, repetida a veces con machaconería, requiere un seguimiento singular y muy protagonista de su difusión en la cadencia que se ha descrito, aunque la propia actividad artística ya se difunde por sí misma, porque, en el fondo, la clave está en que el 90% de la actividad cultural tiene como protagonistas a los vecinos de Castellón, ciudad donde en cada calle hay, al menos, tres artistas. Y el callejero de la ciudad refleja los nombres de 1.160 vías urbanas.

Gracias a la difusión artística en Castellón, se ha conseguido persuadir a los centros de decisión política –instituciones y personas– sobre la necesidad de la cultura. Sobre la obligatoriedad de creación de nuevas infraestructuras desde la fotogenia de la actividad cultural. Y así, en poquísimos tiempos, hemos inaugurado el museo Espacio de Arte Contemporáneo y el Teatro Principal, en una mágica restauración desde la recuperación pública por parte de la Generalitat, Diputación Provincial y Ayuntamiento, instituciones que también han creado el nuevo Museo de Bellas Artes, que se inaugura estos días con la incorporación de piezas de todas las artes repartidas en varios pequeños museos locales y provinciales de pintura, escultura, cerámica.

Desde el mundo mágico de la informática, la plataforma de Internet aparece en la vida de la difusión artística con gran vigor y con posibilidades enormes. Y ahí se incorporan las convocatorias y las bases de los premios artísticos y culturales. Las describo:

- Desde 1945, y paralelamente a las fiestas fundacionales de la Magdalena, consecuencia de los antiguos juegos florales o certámenes literarios, se celebra el Premio de Poesía de Castellón “Flor Natural”.
- A partir de la última década, Castellón convoca y celebra el Premio Nacional de Cerámica, consecuencia artística de la importancia que nuestra zona tiene en el mundo de la industria cerámica.
- En colaboración con la Universidad Jaume I, de Castellón, convocamos cada año el Premio de Investigación Ciudad de Castellón, para Ciencias y para Humanidades en años alternos.
- La espléndida actividad teatral nos impulsó a convocar un Premio Nacional de Obras de Teatro, denominado “Castelló, a escena”, al igual que la campaña que protagonizan doce grupos teatrales. El premio lleva implícito la edición de la obra premiada y su representación con carácter de estreno.
- Premio Nacional de Pintura para jóvenes menores de treinta años, con amplia participación de todas las provincias de España.
- En el Distrito Marítimo del Grao, los Premis de la Mar de Poesía dedicados al poeta Miquel Peris Segarra.

- En colaboración con varias instituciones, hemos llegado a la sexta edición del Premi Tardor de Poesía, dotado con 1.500.000 pesetas.

Y lo más nuevo: desde el año pasado, aparece en las pantallas de los ordenadores la convocatoria del Premio Tombatossals de Literatura Infantil Ilustrada, en gestión compartida con Tàndem Edicions, una editorial especializada en literatura valenciana.

He mencionado el nombre de *Tombatossals*, que puede parecer algo extraño a quien no esté habituado. Es el nombre de nuestra mitología familiar y casera. Y es también *Tombatossals* el nombre de una obra literaria de amplias resonancias mitológicas en nuestra historia local, en nuestra épica, en nuestro simbolismo, de amor entre dos piedras del término municipal: Penyeta Roja i Tossal Gros. De tanto mirarse, de tanto amarse, les nació un hijo bautizado como Tombatossals, muchísimos años antes de que naciera Macondo, de la mano de Gabriel García Márquez, símbolo de la difusión universal desde el arte de sus *Cien años de soledad*.

LA PROGRAMACIÓN, UN DEPORTE DE RIESGO

Algunas reflexiones

CARLOS CIVIETA ROJAS

Coordinador Cultural. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)

E-mail: ccivieta@fundaciongsr.es

Web: <http://www.fundaciongsr.es>

INTRODUCCIÓN

Mi actividad profesional tiene lugar en el Centro de Desarrollo Sociocultural que la Fundación Germán Sánchez Ruipérez tiene en Peñaranda de Bracamonte, Salamanca. Como seguramente sabrán, es ésta una localidad de aproximadamente 6.500 habitantes. Por un convenio entre la Fundación para la que trabajo y el Ayuntamiento, la práctica totalidad de la programación cultural que se hace en Peñaranda se gestiona desde la Fundación. Llevo once años como responsable de Difusión Cultural.

Entre las teorías y las opiniones que he escuchado en los cinco o seis cursos sobre formación de Gestores Culturales a los que he asistido, hay dos frases contundentes y rotundas que he grabado en mi memoria y han estado presentes en mi quehacer profesional. Con casi idéntico significado, la primera se la escuché a Fátima Anlló, Directora de Masters en Gestión Cultural, en el año 1996, en Medina del Campo, y dice así: "No hay ninguna programación que sea objetivamente buena". Cuatro años más tarde, en mayo de este año, en Madrid, Thomas Cott, Director de Marketing del Lincoln Center Theater, de Nueva York, manifestó: "No hay una manera única y mágica de gestionar las artes".

Son dos reflexiones desmoralizantes, en principio, para los que tenemos la inmensa suerte de dedicarnos a la gestión cultural y andamos siempre indagando en busca del modelo de gestión idóneo que nos permita hacer nuestro trabajo lo mejor posible.

Dadas las tremendas diferencias existentes entre los centros y las poblaciones donde desarrollamos nuestra actividad, no hay, efectivamente, una teoría común que nos asegure el éxito en nuestra gestión.

Sí considero que existen unas pautas de análisis y actuación, comunes para cualquiera que se dedique a la difusión cultural, que nos pueden ayudar a realizar una programación del mejor modo posible.

A continuación, expongo algunas reflexiones sobre las diferentes partes del proceso de programar.

SOBRE LA PROGRAMACIÓN

1. Cada programación puede estar determinada por líneas de actuación y fines diferentes; a saber:

- Satisfacer las demandas del público.
- Complacer las demandas de los políticos.
- Adaptarnos a las mejores ofertas de creadores y productores.
- Formar público y estimular la demanda.

No conozco ningún programador que mantenga una línea de actuación sujeta sólo a una de estas directrices; la mayoría de nosotros realizamos una síntesis de todas ellas. Últimamente, y siguiendo los modelos norteamericanos, a las decisiones de gestión cultural se aplican cada vez más los criterios de eficacia (más público y mayor rentabilidad económica), en lugar de consideraciones artísticas, culturales y sociales.

2. Las decisiones en la programación no sólo tienen incidencia en la eficacia de nuestra gestión: repercuten socialmente —¿a qué sectores de población dirigimos la programación?—; están marcadas por las diferentes políticas —¿cómo, en qué y para quién las empleamos?—; inciden en la economía —¿hay que hacer rentables económicamente las actividades?—; por último, influyen, y mucho, en creadores y productores.

3. Entretenimiento y formación deben ser elementos que contemplemos a la hora de programar.

4. Para conseguir eficacia en nuestro trabajo y no los fáciles éxitos aislados, la programación debe sustentarse en proyectos estables: proyectos de formación de públicos, educacionales, de ocio, etc.

5. Realizamos la programación en función de:

- El presupuesto con que contamos.
- Los espacios e infraestructuras de que disponemos.
- El público o los públicos a los que nos dirigimos.
- Las ofertas del mercado.
- La época para la que programamos.

SOBRE EL PRESUPUESTO

1. Es el mayor condicionante a la hora de realizar una programación. Aunque no necesariamente se cumple que con mayor presupuesto se realiza una mejor programación, sí proporciona una gran comodidad.
2. En nuestro caso, casi el cien por cien de los presupuestos proviene de los fondos públicos; una mínima parte, de la venta de localidades, y, en ocasiones que creo excepcionales, de subvenciones de empresas privadas. Es más fácil lograr empresas que se comprometan a subvencionar actividades culturales en los grandes núcleos de población y para eventos importantes. La repercusión en los medios de comunicación es uno de los principales objetivos de esas empresas, y eso se logra mejor en las grandes ciudades.
3. El mayor gasto económico del presupuesto se va en cachet o en costes de producción. Hay casos excepcionales de ciertas poblaciones que no disponen ni de espacios, ni de equipos propios, y el alquiler de éstos se lleva la mayor parte del presupuesto. Por suerte, estas situaciones tienden a desaparecer.
4. El cachet; la remuneración al personal; los gastos corrientes de los espacios, como climatización, limpieza, electricidad, mantenimiento, etc.; el alquiler de los equipos de luz y sonido; los costes de administración, más los correspondientes a promoción y publicidad, son las partidas que debemos contemplar para calcular el importe total de una actividad.

SOBRE ESPACIOS E INFRAESTRUCTURAS

1. La situación idónea para desarrollar correctamente nuestra actividad es disponer de espacios propios con dotación adecuada.
2. Una parte del presupuesto debe aplicarse a mantenimiento y renovación de equipamientos. A la larga, esto será más rentable que alquilar constantemente equipos.
3. Por supuesto, las dimensiones y la capacidad de los espacios escénicos condicionan el tipo de actividades a realizar, como, asimismo, inciden en la recuperación de la inversión y en la rentabilidad social y económica de nuestra programación.
4. La colaboración entre distintas instituciones en la localidad donde se desarrolla mi actividad profesional ha generado que un solo equipo de gestión disponga de dos teatros, uno de titularidad pública y otro privado, así como de una sala de exposiciones. La suma de presupuestos permite el mantenimiento y la renovación de un equipamiento moderno y, en muchas ocasiones, suficiente, con el consiguiente ahorro de alquileres.

SOBRE EL PÚBLICO

1. No olvidemos que es el objetivo primero y esencial de nuestro trabajo. Todo lo que hacemos lo realizamos en función del público o de los públicos, y a ellos va destinado nuestro esfuerzo. En todo el proceso de gestión cultural, el punto de mira es el público.

2. El conocimiento del medio en el que trabajamos, en sus vertientes sociales, económicas y culturales, es imprescindible para llevar a cabo una correcta programación atractiva e interesante para el público.

3. Dada la diversidad de públicos que aun en una pequeña localidad hay, requiere un notable esfuerzo elaborar una programación que guste a la mayoría.

4. El conocimiento del público potencial ayudará a mantener el necesario equilibrio entre la oferta y la demanda. ¿Qué es el público potencial? En principio, toda la población que vive en un radio razonable en torno al centro donde desarrollamos nuestra actividad.

5. La búsqueda del interés del público en nuestra programación nos lleva a realizar proyectos distintos en función de que queramos incidir más en determinados sectores tales como la tercera edad, las familias, las mujeres, los jóvenes, el público infantil o todos los públicos.

En localidades pequeñas no hay suficiente población como para que sea necesario hacer clasificaciones, que sí pueden ser útiles en núcleos más grandes. Distinciones como profesión, nivel de ingresos, consideraciones étnicas, religiosas, por nacionalidades, etc., pueden marcar pautas de actuación en la programación que se lleve a cabo en grandes ciudades.

6. El éxito de público es lo que mayor satisfacción produce en un programador, pero no debe ser éste nuestro principal objetivo. Formar y educar al público y difundir la obra de nuevos creadores es una labor más ingrata, pero, a la larga, más eficaz.

La eficacia debe buscarse con inversiones a más largo plazo. En esta última época, hay un interesante desarrollo, por parte de creadores y productores, de obras dirigidas al público infantil y juvenil. La formación de públicos entre estos segmentos de población es una inversión de futuro.

7. Para cada uno de los sectores de población a los que dirigimos nuestra actividad, hay que realizar un específico trabajo de difusión.

El programador debe estar atento para despertar y satisfacer una gran variedad de intereses de diferentes sectores: sociales, económicos y culturales, así como demográficos (edades y sexo). Mi recomendación es que huyamos de elitismos, aun a riesgo de no atender posibles demandas de los sectores más pudientes, e intentemos realizar una programación que interese al mayor número posible de personas.

SOBRE LAS OFERTAS

1. Es obligación de todo programador que se precie estar al corriente de las ofertas que creadores y productores ponen en el mercado. El sistema idóneo es adquirir conocimiento de primera mano, pero el tiempo y los costes económicos hacen difícil, en ocasiones, asistir a todas las actividades culturales que pudieran interesarnos. Los medios de comunicación, prensa, radio y televisión, nos ofrecen un acercamiento que puede servir para orientarnos. Las páginas web están proliferando en estos últimos años y ofrecen un inmejorable sistema, por la rapidez y la cantidad de información que proporcionan, de conocer las ofertas culturales. No hay que perder de vista que dichas páginas son elaboradas por creadores y productores con interés en vender. El artista es un vendedor insaciable: hay que saber decir no. Nuestra programación debe estar establecida de tal modo que el público no acabe ahído por exceso de actividades. La programación debe incluir una serie de actos repartidos a lo largo del año, tanto en artes escénicas como musicales y plásticas.

Las tentaciones por la gratuidad de ofertas de cajas de ahorro, diputaciones, gobiernos autonómicos, o determinados distribuidores que nos ofrecen actividades a taquilla, deben rechazarse si van a incidir negativamente en nuestro proyecto de programación. Puede que a causa de la gratuidad tengamos un gran éxito momentáneo de público que, ante una eventual falta de calidad o por el tipo de actividad a la que ha asistido, no vuelva a nuestro centro y tiremos por tierra el trabajo de años.

2. El esfuerzo económico que hacen los diferentes gobiernos con las subvenciones a la producción ha disparado la oferta de actividades culturales, pero ha contribuido muy poco a la creación de demanda, y, en cualquier caso, no fomenta una sana y necesaria depuración de la oferta.

SOBRE LA PROMOCIÓN Y LA PUBLICIDAD

1. La campaña de promoción de un producto cultural tiene siempre los mismos objetivos: llamar la atención del público, informar, hacer que la gente acuda a la actividad en cuestión y crear más público.

2. En función del sector del público al que dirijamos nuestra actividad, las acciones de promoción deben ser diferentes:

- A la hora de elegir las obras.
- En el tipo y el modelo de publicidad, y en el lugar de inserción de ésta.
- En el espacio donde desarrollemos la actividad.
- En lo que concierne a los días y las horas en que realizamos el evento.
- Respecto a los precios de las entradas y a los sistemas de venta.
- En cuanto a los folletos y los programas de mano.

3. Dar información sobre el producto cultural a todas las personas que tengan que ver con él ejerce, directa o indirectamente, una función de comunicación favorable. Taquilleros, porteros, acomodadores, técnicos, todos deben conocer de antemano las características más sobresalientes de la actividad.

4. Otro elemento que se ha de tener en cuenta para realizar una correcta campaña de promoción es el conocimiento que tengamos del posible público:

- Si es un público habitual, habrá que llevar a cabo acciones tendentes a mantener la fidelidad de este sector.
- Si es un público que consideramos interesado, la campaña de promoción debe intentar que dé el paso necesario para la adquisición de su localidad.
- Si es un público indiferente, las acciones para conseguir llamar su atención son muy difíciles y de improbables resultados, pero no por eso hay que dejar de emprenderlas. Quizá sea éste el único grupo para el que convendría realizar campañas de gratuidad, muy selectivas.

5. La confianza y la familiaridad que con el espacio donde programamos la actividad tenga el público determina decisivamente su inclinación a acudir a él. La labor del programador no debe acabar en el hecho en sí de la puesta en marcha de la actividad concreta: debe estar presente e incidiendo, antes, durante y después. Una información periódica con la programación cultural (periódico, revista, boletín) que podamos, por los medios que sea, hacer llegar a cada hogar del potencial público es un elemento de promoción que sirve de constante recordatorio. Considero que su utilidad y eficacia es mayor que los anuncios esporádicos que podamos insertar en los medios, por lo efímero de éstos, a no ser que tengamos presupuesto suficiente como para que dichos anuncios no sean esporádicos. En cualquier caso, dependiendo de las posibilidades de cada programador, es necesario emplear cuantos medios tengamos a nuestro alcance para promocionar los productos: periódicos, revistas, radio, televisión, folletos, listas de correo, carteles, vitrinas con fotografías, coche-altavoz, vallas publicitarias, buzonadas, reparto manual de pasquines por las calles, generación de noticias y, por supuesto, ya que nos encontramos en la sociedad de la informática, el correo electrónico y las páginas web.

CONCLUSIÓN

Como elementos y actitudes esenciales para que nuestra programación tenga mayores probabilidades de éxito, sugiero los siguientes:

- La aplicación de la propia experiencia a nuestro diario quehacer.
- La constante revisión de nuestro método: la inercia es una peligrosa actitud en el programador.

- Los intercambios de experiencias con otros profesionales.
- La lectura de estudios teóricos que, por suerte, cada vez se publican en mayor número.
- La utilización de Internet, no sólo como fuente de información, adquisición e intercambio de experiencias, sino también como herramienta de gestión.
- La asistencia al mayor número posible de acontecimientos culturales que nos permita estar al día de las ofertas.
- La defensa de nuestro criterio e independencia ante intromisiones e imposiciones externas.

BIBLIOGRAFÍA

ALMODÓVAR, MIGUEL A.: "El niño futuro espectador de teatro". En *Análisis e investigaciones culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, núm. 8, 1981, pp. 11-19.

BOIX, TERESA, Y VICHÉ, MARIO: *Animación y gestión cultural*. Valencia, Grup Dissabte, 1990.

CIMARRO, JESÚS F.: *Producción, Gestión y Distribución de Teatro*. SGAE. Fundación Autor, Madrid, 1997.

Documentos del Curso de Artes Escénicas. Junta de Castilla y León. Medina del Campo, 1996.

Documentos del Curso Europeo de Gestión Cultural. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1993.

Documentos del Curso de Formación de Técnicos en Gestión Cultural en el Marco Europeo. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1995.

Documentos del Seminario "Marketing del espectáculo, la captación y fidelización del público". Madrid, 2000.

Libro blanco de las Artes Escénicas de Castilla y León. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

LÓPEZ DE AGUILERA, IÑAKI: *Cultura y ciudad. Manual de política y cultura municipal*. Gijón, Trea, 2000.

PÉREZ MARTÍN, MIGUEL ÁNGEL: *Técnica de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Salamanca, 1996.

LA DIFUSIÓN ARTÍSTICA. EL PAPEL DE LOS ENTES LOCALES Y EL CASO DEL AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

RAFAEL ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ

Director del Área de Cultura, Acción Social y Juventud
del Ayuntamiento de Zaragoza

Respecto al conjunto del proceso de la actividad cultural, y por lo que se refiere a los distintos aspectos o etapas de ésta, parece claro que a las instituciones públicas que actúan en el ámbito local les corresponde, sobre todo, incidir en el de la difusión. En efecto, es más o menos habitual que los entes locales participen en actividades de formación; es muy recomendable y conveniente que no intervengan en absoluto en las de creación; resulta poco habitual que se impliquen en las de producción, y parece necesario, e incluso imprescindible en muchos casos, que protagonicen activamente las de difusión, que a veces preceden a las de comercialización o se solapan con ellas, si bien primando siempre, como es lógico, las acciones no lucrativas y de carácter social.

Entrando en materia, por lo que concierne directamente a la difusión artística y en el caso concreto del Ayuntamiento de Zaragoza, que dispone de un amplio conjunto de infraestructuras y recursos culturales del que nos ocuparemos muy brevemente, durante los últimos veinte años los programas culturales de naturaleza artística promovidos por nuestro Ayuntamiento se han desarrollado de modo ciertamente notable, y acaso decisivo, en el conjunto de la actividad cultural generada en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Aragón, seguramente debido a las peculiaridades demográficas y socioculturales de la propia Comunidad.

El hecho de que más de la mitad de la población aragonesa resida en Zaragoza (más de 600.000, sobre un total de 1.150.000 habitantes) es, sin duda, determinante del protagonismo, en todos los campos y en todos los aspectos, de una ciudad cuyo gobierno lo es de tan alto porcentaje de aragoneses. Zaragoza tiene más de dos mil años de historia, y la Comunidad Autónoma todavía no alcanza los veinte años, circunstancia que ha producido un reparto de papeles muy singular y desequilibrado. Históricamente, el Municipio zaragozano ha venido asumiendo *de facto* multitud de competencias y responsabilidades que no le corresponden pero que era necesario cubrir, situación exacerbada desde principios de los años ochenta, cuando la nueva situación política y social del país propició una verdadera explosión de iniciativas municipales en los campos de la cultura, la acción social, la juventud, el deporte, etc., que dio lugar a la rica y compleja situación que vivimos hoy.

En esos años se originan, no por completo pero sí de modo muy determinante, las condiciones político-administrativas y las demandas sociales necesarias para que sucesivas

decisiones de la Administración Local zaragozana, que se han consolidado a lo largo del tiempo y siguen activas y en constante expansión, hayan dado lugar, limitándonos al ámbito de la cultura en su vertiente artística, a que nuestro Ayuntamiento sea titular de las siguientes infraestructuras y recursos culturales:

- Teatro Principal (que era casi la única infraestructura cultural municipal con que contábamos en 1980, y del que acabamos de celebrar el segundo centenario).
- Teatro del Mercado.
- Fílmoteca de Zaragoza.
- Auditorio - Palacio de Congresos de Zaragoza.
- Ballet de Zaragoza.
- Conservatorio Municipal Profesional de Danza.
- Conservatorio Municipal Elemental de Música.
- Escuela Municipal de Música y Danza.
- Escuela Municipal de Teatro.
- Museo Pablo Gargallo.
- Museo del Foro de Caesaraugusta.
- Museo del Puerto Fluvial de Caesaraugusta.
- Museo de las Termas Públicas de Caesaraugusta.
- Salas de exposiciones:
 - La Lonja.
 - Palacio de Montemuzo.
 - Casa de los Morlanes.
 - Torreón de Fortea.
 - Sala del Museo Pablo Gargallo.
 - Sala de la Casa de la Mujer.
- Otras instalaciones de naturaleza similar existentes en los ocho centros culturales y las siete bibliotecas municipales.

Evidentemente, la disposición de todas esas infraestructuras, la existencia de técnicos municipales formados y especializados en las diversas disciplinas citadas (aspecto éste que nos parece del máximo interés, para evitar que los Ayuntamientos se conviertan en meros compradores de proyectos culturales externos) y el mantenimiento de las necesarias dotaciones presupuestarias, han permitido el desarrollo continuado y creciente de amplios programas culturales en materias artísticas, incidiendo, sobre todo y como parece lógico (sin menoscabo de las actividades de formación y difusión desarrolladas por los conservatorios y escuelas artísticas, y de las actividades de producción y difusión inherentes a la compañía de ballet), en aquellos programas cuyos objetivos fundamentales son los encaminados a la difusión y, por tanto, a la promoción pública de toda suerte de manifestaciones artísticas.

Llegados a este punto, se suscita una cuestión que consideramos de la mayor relevancia, puesto que consiste en determinar el grado de atención e incluso de preferencia

que se debe prestar, o no, desde las Administraciones Locales, a las manifestaciones artísticas de carácter local, independientemente o en función de sus posibilidades de proyección exterior. La experiencia, al menos en Zaragoza y quizá como consecuencia de las citadas peculiaridades demográficas y socioculturales de nuestra Comunidad, demuestra que los entes locales, y concretamente los Ayuntamientos, pueden desempeñar un papel fundamental en la difusión y la promoción de la producción artística local. E incluso podemos afirmar que los programas municipales, al menos los del Ayuntamiento de Zaragoza, son absolutamente necesarios e imprescindibles para la difusión del trabajo de los artistas zaragozanos y aragoneses, ya que ni la iniciativa privada ni la de otras instituciones se ocupa apenas de dichos artistas; al menos, no de manera sistemática y sostenida a lo largo del tiempo.

El Ayuntamiento de Zaragoza, en cuyas programaciones culturales de carácter artístico tienen cabida toda clase de propuestas, especialidades y tendencias, procedentes de los más diversos lugares, de España y de cualquier punto del planeta, viene dedicando una especial atención a promover de modo habitual (con plena libertad en orientaciones y contenidos, pero con la mayor exigencia en niveles de calidad y significación cultural) la difusión del trabajo creativo de los artistas zaragozanos y aragoneses, con el convencimiento de que dicha difusión es tarea y responsabilidad plenamente municipal, ya que con ella se cumple la doble función de promocionar a los artistas locales en su primer ámbito natural (que es también el ámbito natural de la acción y la administración municipal) y se facilita el acceso de todos los ciudadanos del Municipio al conocimiento y disfrute –en los aspectos informativos, formativos, de ocio, lúdicos– de la obra de dichos artistas.

Y cuando hablamos de artistas nos referimos a las compañías de teatro locales, que siempre tienen abiertas las puertas del Teatro Principal y del Teatro del Mercado de nuestra ciudad, en los que suelen estrenar sus nuevos espectáculos, porque en la programación de cada temporada se reservan las fechas necesarias para ello; y nos referimos a los músicos locales, sean solistas o estén integrados en agrupaciones, que actúan de modo regular en el Auditorio Municipal, a cuya estructura estable se han incorporado una orquesta de cámara local y un gran coro local que comienzan a proyectarse al exterior (a lo que cabe añadir los convenios con la ya centenaria Sociedad Filarmónica de Zaragoza y con las Juventudes Musicales –en este caso, para promocionar a los jóvenes intérpretes– y con la Asociación de Intérpretes Aragoneses –que cada año desarrolla un ciclo veraniego de conciertos de música clásica en uno de los museos municipales–); y también nos referimos a los artistas plásticos, a los que está dedicada, aproximadamente, la mitad de la programación anual de las seis salas municipales; es decir, entre doce y quince exposiciones cada año, en las que muestran su obra tanto los jóvenes artistas, que venimos llamando emergentes, como las figuras locales ya consolidadas e incluso algunos de los nombres que forman parte de la historia del arte aragonés contemporáneo.

Un breve resumen numérico de todo lo anterior, referido al último año, nos ofrece los datos siguientes:

- Teatro Principal (temporada 1999-2000):
 - Número de funciones: 274.
 - Número de compañías: 50.
 - Número de compañías aragonesas: 22.

- Teatro del Mercado (temporada 1999-2000):
 - Número de funciones: 268.
 - Número de compañías: 24.
 - Número de compañías aragonesas: 3.

- Filmoteca de Zaragoza (año 1999):
 - Número de sesiones: 460.
 - Número de películas: 200.
 - Número de películas de autores aragoneses: 13.

- Auditorio - Palacio de Congresos (año 1999):
 - Número de actuaciones musicales: 180.
 - Número de músicos/cantantes: 7.896.
 - Número de músicos/cantantes aragoneses: 4.289.

- La Lonja (año 2000):
 - Número de exposiciones: 5.
 - Número de exposiciones de artistas aragoneses: 1.

- Palacio de Montemuzo (año 2000):
 - Número de exposiciones: 6.
 - Número de exposiciones de artistas aragoneses: 4.

- Casa de los Morlanes (año 2000):
 - Número de exposiciones: 5.
 - Número de exposiciones de artistas aragoneses: 2.

- Torreón Fortea (año 2000):
 - Número de exposiciones: 5.
 - Número de exposiciones de artistas aragoneses: 5.

- Sala del Museo Pablo Gargallo (año 2000):
 - Número de exposiciones: 2.
 - Número de exposiciones de artistas aragoneses: 0.

- Sala de la Casa de la Mujer (año 2000):

- Número de exposiciones: 6.
- Número de exposiciones de artistas aragoneses: 3.

Y, por si todo ello fuera poco, la programación de las Fiestas del Pilar, que tienen lugar cada mes de octubre y están convirtiéndose en la principal convocatoria del calendario festivo en todo el territorio español, dedica una especial atención a todos los solistas y grupos zaragozanos y aragoneses en las más diversas especialidades y tendencias musicales (desde el pop y el rock hasta la música clásica, pasando por el flamenco, el jazz, las músicas folclóricas y todas las fusiones y mestizajes últimos), a todos los intérpretes y compañías de teatro de calle, a todos los titiriteros y marionetistas, a todos los grupos de animación, contribuyendo, de manera decisiva, a la difusión de los espectáculos de un amplísimo número de artistas ante un público multitudinario (la población de Zaragoza se duplica durante los nueve días de duración de las Fiestas del Pilar) y a la promoción profesional de su actividad (Zaragoza es, durante las Fiestas, un gran festival de teatro de calle, al que acuden un elevado número de programadores y agentes artísticos nacionales e internacionales).

Un breve resumen en cifras de las Fiestas del Pilar, por lo referido al número de actos y de artistas participantes, es el siguiente.

Fiestas del Pilar 2000:

- Número actos: 730.
- Número de grupos de música: 215.
- Número de grupos de música aragoneses: 131.
- Número de grupos de teatro: 95.
- Número de grupos de teatro aragoneses: 45.

Aunque todo lo anterior pueda parecer obvio, las programaciones culturales de los distintos Ayuntamientos son muy diferentes entre sí. La atención que prestan a las manifestaciones artísticas y a su difusión es también muy variable y de naturaleza tan diversa como cada uno de los propios Municipios, y todavía es más irregular y heterogénea la dedicación a los artistas y creadores locales, por lo general, en función del tamaño y los recursos de cada Municipio pero, también, del papel desempeñado por otros entes locales y, sobre todo, por el respectivo gobierno autónomo. Por otra parte, son frecuentes las incitaciones y solicitudes para que nuestros Ayuntamientos desempeñen funciones que parecen más propias de promotores privados, cuando se les anima a introducirse en el sector de la producción cultural, o que asuman objetivos de tan acusado cosmopolitismo que exceden con mucho el territorio lógico de su actividad, o que promuevan y financien proyectos absolutamente fuera de sus competencias e incluso de sus posibilidades reales, o que suplanten a otras entidades en campos muy específicos y completamente ajenos a la actividad de la Administración Local. Naturalmente, todo ello es, o puede llegar a ser, perfectamente legítimo y, en cualquier caso, las correspondientes decisiones son de la exclusiva incumbencia de cada Ayuntamiento.

Por nuestra parte, sólo pretendíamos anotar unas breves reflexiones y aportar algunos datos concretos a partir de la experiencia del Ayuntamiento de Zaragoza, destacando el papel, decisivo a nuestro juicio, que pueden desempeñar los Ayuntamientos en la difusión de las manifestaciones artísticas locales, como parte fundamental de las actuaciones municipales en el campo de la difusión artística en particular y de las actividades culturales en general.

CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

EL PATRIMONIO DOCUMENTAL EN LOS PEQUEÑOS MUNICIPIOS: PROTEGER Y DIVULGAR

EMILIO VIDAL MATÍAS

Técnico de la Unidad de Patrimonio Documental
de la Diputación de Salamanca

Teniendo en cuenta que el libro que el lector tiene en sus manos va fundamentalmente dirigido a expertos y a funcionarios municipales con responsabilidades en la gestión cultural, estas líneas pretenden aportar algunas reflexiones sobre la necesidad, la importancia y la utilidad de instaurar políticas activas de patrimonio documental en el marco territorial de los pequeños Municipios.

LA NECESIDAD Y EL DESCUBRIMIENTO

Probablemente, resultará sorprendente que, ante la cortedad de recursos de que disponen los pequeños Ayuntamientos y los cuantiosos medios que es necesario destinar a la protección del patrimonio cultural, se presente una propuesta relativa a la puesta en marcha, en Municipios de escasas dimensiones, de proyectos relativos al patrimonio documental, especialmente cuando éste ha estado integrado en sectores marginales del patrimonio cultural. La pregunta que podemos hacernos es la siguiente: si estos Ayuntamientos no disponen apenas de caudales que les permitan tomar alguna iniciativa que pueda ser determinante en la protección y la difusión del patrimonio de su Municipio, ¿es posible hacer algo, económicamente tolerable, por el patrimonio documental de los pequeños Ayuntamientos, que no suponga sólo un maquillaje respecto a la situación en que éste se encuentra y que trascienda la acción meramente divulgativa al respecto? A esta pregunta trataremos de dar respuesta en las líneas que siguen.

Hasta hace no mucho tiempo, el patrimonio documental era uno de los parientes pobres del patrimonio cultural, y aún hoy produce extrañeza a algunos pensar en documentos cuando se habla genéricamente de patrimonio. Las leyes consideran el patrimonio documental como una parte fundamental de la memoria colectiva de los pueblos, un elemento esencial de la identidad histórica y cultural y, por ende, un fragmento muy importante del patrimonio histórico, cultural y artístico.

Todos los Ayuntamientos que conforman el territorio peninsular disponen de un archivo que conserva los documentos que, a lo largo de la historia, ha generado la institución municipal. A veces, con o junto a ellos, se conservan documentos de otras instituciones, afi-

nes o no, que han radicado en su mismo territorio. El origen de los Municipios se pierde en el tiempo y, a veces, cuando las guerras, expolios y catástrofes de todo tipo lo han permitido, conservan documentos que se han originado en siglos pasados y que son testigos de los avatares por los que le ha tocado pasar a la Comunidad en que aparecen. Junto a ellos, hay otros más próximos en el tiempo, que conservan un valor histórico y/o administrativo, y que son utilizados con profusión en la gestión municipal. Todos tienen, o tendrán en un tiempo más o menos inmediato, consideración de históricos, a los que es necesario proteger y salvaguardar; no sólo por imperativo de las leyes que los protegen, sino también y sobre todo, por ser la memoria escrita de la Comunidad en que aparecen, y porque muchos poseen, además, una especial relevancia a causa de su antigüedad, su interés histórico, su valor artístico, etc. Por esta razón, el archivo se concibe como un servicio que se pone a disposición de los estudiosos, investigadores y ciudadanos en general, para ser transmitido, como una parte relevante del patrimonio cultural, a las generaciones venideras.

Para muchos Ayuntamientos, su archivo o, mejor dicho, el conjunto de papeles que se almacenan en su casa consistorial, constituye, en muchos casos, una fuente de problemas. Para darles solución, se suele acudir al abandono de los documentos en alguna dependencia lejana o, en el peor de los casos, se produce un expolio de consecuencias irreparables. Estas "soluciones", además de ser contrarias a las leyes y estar penadas por ello, olvidan que conservar, revalorizar y comunicar el patrimonio documental de los Ayuntamientos no es un ventero de problemas, sino, muy al contrario, un manantial de oportunidades.

La base del cambio de mentalidad en el que debemos embarcarnos está en el concepto de revalorizar esta fracción del patrimonio que es una parte insustituible de la memoria histórica de las entidades locales. Su puesta en valor, por parte de los responsables de la función cultural de los Municipios, conlleva una toma de conciencia previa, que deberán saber transmitir con el fin de sensibilizar a los habitantes de su comunidad vecinal. Se trata de descubrir el legado histórico del Municipio, desconocido para la gran mayoría, haciendo partícipe a la comunidad del hallazgo, para que sea un elemento de identificación cultural y pase a engrosar, de una forma activa, el acervo cultural del que deben disfrutar los ciudadanos.

LA ACCIÓN

Visto lo anterior y descendiendo a propuestas concretas, intentaremos responder a la pregunta siguiente: ¿Qué podemos hacer por el patrimonio documental de un Municipio y cómo podemos insertarlo en su dinámica cultural? Comencemos por la primera parte de la pregunta. En primer lugar, trataremos de contar en el Ayuntamiento con un especialista, el archivero, que se encargará de planificar y ejecutar, de una forma profesional, todos los proyectos que sean necesarios para conseguir el objetivo que pretendemos. Si el tamaño del Municipio no permite disponer de un profesional de esta actividad y no forma parte de agrupaciones intermunicipales o territoriales de rango superior que le presten este servicio, deberán buscarse otras vías que permitan encarar la tarea propuesta.

Si no contamos con un profesional que se encargue de acometer la empresa en que nos hemos embarcado, debemos huir de aquellas soluciones que ponen el trabajo archivístico en manos inadecuadas o en las de presuntos “expertos” que emprenderán procesos de “archivado salvaje” y que harán más difícil reconstruir el orden primigenio que el archivo ha tenido en su formación.

Agotadas las posibilidades indicadas, debemos perseverar, dado que existen otras alternativas, que quizá no se conozcan suficientemente, pero que han permitido a un buen número de Municipios poner a salvo su patrimonio documental, mejorando, al mismo tiempo, la gestión municipal de su Ayuntamiento y haciendo disfrutar colectiva e individualmente a sus vecinos de una parte desconocida de su pasado histórico.

Desde hace algunos años, la mayor parte de las Comunidades Autónomas y un buen número de diputaciones, de forma independiente o a través de una acertada colaboración interinstitucional, vienen prestando a las Comunidades Locales una asistencia archivística que permite devolver el patrimonio documental de los Municipios en condiciones de ser disfrutado por las instituciones que lo generaron. De esta forma, los fondos documentales, que conforman los archivos, se convierten en un activo cultural que se incardina en la política cultural de los Municipios. Casi todos los planes, programas, etc., que se han puesto en práctica suelen incidir en los dos niveles en los que es necesario intervenir para cambiar radicalmente el estado de cosas existente. Por una parte, poner en práctica los mecanismos necesarios para evitar la destrucción documental y que permitan la conservación pertinente. Por otra, desarrollar un sistema de asistencia técnica que impida la vuelta al desorden; que satisfaga las necesidades de usuarios, ciudadanos y Ayuntamientos, y que permita impulsar o acometer con las garantías necesarias iniciativas culturales en las que el patrimonio documental tenga el protagonismo que merece.

El proceso que se debe seguir requiere la redacción de los proyectos correspondientes para cada archivo, donde se establezca el diagnóstico de la situación en que se encuentra, se evalúen sus necesidades, se estudie su equipamiento y se definan los procesos técnicos que es necesario emprender. A continuación, es esencial acometer las inversiones precisas para disponer de un equipamiento adecuado que consiga una ralentización o eliminación de los procesos degradatorios a los que están sometidos los documentos. Posteriormente, se iniciará la organización y descripción de la documentación en el contexto de las nuevas tecnologías que permiten un acceso y una consulta documental más rápidos y sencillos.

Finalmente, como colofón al proceso descrito, se hace necesaria una adecuada presentación y divulgación de los resultados obtenidos y un desarrollo de las iniciativas culturales y educativas que a través de (o desde) el archivo se pueden emprender. Es conveniente, para facilitar la obtención de los recursos necesarios, presentar a la comunidad los avances que se van consiguiendo. Algunos ciudadanos dudan de la utilidad que la organización de su archivo tendrá tanto en la gestión administrativa como desde una perspectiva cultural. Resulta, por tanto, necesario mostrar las evidencias de las mejoras cuando los trabajos han finalizado. Al mismo tiempo, dispondremos, a partir de ahora, de un recurso cultural de gran potencialidad para llevar a cabo determinadas acciones de carácter educativo y divul-

gativo en las que el archivo debe estar comprometido, implicándose en la acción cultural del Municipio.

Estos programas o planes que, cada vez con mayor profusión, las instituciones autonómicas y provinciales ponen a disposición de los Ayuntamientos con menores recursos, no disponen de un diseño uniforme. Exigen distintos grados de colaboración y compromiso a los Municipios que quieren convertir el archivo en un instrumento fundamental para la mejora de su gestión administrativa y que pretenden, al mismo tiempo, contar con un equipamiento cultural básico. Los costes que los pequeños Municipios deben soportar son variables, pero, en general, suelen ser asumidos sin grandes dificultades por las Corporaciones Municipales, dado que las ventajas que se derivan de las intervenciones que se realizan reintegran con generosidad la inversión realizada.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE MARTÍN-CALERO, CARLOS: *Plan provincial de organización de Archivos Municipales de la Diputación de Valladolid*. En I Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria. Laredo, 24-25 de octubre 1997. Santander: Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1998, pp. 41-59.

BARBADILLO ALONSO, JAVIER, Y LUCAS VEGAS, RAFAEL: "Los programas de actuación en archivos de la Administración Local: archivos locales y de mancomunidades". En *Boletín de ANABAD*, XLIX (1998), núm. 2, pp. 43-50.

BALLESTEROS SAN JOSÉ, PLÁCIDO: *Planes de actuación en Archivos Municipales de Castilla-La Mancha*. En I Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria. Laredo, 24-25 de octubre de 1997. Santander: Asociación para la defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1998, pp. 27-40.

TARRAUBELLA I MIRABET, XAVIER: *La organización de archivos municipales en Catalunya: ejemplos, modelos y propuestas de intervención*. En I Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria. Laredo. 24-25 de octubre de 1997. Santander: Asociación para la defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1998, pp. 11-25.

VIDAL MATÍAS, EMILIO: *La recuperación del patrimonio documental: la experiencia de Salamanca*. En I Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria. Laredo, 24-25 de octubre de 1997. Santander: Asociación para la defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1998, pp. 61-77.

VIDAL MATÍAS, EMILIO: *La difusión del patrimonio documental de los pequeños Municipios. Exposiciones de archivos en los Ayuntamientos de la provincia de Salamanca*. En XII Jornadas de Archivos Municipales. Coslada, 21-22 de mayo de 1998. Madrid: Consejería de Educación y Cultura y Ayuntamiento de Coslada, 1998, pp. 201-211.

CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

MARCELINO SÁNCHEZ RUIZ
Alcalde de Úbeda (Jaén)

El patrimonio histórico es lo que a todos pertenece –“*patrimonium*”–, tanto a los que vivimos ahora como a las anteriores y a las futuras generaciones. Lo que nos identifica como grupo y nos significa como aportación a la cultura de la humanidad de una sucesión de generaciones, de saber hacer acumulado, heredado, transmitido y mejorado, expresado en formas físicas, en significados y en evocaciones profundas y diversas.

En este sentido, las ciudades históricas son una referencia ineludible en la historia del mundo como lugares de cooperación entre personas para generar espacios de convivencia y acumulación de sucesivas formas de recuperar esa capacidad de convivir, de compartir, de resolver de forma común problemas comunes en un lugar común: la ciudad. Y la ciudad histórica es donde se refleja formalmente esa capacidad expresada en formas urbanas, edificadas, espacios públicos, monumentos, plazas, barrios, etc. Son un reflejo de la capacidad de innovación social y formal de las diversas generaciones de un mismo lugar.

Esas formas físicas, esos valores, esas evocaciones deben ser conservados por sus significados de expresión colectiva, artística y de capacidad creadora de las sucesivas generaciones.

La conservación del patrimonio histórico, como herencia colectiva, forma parte de la nueva generación de derechos básicos de la humanidad, de las diversas colectividades humanas en todos los rincones del mundo.

DERECHO Y RECURSO

Además de un derecho básico de las generaciones, el patrimonio histórico es un recurso fundamental para la sociedad.

- Recurso de cohesión social. Identidad en lo global.
- Recurso de conocimiento y tolerancia de lo distinto.
- Recurso intangible de belleza, evocación y educación.
- Recurso físico, contenedor edificado o bien mueble.
- Recurso de saber hacer local, técnicas y materiales locales.
- Recurso de empleo, para conservación y mantenimiento.
- Recurso para la dinamización de empresas locales (nuevas actividades).
- Recurso para el refuerzo e implantación de bienes y servicios locales. Calidad.

- Recurso para el desarrollo de acciones de innovación referidas al uso, gestión, documentación, investigación, etc., del patrimonio.
- Recurso de promoción para territorios, ciudades y regiones.
- Recurso de desarrollo y progreso de colectivos humanos.

PATRIMONIO Y MUNICIPIOS

Los déficit de la gestión del patrimonio desde lo local

En lo local se multiplican los déficit que afectan al patrimonio, comparado con otros ámbitos de la Administración. Se concreta una falta de adecuación de recursos públicos, objetivos, financiación y profesionalización respecto a la realidad “real”, que es la que está en el plano local.

Los déficits estructurales de lo local en España se multiplican en este sector del patrimonio histórico, especialmente por una falta de recursos, objetivos, financiación y profesionales.

Para gestionar lo más complejo en valores físicos e intangibles es necesario contar no sólo con más, sino con mejores recursos técnicos, económicos, humanos y administrativos desde los Municipios, pues las características del patrimonio lo requieren, ya que se trata de un ámbito con las características siguientes:

- Autenticidad: fragilidad y delicadeza.
- Interdisciplinariedad; múltiples miradas.
- Interinstitucionalidad: múltiples titulares.
- Multicompetencia: múltiples responsabilidades.
- Infrافیnanciación: falta lo imprescindible.

Acciones desde lo local para la promoción y puesta en valor del patrimonio cultural urbano

Son, entre otras, las siguientes:

- Proceso de conocimiento + conservación + comunicación + democratización + uso social=gestión patrimonial desde una perspectiva holística.
- La función, la utilidad, asegura la conservación del patrimonio histórico. Hemos de gestionar trabajando la puesta en uso, para lograr la rentabilidad a partir del uso social del patrimonio histórico.

DEMANDAS DESDE LO LOCAL PARA HACER DE LA CULTURA UN MOTOR DE PROGRESO

Transcribo a continuación las que figuran en el documento aprobado unánimemente en la Asamblea de 1999 de la Federación Andaluza de Municipios y Provincias:

1. Reconocer que es en lo local en donde se producen las grandes acciones culturales de creación, de conservación, de innovación, y es desde lo local, por tanto, desde donde se deben impulsar las acciones de promoción de la cultura en todas sus vertientes.
2. Transferir a las Administraciones Locales las capacidades técnicas, metodológicas y financieras para hacer posible la cultura en su territorio natural, sin cortapisas ni dependencias, sino con colaboración y lealtad.
3. Mejorar la actual oferta formativa de los profesionales de la cultura en las Administraciones Locales desde programas concertados con las demás Administraciones, desde la interdisciplinariedad.
4. Incentivar las inversiones privadas y la participación de la sociedad en la actividad cultural, no solamente como espectadores, sino también, por supuesto, como protagonistas de la cultura desde el fomento de la creación y el respeto.
5. Dedicar un considerable esfuerzo a identificar las oportunidades de crecimiento del sector cultural, tanto en empleos como en nuevas empresas de servicios especializados.
6. Ampliar los niveles de financiación de programas de conocimiento, protección, conservación y difusión del patrimonio; especialmente, aquéllos que refuercen la creación y consolidación de las capacidades locales de gestión y eliminen las dependencias de los Ayuntamientos de otras Administraciones.
7. Poner en marcha iniciativas de gestión y de dinamización de carácter innovador, dando participación a la iniciativa privada, a las organizaciones no gubernamentales y a las organizaciones profesionales junto a las Administraciones Públicas.
8. Aumentar las inversiones en materia de conservación y puesta en valor del patrimonio local, con fondos provenientes tanto de las diferentes Administraciones andaluzas como de los fondos de los diversos programas europeos de apoyo al desarrollo regional.
9. Desarrollar nuevos instrumentos de protección del patrimonio desde lo local y aplicar la legislación vigente con criterios de subsidiariedad.
10. Contemplar el patrimonio histórico y los valores culturales locales como un recurso básico del desarrollo de los territorios, enmarcando dichos recursos en plano de igualdad con los demás, en planes integrales estratégicos.

LA CIUDAD TAMBIÉN ENSEÑA

MILAGROS MORATINOS PALOMERO

Directora del Archivo Municipal de Burgos

MARTA SÁINZ ANTOLÍN

Técnico de Cultura y Educación del I.M.C. del Ayuntamiento de Burgos

OFERTA EDUCATIVA DEL AYUNTAMIENTO DE BURGOS PARA LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Harvey, en su obra *Políticas culturales en Iberoamérica y en el mundo*, define el patrimonio cultural como: “el conjunto de bienes muebles e inmuebles, materiales e inmateriales, de propiedad de particulares o de instituciones u organismos públicos o semipúblicos, que tengan un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte y de la ciencia, de la cultura en suma y, por tanto, dignos de ser considerados y conservados para la nación y conocidos por la población a través de las generaciones”. Éste es un concepto amplio de patrimonio que se aleja de la idea del patrimonio como obra de arte o monumento y asume el patrimonio como todo aquello que refleja la identidad cultural de un pueblo: lengua, costumbres, tradiciones, modos de vida, canciones, danzas, documentos, manifestaciones artísticas que se han producido, conservado y transmitido a lo largo de la historia. Idea coincidente sobre el patrimonio la refleja la Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español, que, en su artículo 1º.2, afirma:

“Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico [...]”.

El patrimonio cultural adquiere cada vez un mayor valor social relacionado con la mejora de la calidad de vida y el aumento del nivel cultural de los ciudadanos. La importancia del patrimonio no radica tanto en su existencia como en el acceso y disfrute que de él tiene toda la sociedad.¹

1 LÓPEZ DE AGUILETA, IÑAKI: *Cultura y ciudad: Manual de política cultural municipal*. Gijón, Trea, 2000.

El preámbulo de la Ley 16/85 dice:

"[...] La Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos..."

El Ayuntamiento de Burgos intenta crear una conciencia colectiva sobre la necesidad de preservar y conservar el patrimonio cultural y, para ello, utiliza uno de los mejores recursos: la difusión de este patrimonio, para que llegue a ser conocido por el mayor número posible de ciudadanos.

Esta difícil misión ha sido encomendada al Instituto Municipal de Cultura, organismo autónomo local cuya finalidad es la gestión de las actividades y servicios relacionados con la promoción de la cultura y de las artes. Este organismo es el encargado de elaborar, entre otras muchas actividades, la oferta educativa municipal que, además de ser el instrumento más adecuado para conseguir con éxito una buena difusión cultural, pretende colaborar con los centros escolares en la tarea de educar en los valores del conocimiento y respeto hacia el patrimonio cultural, artístico, natural y etnográfico, convirtiendo la ciudad en un aula abierta e intentando que los escolares vivan a gusto en su ciudad, la conozcan y se identifiquen con ella.

Los programas educativos y las actividades van destinados, fundamentalmente, a todos los alumnos de primaria, secundaria y bachillerato del Municipio de Burgos, y a grupos e instituciones educativas o culturales de la ciudad, estando abiertos a dar entrada en sus programas a centros de la provincia o de otras ciudades.

Pareció acertada la idea de dirigir la mayoría de los programas a los escolares, tanto por su receptividad como por el desconocimiento que estos ciudadanos más jóvenes tienen del medio en el que viven.

El éxito de la oferta educativa municipal, en la que durante el curso 1999-2000 participaron más de 35.000 estudiantes, radica en que el esfuerzo municipal se ve correspondido con la colaboración de la comunidad educativa y la positiva respuesta de escolares y estudiantes; colaboración necesaria para poder realizar la programación temporal, conocer los centros de interés de profesores y alumnos, fijar los objetivos y la metodología a utilizar según los destinatarios y realizar juntos la evaluación final.

Para el curso 2000-2001, el Instituto Municipal de Cultura ha ampliado los programas a impartir, debido al gran interés y aceptación que han tenido entre la comunidad educativa. Se introducen visitas guiadas a exposiciones y museos, nuevos recorridos por la ciudad y sus parques, programas sobre la solidaridad y tolerancia y sobre medio ambiente... Una oferta amplia, completa y entretenida que quiere enseñar divirtiendo pero sin banalizar sus contenidos.

Haremos un breve comentario de alguno de estos programas, deteniéndonos especialmente en los programas de difusión que realiza el Archivo Municipal de Burgos.

El Ayuntamiento abre sus puertas

Integrado por un conjunto de programas que ofrecen la posibilidad de conocer el patrimonio municipal utilizándolo como recurso didáctico para el estudio de la historia de la ciudad. Al visitar el Ayuntamiento se incide en otros temas del currículo escolar relacionados con el Municipio, las elecciones municipales, el funcionamiento de los Ayuntamientos, los servicios que se prestan a los ciudadanos, etc.

La ciudad abre sus puertas

Con estos programas, basados en las visitas a los principales monumentos histórico-artísticos de la ciudad, se profundiza en el conocimiento de la historia y el arte de Burgos y se incide en la idea de que el patrimonio pertenece a todos y en la necesidad de conservarlo y respetarlo.

Itinerarios urbanos

Programas como en *Tren por mi ciudad* que, a bordo del tren "Ciudad de Burgos", y mediante cuentos y anécdotas de fácil comprensión, acerca a los más pequeños a un inicial conocimiento de la historia de la ciudad, la Catedral, el Parque del Castillo, incidiendo en valores como el respeto al medio ambiente y potenciando actitudes de curiosidad y observación, o aquellos otros en los que, acompañados por Piti, una graciosa mascota convertida en caballero medieval, podemos recorrer la ciudad y estudiar sus orígenes, la historia del Burgos medieval y los monumentos artísticos de la época, descubriendo los hechos principales de nuestra historia y su influencia en el desarrollo de la ciudad, o recorrer con Piti el río Arlanzón y descubrir la relación histórica y geográfica entre el río y la ciudad y el ecosistema que genera dentro del espacio urbano fomentando el interés por los espacios naturales, o, de la mano de Piti, perdernos en el Parque del Castillo o convertirnos en geógrafos urbanos.

No faltan en la oferta educativa municipal programas de Cultura y Patrimonio que intentan acercar a los alumnos al conocimiento de los monumentos de mayor valor artístico o cultural, o ayudarles a adquirir un conocimiento global de la evolución humana con la realización de talleres de prehistoria y visitas a los yacimientos de Atapuerca o correr tras las huellas del Cid para que los jóvenes burgaleses conozcan mejor la historia y la leyenda de este héroe castellano, enseñándoles a discernir entre los hechos reales y las anécdotas, también se hace un alto en el Camino y se convierte a los alumnos en peregrinos dándoles a conocer el Camino de Santiago a su paso por la ciudad, insistiendo en la importancia y trascendencia de este camino cultural.

Programas que se ocupan del patrimonio documental y bibliográfico, del patrimonio etnográfico, del medio ambiente y de la educación para la paz y el desarrollo, del teatro, de la música y de la danza, concursos y certámenes completan esta oferta educativa –que ha supuesto que Burgos sea declarada “Ciudad Educadora”– y para cuya realización el Instituto Municipal de Cultura cuenta con un equipo de educadores y con material didáctico suficiente.

EL ARCHIVO MUNICIPAL Y LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL

Convencidos de que el Archivo Municipal no tiene que ser sólo la memoria histórica de la ciudad, sino que también tiene que ser un centro abierto y dinámico, capaz de ofrecer un buen servicio a la Administración de la que depende y a los ciudadanos, decidimos –hace casi ocho años– apostar por la difusión cultural y la información, intentando transmitir a los ciudadanos la idea de que el Archivo es un centro cultural y administrativo que realiza las funciones de conservación y difusión del patrimonio documental y no un lugar donde se amontonan los papeles viejos que sólo interesan a los investigadores, de que el acceso al Archivo es libre y gratuito y de que estamos a su servicio.

Lo que comenzó siendo unas tímidas jornadas de puertas abiertas, se ha consolidado como una programación cultural estable, dirigida a todos los públicos e integrada dentro de la oferta educativa municipal, asumiendo el compromiso de abrir a los ciudadanos las puertas del Archivo.

Dos son los programas educativos del Archivo Municipal: *Un Archivo para Todos y Burgos con el Agua al Cuello*.

Un Archivo para Todos

Bajo este título, tenemos la propuesta de dar a conocer el Archivo a los ciudadanos en general y a los escolares, diseñando programas concretos adecuados al tipo de público y a los objetivos a conseguir. El programa consiste en una visita al Palacio de Castilfalé, sede del Archivo, explicando su historia, desde su construcción, en 1550, hasta su restauración, en 1990, en relación con la historia de la ciudad. Se comentan los aspectos arquitectónicos y artísticos, relacionándolos con el resto de las manifestaciones artísticas de la ciudad. Posteriormente, se visita el Archivo Municipal, explicando qué es un archivo, para qué sirve, cómo se puede utilizar, los fondos documentales que conserva, su interés para ciudadanos e investigadores y la integración del Archivo en la vida pública y administrativa de la ciudad. Los asistentes tienen la posibilidad de ver documentos originales en diferentes soportes y de diferentes épocas. Se les enseña a manejar las bases de datos informáticas que contienen los catálogos e inventarios de los fondos documentales y se les orienta sobre las condiciones de acceso a los documentos y las limitaciones legales existentes. Antes de finalizar la visita, conocen el departamento de fotografía y microfilmación

y un depósito documental, explicando las diferentes formas de instalación y almacenamiento y los sistemas de seguridad.

Este programa está especialmente dirigido a estudiantes del tercer ciclo de Educación Primaria, Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y universitarios, acudiendo también colectivos de la tercera edad y asociaciones culturales y recreativas.

Para los estudiantes universitarios, el programa se completa con la realización de prácticas de lectura y transcripción paleográfica, de investigación sobre la evolución de la lengua, sobre la evolución urbanística de la ciudad, etc. y para los de FP de la rama de Administración, con prácticas de gestión documental.

Se realiza un contacto previo del personal del archivo con los profesores, con el fin de organizar y preparar la práctica posterior a la visita.

Fijar los objetivos que queríamos conseguir fue tarea fácil, siguiendo las enseñanzas de los maestros Ramón Alberch y Joan Boadas².

Queremos convertir el Archivo en verdadero difusor del patrimonio documental que conserva y provocar el descubrimiento del Archivo por parte de los ciudadanos, dándolo a conocer como un servicio más del Ayuntamiento y la función que realiza como garante de los derechos de los ciudadanos y como centro de conservación de una parte importante de nuestro patrimonio documental.

Intentamos ofrecer a los estudiantes un contacto directo con los documentos y ayudarlos a despertar su sentido crítico, contrastando la información en diferentes fuentes documentales.

Es nuestra intención favorecer el conocimiento e interés por los documentos, de manera que éste se traduzca en una actitud de respeto hacia el patrimonio documental, y aumentar la rentabilidad de este servicio público, consiguiendo un mayor número de clientes.

Este programa lo diseña y lo realiza el personal del Archivo Municipal. Hemos confeccionado, además, cuadernillos didácticos para los alumnos de primaria y secundaria, y contamos asimismo con material promocional.

Burgos con el Agua al Cuello

Con este programa, se ofrece la posibilidad de entrar en contacto con el Archivo a través de un trabajo de investigación, intentando aproximar a los alumnos a la forma de trabajo de los historiadores e investigadores, familiarizándolos con las fuentes historiográficas

Esta actividad plantea averiguar las circunstancias en las que se produjo la inundación que arrasó Burgos en junio de 1930. Se desarrolla en diferentes fases: en el centro de enseñanza; en la calle, recorriendo diferentes zonas que fueron afectas por la inundación, y en el archivo.

2 ALBERCH I FUGUERAS, RAMÓN, Y BOADAS, JOAN: *La función cultural de los archivos*. Bergara: IRARGI, 1991.

Los estudiantes cuentan con un cuaderno de trabajo, al que acompañan reproducciones de diferentes documentos y materiales que forman parte de expedientes depositados en el archivo y que allí podrán consultar directamente.

Los participantes en esta actividad aprenden los requisitos y el procedimiento de consulta de las fuentes en el Archivo, incluyendo el uso del lector de microfilme, las bases de datos, la utilización de las papeletas de pedido de documentos para su consulta, etc. Se pretende que aprendan a realizar pequeñas investigaciones aplicando las técnicas y procedimientos básicos de investigación característicos de las Ciencias Sociales, la Geografía y la Historia.

En el transcurso de la investigación, tienen que contrastar la información que proporcionan las diferentes fuentes utilizadas: orales, escritas, fotográficas y cartográficas, para dar respuesta a las causas, desarrollo y consecuencias de la inundación.

Este programa va dirigido a alumnos de segundo ciclo de Secundaria y Bachillerato, y en la realización de esta actividad participan un profesor del centro educativo, un asesor del CPR y personal del Archivo Municipal.

El Archivo Municipal cuenta con una exposición permanente de documentos y lleva a cabo exposiciones temporales haciéndolas coincidir con eventos culturales. Así, hasta fines del año 2000, se pudo ver en el Archivo la exposición "Los Gigantillos: 100 años", muestra gráfica y documental sobre los gigantillos de Burgos, que hace cien años fueron restaurados y concebidos tal como son actualmente.

Se está potenciando la edición facsímil de documentos y de fotografías antiguas, que cada vez son más utilizadas.

MATERIAL DIDÁCTICO DE LA OFERTA EDUCATIVA MUNICIPAL

Guías didácticas

Piti, caballero medieval. Burgos, Ayuntamiento, 1997.

Piti, geógrafo urbano. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1998.

Piti, perdido en el parque. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1998.

Tras las huellas del Cid. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1998.

Cuadernos didácticos

CODÓN, ALBERTO: *San Lesmes: un francés en la Corte de Castilla.* Burgos, Ayuntamiento, 1997.

CODÓN, ALBERTO: *¡Vamos al Castillo!* Burgos, Ayuntamiento, 1997.

Conoce tu Ayuntamiento. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1999.

En tren por mi ciudad. Fichas didácticas.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, MARÍA JESÚS, Y MORATINOS PALOMERO, MILAGROS: *Un archivo para todos.* Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1998.

Fichas didácticas de monumentos de Burgos: Catedral, Monasterio de las Huelgas, Cartuja de Miraflores.

Fichas didácticas de monumentos municipales: Arco de Santa María, Teatro Principal, Archivo Municipal y Palacio de Castilfalé, Monasterio de San Juan y Museo Marceliano Santa María.

GARCÍA ANDRÉS, JOAQUÍN: *Burgos con el agua al cuello*. Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 1999.

PÉREZ GARCÍA, JOSÉ J., Y MARTÍNEZ SAIZ, JESÚS M^o.: *Flora y fauna del parque del Castillo*. Burgos, Ayuntamiento, 1996.

Piti, caballero medieval (para segundo y tercer ciclo de Educación Primaria). Burgos, Ayuntamiento, 1997.

Tu aventura es el Castillo. Burgos, Ayuntamiento.

Un viaje entre dos márgenes: Arlanzón, el río de todos. Burgos, Ayuntamiento, 1996.

Material audiovisual

Burgos. Ruta de la Luz (vídeo). Burgos, Diario de Burgos, 1992.

El ciclo del Agua (vídeo). Burgos, Ayuntamiento, Servicio de aguas municipal.

El largo viaje del agua. (vídeo; dos vols.). Burgos, Ayuntamiento, Servicio de aguas municipal, 1998

El Parque del Castillo.

Los subterráneos.

Medio ambiente en la ciudad de Burgos.

Rehabilitación de un enfermo.

Teatro Principal de Burgos: una ilusión recuperada (vídeo). Burgos, Ayuntamiento, 1997.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCH, RAMÓN, Y BOADAS, JOAN: *La función cultural de los archivos*. Bergara, Irargi, 1991.

ALONSO IBÁÑEZ, MARÍA DEL ROSARIO: *El patrimonio histórico, destino público y valor cultural*, Oviedo, Facultad de Derecho, 1992.

BENÍTEZ DE LUGO Y GUILLÉN, FÉLIX: *El patrimonio cultural español: aspectos jurídicos, administrativos y fiscales*. Granada, Comares, 1988.

CAMPILLO GARRIGÓS, ROSA: *La gestión y el gestor del patrimonio cultural*. Murcia, KR, 1998.

Difusión del Patrimonio Histórico (Cuadernos 7). Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1996.

GONZÁLEZ DUQUE, LUIS, Y MARTÍN HERNÁNDEZ, ULISES: *Los archivos en la enseñanza de la historia*. La Laguna, Ayuntamiento, 1995.

HARVEY, E. R.: *Políticas culturales en Iberoamérica y en el mundo*. Madrid, Tecnos, 1990.

Jornadas de Archivos Municipales. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1998.

LÓPEZ DE AGUILETA, IÑAKI: *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón, Trea, 2000.

Normativa sobre el Patrimonio Histórico Cultural. Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.

Patrimonio cultural y sociedad: una relación interactiva. Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

ENCARNA FURIÓ MARTÍNEZ

Jefa del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural.
Ayuntamiento de Valencia

Pretendemos, con este trabajo, comunicar nuestra experiencia en el tratamiento que, con un enfoque de conjunto, hemos dado a la gestión del patrimonio histórico de nuestra Ciudad.

En la estructura administrativa del Ayuntamiento de Valencia, el Servicio de Patrimonio Histórico tiene competencias en materia de archivos, museos, monumentos y arqueología.

Los **Archivos Municipales** custodian la documentación generada por el gobierno de la ciudad desde el siglo XIII hasta la actualidad.

La red de **Museos Municipales** está integrada por:

- El **Museo de la Ciudad**, que expone las colecciones municipales; especialmente, pintura.
- El **Museo de Ciencias Naturales**, que alberga la importante colección paleontológica de Rodrigo Botet. Se halla configurado en cuatro áreas expositivas (Contribución Valenciana a las Ciencias Naturales, Historia de la Vida, Malacología y Ecosistemas Valencianos).
- La **Casa-Museo Benlliure**, edificio que perteneció a dicha familia y al que se ha dotado de unas estructuras museográfica y didáctica modernas.
La planta baja intenta recrear el ambiente íntimo de la familia de don José Benlliure. La planta entresuelo se destina a exponer obra suya. La planta primera está destinada a exponer obras de su hermano, don Mariano Benlliure, y de su hijo Pepino (discípulo de Sorolla).
- La **Casa-Museo Blasco Ibáñez**, ubicada en la playa de la Malvarrosa, acoge recuerdos, objetos personales y obras literarias del escritor.

Otros espacios museísticos son:

- El centro arqueológico de **La Almoina**, donde se sintetiza la historia de la ciudad desde su fundación, en el año 138 a.C., hasta la Edad Media, con restos de edificios romanos, visigodos e islámicos. Ahí aparecen las vías romanas, las termas, el Foro y la Curia.

- La **Cripta-Cárcel de San Vicente Mártir**, que debió de ser la capilla funeraria de un obispo visigodo, conectada con la cabecera de la antigua catedral. Cuenta con un pequeño ábside de herradura que se sobrepone a un edificio romano, en memoria vinculada al martirio de San Vicente.
- La sala de exposiciones arqueológica de **El Tossal**, donde se puede contemplar un gran lienzo de la muralla árabe.
- Y, próximamente, contaremos con la **Casa-Museo de Concha Piquer** y con el **Museo de Historia de Valencia**, a instalar en la Sala Hipóstila.

Los **monumentos** ciudadanos son muy numerosos. Entre los edificios, cabe destacar:

- **La Lonja**, del siglo XIV, que es una de las mejores muestras del gótico civil. Declarada, en 1996, Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.
- **Las Atarazanas**, del siglo XV, que constituyen un ejemplo singular de este tipo de construcciones, destinadas a la fabricación, depósito y reparación de barcos.
- **El Almudín**, antiguo almacén medieval de granos. Después de una completa limpieza y restauración, en 1998, se destina a contenedor cultural, para albergar exposiciones de escultura.
- **Torres de Serranos**: Una de las puertas del desaparecido recinto amurallado medieval. Constituyen uno de los monumentos más representativos de nuestra ciudad. Su construcción data del siglo XIV.
- Las **Torres de Quart**: Otra de las puertas medievales. Éstas son del siglo XV.

Y, por último, el **Departamento de Arqueología**, que, a través del PGOU y de la normativa del Centro Histórico, mantiene el control de las obras municipales que afecten al patrimonio arqueológico de la ciudad. Recibe los restos hallados y lleva a cabo el tratamiento técnico de éstos.

La conservación del patrimonio histórico es uno de los objetivos básicos sobre los que se fundamenta su tutela y defensa, entendiendo la conservación como el conjunto de procedimientos y medidas destinados a salvaguardar los objetos y los documentos de posibles alteraciones físicas, y los dirigidos a su recuperación cuando estas alteraciones se han producido.

Hay dos fases diferenciadas. La primera es la conservación, merced a la cual se desarrollan todas las normativas, directrices y procesos encaminados al control de las condiciones ambientales de los depósitos y de las instalaciones que puedan afectar al patrimonio, el control de su estado y la instalación en los depósitos.

Las medidas de control que son de estricto cumplimiento y aplicación en nuestros edificios se basan en el adecuado manejo y mantenimiento de los objetos y colecciones.

Entre las medidas preventivas, cabe mencionar la limpieza sistemática de los locales; la revisión periódica de los edificios, con el fin de evitar filtraciones de agua y goteras, y, así, prevenir los peligros derivados de la condensación. Además, en los locales recién cons-

truidos se ha controlado la utilización de materiales adecuados, para que fueran resistentes al ataque de los insectos, y aislantes de la humedad.

En cuanto a los métodos de control, aunque continuamente se introducen nuevas técnicas, todavía utilizamos algunos agentes y métodos antiguos, en cuanto a esterilización, desinfección y desinsectación. La fumigación es un método que venimos aplicando dos veces al año en los locales culturales, con el fin de erradicar hongos e insectos.

La eliminación de las termitas se considera de forma especial en nuestra ciudad, dadas las características medioambientales que les son propicias, por lo que su control se centra en las estructuras de los inmuebles.

El Ayuntamiento de Valencia ha acometido, últimamente, la eliminación de termitas en la Lonja de Mercaderes. El proyecto se adjudicó a una empresa especializada, con un coste de 25 millones. Los trabajos comprendieron el tratamiento de todas las cabezas de vigas dañadas del techo, reforzándose con varillas de fibra de vidrio BETA, así como protección de toda la madera existente. El contrato contempla las revisiones periódicas, cada tres meses durante cinco años, de unos cebos (Sentri-Tech) colocados en puntos estratégicos.

Contamos con un laboratorio de microfilmación desde 1982, donde se microfilman los documentos que se seleccionan por su valor histórico y su antigüedad, con el fin, por una parte, de tener copias de seguridad, y por otra, de que las copias sirvan para uso de los investigadores y, con ello, preservar el original.

Otra tarea que llevamos a cabo y que consideramos importante es la relativa a la organización, la clasificación y el inventario de los fondos, ya que su resultado condiciona directamente la calidad de la gestión.

La segunda fase, denominada **restauración**, está dirigida a la recuperación, mediante procesos técnicos, manuales y mecánicos, de los soportes físicos deteriorados por los agentes externos e internos, que ayuden a los fondos que integran el Patrimonio.

En cuanto a los Archivos, cada año se destina una partida presupuestaria para acometer esta tarea; con un promedio de 50 volúmenes/año y 10 millones de pesetas.

En los museos funciona una Unidad de Restauración Pictórica, que viene realizando las intervenciones necesarias. En el pasado año, fueron 22 las obras restauradas, de José Vergara, Cristóbal Bou, José Capuz, Juan Sarinyena, Vicente López, Borgiani, etc.

Con motivo del reacondicionamiento de la Casa-Museo Benlliure, se ha llevado a cabo, mediante contratos con especialistas, la restauración de algunas pinturas, así como la de muebles, tejidos y abanicos pertenecientes a este museo.

En cuanto a los monumentos, se lleva un control, con visitas periódicas de la Brigada de Monumentos, con el fin de velar por su limpieza y mantenimiento. Por otra parte, la Oficina Técnica de Monumentos controla las restauraciones que se consideran necesarias. En el año 1999 se acometieron los trabajos de restauración de 18 de ellos: estatuas, algunas de ellas de Ponzanelli, fuentes y lápidas, diseminadas por parques y jardines.

En las Torres de Serranos se ha comenzado su tratamiento, consistente en limpieza, conservación y mantenimiento. A través de concurso público, se ha adjudicado la tarea a una empresa, por importe de 150 millones de pesetas.

En el año 2001, se ha acometido la restauración de dos de los cinco puentes históricos, la Cruz de Término de Mislata y los monumentos a Teodoro Llorente y a Palas Atenea. Todo ello, por un importe de 300 millones de pesetas.

En cuanto a la **difusión**, se utilizan todas las vías a nuestro alcance; todas y cada una de las unidades cuentan con centros de documentación e investigación, aulas didácticas para actividades lectivas y educativas, bibliotecas especializadas, salas de exposiciones temporales, conferencias, presentación de libros y revistas. Algunas de estas exposiciones se complementan con catálogos, proyección de vídeos temáticos e, incluso, conciertos de música.

En edificios como la Lonja o las Atarazanas, se han celebrado Congresos y Encuentros Internacionales, y, en el mes de octubre cada año, se entregan en la Lonja los Premios de Investigación Rey Don Jaime, siendo el príncipe Felipe quien procede a la entrega de los galardones a los científicos seleccionados.

Otra faceta de divulgación son las publicaciones. En el mercado están ya las series de Museos, Arqueología, Monumentos, y, en el año 2000, se ha iniciado la serie de Archivos.

A todo ello hay que añadir las becas y premios de nuestra área; anualmente se convocan ocho becas de nueve meses de duración, para licenciados, con el fin de seguir catalogando los fondos archivísticos, museográficos, hemerográficos y arqueológicos.

Otra beca que se convoca es la de la Casa Velázquez, dirigida a los artistas especializados en pintura o escultura, con la obligación de residir en la citada Casa Velázquez, de Madrid, durante un curso.

Asimismo, se convocan anualmente los Premios Senyera de Pintura, Escultura e Investigaciones Históricas, dotados, cada uno de ellos, con un millón de pesetas.

Así pues, podemos señalar, para terminar, que la conservación del patrimonio histórico y artístico de la ciudad de Valencia se concreta en la catalogación, el inventario, la vigilancia, la restauración y la custodia, en las condiciones adecuadas, de los documentos históricos, pinturas, esculturas, tejidos, abanicos, orfebrería, restos arqueológicos, monumentos, etc., y que se garantiza la difusión de dicho patrimonio mediante la consulta en sala; la exhibición en museos y exposiciones científicas, artísticas o históricas; las publicaciones, los artículos en periódicos y revistas, y las páginas web en internet.

ZARAGOZA Y LA RECUPERACIÓN DE LA ANTIGUA CAESARAUGUSTA: EL FORO, EL PUERTO FLUVIAL, LAS TERMAS PÚBLICAS, EL TEATRO Y LAS MURALLAS

CARMEN AGUAROD OTAL
Jefe del Servicio de Cultura
Ayuntamiento de Zaragoza

La renovación arquitectónica que en las últimas décadas está cambiando el aspecto del centro histórico de la ciudad de Zaragoza ha ido acompañada de las preceptivas tareas de excavación arqueológica sistemática que han ido desvelando importantes restos de su patrimonio cultural, destacando, entre ellos, los pertenecientes a edificios públicos de época romana que se han conservado *in situ*.

El Ayuntamiento de Zaragoza, con el objeto de preservar y rentabilizar culturalmente los restos arquitectónicos conservados, ha creado hasta la fecha tres museos de Historia y Arqueología que se encuentran abiertos al público y que pueden clasificarse como museos de sitio. A ellos se unirán en el futuro diferentes espacios, actualmente en vías de adecuación, con los que se configurará un recorrido por los diferentes enclaves arqueológicos de la ciudad que se denominará Ruta de Caesaraugusta. El concepto seguido para articular la Ruta ha sido la diversificación temática, adecuándose el discurso museográfico al uso de cada uno de los edificios. Así, el primero de ellos, el Museo del Foro de Caesaraugusta, situado en la plaza de La Seo, fue inaugurado el 14 de octubre de 1995; el segundo, el Museo de las Termas Públicas de Caesaraugusta, se inauguró el 25 de mayo de 1999, en la calle San Juan y San Pedro; y, finalmente, el tercero, el Museo del Puerto Fluvial de Caesaraugusta, con acceso desde la Plaza de San Bruno, abrió sus puertas el 29 de marzo de 2000.

Actualmente, se han iniciado los trabajos previos para la ampliación en 1.500 m² del Museo del Foro, y se realizan tareas de excavación en el tramo de la muralla de San Juan de los Panetes y en el Teatro Romano, como fase previa a su "musealización".

Los diferentes enclaves se han "musealizado" siguiendo las pautas de los Centros de Interpretación Históricas. En ellos se muestran, además de sus restos arquitectónicos, aspectos relacionados con las actividades que albergaban en época romana. De este modo, el espectador recibe unas claves de interpretación para apreciar una serie de elementos y manifestaciones que conforman su propia historia. Para ello, se han elaborado guiones con discursos que intentan ser claros, científicos, amenos y didácticos. La incorporación de nuevas tecnologías de comunicación, como audiovisuales multimedia, audioguías personales, etc., crean atmósferas atractivas y sugerentes que motivan al espectador para una actitud favorable de aprendizaje.

La conservación preventiva de los restos arqueológicos ha constituido un objetivo importante dentro de los montajes, procediendo al diagnóstico y control de las patologías, debidas a las transformaciones del medio, producidas por la propia investigación arqueológica. La labor de un equipo interdisciplinar que cuenta con geólogos ha sido decisiva en este tema.

Los aspectos didácticos han merecido una especial atención en el montaje museográfico, realizándose publicaciones para uso de profesores y alumnos que abarcan desde el último ciclo de Primaria hasta el Bachillerato. Actualmente, disponemos del material didáctico del Museo del Foro; se encuentra en avanzado proceso de trabajo el correspondiente al Museo de las Termas Públicas, y se comienza a esbozar el proyecto didáctico del Puerto Fluvial.

En todos los proyectos museográficos se ha dedicado una especial atención a facilitar el acceso, tanto al espacio físico como a la información, a los colectivos con alguna discapacidad física. Para ello, se ha dotado a los espacios, que siempre se encuentran en planta sótano, de ascensor o plataformas para sillas de ruedas que permiten salvar los recorridos de escaleras. Las maquetas instaladas pueden tocarse, e incorporan rótulos en sistema Braille para las personas ciegas y deficientes visuales; asimismo, se trabaja actualmente en la adaptación de todo el material informativo, folletos y planos al sistema Braille. Pensando en el colectivo de personas parcial o totalmente sordas, se han realizado vídeos en los que un intérprete expone en un resumen de cinco minutos, como máximo, y subtítulo, el contenido de cada uno de los audiovisuales que se proyectan en los diferentes museos.

Las cifras de visitantes a los diferentes museos se van incrementando día a día, según queda reflejado en el cuadro adjunto.

AÑOS	VISITANTES		
	FORO	TERMAS	PUERTO
1995	10.927		
1996	20.210		
1997	33.180		
1998	34.347		
1999	43.488	12.895	
2000	18.462	7.863	5.678
(hasta el mes de mayo)			

A continuación, realizaremos un recorrido por los diferentes espacios, ya “musealizados” o en proceso de adecuación, y sus contenidos principales.

MUSEO DEL FORO DE CAESARAUGUSTA

El Museo del Foro de Caesaraugusta alberga una exposición permanente sobre los restos arqueológicos excavados en la plaza de La Seo durante los años 1988-89: un mercado de época de Augusto y el posterior Foro de la ciudad construido en época de Tiberio.

El montaje está realizado en función de un objetivo primordial: interpretar los restos arqueológicos conservados *in situ*. Los criterios seguidos pretenden hacer asequibles al visitante los resultados de los estudios arqueológicos e históricos sobre las estructuras arquitectónicas que alberga el museo, construido durante los años 1990 y 1991; para ello, se descartaron las sugerencias, más generales de planteamiento, de crear en este espacio un Museo de la Zaragoza Romana, o un Museo de Historia de la Ciudad.

El Museo se divide en dos zonas: una alberga los restos arquitectónicos del Foro, y otra articula los propios restos con un área de exposición y servicios. Dentro de esta última, se desarrolla la proyección de un audiovisual con programa multimedia, se encuentran instaladas diez vitrinas y una maqueta del antiguo mercado.

El Foro de Caesaraugusta se organizaba alrededor de una gran plaza rectangular rodeada de pórticos dobles, que daban acceso a edificios que conocemos sólo parcialmente. El conjunto estaba presidido por un templo situado en el centro de su lado sur, hoy bajo La Seo o Catedral de San Salvador. En la zona del Museo que alberga los restos arquitectónicos, se conservan las cimentaciones del lado oeste del pórtico doble de la plaza y de una serie de estructuras interpretadas como locales comerciales. Éstos se delimitaban por el muro de cierre del Foro que generaba una fachada hacia el Kardo Máximo de la ciudad (actual calle Don Jaime I), con porche con columnata. Junto a estas estructuras, se encuentran restos del mercado de Augusto, tramos de dos cloacas, una augústea y otra tiberiana, de los canales de desagüe de la plaza que comunicaban con las cloacas, y de tuberías de plomo pertenecientes al abastecimiento de agua a la ciudad.

En las vitrinas se encuentran expuestos materiales arqueológicos seleccionados entre los aparecidos durante las excavaciones efectuadas en el lugar entre los años 1988 y 1991. El objetivo que pretendemos alcanzar con la exposición de estas piezas es introducir al visitante en la vida cotidiana de los ciudadanos romanos que transitaban por el mercado y el Foro, unir a su contemplación la fácil comprensión de su utilidad dentro de su propio ambiente. Para ello, escogimos, en primer lugar, recrear un momento cronológico determinado, que fijamos entre la época augústea y el siglo I d.C., etapa en la que se desarrolló la mayor actividad constructiva de los restos conservados en el museo.

Se ha reservado un espacio para la exposición temporal de piezas invitadas, seleccionadas por su relación con la historia de la ciudad, como es la pieza invitada en 1995, el Bronce de Áscoli, o, en 1996, el "Grupo Ena". Aquí también se exponen los trabajos ganadores en el Concurso anual del Foro.

El recorrido por los restos arqueológicos se puede realizar con la ayuda de una audioguía personal. Una maqueta instalada en este sector reconstruye, de manera ideal, una zona de los pórticos del Foro con locales comerciales anexos, canal y cloaca.

Actualmente, se trabaja en una zona de ampliación del museo, de 1.500 m², que pondrá en comunicación el área descrita con el ángulo suroeste del conjunto foral, donde se ubica un interesante espacio que se ha identificado como un aula basilical.

MUSEO DEL PUERTO FLUVIAL DE CAESARAUGUSTA

Durante los años 1989 a 1991, se realizaron excavaciones arqueológicas en el sector comprendido entre la antigua calle Sepulcro, 1-15, y el paseo Echegaray y Caballero. En este lugar se halló un conjunto monumental que daba continuidad al trazado del Foro localizado en la plaza de La Seo, perfilando el límite norte tanto de la ciudad como del mismo Foro junto a la orilla del río Ebro.

Hoy día, en un espacio de titularidad municipal situado bajo la plaza de San Bruno, se conservan los restos de un edificio monumental que, mediante una amplia escalinata, daba acceso desde el muelle fluvial del río Ebro al Foro de la ciudad, edificio al que se adosa un tramo de muralla. El conjunto se fecha entre la época de Augusto y el siglo I d.C. En este espacio museístico se trata el tema de la navegación por el río Ebro en la Antigüedad.

Entre las estructuras que constituyen el límite nordeste del Foro destacan los restos de un gran edificio, con probable función de almacenaje. Orientada al río, se desarrollaba una bella fachada con arquerías, que permitía acceder al vestíbulo del edificio monumental y salvar con escalinatas la diferencia de altura existente entre el puerto y la gran plaza del Foro.

En alguno de los sillares de este edificio se conservan marcas de cantería realizadas por sus constructores: soldados de las legiones VI Victrix, IV Macedónica y X Gémina, fundadoras de la ciudad de Caesaraugusta.

La visita comienza con la proyección de un audiovisual, de 14 minutos de duración, en el que se narran los cambios experimentados por el río Ebro desde la Antigüedad y se habla de la navegación por sus aguas y del puerto de Caesaraugusta. Además, acompañamos a un comerciante caesaraugustano en uno de sus viajes.

Una maqueta, accesible para ciegos y con información sonora, reconstruye de manera ideal el edificio de entrada desde el puerto de Caesaraugusta al Foro de la ciudad, tal como debía de encontrarse a mediados del siglo I d.C.

En una de las paredes del museo, se ha instalado una escala de medición que denominamos "Ebrómetro", donde se reflejan, por una parte, dos de las más importantes avenidas del río que están documentadas, y, por otra, las diferencias de altura entre el suelo actual, el de la plaza del Foro, y el del vestíbulo del edificio monumental.

MUSEO DE LAS TERMAS PÚBLICAS DE CAESARAUGUSTA

La historia de los trabajos arqueológicos realizados en este lugar comienza en mayo de 1982, cuando se acometió la regularización del trazado de la calle San Juan y San Pedro, descubriendo parte de una estructura porticada de época romana.

Las Termas Públicas de la calle San Juan y San Pedro se localizan en el centro de la ciudad de Caesaraugusta, en el espacio existente entre el Foro y el Teatro. De las diversas salas con que contaban estas instalaciones –vestuario, salas calientes, templadas y frías, gimnasio, etc.– únicamente se han conservado aquí restos de unas letrinas que fueron derribadas para construir sobre ellas una gran piscina porticada, donde se podía nadar al aire libre.

Dentro de la visita se proyecta un audiovisual, de 14 minutos de duración, en el que, a mediados del siglo I d.C., un ciudadano de Caesaraugusta, que ocupa el cargo público de edil municipal, escribe una carta a un amigo, desde la biblioteca de las Termas.

Como complemento de la visita, y para ampliar sus contenidos formativos, se ha realizado una maqueta (con la reconstrucción de unas termas, inspiradas en las de Los Bañales de Uncastillo –Zaragoza–), dotada de información sonora que describe las características y los pormenores del uso de las distintas estancias de los baños romanos.

TEATRO DE CAESARAUGUSTA

Situado en un gran solar, de más de 6.000 m², entre las calles de La Verónica, Pedro Joaquín Soler y San Jorge, el teatro romano de la ciudad se descubrió en 1972, año en el que comenzaron los trabajos de investigación, que han sufrido retrasos. Las excavaciones se han realizado hasta 1992 por la Diputación General de Aragón, siendo continuadas, a partir de 1997, por el Ayuntamiento de Zaragoza. En la actualidad, y tras la cesión de este espacio arqueológico por parte de Ibercaja a la ciudad, el Ayuntamiento está ultimando los trabajos de excavación total y proyectando su adecuación y “musealización” a corto plazo.

El teatro ocupó una considerable extensión dentro de la ciudad romana, el espacio de unas cuatro manzanas de casas. Se proyectó en época del emperador Augusto, y fue realizado en época de Tiberio, entre los años 20 y 37 d.C. Para su construcción, se niveló el terreno elegido, sobre el que se erigió la estructura utilizando argamasa. Sobre ella, formando pasillos y cámaras radiales, se colocaron las gradas para los espectadores, que en las zonas convenientes se recubrieron con placas de mármol, hoy perdidas, u otros materiales de revestimiento. El aforo se calcula en torno a los 6.000 espectadores. El exterior del teatro debió de presentar tres pisos con arcadas superpuestas, con una altura aproximada de 25 a 30 metros.

La vida del Teatro fue prolongada, y sufrió diversas reformas que alteraron su aspecto durante los siglos IV y V d.C. Su abandono es patente en el siglo VI d.C. En épocas poste-

riores, en este espacio se ubicó una necrópolis (siglos IX-X), viviendas hispano-musulmanas en el siglo XI, y parte de la judería de la ciudad en la Baja Edad Media.

La "musealización" del Teatro se dedicará a la interpretación de los restos del edificio y a presentar el tema de los espectáculos públicos en Caesaraugusta. Se construirá, junto a los restos arquitectónicos, un edificio, centro de recepción para los visitantes, que recogerá espacios de exposición permanente de los materiales hallados, maquetas, salas de audiovisuales y servicios complementarios.

LA MURALLA DE LA CIUDAD

Desde su época fundacional, la ciudad romana se hallaba rodeada por una muralla que delimitaba su perímetro rectangular y de la que se conocen más de una veintena de puntos.

Los tramos conservados en la Avenida de César Augusto y en el Convento de las Canonas del Santo Sepulcro son los de mayor espectacularidad por sus dimensiones. La fecha que tradicionalmente se ha dado a los dos tramos de muralla ha sido la del siglo III d.C., relacionando la reutilización de materiales constructivos que se aprecian en su realización con una ejecución apresurada ante las supuestas invasiones de este momento histórico.

Los datos que se están obteniendo en los últimos trabajos arqueológicos efectuados en diversos puntos del recorrido de la muralla permitirán, en un futuro, plantear un espacio expositivo dedicado a la historia de la muralla.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *La Plaza de La Seo*. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas. Estudios de Arqueología Urbana, 2, Zaragoza, 1989.

AA.VV.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Zaragoza, 1991.

AGUAROD OTAL, y otros: *Foro de Caesaraugusta. Programa Didáctico*, Zaragoza, 1996.

AGUAROD OTAL, C., Y MOSTALAC CARRILLO, A.: "La Arqueología de Zaragoza en la Antigüedad tardía". *Historia de Zaragoza*, vol. 4. Zaragoza, 1998.

BELTRÁN LLORIS, M., Y FATÁS CABEZA, G.: "César Augusta, ciudad romana". *Historia de Zaragoza*, vol. 2, Zaragoza, 1998.

**LA CASA DE CULTURA Y
OTROS EQUIPAMIENTOS EQUIVALENTES**

LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS, EN EL ORIGEN DE LAS CASAS DE CULTURA

RAFAEL DEL VALLE CURIESES

Jefe del Área de Cultura del Ayuntamiento de Palencia

ANTECEDENTES

Las casas de cultura son un invento genuinamente español que cuenta con una breve existencia. Como antecedentes, podemos considerar los Ateneos ilustrados surgidos a principios del siglo XIX, que aportaban como novedad un espíritu plural y multidisciplinar característico de su funcionamiento. El propio Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, fundado a fines del siglo XIX, además de albergar la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional, acogió, hasta mediados de los cincuenta, el Archivo Histórico Nacional, complementando sus instalaciones con centros de estudio y salas para conferencias, audiciones y exposiciones.

ORÍGENES Y DEFINICIÓN

En el año 1952, el director general de Archivos y Bibliotecas, don Francisco Sintes Obrador, pronunció una conferencia con el título de *Las Casas de Cultura. Una experiencia cultural en la provincia de Santander*, con la que clausuraba el curso académico de la Universidad Menéndez Pelayo.

En dicha intervención se ponían las bases para definir, por vez primera, el concepto de casa de cultura. Posteriormente, el entonces ministro de Educación Nacional, don Joaquín Ruíz Giménez, acuñaría para ellas la siguiente definición: "La Casa de Cultura ha de ser el hogar donde toda inquietud de legítimo conocimiento tenga su asiento".

JUSTIFICACIÓN DE SU EXISTENCIA

Igualmente, en dicha disertación del profesor Sintes Obrador, se explicaban los motivos que inducían a la Dirección General a su planteamiento y creación. Pueden éstos resumirse así:

- Renovación del servicio bibliotecario y aplicación de todas las posibilidades culturales y educativas que conlleva. Era patente la necesidad de atender la educación permanente de los ciudadanos y urgía plantear soluciones inmediatas.

- Rentabilizar al máximo los escasos recursos con que contaban los archivos, bibliotecas y museos estatales que, teniendo íntimas relaciones entre sí y con otros centros de estudios, podían compartir personal especializado y gastos de infraestructura.
- Conectar el sistema bibliotecario español, puramente estatal, con los Municipios y provincias, con el fin de aumentar su campo de acción y su eficacia implicando intereses y recursos locales.
- Dinamizar cada uno de los centros que se integran en las casas de cultura, sacando el máximo rendimiento a sus fondos culturales, instalaciones y recursos y haciéndolos, al mismo tiempo, más asequibles al público.

CARACTERÍSTICAS

En relación con los propósitos que habían dictado su génesis, las casas de cultura surgieron en España con la intención básica de integrar en un mismo edificio un archivo histórico y una biblioteca pública. Si fuese posible, se daría cobijo igualmente al Museo Arqueológico y al Centro de Estudios de Investigación Local. Así, el mismo edificio albergaría, al menos, aquellos dos servicios públicos, con similar horario de atención al público, lo que permitiría, en ocasiones, compartir el personal técnico. Los servicios allí integrados se beneficiaban, además, de las instalaciones complementarias habilitadas en las casas de cultura, como salas de actos y exposiciones, entre otras.

De esta manera, las diferencias existentes entre unas casas de cultura y otras dependían, fundamentalmente, de la capacidad física para acoger más o menos servicios y de la voluntad integradora de entidades y asociaciones locales en el ámbito de éstas.

También ha sido diverso el sistema para dotar de sede a estos nuevos centros culturales. En algunos casos, se levantaron modernos edificios adecuados a las funciones específicas que habían de cumplir. Ejemplos son los de La Coruña, Mallorca, Palencia y otros muchos. La premura de tiempo y el dar utilidad a vetustos edificios aconsejó, en otros momentos, adaptar como casas de cultura nobles palacios, como fue el caso del de la Isla en Cáceres, el de Piedrasalbas, en Ávila, o el del Infantado, en Guadalajara.

Pero aunque variase su aspecto externo, todas las casas de cultura gozaban de las mismas normas de servicio con que venían funcionando las bibliotecas públicas: gratuidad y libre acceso. En ellas se han ofrecido locales y servicios gratuitos a los ciudadanos, facilitándoles, así, el acceso a los bienes culturales.

DIFUSIÓN

La idea de la creación de casas de cultura con las premisas expuestas fue lanzada por el mismo Sintés Obrador en el Congreso Internacional de Bibliografía, celebrado en Bruselas, en 1955, y tuvo una rápida aceptación en el mundo entero.

Proliferaron las casas de cultura en el Este de Europa, al otro lado del “telón de acero”, donde adoptaron un marcado carácter proselitista.

En la Europa Occidental, fueron especialmente bien acogidas en Francia, merced a la política de Malraux. En este país adquirieron, sin embargo, un carácter más elitista que en España, puesto que, frente a la gratuidad de los servicios que prestaban las españolas, las casas de cultura francesas cobraron desde un principio por la asistencia a las actividades más relevantes que organizaban: conciertos, teatro, danza, cine... Estas características, que las dotaban de una notable autonomía, las han preservado de los futuros y sustanciales cambios experimentados por la mayoría de las casas de cultura españolas. Las francesas, verdaderos centros culturales, siguen organizando programas que destacan en el ámbito europeo, por su relevancia y montante presupuestario. El caso de la Maison de la Culture de la Ville de Bobigny puede servir de significativo ejemplo.

SITUACIÓN JURÍDICO-ADMINISTRATIVA

a) Regulación de las actividades

El Ministerio de Educación, mediante Decreto de 10 de febrero de 1956, reguló el funcionamiento de *“las Casas de Cultura como centros en los que, previo acuerdo entre las Corporaciones provinciales y municipales con el Ministerio, se coordinaban las actividades de los Archivos, Bibliotecas y Museos estatales con las de las Corporaciones, a fin de conseguir una mayor eficacia en los fines culturales específicos de estos servicios. En las Casas de Cultura podrán integrarse, además, las Instituciones o Entidades públicas o privadas que cumplan fines análogos y que voluntariamente deseen cooperar”*.

En dicho Decreto se señala también que, además del cumplimiento de los fines específicos que corresponden a cada uno de los servicios que se integran en la casa de cultura, ésta deberá desarrollar una labor de formación cultural (educación permanente), mediante la celebración de conferencias, exposiciones, recitales, conciertos, teatro, proyecciones cinematográficas educativas, visitas a lugares de interés artístico e histórico, etc.

De la supervisión y fomento de todas estas actividades se encargaba un Patronato compuesto por representantes de todas las instituciones integradas en la casa de cultura junto a algunas relevantes personalidades culturales de la ciudad y presidido por el más alto representante de la Administración Estatal en la provincia en aquellos momentos, es decir, el gobernador civil.

La dirección del centro recaía en un funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros-Bibliotecarios o, en su defecto, en otra persona designada libremente por el Ministerio de Educación, a propuesta en terna formulada por el Patronato.

b) Regulación de los recursos

Cuando se promulgó el citado Decreto de 1956, ya existían casas de cultura en pleno funcionamiento y con características no equiparables en todo a las que se crearon después de la aparición del mismo. Urgía por tanto regular, más que las actividades, la situación de derecho y, sobre todo, el problema de su sostenimiento económico. Esta situación obligó a que el Decreto aprobado fuese muy flexible, poco preciso y expuesto, naturalmente, a una necesaria revisión.

Igualmente, habían surgido casas de cultura en núcleos que no eran capitales de provincia, por lo que el Ministerio de Educación hubo de promulgar un nuevo Decreto, el 9 de marzo de 1957. Éste, más que un decreto, era un reglamento que trataba de recoger los diferentes aspectos de aquellos centros, manteniendo lo fundamental de la normativa para todas las casas de cultura.

Para la construcción de una casa de cultura se exigía, al igual que si se tratase de un centro educativo, que el solar donde fuese a ubicarse lo aportase el Ayuntamiento de la localidad. La Diputación Provincial podía figurar en el Patronato siempre que aportase una cantidad para la construcción del edificio.

Los recursos económicos con los que habían de sufragarse los gastos de cada una de las casas de cultura quedaban fijados porcentualmente en sus órdenes de creación, siendo generalmente los Ayuntamientos y Diputaciones los que aportaban, aproximadamente, la mitad de los gastos de funcionamiento. Los materiales y los fondos específicos de los archivos y bibliotecas estatales y el personal técnico corrían por cuenta del Ministerio. En los costes de las actividades culturales se daba opción a que asociaciones o entidades de ahorro aportasen los medios suficientes para su realización.

ACTIVIDADES

Aparte de las informativas y de investigación, propias de los centros específicos y básicos que integran una casa de cultura (biblioteca pública y archivo histórico provincial), en ellas se realiza una amplia y diversa gama de actividades que no tienen por qué estar organizadas por dichas instituciones y a su costa; no olvidemos que la misión esencial de las casas de cultura fue siempre la de promover y facilitar la celebración de dichas actividades, fomentándolas, coordinándolas y facilitando su desarrollo.

A pesar de que la promoción cultural era el principal objetivo de las casas de cultura, la realidad demostró, en los primeros veinte años de su funcionamiento y, sobre todo, en las pequeñas ciudades, que dichos centros se convirtieron en el único referente de la actividad cultural local. No existían otras infraestructuras específicas y tampoco abundaban las iniciativas. La escasez de recursos económicos y de personal se hizo entonces más patente.

Se buscaron soluciones que pasaban, fundamentalmente, por establecer una red nacional de casas de cultura íntimamente relacionada con el mapa educativo del Estado (la

preocupación por que prevaleciera el aspecto educativo de las casas de cultura estuvo siempre presente en sus directivos). Al estar unidas al organigrama educativo, habrían de crearse por todo el territorio nacional, independientemente de contingencias más o menos favorables de la política provincial y local.

Para una mayor eficacia, se pedía el nombramiento de comisiones permanentes de trabajo y asesoramiento que, en todo momento, orientasen y facilitasen la labor directiva.

Asimismo, y para un mayor aprovechamiento de los recursos, se pedía la confección centralizada, desde la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, de un Programa anual de actividades culturales que rotase por las distintas casas de cultura, alternando con los propios programas provinciales o locales. De esa manera, se conseguirían actividades de un alto nivel al menor precio.

MOMENTOS DE CAMBIO

Cuando se estaban planteando nuevas orientaciones para encauzar y potenciar el desbordante caudal de ofertas culturales que ofrecían las casas de cultura, se produjeron cambios sustanciales que afectaron incluso a su existencia.

Por un lado, crecieron de manera incontenible e inabarcable los centros básicos que las habían formado; especialmente, las bibliotecas públicas. Con los depósitos rebosantes de fondos y las salas de lectura colapsadas por usuarios que habían de hacer cola para conseguir una plaza, precisaban urgentemente nuevas instalaciones, mucho más capaces, para prevenir una contingencia parecida en breve plazo. También los archivos necesitaban nuevos depósitos y mayor número de salas para el trabajo técnico y las consultas de especialistas e investigadores.

Por otra parte, las actividades culturales habían proliferado de tal manera que resultaba difícil coordinar sus celebraciones. Las instituciones y entidades, de ahorro fundamentalmente, optaron por construir sus propias salas de actos y de exposiciones, e incluso auditorios y teatros que superaban, con mucho, las condiciones que ofrecían las instalaciones de las casas de cultura. Quedaban, por tanto, éstas desprovistas de contenido, desapareciendo en ocasiones o siendo transformadas en otros centros culturales o educativos en el mejor de los casos.

La Casa de Cultura de Palencia puede servir de ejemplo en este proceso de desaparición. En la década de los ochenta, se construyeron sendos edificios para la Biblioteca Pública y el Archivo Provincial. La Casa de Cultura quedó abandonada, hasta que, a principios de los noventa, una rehabilitación transformadora la convirtió en la Fundación "Díaz Canessa", de arte contemporáneo.

Todos estos cambios coincidieron con otro de mucho más calado: el nuevo Estado de las Autonomías, que inmediatamente va extendiendo competencias hasta afectar a las de Archivos, Bibliotecas y Museos, de cuya gestión pasan a ser responsables las Juntas Regionales, con lo que desaparece cualquier norma unificadora y se imposibilita la existencia de redes de ámbito nacional.

Con todo ello, las casas de cultura adoptan un carácter más localista, y pierden, en ocasiones, su denominación, para convertirse en centros culturales o centros socioculturales que articulan esa serie de servicios en las distintas zonas urbanas de las ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

"Casas de Cultura", en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, núm. 36 (enero-marzo de 1956), págs. 57-71.

PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO: *Las Casas de Cultura*. Madrid, ANABAD, 1971 (Col. Cuadernos III).

SINTES OBRADOR, FRANCISCO: *Las Casas de Cultura. Una experiencia cultural en la provincia de Santander*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.

LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE UN PEQUEÑO MUNICIPIO

M^o JOSÉ IGLESIAS VÁZQUEZ

Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Porriño (Pontevedra)

“LA CULTURA NO ES UN GASTO, SINO UNA INVERSIÓN”

En principio, y como no podría ser de otro modo, mis primeras palabras son de agradecimiento. Agradecimiento a la Federación Española de Municipios y Provincias por la invitación que en su día me hizo para actuar como ponente en este curso. Pero sobre todo agradecimiento a dicha Federación por haber creado foros que, como éste, fomentan la comunicación.

La “comunicación”, esa palabra que por tan masticada parece haber perdido todo su jugo; precisamente hoy, cuando los canales para su utilización son tan amplios y variados, hace de nuevo acto de presencia en actos como éste. Actos que, en cuanto fundamentalmente comunicativos, logran el enriquecimiento personal e institucional, logran el intercambio de ideas, logran hacer crecer frutos como los que, espero, podamos disfrutar todos hoy aquí, hablando. Y por todo ello deseo manifestar mi más sincero agradecimiento a todos los que, como la Federación Española de Municipios y Provincias, hacen posible el diálogo.

Antes de comenzar, y después de oír las ponencias ya pronunciadas, me gustaría hacer ahora una serie de reflexiones que no son más que eso: pensamientos en voz alta, si se me permite también en clave de humor, que quizá se muestren comunes a más de uno, y que tienen mucho que ver en la recuperación del significado de algunas funciones.

La primera es el concepto de cultura y su debida utilización. Esto me recuerda que, después de obtener la primera licenciatura en la especialidad de pintura, mi madre, a la vuelta de las vacaciones, me esperaba en la puerta con una brocha y un rodillo en mano. Cuando llevaba pintadas prácticamente todas las ventanas y alguna que otra pared, le repetía, entre brochazo y brochazo, que Bellas Artes era otra cosa. Y mi madre, con su gran sonrisa, me decía: “sí hija sí, pero tú sigue, que por algo se empieza”.

Lógicamente, es broma. Mis padres eran grandes conocedores, pero eso no me eximió de seguir pintando en lo sucesivo. Con esta anécdota, lo que quiero decir es que muchas veces, cultura, como aquí se ha dicho, se remite tan sólo a fiestas. “Cultura”, en muchos lugares, es un concepto limitado desde su inicio y poco conocido en su total amplitud.

He estado viendo cómo técnicos de cultura hacen un llamamiento al político. Bien. Yo también quiero hacer otro, como política, a los propios compañeros y al resto de los ciudadanos, autoridades o no: la figura del político debería remitirse a su inicio (o a su fin), pues no se sabe qué fue primero: el huevo o la gallina.

Para ilustrar lo que quiero decir, me remitiré a una conversación que tuve con un doctor en Leyes, que me decía que la figura del abogado se veía como un picapleitos o pleiteador interminable, cuando, en realidad, había que recuperar el significado real según el cual la figura del abogado era aquel hombre con cuya inestimable ayuda se llegaba a entendimientos o a arreglos entre partes.

Asimismo, el político, llevado a su campo, tendrá que ser un buen especialista y un gran gestor y, como estamos hablando de cultura, para abarcar este campo, ha de ser persona con una cierta inquietud o ciertos conocimientos culturales para su mejor entendimiento y, sobre todo, para sobrellevar esa ardua misión (esa misión que, como ayer bien decía otro ponente, es poco menos que parecido a "ir a hacer las misiones").

Porque la gestión cultural toca todo, pues **cultura es todo**, y con ese todo nos referimos a lo que nos ayude a tener una mayor calidad de vida, en cuanto va desde qué comer, hasta cómo comer o cuánto comer, etc., por poner un ejemplo.

A veces creo que el concejal de cultura es el "entendido en todo, especialista de nada" o "de todo también", según se mire.

Y esto viene a colación porque hemos oído muchas veces la palabra clave: **colaboración**. Nuestro campo toca, y ya refiriéndome a los Ayuntamientos, a todas las concejalías: deportes –con la que, incluso en algunos casos, va unida o de la mano–, servicios sociales, festejos, educación, turismo, jardinería, etc. Por lo que no es extraño ver cómo los concejales, técnicos y "demás familia" de cultura acaban entendiendo de: luces (ahí está el alumbrado navideño con sus amperios, resistencias, potencias, etc.), de grupos electrógenos, de fontanería (como ejemplo, una toma de agua para una fiesta de espuma; véase su presión, enganche, mejor localización, etc.); seguridad (corte de calles, puesta de barreras, etc., para alguna actividad, ya sea una cabalgata de reyes con animales vivos, como camellos, entre otros) y un sinfín que muchos habrán conocido y que otros estarán padeciendo ya que habrán de seguir en el papel de Jesús en las bodas de Caná, en las que, con poco, hay que multiplicar, haciendo en la mayoría de las veces auténticos milagros, transformando agua en vino.

Con todo esto, dejo ahí una reflexión que, por un lado, es un mensaje de socorro de los que somos políticos a aquéllos de quienes se echa en falta su colaboración, comenzando por los compañeros pertinentes, a los que esa palabra, a veces, suena a "intromisión" o "competencia" y, por otro, a aquél que se pone al cargo de un departamento como éste, en el que, a veces, es relegado a la parte "floral" del mismo o, simplemente, elegido para desarrollar esa tarea que puede ser realizada por "cualquier persona", pues así como de fútbol y de arte, de Cultura "entiende cualquiera".

Por ello, no es raro encontrar completamente devaluada la figura del Concejal de Cultura, como alguien poco importante dentro del contexto del Ayuntamiento:

- "Tú, ¿de qué Área eres?"
- "De Urbanismo".
- "¡Ah, qué interesante!".
- "¿Y tú?"

- "De Cultura".
- "Ah, Cultura".

Para ver un cuadro, es necesario estar, al menos, a tres pasos de distancia del mismo. Cuanto mayor sea el cuadro, más distancia necesitaremos pues, a menor distancia, menor campo de visión (pruébese a pegar la nariz a un cuadro).

Esa distancia, ese campo de visión ha de ser tal, en todos los aspectos, para que pueda funcionar, crecer y desarrollarse, que ha de plantearse primeramente en la **actitud**; tendríamos que ser capaces de hacer una gestión de colaboración real y para muestra un botón: si uno está enfermo, se va al mejor médico. No nos importa si es chino, africano, indio, etc., lo importante es que sea un gran profesional en su trabajo.

Aquí tenemos, entre nosotros, un ejemplo de colaboración y seguro que hay más casos iguales en que ideologías diferentes conviven perfectamente y trabajan en conjunto por el bien del funcionamiento de la Concejalía de Cultura: Pepa, es del PP y Pepe es del PSOE, Concejala y Técnico, respectivamente, de Cultura de San Javier, Murcia. Con esto quiero decir que Cultura, al igual que Sanidad y Educación, tendría que estar para la sociedad "por encima del bien y del mal". Entiéndase lo que refiere esta frase en la intención de la misma.

Y también mencionar el idioma globalizador utilizado en Cultura. Creo que todos queremos que la Cultura llegue a todo el mundo, por lo que el idioma no ha de ser nunca una barrera, sino en lo que a su etimología se refiere, ha de ser un útil, para la comunicación y con la finalidad del entendimiento. Esto tan sólo es otra reflexión y no una nota en contra de nada, sino a favor de su buena utilización.

En Cultura, para entenderla, hemos de verla globalmente, y hay una clave esencial en el entendimiento y mejor visión: es el hacer llegar a todos, empezando por nuestros Alcaldes y demás autoridades, superiores sobre todo, que **Cultura no es un gasto, sino una inversión**.

Este "chip" pervive; exceptuando ciudades más grandes, cuyo número de habitantes es mayor y en las que han visto la rentabilidad de la Cultura como "tarjeta de presentación" de un pueblo y, lógicamente, como factor dinamizador del desarrollo del mismo, en el resto aún no se ha cambiado.

De lo dicho, pues, podemos deducir las ayudas más o menos importantes, las mayores o menores dotaciones de infraestructuras, de personal, a proyectos, etc., etc.

Las políticas culturales y sus posibilidades de llevarlas a cabo vienen determinadas por el anterior "chip" mencionado, afectando, cómo no, al Centro Cultural, que es de los que, en esta ponencia se va a tratar, de sus dotaciones y funciones, por lo que, y también es una pregunta: "¿Qué debe ser una Casa de Cultura?", "¿Cómo entendemos su función?", dependiendo también de los medios de que dispongamos y de la Política Cultural realizada (concentrada o dispersa) así será la concentración o no de medios y actividades y funciones en la misma.

A priori, y dejando de lado por el momento la existencia de aquel "chip" en el seno de la política municipal, realmente tendremos que hacer referencia a que la cosa cambiará sustancialmente según hablemos de un Centro Cultural en el marco de un Municipio de pequeñas dimensiones o bien se encuentre éste en el ámbito de un Municipio o ciudad de

grandes proporciones. Y, teniendo en cuenta que la mayoría de los que estamos aquí nos enmarcaríamos en la primera opción, conviértase esta ponencia en adalid de nuestras reivindicaciones.

Parecería correcto analizar las diferencias entre uno y otro caso atendiendo a tres factores principales: primero, qué se espera del centro, es decir, cuál es su razón de ser en el marco de las relaciones sociales y administrativas del Municipio; segundo, cuáles son los medios de los que dispone para llevar a efecto su función; y tercero, cuál es el funcionamiento real del Centro Cultural, teniendo como punto de referencia los dos aspectos anteriores.

En cuanto al primer punto, no cabe duda que en un pequeño Municipio, el Centro Cultural se convierte en aglutinador de todas las actividades y manifestaciones culturales del mismo. A diferencia de una gran localidad, en la que los servicios, actividades, e incluso las propias infraestructuras (p. ej. oficinas y personal), se encuentran diversificados no ya sólo física, sino también administrativamente, a pesar de que las tareas se desenvuelvan jerárquicamente en el marco de una Concejalía única, el Centro Cultural de un pequeño Municipio, sin embargo, es el centro neurálgico de toda actividad cultural que se desarrolla en el mismo. En él se concentran todas las actividades y manifestaciones relacionadas con la cultura: las propias labores administrativas y burocráticas de la Concejalía, las distintas oficinas y el trabajo del personal adscrito a ellas, las actividades y servicios temporales (conferencias, mesas redondas, exposiciones, conciertos, representación de obras de teatro, etc.) junto con los permanentes (salas de lectura, biblioteca, atención e información al público, etc.)... De esta forma, el Centro Cultural se convierte en el núcleo físico, administrativo –e incluso psicológico–, de la vida cultural de la localidad: no cabe duda que, para cualquier tema relacionado con la cultura, sea en el ámbito que sea, el ciudadano siempre tendrá como punto de referencia el Centro Cultural.

Es por ello que, como vemos, las expectativas que se tienen de esta institución son muchas y múltiples. Y, a pesar de que todas esas actividades son desarrolladas en un único centro, el ciudadano, como es normal, exige que todas y cada una de ellas sean desenvueltas con el máximo de calidad y efectividad. Ello se convierte en un serio problema para los pequeños Municipios, precisamente por esa cualidad de concentración de actividades, en tanto que la labor de la Concejalía de Cultura se desarrolla en un edificio enteramente abierto al público, un edificio en el que cada una de las labores desempeñadas, sean realmente públicas o necesariamente privadas, han de realizarse de manera independiente pero yuxtapuestas en un espacio único, con los problemas que de ello se derivan.

Las expectativas y exigencias de un Centro Cultural son muchas, los problemas para desarrollarlas de manera efectiva son múltiples y, sin embargo, los medios de los que dispone son mínimos. Con esto entramos en un segundo punto de interés. Realmente parece claro *a priori* que una institución de este tipo cuenta con más recursos económicos, materiales y personales en un Municipio de grandes dimensiones que en uno de dimensiones más reducidas, lo cual sería normal atendiendo a razones poblacionales y, en consecuencia, presupuestarias de la propia Concejalía. Parece normal, digo, que un Centro Cultural en una ciudad de 200.000 habitantes cuente con más recursos que otro ubicado en una de 20.000.

Pero, sin embargo, no parece tan normal que las partidas presupuestarias sean asignadas siguiendo un criterio meramente poblacional. Y ello porque, como hemos dicho, las exigencias que se demandan a esa institución son distintas: un pequeño Municipio debe concentrar en su Centro Cultural casi de manera exclusiva toda la actividad cultural del mismo, y no puede contar tanto con el apoyo de la iniciativa privada, en tanto que, por ejemplo, las productoras de conciertos concentrarán mucho más su actividad en aquellas ciudades que cuenten con un gran público potencial, pues al ser empresas su labor se desarrolla sobre todo siguiendo criterios de rentabilidad económica.

Sin embargo una Concejalía de Cultura de un pequeño Municipio desarrolla, por una parte, su actividad y oferta cultural en base a una política educativa, ofreciendo al pueblo una vida cultural que sirva para el desarrollo individual y colectivo de los ciudadanos, a la vez que, por otra parte, ha de actuar muchas veces sola, sin contar tanto con el apoyo de la iniciativa privada y, lógicamente, sin atender a criterios de rentabilidad o economía de mercado, mientras intenta, muchas veces haciendo malabarismos, mantener su economía saneada.

La deficiente inversión presupuestaria en un pequeño Municipio provoca no sólo que las actividades culturales sean cualitativa y cuantitativamente inferiores a las que pueda ofrecer una gran ciudad, sino también que los servicios e infraestructuras de uso cotidiano sean también inferiores en razón de los escasos medios materiales de los que dispone la Concejalía.

Así, nos encontramos con espacios de trabajo y de actividad muy reducidos, insuficientemente equipados y concentrados en un único edificio; personal insuficiente, muchas veces con una preparación limitada y poco adecuada; servicios incompletos, muchas veces inexistentes, etc. Esta es la razón por la que, como decíamos anteriormente, uno ha de saber un poco de todo para recordar, en cada acto cultural que se organiza, aquellas Bodas de Caná en las que de muy poco se puede sacar tanto.

Y ante todo este panorama, en principio desolador ¿cuál es la actividad real que desenvuelve o puede desenvolver un Centro Cultural de un pequeño Municipio?. Realmente, tras haber visto cómo las exigencias de funcionamiento son máximas, y sin embargo los medios para su desarrollo mínimos, pensaríamos, lógicamente, que la actividad desenvuelta es deficitaria, mínima, insuficiente. Nada más lejos de la realidad. La solución a esta problemática pasa por no cejar en el empeño y mantener los objetivos al máximo nivel. Ciertamente, es preciso no ser en exceso idealistas o soñadores y mantener los pies en el suelo adoptando una postura objetiva y pragmática, pero ello no es razón para la resignación y el conformismo en tanto que el deber de un gobierno es ofrecer al ciudadano el mejor servicio posible.

De esta forma, a pesar de toda la problemática que, como hemos visto, debe soportar un Centro Cultural de estas condiciones, la solución pasaría por una óptima gestión de los recursos disponibles para el desarrollo de las actividades y servicios necesarios, aun cuando esto suponga, como hemos dicho, la realización de verdaderos “malabarismos” en materia económica mientras se intenta convencer a todos de que, efectivamente, **la Cultura no es un gasto, sino una inversión**. Todo ello, con la finalidad de que el Centro Cultural, di-

namizador, polarizador y difusor de la cultura en el ámbito municipal, actúe efectivamente como tal y satisfaga ampliamente las expectativas depositadas en él, apostando siempre por mantener estas expectativas aun por encima de las que demande el ciudadano.

A este respecto creo, y los comentarios de los ciudadanos así me lo ponen de manifiesto frecuentemente, que el Centro Cultural Municipal de Porriño responde correctamente a los objetivos cuya consecución en él se depositan, aun cuando los medios de los que dispone sean muchas veces insuficientes.

Haré ahora una pequeña introducción del lugar donde se encuentra mi Centro Cultural, para luego analizar un poco más ampliamente las funciones y dotaciones del mismo.

El Centro Cultural Municipal de Porriño, se inaugura en noviembre del año 1993. Este centro alberga en sus instalaciones el Auditorio Municipal, con un aforo de 180 localidades, un auditorio al aire libre, dos salas de exposiciones y una biblioteca.

En la actualidad, el Centro Cultural ofrece los siguientes servicios:

- Sala de conferencias.
- Sala de reuniones de diversas asociaciones.
- Sala para actividades culturales (conciertos, teatro).
- Biblioteca Municipal.
- Hemeroteca.
- Salas de Exposiciones.
- Oficina Municipal de Información al Consumidor.
- Oficina de Información Juvenil.
- Oficina de Información turística.
- Oficina de Patrimonio
- Despacho Concejalía de Cultura.
- Gestión Escuela de Música

El centro cultural municipal lleva a cabo una programación cultural anual estable, programación que se desenvuelve en actividades como conferencias sobre temas de actualidad, conciertos de música, conciertos corales, teatro, cursos, seminarios.

Sin embargo, algunas actividades que el Centro Cultural lleva a cabo, por una mejor puesta en escena, se realizan sin embargo en otros espacios, según la actividad así lo requiera o según las necesidades que entrañen dichos actos. Así, por ejemplo, se suelen utilizar como espacios paralelos edificios como el Pabellón de Deportes municipal, la Iglesia Parroquial, o espacios como parques o plazas.

En el auditorio del Centro Cultural se suelen reunir las diferentes asociaciones locales, previa solicitud, como son la Asociación de Amas de Casa y Consumidores de Porriño y Mos, Asociación Cultural del Louro, Mancomunidad de Montes Santa María de Porriño, Asociación de Comerciantes, etc.

SALA DE EXPOSICIONES

Durante todo el año, las dos salas de exposiciones del centro albergan muestras de pintura, escultura, exposiciones temáticas, exposiciones de talleres artesanales, etc.

BIBLIOTECA MUNICIPAL

La biblioteca pública está dividida en dos secciones: infantil-juvenil y adultos. Esta biblioteca tiene una elevada afluencia, debido a diversos factores:

- Siete centros docentes de Educación Primaria
- I.E.S. Pino Manso
- I.E.S. Riveira do Louro
- Proximidad de la Universidad Sur de Galicia
- Área de expansión hacia Ayuntamientos vecinos
- Usuarios de la biblioteca preparando oposiciones
- Servicio de Internet

La biblioteca ofrece a los usuarios consulta en sala, hemeroteca, servicio de préstamo a domicilio, información bibliográfica y, dentro de la extensión bibliotecaria, lleva a cabo campañas de animación a la lectura infantil, conferencias, presentaciones de libros, visitas escolares, etc.

El servicio de Internet consta de cuatro ordenadores de acceso al público, donde éste puede acceder tanto a Internet como a la consulta de material multimedia. También está prevista la puesta en funcionamiento de la videoteca.

La biblioteca tiene una gran actividad sociocultural y como datos significativos podemos señalar los 1.700 socios inscritos en el servicio de préstamo poseedores de la tarjeta de lector y los 17.365 lectores que, en el último año, hicieron uso de nuestro servicio.

OFICINA MUNICIPAL DE INFORMACIÓN AL CONSUMIDOR

Esta oficina fue creada con el objetivo prioritario de ofrecer toda la información y todo el asesoramiento necesario al ciudadano en materia de consumo.

Por ello, dentro de las labores que desempeña podríamos destacar una primera cual es informar al ciudadano de todos los derechos y deberes que tiene garantizados como consumidor. Al mismo tiempo, y siempre que estos derechos, por cualquier razón, le fueran denegados o "mutilados" parcial o totalmente, en esta oficina tiene garantizado no sólo el apoyo moral, sino también un completo asesoramiento jurídico, encaminado, por ejemplo, a la tramitación de reclamaciones o denuncias delante del Instituto Gallego de Consumo, la Xunta de Galicia, o cualquier otra institución.

Por otro lado, y teniendo siempre en cuenta la política de la Concejalía de Cultura, a la que pertenece, de ante todo educar al ciudadano, se pretende actuar *a priori*, y no solamente como respuesta a un estímulo dado. De esta forma, se realizan desde este departamento campañas de adhesión de los comerciantes a la junta arbitral de consumo, o campañas destinadas a la formación de los usuarios a través de talleres, conferencias, mesas redondas, etc.

OFICINA DE INFORMACIÓN JUVENIL

Los servicios ofrecidos por esta oficina son de lo más variado. Así, podríamos indicar que este departamento presta especial importancia a la promoción de la información juvenil, intentando estar siempre al día en cuanto a las nuevas posibilidades que la juventud tiene tanto en lo referente a la educación y al trabajo, como en lo que propiamente al ocio se refiere. Esta diversa información es recuperada por el personal del departamento, renovada cada día y difundida por los más diversos canales. Por otra parte, también se pretende desde este área de la Concejalía de Cultura, la realización de actividades de carácter socioeducativo, el fomento del asociacionismo juvenil, la formación cultural, proporcionar información sobre bolsas, subvenciones, ayudas, viajes, etc., al mismo tiempo que realizar otras tareas que atañen propiamente a una oficina de información juvenil; tal es caso, por ejemplo, de actuar como oficina expendedora del carné joven.

Pero, sobre todo, la finalidad última de este departamento es la animación juvenil a través de actividades de ocio y tiempo libre. Aprovechando la circunstancia de que la población juvenil de Porriño tiene muchas inquietudes artísticas y culturales, se pretende la celebración de actos dirigidos a la gente joven, potenciando el desarrollo de inquietudes locales culturales y la mejora de la imagen que los jóvenes tienen de la labor del Ayuntamiento.

OFICINA DE INFORMACIÓN TURÍSTICA

Esta oficina ofrece diversos servicios, como la información al viajero, la promoción de la localidad, la promoción del Camino de Santiago o la información de servicios generales. Pero, además, y dentro de una actitud emprendedora, trabaja en la creación de nuevos recursos turísticos en la localidad:

Creación de rutas de senderismo:

El Ayuntamiento de Porriño tiene una gran riqueza en bosques y montes en la que las especies arbóreas son muy variadas. Los atractivos naturales como las aves y la fauna hacen que cada vez más personas vean en la práctica del senderismo una forma muy sana de conocer y disfrutar del entorno natural.

Las rutas de senderismo que nosotros proponemos fomentan el conocimiento tanto

natural como etnográfico del Municipio y potencia sus recursos turísticos tanto dentro de sus límites como fuera de los mismos.

Creación y participación en ferias gastronómicas:

Porriño tiene un gran potencial gastronómico tanto en calidad como en diversidad. La exaltación de los productos gastronómicos autóctonos a través de fiestas es un gran atractivo turístico por la afluencia de visitantes y la repercusión económica que éstos tienen en el Municipio

Recuperación de fiestas populares:

Algunas de las fiestas, costumbres e incluso oficios artesanales que hicieron que Porriño fuera importante en tiempos pasados se han perdido a lo largo de los años.

Se hace necesaria la celebración de fiestas en las que se recuperen y potencien esas costumbres y oficios para que así se conozcan y se compartan con otros pueblos.

Estas iniciativas se han puesto muy de moda en muchos otros Ayuntamientos, lo que crea un gran atractivo turístico para Porriño.

Creación de Merenderos:

En el Ayuntamiento de Porriño existen zonas naturales muy aptas para la creación de espacios de esparcimiento y ocio. Las zonas que se pueden habilitar para estas actividades están cerca de los núcleos urbanos, con lo que se facilita el acceso de los vecinos.

La distancia a zonas de ocio y esparcimiento, como las playas, hace necesaria la creación de estas zonas, donde la población de Porriño como de otros Ayuntamientos limítrofes tengan el espacio necesario para la práctica de deportes y actividades lúdicas.

Creación de guías turísticas:

La promoción turística del Ayuntamiento de Porriño a través de guías informativas es muy importante, ya que es uno de los medios de difusión más generalizado.

La elaboración de este material informativo es esencial para la promoción turística de Porriño en ferias y certámenes turísticos, además de la información a través de las oficinas de información turísticas.

Turismo rural:

Porriño tiene un gran potencial para el desarrollo de la actividad turística a través de los alojamientos de Turismo Rural.

La información y asesoramiento en esta materia son importantísimos para la creación de la infraestructura necesaria para esta actividad. Se pretende realizar charlas con expertos y mantener una comunicación estrecha con los organismos específicos en la información y asesoramiento relativos a esta actividad turística.

OFICINA DE PATRIMONIO

La Oficina de Patrimonio tiene como tarea la realización de varias actividades, todas ellas indispensables no sólo para el conocimiento, por parte de los porriñeses, de su historia y sus manifestaciones artísticas con las cuales conviven a diario, sino también con vistas a la recuperación de los elementos patrimoniales y a su conservación futura, trabajos que hoy día muestran su rentabilidad, por ejemplo, en el ámbito del turismo, área con la que el Departamento de Patrimonio trabaja en íntima relación.

De esta forma, se actúa en el campo de recuperación de patrimonio, trabajando en la creación de una base de datos del Patrimonio histórico-artístico, base de datos documental e informática que pretende la catalogación de todo tipo de bienes muebles e inmuebles existentes en el Ayuntamiento, así como la creación de un resumen histórico de los orígenes e incorporaciones relevantes que conforman el patrimonio histórico-artístico municipal.

En este sentido, los sectores de actuación son varios: por ejemplo, la búsqueda y procesamiento de la información existente en los archivos y publicaciones, la consolidación de los datos patrimoniales del Ayuntamiento, recopilación de datos sobre los bienes inmuebles (descripción, antigüedad, utilidad, heráldica, etc.), propuestas de recuperación de los elementos, etc. Todos estos sectores de actuación tienen su plasmación práctica en la realización de varios catálogos de bienes patrimoniales, necesarios no sólo para dar a conocer éstos, potenciándolos y difundiendo su valía, sino también para su protección, recuperación y restauración.

Pero, además, el personal de Patrimonio, como trabajadores asimismo del Centro Cultural, están dispuestos en todo momento para ofrecer, cuando así fuere necesario, toda la información que se les demande de la riqueza patrimonial del Municipio, así como para desarrollar todo tipo de actividades administrativas relacionadas con el patrimonio histórico-artístico.

Todos estos servicios de atención al público y la apertura de instalaciones se realizan en horario continuado de 9:00 a 21:00 horas, de lunes a viernes, horario que se complementa y amplía con las actividades culturales que se realizan a lo largo de la semana en horas más adaptadas a cada actividad.

Pero, aun teniendo en cuenta que, como hemos dicho, el Centro Cultural de un pequeño Municipio ha de llegar a ser el centro neurálgico de toda la actividad cultural del mismo, un organismo fundamentalmente centrípeto, hay una serie de condicionantes que provocan la necesidad de que su actividad polarizadora se complemente, además, con una actividad difusora, es decir, que funcione además como punto centrífugo de la Cultura.

Ésta es una necesidad que se hace más evidente en el caso de Galicia, atendiendo a sus especiales condicionantes geográficos: por ejemplo, la multiplicación de los hábitats rurales y la dispersión de la población. De esta forma, desde la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Porriño hemos visto la necesidad de llevar a cabo una política cultural que

se adapte a este tipo de condicionantes, lo cual nos ha llevado a analizar los problemas y lograr la siguiente solución, en principio tan lógica: difusión de la cultura y multiplicación de los centros culturales.

Así, podemos sentirnos orgullosos de indicar que, de las ocho parroquias que conforman la localidad, siete de ellas cuentan con su propio Centro Cultural y biblioteca, coordinados todos desde la Concejalía. Y esto es así a pesar de que, en principio, la escasa población de alguno de ellos hiciese pensar en su poca utilidad: la Parroquia de Torneiros, con 3.600 habitantes; la de Atios, con 2.200; la de Budiño, con 2.100; la de Pontellas, con 1.300; la de Mosende, con 1.000; y aún la Parroquia de Chenlo, con tan sólo 600 habitantes, cuentan con su propio Centro Cultural y biblioteca.

No cabe duda que tanta oferta cultural en un Municipio de tan reducidas dimensiones es ciertamente excepcional. Pero no dejamos de intentar llegar todavía más lejos, aunque eso suponga, como hemos visto, llevar la cultura hasta la puerta de casa del ciudadano.

Como vemos, y ya para finalizar, a pesar del poco presupuesto y de la falta de medios materiales y humanos, el Centro Cultural de un pequeño Municipio, como es el caso de Porriño, no tiene por qué limitarse a ser un edificio en el que se desarrollan las tareas mínimas imprescindibles que se le solicitan, sino que, mediante una buena gestión, un gran esfuerzo y una gran fuerza de voluntad puede lograrse que realmente llegue a convertirse en núcleo neurálgico de toda la vida cultural de un pueblo, labor primogénita que se le encomienda y finalidad última que debe conseguir para la plena satisfacción de los intereses del ciudadano.

Quizás llegue el día en el que nosotros, los Concejales de Cultura, pasemos del *status* de "picapleitos" al de "abogados"; quizás llegue el día en que a muchos les parezca también interesante que uno sea Concejal de Cultura, y no solamente se lleven los honores los concejales de Urbanismo. Pero, hasta que llegue ese día, nuestra labor será la de convencer a todos de que **la Cultura no es un gasto, sino una inversión.**

CASAS DE CULTURA Y OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES

FERNANDO CARDERO EL SO

Técnico de Cultura

del Ayuntamiento de Miranda de Ebro (Burgos)

Resulta complejo resumir en tan pocas líneas un tema tan amplio como es el de los equipamientos culturales. Lo que voy a intentar en estas líneas es, desde un punto de vista práctico, explicar cuál tiene que ser el papel del gestor cultural desde el momento en que se decide la creación de un equipamiento cultural hasta su posterior funcionamiento como centro de servicios culturales destinado a la población de una localidad. Por ello, estructuraré el texto en los siguientes apartados:

- La creación y diseño de un equipamiento cultural.
- La gestión interna del equipamiento cultural.
- La gestión externa del equipamiento cultural.

El planteamiento que expondré a continuación surge de la propia experiencia personal en el sector cultural, con varias iniciativas locales de este tipo y numerosas acciones formativas en el ámbito de la gestión cultural.

LA CREACIÓN Y EL DISEÑO DE UN EQUIPAMIENTO CULTURAL

Cuando una Administración Pública decide, entre sus proyectos, la creación de un equipamiento cultural en su ciudad o localidad, el gestor cultural debe ser, a partir de ese momento, un punto de referencia básico para su Municipio y desempeñar un papel activo en los siguientes aspectos:

En primer lugar, es trabajo del gestor facilitar las diferentes fuentes de financiación existentes para la construcción y dotación del equipamiento a crear, e informar sobre ello, tanto en el ámbito estatal como en el autonómico y provincial, sin olvidar un tema que será tratado en otro punto de la ponencia, como es el del patrocinio privado.

Por otra parte, y partiendo del principio de que la cultura es un servicio público y de que nuestro planteamiento es proyectar un centro donde desarrollar este servicio para los ciudadanos, habrá que tener en cuenta, en primer lugar, su emplazamiento. La ubicación de un centro cultural es uno de los puntos clave para su posterior funcionamiento; es labor nuestra determinar, teniendo siempre en cuenta las peculiaridades de la ciudad (Plan Gene-

ral de Urbanismo, espacios públicos, etc.), cuál es el lugar idóneo para acoger el equipamiento cultural (céntrico, con espacio para aparcamientos, con conocimiento de éste por parte de la población, etc.).

En segundo lugar, deberemos definir qué equipamiento cultural queremos.

Este factor está en función de múltiples variables. A modo de ejemplo, no es lo mismo una casa de cultura en una gran capital donde existen una serie de infraestructuras culturales (teatro, auditorio...), que otra en una pequeña localidad, donde ésta será la única infraestructura cultural del Municipio.

Muchos centros culturales tienen el carácter de polivalentes y, por ello, es labor de los gestores culturales definir estrictamente su contenido. Este hecho estará en relación con múltiples variables (hábitos de los ciudadanos, asociaciones existentes, déficit o existencia de equipamientos, planteamiento político municipal...).

Nuestro trabajo consistirá en elaborar, para este proyecto de equipamiento cultural, un plan de necesidades de la citada infraestructura, condicionado, a su vez, por la utilización futura que se pretenda para él. En este plan se concretarán, clara y diáfananamente, los espacios con que debe contar la infraestructura cultural a crear, diferenciando los espacios de uso público y los espacios de uso privado, los espacios relacionados con la representación y con los demás usos culturales que queramos implantar. Todo ello se deberá consensuar con los representantes de la Administración y con los profesionales encargados de su diseño, trabajando todos en íntima relación y colaboración para lograr, de esta forma, un proyecto coherente y una infraestructura cultural idónea para la localidad y sus ciudadanos.

A modo de ejemplo, y sin que sea la estructuración ideal, la Casa Municipal de Cultura de Miranda de Ebro dispone de los siguientes equipamientos: un salón teatro, una biblioteca infantil y otra de adultos, una sala polivalente para conferencias, reuniones..., una videoteca-fonoteca, dos salas de exposiciones, un aula de Internet y un área administrativa para el personal que trabaja allí.

La finalidad de este diseño fue convertir la Casa de Cultura de Miranda de Ebro en el centro neurálgico de la cultura de y para Miranda, a través de la organización de una serie de programas culturales estables de calidad contrastada.

Podríamos ampliar este apartado; sin embargo, por razones prácticas, lo dejaré en este punto, para poder profundizar en él en otro momento.

LA GESTIÓN INTERNA DEL EQUIPAMIENTO CULTURAL

El segundo apartado viene definido como la gestión interna de este equipamiento cultural. En este aspecto, es necesaria una transformación profunda en el método de trabajo en la gestión cultural, basándose éste en la estructuración y organización del diseño que pretendemos para el nuevo equipamiento cultural.

Desde mi punto de vista, es necesaria la previa organización interna del trabajo para conseguir una gestión eficaz y eficiente, rentable, principalmente, en lo social y en lo cultu-

ral, aunque sin olvidar el aspecto económico, que sea innovadora y original, en crecimiento permanente, y representativa para la población.

Para lograr todo ello, debemos planificar este apartado de manera paralela a la construcción del edificio. De otra forma, nos encontraremos con algo que lamentablemente es muy común en nuestro país: la creación y la inauguración del equipamiento, y, sólo a partir de ese momento, el planteamiento de su gestión.

Para evitar este error tan típico de muchas ciudades, es necesario tener claro y plantear de forma inmediata la gestión administrativa, el tipo de organización administrativa que estimamos adecuada para el futuro funcionamiento del centro.

Dividiremos este apartado en tres subapartados: los **recursos humanos** precisos para un óptimo funcionamiento del equipamiento, los **recursos económicos** que son necesarios para la futura explotación de éste y la **organización administrativa** que debemos implantar.

El gestor cultural debe planificar y definir el personal necesario para el funcionamiento del centro cultural. Su función será la elaboración de un organigrama donde aparezca el número de personas necesarias para el correcto funcionamiento y las funciones que van a realizar. En este aspecto, nos encontramos con dos variables. La primera es crear las plazas públicas imprescindibles para la marcha del centro y contratar, a través de empresas de servicios, los diferentes puestos necesarios para lograr un óptimo resultado en la gestión. La segunda fórmula por la que yo me decanto es poseer un núcleo básico de trabajadores públicos que desarrollen la mayor parte de los trabajos que allí se programen y solamente de manera esporádica y puntual contratar a empresas de servicio. Desde mi punto de vista, esta segunda fórmula servirá para crear un equipo estable de personas, polivalente a la hora de desarrollar múltiples funciones (luz, sonido, videoteca...) y comprometidos con el espacio cultural donde se trabaja en pro de un interés público.

Quiero puntualizar que he descrito una situación ideal que pocas veces se consigue en nuestro sector, ya que es de todos conocida la dificultad que se tiene en las áreas de cultura para poder dotarlas del personal necesario para desarrollar con garantías nuestro trabajo; no obstante, éste debería ser, a mi entender, el planteamiento a seguir.

El segundo subapartado que hemos señalado en el párrafo anterior es la gestión económica del equipamiento cultural.

Es un hecho incuestionable para un buen funcionamiento de cualquier equipamiento cultural la necesidad de poseer un presupuesto económico adecuado y suficiente para la utilización futura que se le pretende dar. Es también función del gestor cultural elaborar una planificación económica y dotar a la futura infraestructura cultural del presupuesto necesario para su óptimo funcionamiento. Estimación presupuestaria que debe contener diversos apartados: Programación cultural a realizar, gastos de personal, gastos de mantenimiento, inversiones a realizar, previsión de ingresos a obtener...

Quisiera analizar detalladamente un aspecto importante dentro de la gestión económica de cualquier equipamiento cultural: los ingresos. Parece una norma establecida por los diferentes Ayuntamientos el hecho de que los ingresos que se perciben por múltiples variables en el ámbito de la gestión cultural –taquillajes, subvenciones de organismos públi-

cos, patrocinios privados, aportaciones personales, etc.– no reviertan en la consiguiente partida de gastos culturales, lo que supone un factor altamente negativo para la gestión del citado equipamiento. Existen fórmulas administrativas para poder acabar con esta situación: la creación en el presupuesto municipal de partidas ampliables de ingresos en el área de cultura a partir de un mínimo económico o la creación de un patronato con su propio presupuesto de ingresos y gastos, aspecto del que trataremos a continuación. Es necesario solucionar este problema y conseguir que los ingresos de los actos culturales reviertan directamente en las partidas de gastos, ya que, de este modo, mejoraremos la gestión y conseguiremos involucrarnos más en el desarrollo del centro cultural.

El tercer subapartado de este capítulo es la organización administrativa que pretendamos implantar para el futuro equipamiento cultural. Mi opinión personal, basada en los años de trabajo en la Administración, se centra en la creación de un patronato-consorcio o fundación que posea un funcionamiento autónomo, con un consejo en el que puedan participar y ejercer tareas de asesoramiento los diferentes sectores culturales de la localidad, junto a los políticos responsables del Municipio, y en el que será necesario involucrar a la iniciativa privada, aspecto importante, dada la siempre insuficiente cuantía presente en los presupuestos públicos para el área de cultura, con la participación de un gerente encargado de la gestión y la programación del equipamiento. Esta estructura subraya la entrada en crisis de la forma burocrática como modelo organizativo de referencia incorporándose nuevas formas y técnicas de gestión empresarial en el ámbito de la cultura que analizaremos en el último apartado. Hay que tener siempre presente que aunque lo público se diferencia de lo privado en sus fines (económico el segundo y social y cultural el primero), no deben existir diferencias entre la gestión pública y la privada, sino entre la buena y la mala gestión. El gerente es un elemento primordial dentro de este concepto de organización interna. Su perfil debe ser el de una persona orientada a la acción y a la consecución de resultados, con capacidad de interlocución con el ámbito político, capaz de negociar y dirigir equipos humanos, de tener iniciativas, asumir riesgos, con amplios conocimientos de técnicas gerenciales (marketing, gestión económica, recursos humanos).

La creación de un patronato posee varias ventajas respecto al funcionamiento típicamente administrativo (concejalía). En primer lugar, se logra una agilización en la gestión y la tramitación. También, al poseer un funcionamiento autónomo, nos encontramos con una gestión económica más eficaz a la hora de contar con su propio presupuesto de gastos e ingresos. En relación con este último aspecto, una fundación es un organismo más atractivo para poder buscar nuevas fórmulas de financiación, principalmente privadas, que empiecen a eliminar esa dependencia exclusiva de la financiación pública.

La ventaja económica del presupuesto de un patronato es poder disponer de los ingresos que se aportan por diferentes conceptos (taquillaje, subvenciones públicas, aportaciones privadas), lo que aminorará inicialmente el presupuesto de gastos y permitirá la organización de nuevas programaciones o la creación de nuevos servicios culturales destinados, todos ellos, a la población.

LA GESTIÓN EXTERNA DEL EQUIPAMIENTO CULTURAL

El último apartado consiste en lo que he denominado gestión externa del equipamiento cultural, centrada principalmente en los servicios culturales a ofertar a la población desde el citado equipamiento junto a la promoción y difusión que se ha de realizar de éstos.

Respecto a los servicios culturales a desarrollar desde el citado equipamiento, éstos deben orientarse en función de varias premisas básicas de la gestión cultural, satisfacer las demandas y preferencias de los distintos usuarios, identificando mediante diversas técnicas de investigación de mercados los denominados segmentos de mercado existentes en la localidad; consolidar los hábitos de asistencia y participación de los ciudadanos en las actividades que se generan, y crear e incrementar públicos que acudan de manera periódica al centro cultural por los actos que allí se organizan.

Para poder conseguir estos factores se requiere, desde mi punto de vista, organizar, por una parte, actividades formativas en el sector cultural (cursos, etc.). Por otra, actividades de difusión cultural orientadas a los diferentes sectores sociales y a los diversos estratos poblacionales existentes mediante la creación de una programación estable en los diferentes ámbitos del sector cultural (música, teatro, danza, cinematografía, teatro infantil...), programación que abarcaría todos los meses del año, fijándose incluso un día y una hora particulares para cada tipo de espectáculo y un horario concreto para el resto de los servicios culturales que allí se impartan, creando, de esta forma, hábitos fijos de asistencia entre la población. Junto a esto, es necesario desarrollar una labor de fomento de los colectivos y las asociaciones culturales de la ciudad, bien a través de la organización de actividades de producción cultural en las que involucremos a los diferentes agentes culturales mediante su participación activa, bien a través de la concesión directa de subvenciones culturales o mediante la firma de convenios culturales para el desarrollo conjunto de una programación determinada. También deberemos crear nuevas y originales actividades capaces de atraer nuevo público para consolidar nuestro nuevo equipamiento.

Todo este planteamiento resulta difícil de implantar si no contemplamos las siguientes variables:

- Debemos realizar, de forma paralela al diseño de la programación cultural establecida, una labor de difusión y promoción de ésta y del propio equipamiento cultural. Hay que tener siempre presente que la gestión cultural se basa, entre otros factores, en la organización y la realización de una oferta de productos culturales para los ciudadanos, productos que, a pesar de poseer unas características peculiares, como es el mayor grado de rentabilidad social y cultural, no podemos olvidar que se encuentran inmersos en un mercado en el que existen múltiples competidores, a los cuales es necesario ganar la partida y obtener unos óptimos resultados en la gestión. Por ello, la comunicación e información de aquéllos de una forma correcta y por los canales de comunicación adecuados es un reto imprescindible en el trabajo diario de cual-

quier gestor de una infraestructura cultural. Así, debemos utilizar técnicas de marketing del producto cultural que pretendemos ofrecer, centradas principalmente en comunicar de forma idónea la oferta de la organización a sus potenciales clientes (boletín informativo, programa cultural en medios de comunicación, asociación de amigos de...), con una amplia definición del producto o servicio que vamos a desarrollar y con la seguridad de que llegue a nuestros potenciales clientes.

- Un segundo aspecto importante para lograr nuestro fin es la financiación económica; en este punto, deberemos optar por la búsqueda del patrocinio privado mediante el diseño y la elaboración de planes de patrocinio dirigidos a empresas y orientados a ámbitos culturales concretos (música clásica, teatro infantil, exposiciones...), intentando conseguir un patrocinador concreto para cada área, de tal manera que la empresa logre connotaciones de prestigio en su imagen, aumentando su difusión y aceptación entre el público y consiguiendo impactos duraderos y de calidad en un amplio segmento de la población.
- También en este aspecto tendremos que lograr una política de precios adecuada a la población, ya que no debemos olvidar que una de las obligaciones de las Administraciones Públicas es facilitar el acceso a la cultura de todos los ciudadanos, independientemente de su condición social y económica.
- Un tercer elemento para conseguir nuestros fines es la evaluación de la política cultural que estemos llevando a cabo mediante la elaboración de estadísticas periódicas, impresiones de los usuarios, participación y asesoramiento de los diferentes agentes culturales; evaluación que debe ser siempre veraz, y que permitirá obtener importantes datos sobre la gestión del citado equipamiento.

Todo ello, en su conjunto, servirá para conseguir una buena gestión del centro y una aceptación de éste y de las actividades que allí se generan por parte de los ciudadanos, consiguiendo, de esta manera, ser un valor real y en potencia de cada localidad.

Éstas han sido solamente algunas cuestiones prácticas que debe asumir el gestor cultural ante el desafío que representa la creación de un nuevo equipamiento cultural en su localidad. Espero que nos puedan servir de utilidad para poder desarrollar de una manera más idónea nuestro trabajo en este ámbito.

CENTROS CULTURALES DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN

RAMÓN ETXEZARRETA AIZPURU
Concejal Delegado de Cultura
Ayuntamiento de San Sebastián

La red actual de centros culturales obedece a un proyecto, realizado por el Patronato Municipal de Cultura en 1993, donde se estudiaba la correcta implantación de estos centros en los diferentes barrios de la ciudad.

Esta implantación era consecuencia de un estudio demográfico y de una “zonificación” de la ciudad.

En ese proyecto se determinaban catorce barrios de intervención para el Patronato Municipal de Cultura, que tenía que tener en cuenta que tanto el Área Deportiva como el Área Social estaban realizando su propio proyecto de equipamientos o servicios en los barrios, ya que esta ciudad no posibilitaba la construcción de macrocentros donde todos los servicios municipales pudieran estar integrados.

Éstos son los catorce barrios y el número de habitantes:

BARRIO	DATOS 1991	DATOS ACTUALES
ALTZA-HERRERA	24.462	22.923
BIDEBIETA	8.722	8.006
INTXAURRONDO	13.678	16.951
GROS-ULÍA	26.072	24.900
EGIA	14.043	14.572
LOIOLA-MARTUTENE	9.570	7.231
AMARA	29.289	34.713
PARTE VIEJA	6.898	6.138
AIETE	7.067	9.472
ANTIGUO-IBAETA	14.878	17.245
AÑORGA	2.815	2.273
IGELDO	1.084	829
ZUBIETA	300	209
CENTRO	17.362	11.446
TOTAL	176.240	176.908

Como puede apreciarse en los datos, no ha habido prácticamente crecimiento en la ciudad. Hay barrios que han crecido (los de nueva construcción) como Intxaurreondo, Amara, Aiete y El Antiguo-Ibaeta, pero todos los demás han sufrido un pequeño descenso.

De esos catorce barrios se consideraba que en tres, Centro, Parte Vieja y Bidebieta, debía aprovecharse el equipamiento municipal existente. En otros cuatro (Añorga, Zubieta, Igeldo y Aiete), por su tamaño y dispersión, como es el caso de Aiete, debían realizarse diferentes convenios de colaboración con las asociaciones implantadas en esas zonas. Por último, en los otros siete se proponían centros culturales.

Así, hoy es el día que, una vez finalizada la construcción del Centro Cultural Amara (a comienzos de 2001), Donostia contará con siete centros culturales (hay que recordar que en 1987 la ciudad puso en funcionamiento sus primeros cuatro centros):

CENTRO CULTURAL	AÑO DE INAUGURACIÓN
Centro Cultural Casares (Altza-Herrera)	1986
Centro Cultural Larrotxene (Intxaurreondo)	1987
Centro Cultural Loiola	1987
Centro Cultural Okendo (Gros-Ulía)	1987
Centro Cultural Lugaritz (El Antiguo-Ibaeta)	1993
Centro Cultural Egia	1997
Centro Cultural Amara (en construcción)	2001

Además, en tres de estos barrios, por su tamaño o por su complejidad geográfica, se cuenta con equipamientos complementarios que intentan responder de una manera más eficaz a las necesidades de esos barrios:

CENTRO CULTURAL	AÑO DE INAUGURACIÓN
Mercado de El Antiguo, dependiente de C.C. Lugaritz	1996
C.C. Altza, dependiente de la C.C. Casares	1998
C.C. Intxaurreondo Berri, dependiente de C.C. Larrotxene	2000

Por lo tanto, Donostia cuenta con diez centros culturales que, a excepción del Mercado de El Antiguo, que funciona como un Hotel de Asociaciones, ofrecen los servicios culturales descentralizados.

Por otro lado, el Patronato Municipal de Cultura tiene firmado un convenio de colaboración con las asociaciones que desarrollan su labor en los barrios en donde no se ha implantado un centro cultural.

SERVICIOS Y ACTIVIDADES DE LOS CENTROS CULTURALES

Primeramente, hay que decir que todos los centros culturales están en red e informatizados. Para ello, este Patronato cuenta con diferentes programas de aplicación: Biblioteca, Contabilidad, Registro, Gestión de Actividades Culturales (tanto para realizar la matriculación simultánea en todos nuestros centros, como para la realización de actividades, como para agenda, etc.).

Servicio de Registro, Información y Asesoramiento:

Además de asesorar a los ciudadanos y las asociaciones en sus gestiones con la Administración, también cuenta con el Registro Municipal.

Servicio para las asociaciones:

Consiste en ofrecer las instalaciones de los centros a las asociaciones y grupos para fines culturales y sociales (reuniones, actividades...).

Servicio Bibliotecario:

Este Servicio está generalmente dividido en sección de adultos e infantil. Actualmente se están introduciendo las nuevas tecnologías como Internet, fonoteca, videoteca...

Actividades:

Las actividades que realizan los centros culturales son muy diversas, dependiendo de cada uno de los equipamientos.

- Teatro, danza, música, cine, espectáculos: Todos los centros intervienen en estos campos de una manera puntual, excepto en algunos de los centros en donde se cuenta con el equipamiento adecuado para poder realizar diferentes programaciones estables: teatro *amateur*, teatro de pequeño y mediano formato, conciertos, programación estable de danza, programación estable de teatro y cine infantil...
- Exposiciones: En todos los centros se realizan exposiciones, pero habría que destacar las que se llevan a cabo en tres de los centros: artes plásticas, arte más vanguardista y las temáticas (medio ambiente).
- Cursos: En todos los centros se realizan cursos culturales de diferente temática, adaptándolos a la realidad del entorno y a la especialización de cada uno de los centros.
- Actividades de biblioteca: Son numerosas las actividades que se realizan para fomentar el uso y disfrute de las bibliotecas.

Así, podría ampliarse la lista de actividades que se realizan y que son muy numerosas, tal y como se puede comprobar en los datos de usuarios que más adelante se adjuntan.

Objetivos de los servicios y actividades

- Abrir cauces de difusión, expansión, formación y producción de los procesos creativos de la sociedad y del barrio.
- Dinamizar los grupos inquietos por la cultura.
- Adecuar la acción cultural a las necesidades reales de la ciudad y de los barrios.
- Fomentar la creatividad individual y grupal.
- Contribuir a iniciar, fomentar, intercambiar y proteger los bienes y productos culturales, realizando, para ello, las acciones correspondientes.
- Potenciar el asociacionismo, a través de los grupos inquietos por la cultura.

ESPECIALIZACIONES DE LOS CENTROS

Dentro de los programas de actividades que se pueden realizar en un barrio, tenemos, por una parte, aquéllos que van dirigidos a la comunidad, es decir, al propio barrio. Pero, también, existen los que van dirigidos a la población en general, es decir, la especialización de un centro cultural. Éstas son las programaciones que, aun realizándose en un barrio, están pensadas para la ciudadanía en general. Este tipo de programación es muy importante para conseguir la verdadera descentralización y para que los centros culturales sean asumidos y conocidos por todos los ciudadanos.

Estas especializaciones se practican, generalmente, en programas que, por su complejidad o su coste económico, no se pueden llevar a cabo en todos los centros culturales, y es uno de ellos el que asume esta programación.

Actualmente, las especializaciones son las siguientes:

- Centro Cultural Casares: Radio: formación y emisión. Para ello se cuenta con una emisora que emite las veinticuatro horas del día.
- Centro Cultural Egia: Música y Artes Escénicas: programaciones musicales dirigidas especialmente a los jóvenes, y, dentro de las artes escénicas, podríamos subrayar la programación estable de danza contemporánea.
- Centro Cultural Larrotxene: Vídeo; formación, exhibición y producción. Este centro cuenta con un moderno laboratorio que posibilita que jóvenes creadores puedan realizar sus trabajos.
- Centro Cultural Loiola: Actividades relacionadas con el medio ambiente. Este centro realiza una labor importante en el conocimiento del entorno del río Urumea.
- Centro Cultural Lugaritz: Teatro *amateur*; formación y exhibición.
- Centro Cultural Okendo: Exposiciones de artes plásticas.

Los centros culturales

Centro Cultural Casares:

Superficie:	1.080 m ² .	Servicios:	Salón de actos.
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar polivalente.		Sala de exposiciones. Biblioteca. Taller de cerámica. Taller de plástica. Taller de fotografía. Taller de Radio. Taller polivalente.

Centro Cultural Larrotxene:

Superficie:	700 m ² .	Servicios:	Salón de actos.
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar polivalente.		Biblioteca. Sala de estudios. 4 talleres de vídeo. Taller de plástica. Sala polivalente.

Centro Cultural Loiola:

Superficie:	863 m ² .	Servicios:	Salón de actos.
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 auxiliar de biblioteca. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar polivalente.		Sala de exposiciones. Biblioteca. Sala polivalente. Sala de reuniones.

Centro Cultural Okendo:

Superficie:	778,5 m ² .	Servicios:	Salón de actos.
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar polivalente.		Sala de exposiciones. Biblioteca. 2 salas polivalentes. 2 talleres de plástica. Taller de fotografía.

Centro Cultural Lugaritz:

Superficie:	1.667 m ²	Servicios:	Teatro (totalmente equipado, 245 butacas).
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 auxiliar de biblioteca. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar polivalente. 1 auxiliar polivalente.		Salón de actos. Sala de exposiciones. Biblioteca. Taller de teatro. Taller de plástica. 2 salas polivalentes. Servicios Sociales.

Centro Cultural Egia:

Superficie:	3.927,31 m ²	Servicios:	Gazteszena-sala usos múltiples: teatro, danza, conciertos (Butacas: 270 Sin butacas: 500).
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 2 adjuntos polivalentes. 2 auxiliares de biblioteca. 1 auxiliar polivalente.		Bar-ambigú. Salón de actos. Sala de exposiciones. Biblioteca. Sala de estudios. 3 salas de ensayo de teatro. Servicio para asociaciones. Taller de fotografía. 2 talleres de plástica. 2 salas polivalentes. Sala de reuniones. Escuela Municipal de Música y Danza. Servicios Sociales.

Centro Cultural Amara (en construcción):

Superficie:	1.696 m ² .	Servicios:	Salón de actos.
Personal:	1 responsable. 1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 2 auxiliares de biblioteca. 1 auxiliar polivalente.		Biblioteca. 4 salas polivalentes.

Centros culturales dependientes de otros centros*Mercado de El Antiguo (dependiente del C.C. Lugaritz):*

Superficie:	300 m ² .	Servicios:	Salón de actos 3 Salas para asociaciones.
-------------	----------------------	------------	---

Centro Cultural Altza (dependiente del C.C. Casares):

Superficie:	1.440 m ² .	Servicios:	Salón de actos multiusos teatro infantil, conciertos (aforo: 300). Biblioteca infantil. 4 salas polivalentes.
Personal:	1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 1 conserje.		

Centro Cultural Intxaurreondo Berri (dependiente del C.C. Larrotxene):

Superficie:	640 m ² .	Servicios:	Salón de actos. Biblioteca. 2 salas polivalentes.
Personal:	1 bibliotecario. 1 adjunto polivalente. 1 auxiliar de biblioteca.		

Evolución de las actividades y servicios: 1995-1999

ACTIVIDADES	Año 1995		Año 1999		Incremento
	nº actividades	nº usuarios	nº actividades	nº usuarios	
Teatro, danza, música, cine, espectáculos...	240	72.899	803	124.314	71%
Cursos y talleres	193	3.553	269	5.824	64%
Exposiciones	60	23.002	48	17.309	-25%
Actividades de biblioteca	103	2.558	191	7.736	202%
Actividades y reuniones de las asociaciones	463	9.270	889	19.016	105%
Totales	1.059	111.282	2.200	174.229	57%

BIBLIOTECA	Año 1995	Año 1999	Incremento
Fondos bibliotecas de los centros	70.530	74.516	6%
Préstamos realizados	72.254	108.171	50%

Hay que tener en cuenta que en 1995 no estaba en funcionamiento todavía el Centro Cultural Egia. Aun así, se puede apreciar el crecimiento producido, tanto en actividades como en usuarios, que ha sido del 57%. En bibliotecas, el número de fondos no ha crecido tanto porque en 1999 se procedió a un expurgo. Sin embargo, el número de préstamos ha crecido en un 50%.

Evolución de los presupuestos 1995-2000

Centro Cultural	Presupuesto 1995	Presupuesto 2000
Casares	43 M	73 M
Larrotxene	34 M	49 M
Loiola	31,5 M	38,5 M
Okendo	38 M	41,5 M
Lugaritz	64 M	72 M
Egia*	(año 97) 86 M	92,5 M
Servicio de C.C.	2 M	29,5 M
Total	294,5 M	363 M

*El C.C. Egia se abrió en 1997.

LAS FIESTAS LOCALES

SANFERMINES Y AYUNTAMIENTO

La programación de las fiestas

JAVIER ITÚRBIDE DÍAZ

Director de Cultura del Ayuntamiento de Pamplona

En 1591, Pamplona trasladó la festividad de San Fermín del 25 de septiembre al 7 de julio en busca de un tiempo más propicio para la celebración. Desde entonces y hasta el comienzo del siglo XX las fiestas de Pamplona fueron íntimas, domésticas, concebidas para los vecinos y, casi exclusivamente, para los hombres, tal y como sucedía en estas latitudes. No había más visitantes que los aldeanos de la comarca y quienes acudían al negocio y el ocio de la feria de ganado convocada para esas fechas.

La universalización de los Sanfermines se debe en buena parte a Ernest Hemingway y a su novela *The sun also rises* –*Fiesta*, en versión castellana–, publicada en 1926, en la que se presenta una versión desinhibida, libre y desaforada de la ciudad en fiestas. El éxito literario de Hemingway, reforzado en 1954 con el Premio Nobel de Literatura, sirvió para difundir las fiestas de Pamplona y dio paso a una incesante afluencia de visitantes, especialmente anglosajones, que llegaban para experimentar las intensas jornadas pregonadas por el escritor norteamericano¹. Desde entonces, el atractivo de los Sanfermines no ha hecho más que crecer en todo el orbe y, si cabe, se ha multiplicado en los últimos tiempos por el magnetismo de las imágenes del Encierro, el alboroto de los tendidos de la plaza de toros, del “Chupinazo” o del “¡Pobre de Mí!” que difunden las televisiones del mundo.

Pero esta fiesta internacional no es fruto del azar. Ni su pervivencia, desarrollo y adaptación a los tiempos son fortuitos. En el caso de Pamplona, se cumplen los requisitos para la fiesta establecidos por López de Aguilera: “Desde el punto de vista organizativo, las notas esenciales de la estructura festiva son la concentración espacial, la participación ciudadana y la profesionalidad de la gestión”². En Pamplona, como es de sobra conocido, la participación ciudadana, de los propios y de los forasteros, es la clave del singular atractivo de los Sanfermines. El territorio de la fiesta está nítidamente acotado en el espacio urbano; y cabe aducir, sin petulancia, que se constata la gestión profesional en el acierto de

¹ IRIBARREN, JOSÉ MARÍA: *Hemingway y los Sanfermines*. Pamplona: Gómez, 1984, 215 págs.

Guía Hemingway: 100 años: La fiesta, Sanfermines, Pamplona. Madrid: Victus Rorat, 1999, 238 págs.

² LÓPEZ DE AGUILETA, IÑAKI: *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: Trea, 2000, p. 220.

quienes en los últimos tiempos han tenido la responsabilidad de coordinar estas fiestas y en la experiencia acumulada mediante la programación, realización y evaluación de este singular acontecimiento festivo.

Los Sanfermines cuentan con una amplia bibliografía, que se intensifica a partir de su universalización, en torno a 1960. Las obras editadas se dirigen prioritariamente a la información general y a la promoción turística³; sobre la historia de las fiestas resulta imprescindible la obra de José Joaquín Arazuri, con una amplísima información gráfica y documentación de primera mano⁴. Finalmente, cabe apuntar una sugestiva selección de títulos que evocan las fiestas desde un punto de vista literario y biográfico⁵.

Para situar en su contexto la dimensión de los Sanfermines, las actividades programadas y el gasto destinado a este fin, se ha de tener presente que Pamplona tiene una población de 184.000 habitantes, que sumada a la de los Municipios de su entorno alcanza los 250.000, lo que viene a ser la mitad de Navarra. La Comunidad Foral, y particularmente su capital, Pamplona, cuenta con una industria potente, mano de obra cualificada, buenas infraestructuras –en especial, las comunicaciones, la enseñanza y la sanidad–. Navarra, después de Madrid, Cataluña y Baleares, es la cuarta región más rica de España, con un nivel de renta por habitante del 97,3 por ciento de la renta media comunitaria, según los datos publicados en 1999 por la Oficina de Estadística de la Unión Europea.

³ AZPILICUETA, LUIS: *Los Sanfermines*. Luis Azpilicueta, José María Domech. Pamplona: Ipar, 1980, 118 págs. *Sanfermines: 204 horas de fiesta*. Pamplona: Larrión & Pimoulier, 1992, 285 págs.

AZPILICUETA, LUIS: *Sanfermines*. Luis Azpilicueta, José María Domech. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1994, 72 págs.

SCHOMMER, ALBERTO [fotografía], PÉREZ OLLO, FERNANDO [texto]. *La Fiesta*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1996, 185 págs.

ERBITI, Fermín: *Sanfermines: Sanferminak*. Fermín Erbiti, Javier Manero. Pamplona: Ikastola San Fermín, 2000, 245 págs.

⁴ ARAZAZURI, JOSÉ JOAQUÍN: *Historia de los Sanfermines*. Pamplona: El Autor, 1983-1993, 3 vols.

⁵ GARCÍA SERRANO, RAFAEL: *Los Sanfermines*. Madrid: Espasa Calpe, 1963, 275 págs.

IRIBARREN, JOSÉ MARÍA: "Los Sanfermines". Pamplona: *Diario de Navarra*, 1970, XIX, 169 págs.

BAROGA, JOSÉ MARÍA: *Eternos Sanfermines*. Pamplona: El Autor, 1978, 272 págs.

URMENETA, MIGUEL JAVIER: *Crónica de los Sanfermines*. Burlada: Castuera, 1983, 132 págs.

PÉREZ SALAZAR, JOSÉ MARÍA: *Mis Sanfermines*. Pamplona: El Autor, 1992, 179 págs.

LA PROGRAMACIÓN

Se puede considerar como programación la estructura temporal y espacial sobre la que se construye la fiesta. Pero no se ha de olvidar que en definitiva no es más que un soporte que articula un conjunto de actividades no programadas, y con frecuencia imprevisibles, que en definitiva son la esencia del ambiente lúdico. Sobre este aspecto resulta concluyente la afirmación de López de Aguilera: "Es fundamental no confundir fiesta con espectáculo. [...] El programa, el espectáculo, pueden impulsar la participación, cubrir huecos y ser un estupendo banderín de enganche, pero no pueden sustituir la implicación de los vecinos en 'su' fiesta"⁶. En este sentido, los Sanfermines son un ejemplo elocuente, pues su atractivo primordial no está en los espectáculos, ni en los actos programados desde el Ayuntamiento, sino en el ambiente festivo de la calle, en la abundancia de ocasiones para participar, para ser protagonista y para diluirse en la colectividad que disfruta.

Los Sanfermines comienzan y acaban con precisión matemática en el reloj de la Casa Consistorial. Un cohete, el "Chupinazo", abre la fiesta a las doce del mediodía del 6 de julio, y ésta se cierra puntualmente a las doce de la noche del día 14, con el canto triste del "¡Pobre de Mí!". Son nueve días –204 horas, exactamente– en los que la fiesta discurre sin interrupción, día y noche, más de noche que de día en los últimos tiempos. Al Ayuntamiento le corresponde la tarea de poner orden en el desorden festivo marcado por el ruido, la transgresión, la masificación y la avalancha de visitantes de todo el mundo. Dentro de este caos lúdico, en esta "anarquía organizada"⁷, se han de proponer referencias para el ocio y la diversión. Es el programa oficial de los Sanfermines.

Las fiestas de Pamplona se programan de conformidad con unos principios que definen los objetivos prioritarios de este acontecimiento lúdico. En síntesis, éstos serían los adjetivos que dan sustancia al programa oficial:

Consolidado. La programación ha de mantener y reforzar los actos consolidados por el tiempo y por la aceptación social. En este sentido, se ha de partir de la convicción de que no es necesario inventar la fiesta cada año, puesto que ya está inventada en sus líneas fundamentales y, por supuesto, no necesita "genialidades" de laboratorio. Hay, por consiguiente, un núcleo de actividades que se repiten año tras año en el mismo escenario y sobre las que la ciudadanía no exige cambios.

⁶ LÓPEZ DE AGUILERA, IÑAKI: *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: Trea, 2000, p. 217.

⁷ *Pamplona. Iruña. Guía*. Pamplona: Ayuntamiento, 1998, 139 págs.

Participativo. La programación fomentará las actividades que propicien la participación y el ambiente festivo. Tendrán su escenario natural en la vía pública, el espacio que congrega a los protagonistas de la fiesta. La música de calle constituye un elemento fundamental para conseguir una programación abierta, participativa.

Sectorial. El programa oficial ofrecerá actividades para todos los sectores sociales que toman parte en la fiesta. No hay un tipo único de participante; las circunstancias, las posibilidades y los comportamientos son muy diversos. Por ello se ha de facilitar un ambiente lúdico diversificado a quienes, con distinta motivación y posibilidades, se incorporan al espacio festivo: diversiones para los niños, verbenas acomodadas a los gustos y horarios de los adolescentes, baile para pasar la noche, música para escuchar plácidamente, espectáculos para personas de edad. En esta relación no se ha de olvidar el sector de la población que renuncia a ser protagonista de la fiesta y opta por convertirse en espectador, ni tampoco a quienes presentan deficiencias para desenvolverse en el espacio festivo. El horizonte es amplio aunque puede acotarse.

Variado. Las actividades propuestas han de ofrecer una amplia gama de sugerencias, en especial en lo que se refiere a la música, la protagonista de la fiesta en calles y plazas. Con este fin, se programa música para bailar y para escuchar, y los conciertos tratan de abarcar los géneros y estilos de mayor aceptación: regional, jazz, clásica, para banda, rock, salsa, de intérpretes cotizados, de grupos con una puesta en escena espectacular, etc. Junto a la música figurarán actividades deportivas, culturales, tradicionales, ceremonias y espectáculos multitudinarios.

Equilibrado. Se ha de supeditar la grandiosidad basada en los espectáculos singulares a la eficacia de una ininterrumpida secuencia de propuestas lúdicas. La programación ha de ser continua, dosificada y gradual. En este sentido, se prefiere una jornada festiva jalonada estratégicamente de actividades atractivas y plurales, al recurso a grandes y esporádicos acontecimientos que desertizan por su expectación y coste el resto del programa diario. Sobre este particular, se ha de sopesar la inclusión de costosos espectáculos audiovisuales, en boga en los últimos tiempos.

Continuo. Se ha de distribuir la programación a lo largo de toda la jornada. En este sentido, convendrá reconducir con realismo la tendencia generalizada a concentrar la fiesta en la noche en detrimento del resto del día, que presenta un pulso débil frente a la exaltación nocturna. Para ello, puede ser útil una dosis de innovación que rejuvenezca el programa, añada curiosidad y suscite una sana polémica. Por otra parte, la diversidad de públicos que presenta la fiesta permite asignar tiempos a cada uno de ellos.

Riguroso. Los Sanfermines, como se ha adelantado, pueden entenderse como una "anarquía organizada", y han de basar su atractivo en la frescura y la espontaneidad. Esta considera-

ción no ha de impedir que la programación de las fiestas se haga con método, con tiempo y con unos objetivos claramente definidos. La ejecución del programa se ha de llevar con exactitud y, por ello, la puntualidad ha de ser un elemento de medida de la calidad de la organización y de las infraestructuras. Finalmente, terminada la fiesta, se impone un período de evaluación, cuyas conclusiones se han de tener presentes en la siguiente celebración. Con este propósito, se solicitará a las empresas contratadas para los festejos una memoria crítica del trabajo realizado que ha de servir de base para la evaluación desde el Ayuntamiento.

Local. La programación festiva ha de incentivar la actuación de grupos artísticos locales en equilibrio con los foráneos, de tal manera que las fiestas constituyan una ocasión privilegiada para promocionar a los artistas de la ciudad y difundir su trabajo. Todo ello, sin dejar de ofrecer espectáculos de gran proyección.

Cultural. Entre el bullicio de la fiesta y el espectáculo permanente que ofrece la calle, se ha de brindar espacio y tiempo para el sosiego de los espectáculos culturales, como pueden ser el teatro, la música clásica y las exposiciones. Éstas, cuando abordan temas relacionados con la fiesta, encuentran un público interesado, tanto de vecinos como de visitantes.

Consensuado. La programación de la fiesta ha de contar con el criterio y las sugerencias de las asociaciones vecinales y festivas con el fin de ofrecer un conjunto de actividades plural y con respaldo social. Curiosamente, la fiesta, que se caracteriza por su espontaneidad, su improvisación y saludable desorganización, genera asociaciones estables para disfrutarla de manera estructurada; casi se podría decir que reglamentada. Estas asociaciones han desempeñado y deben seguir desempeñando un saludable protagonismo en la renovación de la fiesta, aunque en ocasiones presenten síntomas de anquilosamiento. El protagonismo que adquieren acaba planteando al Ayuntamiento la necesidad de que, en alguna medida, financie los gastos que origina su presencia en la calle. En el caso de los Sanfermines, esta demanda se atiende mediante una convocatoria pública, que en 2000 libró un millón de pesetas a cada una de las trece peñas que presentaron su solicitud.

UN DÍA EN LOS SANFERMINES

Enumerados los principios sobre los que se sustenta la programación de los Sanfermines, cabe ahora describir el conjunto de actividades que configuran una jornada festiva, veinticuatro horas en las que siempre se ha de encontrar un escenario y un motivo para la diversión, con independencia de que hayan sido programados por el Ayuntamiento u otras entidades. Se trata, por lo tanto, de una situación teórica, que se plantea como punto de referencia para programaciones similares.

Pero antes convendrá ofrecer una visión del conjunto del programa, tomando como referencia los Sanfermines de 2000, que representan una referencia válida para ediciones

precedentes. Ese año, el conjunto de actividades festivas programadas por el Ayuntamiento fueron 156, lo que vino a suponer una media de diecisiete actos por día o, si se quiere, una actividad cada hora y media, sin interrupción, mañana, tarde y noche. A estos espectáculos se han de añadir los de iniciativa privada, programados por clubes, hoteles, bares y discotecas, sin olvidar los toros y el circo.

En primer lugar, la música constituye el eje de la programación, ya que cubre más de la mitad del programa. Se ha de subrayar, por otra parte, que los niños reciben una atención preferente, pues casi una cuarta parte de los actos han sido concebidos para ellos. Los espectáculos de deporte rural y festejos taurinos abiertos al público suponen en torno al 15%. Finalmente, queda en torno a un 10% de actividades de diversa índole.

Sanfermines 2000 **Actividades festivas del programa oficial**

Actividades	Número	%
Musicales	85	54,48
Infantiles	33	21,15
Espectáculos	23	14,74
Otras	15	9,61
Total	156	100,00

Vistos los datos globales, ahora convendrá describir, aunque sucintamente, la secuencia de los actos, sean oficiales o privados, que jalonarían un día de los Sanfermines.

- **6.45 horas.** Dianas. El Casco Antiguo de la ciudad se despierta con las bandas de música.
- **8.00 horas.** El Encierro. El acceso al recorrido se cierra a las 7.30, y la carrera comienza media hora más tarde, puntual, con el sonido del cohete. En el trayecto son escasos los puntos accesibles a los espectadores, por lo que resulta más cómodo contemplarlo desde los tendidos de la plaza de toros. Los toros hacen la carrera de 848 metros a una media de 24 kilómetros por hora; su duración suele oscilar entre dos y tres minutos. El número de corredores de un Encierro ronda los 2.000, y se eleva peligrosamente hasta 3.500 en la mañana del sábado, con riesgo de saturar la carrera. Sobre la historia, la evolución y las peculiaridades del Encierro, se dispone de una amplia bibliografía, en la que destacan los trabajos de Luis del Campo⁸ y de Javier Solano⁹.

⁸ CAMPO, LUIS DEL: *Historia del Encierro de los toros en Pamplona*. Pamplona: El Autor, 1980, 71 págs.

⁹ SOLANO, JAVIER: *El Encierro de Pamplona*. San Sebastián: Elkar, 1995, 254 págs.

- **8.10 horas.** Concluido el Encierro, llega el momento del desayuno en los bares próximos. El chocolate con churros resulta obligado. El Casino Principal organiza el “Baile de la Alpargata”, el más madrugador, o trasnochador según se vea, del día.
- **9.30 horas.** Comienza el recorrido de la Comparsa de Gigantes y Cabezudos. Está formada por 65 personas que dan vida a los gigantes, cabezudos, “zaldikos” o caballos de cartón y “kilikis” o cabezudos que golpean cariñosamente a los niños. En total, 25 figuras de cartón piedra, de las cuales las más antiguas, los gigantes, se remontan al año 1850¹⁰. Cada mañana, la Comparsa recorre la ciudad, baila armoniosamente al son de los chistus y las gaitas, y arrastra un incondicional cortejo de grandes y pequeños.
- **10.00 horas.** Procesión de San Fermín los días 7 y 14. La ceremonia, además de su contenido religioso, significa para los pamploneses un acto de afirmación de la esencia de la fiesta frente a los cambios y excesos introducidos por la masificación.
- **11.00 horas.** Espectáculos taurinos de libre acceso en la plaza de toros.
- **11.00 horas.** Parque, atracciones y teatro infantil en la Plaza de Conde de Rodezno, en la ciudad nueva.
- **12.00 horas.** Música y deportes autóctonos en diversos escenarios.
- **12.00 horas.** Apartado de los toros. La corrida tiene su preámbulo en el apartado, un ritual taurino que también en Pamplona, gracias a las páginas de sociedad de los periódicos, se ha convertido en un acto mundano en donde se retratan con una copa en la mano los personajes de la fiesta.
- **13.30 horas.** Aperitivo y comida. Tras un almuerzo succulento y la correspondiente sobremesa, habrá que pensar en el menú de los toros pues, a partir del tercero, los espectadores comenzarán a sacar las suertes más variadas de la gastronomía local para coger con fuerza el segundo tramo del festejo. Al salir de la plaza de toros, como la noche es larga, bueno será ir pensando en la cena...
- **17.30 horas.** Desfile de las mulillas y de la banda de música que intervienen en la corrida de toros.
- **18.00 horas.** Parque, atracciones y teatro infantil en la Plaza de Conde de Rodezno.
- **18.30 horas.** Corrida de toros. Las 19.529 localidades del coso se llenan los ocho días de abono con independencia del cartel y del tiempo. Estar en la plaza, además del interés taurino, supone ocupar intensamente la tarde y llegar a su fin, tras generosas libaciones, con un excelente ánimo para afrontar la agitada noche sanferminera.
- **19.00 horas.** Concierto de bandas de música en el Paseo de Sarasate. Música sosegada para quienes no asisten a los toros.
- **20.30 horas.** Verbena para los más jóvenes en el Parque de Antoniutti.

¹⁰ *Los gigantes de Pamplona*. Pamplona: Ayuntamiento y otros, 1984, 194 págs.

- **21.00 horas.** Música autóctona para bailar en la Plaza del Castillo.
- **22.00 horas.** Toro de fuego para niños por el Casco Antiguo.
- **23.00 horas.** Fuegos artificiales¹¹. Las nueve colecciones que se queman en los Sanfermines constituyen el espectáculo más multitudinario de la fiesta, toda vez que tienen lugar a una hora relativamente temprana y en un espacio accesible y seguro como es la Vuelta del Castillo. Su coste representa el 9% del presupuesto de los Sanfermines.
- **23.30 horas.** Verbena para las personas de edad en la Plaza de la Cruz, un lugar sosegado, con iluminación festiva, sin el alboroto del Casco Antiguo.
- **24.00 horas.** Música en los parques de Antoniutti y de la Media Luna, en las plazas del Castillo, de los Fueros y de San José, y en el Paseo de Sarasate. Se puede elegir entre las verbenas, los espectáculos, el jazz, el rock y la música vasca. La verbena más trasnochadora acaba a las 4.30 horas.

LAS ÁREAS MUNICIPALES Y LA GESTIÓN DE LA FIESTA

Los Sanfermines se programan desde el Área de Cultura y, en consecuencia, a ésta se le asigna el presupuesto de las fiestas. Sin embargo, para garantizar el correcto funcionamiento de los servicios ciudadanos en estas fechas, es imprescindible el concurso de otras áreas de la Administración Municipal. En este sentido, de manera esquemática, se relacionan las implicadas y sus actividades más significativas.

Área de Protección Ciudadana

- Diseña y coordina el Plan de Protección Civil de las fiestas, que detalla las medidas de prevención, movilización y actuación ante contingencias.
- Coordina las reuniones de la Junta Local de Protección Civil, integrada por catorce personas que representan a los diversos organismos implicados. La Junta se reúne cada mañana para intercambiar información y adoptar las medidas oportunas.
- Controla el tráfico rodado y establece las zonas peatonales y de aparcamientos.
- Autoriza las licencias de ocupación de la vía pública para espectáculos, actividades lucrativas y publicitarias.
- Concede los pases de prensa para espectáculos y actos institucionales.

¹¹ CAMPO, LUIS: *Historia de los fuegos artificiales en Pamplona*. Pamplona: El Autor, 1992, 264 págs.

Área de Sanidad y Medio Ambiente

- Refuerza los servicios habituales de control alimentario y sanitario ambiental.
- Amplía el horario de los evacuatorios públicos. En las fiestas permanecen abiertos ininterrumpidamente.
- Contrata evacuatorios portátiles. En los Sanfermines de 2000, instaló 136 cabinas, que se distribuyeron en doce puntos de la ciudad. Su mantenimiento ocupó a 76 personas.
- Refuerza el servicio de los dos locales municipales de duchas públicas. En los Sanfermines de 2000, se contabilizaron 2.793 servicios, con una media diaria de 300 usuarios.
- Coordina las tareas de recogida de jeringuillas. En los Sanfermines de 2000, se retiraron 98, de las cuales, 73 en el Casco Viejo.
- Colabora en la instalación de un centro de observación de individuos con intoxicaciones etílicas. Es atendido por cuatro médicos de la Cruz Roja y funciona como escalón previo a las urgencias hospitalarias. Sobre este problema, cabe precisar que, en 2000, el 30% de los servicios prestados por la Cruz Roja se debieron a intoxicaciones etílicas.

Área de Obras Públicas

- Establece un servicio permanente de averías de fontanería, electricidad, carpintería y albañilería.
- Refuerza los equipos y horarios de limpieza de la vía pública y de recogida de basuras, así como de restos de los fuegos artificiales. La suciedad de las calles del Casco Viejo, especialmente abarrotadas en la noche por gentes de casa y de fuera que en muchos casos confunden fiesta con cochambre, alegría con incivilidad, constituye uno de los aspectos más problemáticos. La ciudad realiza un esfuerzo extraordinario para remediar esta situación. Según los datos facilitados por la Mancomunidad de la Comarca de Pamplona, en los Sanfermines de 2000, la mitad de las basuras se recogió del suelo de las calles y sólo una tercera parte de los contenedores, el resto correspondió a vidrio. Durante las fiestas trabajan en este sector unas 200 personas que cubren dos servicios de retirada de basuras. El primer turno tiene lugar entre las 15 y las 18 horas, y el segundo comienza a las 4.30 horas, momento en el que también se realiza la limpieza de las calles con mangueras a presión. Además, se han de mencionar los trabajos especiales de limpieza del recorrido del Encierro: comienzan a las seis de la mañana y requieren un trabajo meticuloso con el fin de garantizar que el piso no presente riesgos adicionales a los corredores.
- Refuerza los equipos de mantenimiento de jardines, en especial los que soportan espectáculos multitudinarios, como los parques de la Media Luna y de Antoniutti, y la Plaza de los Fueros.

- Participa en el ornato de la ciudad.
- Señaliza espectáculos, como la feria de ganado, que se celebra el día 7, junto al río Arga.

Área de Prensa

- Coordina la información municipal.
- Instala una oficina de información en el centro de la ciudad.
- Refuerza el servicio telefónico de información municipal.

Otras administraciones

Evidentemente, los Sanfermines son una actividad municipal en la que también tienen su cuota de responsabilidad el Gobierno de Navarra y el de la Nación.

En lo que se refiere a la protección civil, el Área de Protección Ciudadana del Ayuntamiento cuenta con la colaboración del Gobierno de Navarra, en particular con el servicios de SOS Navarra, Policía Foral y Servicio Navarro de Salud, y con la Delegación del Gobierno, en lo que se refiere a Protección Civil y a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad.

La masificación de la fiesta, el incremento del tráfico por carretera, el abuso del alcohol, el consumo de drogas y los percances del Encierro provocan, lógicamente, un considerable número de accidentes que requieren atención médica. Esta tarea corresponde a la Administración Foral y, en concreto, al Servicio Navarro de Salud.

El 42% de las atenciones médicas prestadas en 2000 se debieron a cortes con cristales sufridos en la vía pública; se trata, en principio, de accidentes leves. Por su importancia numérica, aparecen, a continuación, los traumatismos provocados por caídas y golpes, que constituyen la tercera parte del total. Tras las víctimas de agresiones, que suponen un 4%, figuran los heridos en el Encierro, con un 3%, aunque se ha de tener presente que se trata de accidentes graves que requieren hospitalización y pueden dejar secuelas. Las atenciones por intoxicaciones etílicas representan algo menos del 3%, y las debidas a las drogas están en el 2%.

Para atender los accidentes menores, se instalan centros de socorro en los lugares de mayor tránsito y en los espacios donde se celebran actividades de riesgo o multitudinarias, como son el Encierro, el "Chupinazo" o el "¡Pobre de Mí!". En concreto, el Encierro exige cada mañana la instalación de quince puestos de socorro y otras tantas ambulancias.

Atenciones médicas. Sanfermines 2000

Tipo de accidente	Número de afectados	%
Cortes	702	41,98
Traumatismos	507	30,32
Agresiones	74	04,42
Heridos en Encierro	54	03,22
Intoxicaciones etílicas	47	02,81
Intoxicaciones por drogas	35	02,09
Heridos en las vaquillas	21	01,25
Politraumatismos	11	00,65
Heridos por arma blanca	5	00,29
Otros	216	12,91
Total	1.672	100,00

En lo que atañe a la seguridad, la actividad de la Policía Local se refuerza con la intervención de la Policía Foral y del Cuerpo Nacional de Policía. Las situaciones conflictivas, por su carácter imprevisible, pueden ofrecer un balance bien distinto de un año para otro. Así, en 2000, se registraron 103 detenciones, en tanto que el año anterior esta cifra fue el doble –209 personas–. Estadísticamente, las intervenciones se reparten a partes iguales entre la Policía Municipal y la Policía Nacional.

Los delitos cometidos se refieren a robos, agresiones, tráfico de estupefacientes e infracciones de circulación. La represión del tráfico de drogas es una de las actividades prioritarias y, sobre este particular, los resultados ofrecen también grandes oscilaciones de un año a otro, así en 2000 la policía intervino casi 80.000 dosis de diferentes drogas, aunque el 93% fue hachís, frente a las 3.990 del año anterior.

LOS RECURSOS

El dinero sólo no hace la fiesta; ésta requiere un poso imprescindible de tradición, de definición, de diferenciación frente a otras fiestas, y también de apoyo social. Se puede aducir aquí el caso de fiestas locales que se ha pretendido inventar o relanzar a base de dispendios, campañas de publicidad y espectáculos desmedidos. En estos casos los recursos no han sido suficientes para dotar de significado y de calor humano unas celebraciones que carecían de fundamento.

Los recursos para la fiesta no se agotan en la programación de espectáculos y actividades sino que necesariamente se han de destinar también a capítulos que, si funcionan convenientemente, no se advierten, por el público. En el caso de las infraestructuras de sanidad y de protección ciudadana.

En cuanto a los recursos humanos, quienes trabajan en el diseño, la programación y el seguimiento de los Sanfermines son los funcionarios del Ayuntamiento. Quiere esto decir que no se hacen contrataciones eventuales para reforzar y gestionar estas tareas. En el caso del Área de Cultura, intervienen los funcionarios que el resto del año son responsables de la promoción y la difusión cultural. Su número es reducido, y su eficacia estriba, además de en la calidad de su trabajo, en la experiencia proporcionada por las ediciones precedentes y en la fecha en la que comienzan las tareas de diseño, al menos con cinco meses de antelación.

La unidad de trabajo de los Sanfermines está compuesta por seis personas: una administrativa, una titulada de Grado Medio, un responsable de infraestructuras, la secretaria técnica, el director del Área y el concejal. No es necesario ponderar que el resto del Área colabora en los asuntos de su competencia.

Por supuesto, durante las fiestas se producen contrataciones para atender determinados servicios. El contingente más numeroso corresponde al personal auxiliar de protección civil, formado por 350 personas, en su mayoría jóvenes estudiantes; de tal manera que cuantitativamente se equiparan a los policías municipales en activo en estas fechas. El personal auxiliar de protección civil actúa uniformado con un peto naranja, lo que a sus miembros les ha valido el familiar apodo de "naranjitos". Su trabajo se orienta a la atención de los puntos de cierre del tráfico, vigilancia de aparcamientos eventuales, vigilancia de las vías de evacuación de urgencias y apoyo al control de la venta ambulante e inspección sanitaria.

En lo que concierne a los recursos económicos, el presupuesto de los Sanfermines de 2000 sumaba 326 millones de pesetas. Para situar mejor esta cantidad, convendrá precisar que representaba el 1,4 por ciento del presupuesto de gastos de la ciudad, y que en relación con el Área de Cultura suponía la cuarta parte del total de gastos. En este sentido, de ha de reiterar que en el programa presupuestario de los Sanfermines no sólo se contemplan los gastos de las actividades festivas, sino también los derivados de los servicios ofrecidos por Sanidad, Protección Ciudadana y Obras.

Dos terceras partes del presupuesto de los Sanfermines se concentran en el capítulo de gastos de bienes corrientes y de servicios. Es lógico, toda vez que aquí se cargan las contrataciones de los festejos, que suponen 145 millones de pesetas; además, se incluyen los gastos de infraestructuras, como las tomas de energía, las contrataciones de vallas, de evacuatorios, del servicio de consigna de equipajes, la edición de los programas de fiestas, el abono de los derechos de autor, la iluminación extraordinaria de determinados espacios públicos, etc.

Una cuarta parte del gasto se destina a la contratación del personal auxiliar, principalmente el destinado a protección civil, como ya se ha anticipado.

Finalmente, el capítulo de transferencias corrientes, poco relevante en términos relativos, en ningún caso llega al 10% del total. Prácticamente se agota en las subvenciones a las peñas de los mozos para contribuir a los gastos de la contratación de charangas que actúan durante ocho días en la plaza de toros y en las calles de la ciudad; una cantidad menor se destina a las actividades de deporte rural que tienen lugar por la mañana en la Plaza de los Fueros.

Sanfermines 2000. Presupuesto de Gastos Distribución por capítulos económicos

Capítulos	Total pesetas	%
1. Gastos de personal	86.000.000	26,38
2. Gastos de bienes corrientes	218.000.000	66,87
4. Transferencias corrientes	22.000.000	6,74
Total	326.000.000	100,00

Conocida la estructura del programa presupuestario de los Sanfermines, ahora convendrá analizar su distribución efectiva. En primer lugar, se ha de destacar que el capítulo de contratación de espectáculos, entre los que figuran la música, actividades infantiles y festejos taurinos gratuitos, representa más de la mitad del gasto. Un 20% se destina a la contratación de personal eventual; otro tanto, a infraestructuras; y el 6% restante, a subvenciones.

Se ha de advertir que las corridas de toros y la suelta de vaquillas después del Encierro son programadas por la Casa de Misericordia de Pamplona; por tanto, no inciden en el presupuesto municipal.

Sanfermines 2000. Distribución del gasto

Concepto	Total pesetas	%
Espectáculos	174.000.00	53,37
Personal contratado	68.000.000	20,85
Infraestructuras y servicios	65.000.000	19,93
Subvenciones	19.000.000	5,82
Total	326.000	100,00

No se ha de olvidar la tendencia creciente a la participación de mecenas y patrocinadores en los programas festivos, aunque convendrá tener presentes algunas reflexiones elementales. En primer lugar, los objetivos, la responsabilidad y la ejecución de las fiestas locales son competencia ineludible del Municipio, por lo que no cabe la delegación de estas funciones. Por otra parte, la financiación externa, en forma de patrocinio, ha de ser significativa, en el sentido que permita la realización de actividades o programas que serían inviables con los recursos municipales. Además, ha de quedar deslindado el campo de actuación y de responsabilidad del Municipio y del patrocinador. El patrocinio, en lo que se refiere a la actividad objeto de éste y su coste, se ha de cerrar con antelación a las fiestas, con el fin de evitar situaciones de ambigüedad. Por último, en el caso de que el patrocinio se reciba mediante oficinas de intermediación, se definirá, desde el primer momento, el margen de comisión que recibirán estos agentes comerciales.

PROMOCIÓN

En el caso de los Sanfermines, las tareas de promoción de la fiesta no son prioritarias, a tenor de su popularidad y de la asistencia masiva de gentes de España y del extranjero. Sentado esto, el Ayuntamiento promueve una campaña informativa dirigida al visitante con el objeto de romper imágenes distorsionadas e inexactas de la fiesta –normas cívicas, medidas de seguridad en el Encierro, etc.–, al tiempo que trata de captar visitantes atractivos desde el punto de vista económico y de creación de imagen.

El elemento más genuino de promoción de los Sanfermines es el cartel de las fiestas. Cuenta con una tradición centenaria y es recibido en la ciudad con expectación¹². El Ayuntamiento convoca un concurso para su elección que, por su veteranía y proyección, encuentra una acogida importante en los medios profesionales del diseño gráfico. Del cartel se hace una tirada de 7.000 ejemplares, que se distribuyen por todo el mundo y que también se ponen a la venta.

En segundo lugar, para la promoción e información de los Sanfermines, el Ayuntamiento edita 30.000 programas. Se trata de un folleto sin publicidad, cuidadosamente presentado, que lleva en la portada el cartel oficial de las fiestas. Se pone a la venta en librerías.

Además, para distribución masiva, se edita un desplegable con un resumen del programa oficial de las fiestas. Es de distribución gratuita. Se tiran 22.000 ejemplares en ediciones en español, vascuence, inglés, francés y alemán.

La web del Ayuntamiento tiene una sección especial dedicada a los Sanfermines en la que, junto a información variada y útil, figura el programa de las fiestas. En los Sanfermines de 2000, se registró una media de 4.000 visitas diarias a esta web. El 43% de las consultas procedía de los Estados Unidos, y el 14%, de España.

En los accesos a la ciudad, durante los Sanfermines de 2000, catorce vallas publicitarias dieron la bienvenida a los visitantes con la imagen de “Caravinagre”, un personaje de la Comparsa de Gigantes y Cabezudos.

Los concursos tienen por objeto promocionar la fiesta más que publicitarla. Con este fin, se celebra el concurso de carteles de San Fermín, ya apuntado. Por otra parte, desde 1979 se convoca un concurso periodístico que ofrece dos modalidades; la primera, de trabajos periodísticos en cualquier medio, prensa, radio y audiovisuales, y la segunda, de fotografía. Finalmente, el Concurso Internacional de Fuegos Artificiales viene a reforzar este popular espectáculo y a mejorar su calidad con la competencia entre las pirotecnias participantes que, al prestigio del galardón, añaden el del premio en metálico, dotado con un millón de pesetas; los espectadores también intervienen en este certamen con sus votos a la colección más atractiva.

¹² OLLAQUINDIA, RICARDO: *100 años de carteles de las fiestas y ferias de San Fermín (1882-1981)*. 2ª ed. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1982, 103 págs.

EL IMPACTO SOCIAL Y ECONÓMICO

No es fácil evaluar el impacto económico y social de los Sanfermines. La Cámara de Comercio de Navarra ha estimado en 7.700 millones de pesetas los ingresos aportados por las fiestas a la hostelería de Pamplona y su comarca.

Este mismo estudio considera que el número de visitantes se sitúa por encima de 1.600.000, entendiendo por visitante el forastero que está un día en Pamplona durante los Sanfermines; en este sentido, una persona que permaneciera tres días, por ejemplo, se contabilizaría como tres visitantes¹³. De esta manera, el promedio diario de visitantes rondaría los 180.000, lo que equivaldría a duplicar la población de Pamplona. La realidad es que en el fin de semana se produce una desbordada asistencia y que en el resto de los días resulta más moderada.

Los ingresos de 7.700 millones se refieren sólo a la hostelería, como ya se ha advertido, y, en consecuencia, quedaría por evaluar lo percibido por otros sectores implicados directamente en los Sanfermines, como transporte, alimentación, comercio, limpieza, seguridad y publicidad. Por otra parte, a las cifras de la economía oficial se han de sumar las de la economía sumergida, como pueden ser el comercio ambulante o los alquileres de habitaciones. Sea como fuere, los 7.700 millones de pesetas recaudados por el sector hostelero están muy por encima de los 326 que gasta el Ayuntamiento en las fiestas.

Cada año, los Sanfermines provocan la subida del IPC como consecuencia de los incrementos registrados en la hostelería; sin embargo, esto no se traduce en un aumento real de la inflación, sino que el alza de los precios de este sector se produce con motivo de las fiestas.

El impacto social de los Sanfermines se debe a la confluencia de gentes de muy diversa cultura que en estos días visitan la ciudad, disfrutan de una estancia intensa, aportan nuevas formas de vida y, una vez en sus lugares de origen, difunden una imagen personal de Pamplona, sus gentes y su fiesta. Un curioso observatorio para una aproximación al mayoritario sector de los visitantes que no hacen uso de los establecimientos hoteleros lo ofrece la consigna de equipajes que el Ayuntamiento instala en el centro de la ciudad. Su misión es recoger la impedimenta de los que llegan sin alojamiento y con el propósito de permanecer pocas jornadas. Se trata de un visitante joven y con limitada capacidad económica. La consigna abre el 3 de julio y cierra el 16, aunque en la práctica su funcionamiento se concentra en los nueve días de los Sanfermines. Tiene capacidad para 700 bultos, y en las fechas de mayor afluencia resulta insuficiente.

Según los datos de los Sanfermines de 2000, entre los 3.773 usuarios registrados es abrumadora la presencia de los varones, ya que suponen un 72%. En conjunto, predominan claramente los extranjeros –61 por ciento– sobre los nacionales.

¹³ *Cámara*. Pamplona: Cámara Navarra de Comercio e Industria, núm. 88, julio-agosto 2000, 12 págs.

En cuanto a la procedencia de los extranjeros, son mayoría los anglosajones. Los norteamericanos suponen más de un tercio, seguidos de lejos por los australianos –14%–, y por los británicos y canadienses, con un 6% cada uno. A continuación, con una presencia que va desde el 5 al 2%, figuran México, Italia, Francia, Argentina, Nueva Zelanda, Alemania y Sudáfrica.

**Consigna de equipajes. Sanfermines 2000.
Usuarios extranjeros**

País	Total	%
Estados Unidos	797	35,03
Australia	316	13,89
Gran Bretaña	145	6,37
Canadá	142	6,24
México	122	5,36
Italia	86	3,78
Francia	85	3,73
Argentina	74	3,25
Nueva Zelanda	69	3,03
Alemania	60	2,63
Sudáfrica	51	2,24
Irlanda	42	1,84
Bélgica	38	1,67
Suecia	29	1,27
Otros países	219	9,62
Total	2.275	100,00

En cuanto a los usuarios nacionales, una cuarta parte está constituida por catalanes. Les siguen los madrileños –18%– y los procedentes del País Vasco –15%–; en cuarto lugar, aunque ya con un modesto 6%, aparecen los valencianos. Entre el 5 y el 2%, se encuentran andaluces, navarros, gallegos, visitantes de las dos Castillas, murcianos y cántabros.

Sobre el bajo porcentaje de los visitantes navarros y de regiones limítrofes, como los aragoneses, conviene precisar que habitualmente pasan una jornada –noche incluida– de fiesta, y regresan inmediatamente a sus domicilios, lo cual induce a pensar que para una estancia tan breve llegan ligeros de equipaje.

Consigna de equipajes. Sanfermines 2000 Usuarios españoles

Comunidad autónoma	Total	%
Cataluña	365	24,36
Madrid	276	18,42
País Vasco	223	15,35
Valencia	100	6,67
Andalucía	99	6,60
Navarra	76	5,07
Galicia	63	4,20
Castilla y León	61	4,07
Castilla-La Mancha	48	3,20
Murcia	34	2,26
Cantabria	32	2,13
Aragón	27	1,80
Asturias	23	1,53
Canarias	18	1,20
La Rioja	18	1,20
Extremadura	16	1,06
Baleares	10	0,66
Total	1.498	100

Hasta aquí, una aproximación a la trastienda de los Sanfermines, a su organización, a los procedimientos de utilización de recursos y a la evaluación de su impacto. La realidad, cuando la fiesta estalla, es más sencilla e inmediata: seis toros se abren camino cada mañana entre una multitud, la música llega a todos los corazones, y en la oscuridad de la noche estallan mil kilos de pólvora. Pamplona vive su fiesta.

EL CICLO FESTIVO EN ALCALÁ DE LOS GAZULES

GABRIEL ALMAGRO MONTES DE OCA
Primer Teniente de Alcalde
Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules (Cádiz)

UBICACIÓN SOCIOECONÓMICA, DEMOGRAFÍA E HISTORIA

"[...] enhiesta, firme, desafiante al paso del tiempo, como un pintoresco caserío enquistado en las quebradas de piedra rocosa..., sus casas escalonadas, superpuestas unas sobre otras, en una inverosímil cascada de edificios que parecen colgados en el vacío [...] configuran una hermosa e impresionante perspectiva [...]"

Guillermo García Jiménez, en *Apuntes Históricas*, revista local, 1987.

Asentada en las estribaciones del cerro de la Coracha, en el centro geográfico de la provincia de Cádiz e integrada en la Comarca de la Janda, entre la sierra y el mar, se encuentra la ciudad de Alcalá de los Gazules, titular del cuarto término municipal en lo que a extensión se refiere de la provincia. Un total de 478,52 km² de superficie, que en la mayoría de los casos es quebrada y tortuosa; configuración orográfica que ha condicionado a lo largo de su historia su explotación económica.

Así pues, tradicionalmente, la base económica de Alcalá ha sido ganadera y forestal, predominando esta última y constituyendo uno de los primeros productores de carbón vegetal de la provincia. En los años sesenta, momento del máximo poblacional de la ciudad, con 11.200 habitantes, dos factores vienen a producir un cambio en la realidad socioeconómica y demográfica de la población. De un lado, la aparición del gas butano, que dejó sin trabajo a un buen número de alcalaínos, y de otro, "el boom económico" y la demanda de mano de obra en los grandes centros industriales del país y en los que se estaban gestando en las dos bahías de la provincia, hechos que provocaron en Alcalá la ruptura del equilibrio propio de una economía de subsistencia y al mismo tiempo un proceso migratorio muy fuerte que en cinco años (1965-1970) le lleva a perder el 48% de su población: tendencia demográfica negativa que se mantendrá hasta 1980, momento a partir del cual la situación se estabiliza.

Hoy, la economía gravita fundamentalmente sobre dos sectores: el primario y el terciario. Y dentro del primario, la mayor importancia la tiene el aprovechamiento forestal, que se efectúa sobre 31.187 hectáreas dedicadas fundamentalmente al alcornoque. Y no podemos olvidar que Alcalá es el corazón del Parque Natural de los Alcornocales, y el Mu-

nicipio, de los quince que lo integran, que más y mejores tierras aporta al mismo (el 20%). Sin embargo, es el sector servicios el que genera casi la mitad de los empleos de la localidad, y, además, con la particularidad de ser de los más estables.

Actualmente, Alcalá cuenta con 6.000 habitantes y una densidad de población de 12 hab/km², que dista mucho de la de los años cincuenta, pero, a diferencia de ayer, la inmensa mayoría vive en el núcleo urbano, frente a los menos de 4.000 habitantes que éste tenía entonces, cuando dos tercios de la población vivía en el campo y sólo acudía al pueblo en las fiestas, fenómeno que hoy sigue produciéndose, pero desde la diáspora de la emigración.

Poblada desde el Epipaleolítico, tiene carácter de población desde la romanización, como lo atestigua el "Bronce de Lascuta", encontrado en nuestro término y hoy en el Museo del Louvre, que constituye la primera inscripción romana de España, datada en el 189 a.C., y por el que nuestra población adquiere carta de naturaleza como pueblo. Plinio nos cita como una de las poblaciones turdetanas más relevantes. Más tarde, con la dominación musulmana, nos vendría el nombre de Al-Calat, y tras la definitiva conquista cristiana, en 1264, se nos daría el apelativo de la tribu bereber que poblaba nuestro suelo, los Gazules o Gazíes, para diferenciarnos de los otros Alcalá. Por cierto, que según la tradición, que no la historia, Alcalá se conquistó el 23 de abril, festividad de San Jorge, de ahí que dicho santo sea nuestro patrón y hoy uno de los hitos importantes de nuestro ciclo festivo. Tierra fronteriza durante dos siglos, Alfonso el Onceno vivió temporadas en la Villa, al igual que un gran contingente de tropas, y es en una de esas acampadas, en los prolegómenos de una batalla, en 1339, cuando acontece la aparición de la cruz que da origen al Santuario de la Virgen de los Santos, a 5 km de la población, y, con éste, a la posterior romería que es, hoy por hoy, el momento culminante del ciclo festivo alcalaíno, al que ahora nos referiremos.

EL CICLO FESTIVO

Pero si hoy y aquí traemos a colación a Alcalá de los Gazules no es porque se trate de nuestro pueblo, sino porque, como dijera Federico García Lorca en carta a Melchor Fernández Almagro, en 1925: *"Yo que soy andaluz y requeteandaluz, suspiro por Málaga, por Córdoba, por Sanlúcar la Mayor, por Algeciras, por Cádiz, auténtico y entonado, por Alcalá de los Gazules, por lo que es íntimamente andaluz..."*.

Es decir, que lo hacemos porque ciertamente en Alcalá podemos apreciar todos y cada uno de los elementos que integran el ciclo festivo en Andalucía.

Hasta el advenimiento de los Ayuntamientos democráticos, en 1979, en el ciclo festivo alcalaíno tendríamos que hablar de tres tipos de fiestas.

Un **primer grupo** al que podríamos llamar las "ferias reales", es decir, la de mayo, que es concesión por Real Orden de 26 de julio de 1830, del Rey Fernando VII y por ella se concedía el privilegio de celebrar feria de ganados y enseres de labor los días 9, 10 y 11 de mayo de cada año. Durante todo el siglo pasado, fue una de las primeras en importan-

cia de Andalucía; sin embargo, desde mediados de nuestro siglo dejó de tener importancia desde el punto de vista ganadero, y era, en realidad, una fiesta más dentro del circuito festivo de la provincia. La segunda feria, la de septiembre, es concesión de la Reina Isabel II por Real Orden del 17 de agosto de 1851, y en origen habría de celebrarse durante los días 12, 13 y 14 de septiembre, con una finalidad igualmente ganadera y estrechamente relacionada con el inmediato aprovechamiento de la montanera y el inicio del nuevo ciclo agrícola, como se dice en nuestra zona, con la "sanmiguelá". Sin embargo, desde el punto de vista agrícola la feria no tendría mucha importancia cuando pronto quedó eclipsada por la coincidencia de fechas con la festividad, el 12 de septiembre, de la patrona de la ciudad y se convirtió de hecho en la Feria y Romería de la Virgen de los Santos. Estas dos fiestas reales eran organizadas íntegramente por el Ayuntamiento y contaban con la participación pasiva de todo el pueblo.

Un **segundo grupo**, que podrían denominarse "religiosas", sería el constituido por la Semana Santa y San Jorge, en tanto que el acto primordial de esta última, que sólo duraba un día, era la función del patrón, precedida de una diana y pasacalles musical y continuada con la suelta de un toro de fuego.

Y queda un **tercer grupo**, que serían las "familiares", e incluiríamos en éstas la Navidad y los Carnavales. Y decimos familiares porque en su organización no intervenía para nada el Ayuntamiento. El Carnaval, de hecho, antes de la prohibición franquista, fue más una fiesta de los campos que del pueblo, y en éste era algo anárquica, obra de grupos particulares y sin ningún tipo de organización.

Como decíamos, la llegada de los Ayuntamientos democráticos supuso una reestructuración del calendario festivo y el inicio de un proceso de evolución, marcado por las demandas ciudadanas, en tanto que las fiestas hay que entenderlas como el marco en el que se manifiesta e identifica el talante y el modo de vida de una ciudad. Proceso del que ha resultado el programa festivo actual, integrado por cuatro ciclos muy diferenciados:

1. **Ciclo de invierno**, con las fiestas de Navidad y Carnaval.
2. **Ciclo de primavera**, con la Semana Santa y las fiestas de San Jorge.
3. **Ciclo de verano**, con las fiestas de San Juan y la de los barrios.
4. **Ciclo de la Virgen**, que es el más importante, e integra Feria, Camino, Romería y Octava.

1. El ciclo de invierno

Las fiestas de Navidad siguen teniendo carácter familiar aunque el Ayuntamiento organiza concursos de villancicos, de *christmas*, actividades para niños, para mujeres, para la tercera edad y, sobre todo, la visita del cartero real y la cabalgata de reyes.

De esta manera, dicho ciclo prosigue con los Carnavales, fiesta recuperada en los años ochenta por determinados grupos de jóvenes que empezaron a organizarse en agrupaciones carnalescas, que, sin nexo de continuidad con las antiguas murgas locales,

guardan mayores semejanzas con las del carnaval gaditano. Actualmente, se encuentra del todo consolidado y, pese a la escasa entidad de nuestro pueblo, cada año suelen salir entre ocho y diez agrupaciones, constituidas fundamentalmente por grupos de amigos. Otra particularidad del carnaval local es la de la fecha, ya que con objeto de propiciar una mayor participación suele colocarse en la semana siguiente al de Cádiz, y, a diferencia de otras ciudades de la provincia y la comarca, el concurso de agrupaciones con el que se inicia la fiesta tiene carácter local y no se compite por modalidades de agrupaciones, sino por repertorio, tipo, mejor letra dedicada a Alcalá, mejor cuplé, mejor popurrí, etc. Aunque no todas las agrupaciones suelen acudir al concurso, las que lo hacen son las denominadas *legales*, y las que no, son las denominadas *ilegales* o *callejeras*. De cualquier modo, todas las comparsas, chirigotas y cuartetos hacen gala de un especial talante y talento, que permite que en sus coplas, rebosantes de gracia y de un sentido de la ironía y de la sátira verdaderamente genuinos y desde un prisma festivo, pasen revista a todos y cada uno de los acontecimientos del año, siendo igualmente destacable que la mayoría de las letras tienen como tema central la acción municipal, y, como decimos en mi pueblo, desgraciado del político que no salga en las letras. Las agrupaciones suelen actuar en la carpa instalada para el concurso y en los distintos bares y peñas de la ciudad. Los actos carnavalescos se completan con bailes y concursos de disfraces y un pasacalles de participación multitudinaria que cierra los actos el domingo por la noche. La acción municipal se centra en montar la carpa, el alumbrado y el exorno extraordinario; la organización del concurso (excepto el jurado, que lo proponen las agrupaciones), el pago de los premios y subvenciones del concurso de agrupaciones, de los disfraces, de los pasacalles, y la contratación de orquestas. Las peñas y asociaciones, por su parte, suelen organizar otro tipo de concursos de coplas, que a menudo van acompañados de eventos gastronómicos de degustación gratuita.

2. El ciclo de primavera

En primer lugar, tenemos la Semana Santa, fiesta religiosa que en origen es un quinto evangelio plástico y actualizado, la pasión según el pueblo. Surgida en época barroca, hoy funde fe, historia, arte, tradición y sentimiento para constituir, además de una manifestación religiosa, un espectáculo en todos los sentidos. Es la fiesta del triunfo de la naturaleza. Tras el invierno, es la entrada de la primavera, la renovación de la vida. De ahí que para nosotros sea la exaltación de lo sensible y un derroche de sensaciones estéticas, sencillas y auténticas, al ver desfilar las cuatro cofradías por ese marco incomparable que constituyen las calles y callejones de nuestro conjunto histórico, máxime cuando cada cofradía ha sabido imprimirle su carácter. Así la "Columna" será alegre y bullanguera, el "Perdón" será una cofradía seria de silencio y oscuridad, el "Nazareno" hace del jueves santo una fiesta solemne cargada de tradición y simbolismo, mientras que el "Santo Entierro" hará un desfile de sencillez, austeridad y humildad. En definitiva, una fiesta total, única e irrepetible, que tiene un prólogo brillante y atractivo, desde el punto de vista turístico, en la Procesión

de la Borriquita, que en realidad es la escenificación viviente por los niños de la ciudad de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, en la que éstos, ataviados a la usanza hebrea, representan el papel que les ha sido asignado.

Aunque el peso de la Semana Santa recae sobre las propias cofradías, el Ayuntamiento les paga la cartelería y material promocional, y aporta lo que podríamos llamar "apoyo logístico": colocación de rampas para la salida de los templos, retirada de coches de las calles, organización del tráfico, programa especial de limpieza, de iluminación, etc.

Pero el momento culminante del ciclo de primavera lo constituye la celebración de San Jorge, que para el que os habla –como para muchos alcaláinos– es la fiesta más significativa y original de las que celebra Alcalá. Desde finales del siglo pasado y hasta el estallido de la Guerra Civil, la fiesta de San Jorge estuvo estructurada en torno a la función religiosa del patrón, la procesión cívica de la Corporación con el pendón de la ciudad por el interior del templo y la suelta de un toro enmaromado por las calles. Toro que, una vez sacrificado, era repartido entre los centros de beneficencia. Durante el franquismo, el toro fue sustituido por un engendro de cartón piedra y lata que echaba fuego por los cuernos. En 1979, y como respuesta a la petición del pueblo, San Jorge se convierte en fiesta popular, trabajando el Ayuntamiento desde entonces en este sentido y en el de estructurar las distintas actividades, pero cuidando mucho la petición popular de que debía primar el carácter de fiesta de la identidad local, carácter que con el mismo esquema tratan de repetir en otros pueblos de nuestro entorno.

Tradicionalmente, la Plaza de San Jorge, popularmente la Plaza Alta, era el lugar donde se desarrollaban las actividades económicas, políticas y religiosas, pero desde principios de nuestro siglo el traslado de estas actividades a la zona baja le fue restando primacía en esos sentidos, y, así, hoy la Alameda y la Playa son las que concentran la actividad administrativa, comercial y de ocio, y es por ello por lo que la celebración de San Jorge es de los pocos momentos al año en que la zona histórica de la ciudad –a saber, una plaza renacentista sobre el antiguo patio de armas del castillo, ampliada por sucesivas anecciones y en la que se ubican la Parroquia, el antiguo cabildo, la casa generalicia de una congregación religiosa local, un antiguo palacio, luego convento y hoy escuela, además de otros edificios singulares– se convierte en ágora festivo para celebrar al patrón durante dos, tres o cuatro días, en los que los alcaláinos, excepto dormir, todo lo demás lo haremos en la Plaza.

La duración de la fiesta dependerá de la proximidad o lejanía del 23 de abril al fin de semana, y es que la fiesta tiene dos partes muy diferenciadas. El 23, o fiesta local en que ésta tendrá un carácter más íntimo, lo mismo que los actos culturales de la víspera: el Pregón, el concierto, la presentación del libro *Apuntes*, que cada año edita el Ayuntamiento para divulgar cuantos trabajos se realizan sobre historia, arte, antropología o temas de medio ambiente que, de algún modo, se relacionan con nuestro pueblo, y que sirve para festejar que el día de San Jorge lo es también del libro. Luego, vendrá la segunda parte, el fin de semana, en que, con la llegada de los alcaláinos residentes fuera y de otros múltiples visitantes, la fiesta se convierte en multitudinaria.

Con todo, el 23 y el fin de semana, la estrella de las actividades es la suelta de vaquillas, manifestación o forma local de la estrecha relación que desde la prehistoria hasta nuestros días mantiene el hombre con el toro en todas las culturas de la cuenca mediterránea. Fenómeno que adquiere especial incidencia en toda Andalucía y muy especialmente en nuestra zona, que no en vano es la llamada "Ruta del Toro".

Desde la perspectiva antropológica, se nos dirá que la suelta de reses bravas propicia la anulación de las diferencias reales y la integración comunitaria; frente al toro, todos pertenecemos a la misma sociedad, sin fisuras e igualitaria. Aun más, siguiendo a Marcell Maus, y habida cuenta que el festejo comporta el sacrificio del animal (aunque no a la vista del público), hay quien lo equipara a un sacrificio ritual de carácter religioso que tiene por función social la integración de la comunidad, por cuanto que, haciendo a todos partícipes del sacrificio, alimenta y refuerza el cuerpo social de la comunidad.

Decíamos que, antaño, las carnes de las reses eran distribuidas entre los centros de beneficencia, y hoy, junto a las patatas, constituyen el elemento fundamental de la caldereta que el Ayuntamiento ofrece el domingo que cierra la fiesta a todos los que se acerquen a ella. Aspecto éste que nos lleva, de nuevo, a recurrir a las interpretaciones; en este caso, a la que el sociólogo sevillano Romero de Solís hace en un reciente trabajo sobre las fiestas de este tipo, donde concluye que al consumir la carne del animal durante el banquete colectivo, los comensales "se hacen partícipes de su fuerza y de todo lo positivo que el toro representa en nuestra cultura, al tiempo que se celebra el gusto por vivir y se exalta con júbilo el hecho de ser miembro de la sociedad que festeja, ya que morder, mascar y chupar son los sonidos primordiales que acompañan a las formas más intensas de solidaridad social" (citado por JOSÉ COBOS RUIZ DE ADANA en "La vaquilla de San Jorge", *Cajasur*, revista trimestral, núm. 76, junio de 1999).

Pero San Jorge no es sólo vaquillas y comidas colectivas, como el gazpacho caliente del 23 o la caldereta del domingo. San Jorge es también fiesta con juegos tradicionales y bailes populares en la tarde y en las noches. Y, sobre todo, fiesta para departir con amigos, familiares y conocidos durante horas sin término en los chiringuitos. Y decimos chiringuitos, porque no son casetas, sino barras en las esquinas de la Plaza, que, al mismo tiempo sirven como fuente de ingresos para los colectivos locales, generalmente asociaciones deportivas, a las que el Ayuntamiento se las otorga, gratuitamente, como medio para obtener fondos para las actividades del año.

En esta fiesta todo depende del Ayuntamiento: la adquisición de las reses; la organización de las sueltas, cuyo expediente administrativo es bastante complejo; el vallado de la plaza y las calles por donde discurre el encierro; el equipo de seguridad; el equipo médico, los veterinarios, los seguros; la organización de las comidas, juegos y espectáculos. Fiesta total durante tres días. El concejal apenas podrá descansar dos horas durante la noche. El concejal, en efecto, porque en pueblos como el nuestro será este político el encargado de coordinar los distintos servicios municipales implicados en la fiesta, así como al personal contratado al efecto: torero y auxiliares de lidia, equipos profesionales, matarifes, cocineros, banda de música, orquestas, espectáculos, seguridad...

3. El ciclo de verano

Desde la supresión de la feria de mayo-junio, en 1985, para realzar San Jorge y con objeto de que en los meses de verano tuviese lugar alguna actividad festiva, recuperamos una vieja tradición perdida hacía aproximadamente cuarenta años, "Las Candelas de San Juan", actividad que con el fuego como motivo central congrega a numerosas personas en la víspera del 24 de junio, en el lugar en que el Ayuntamiento decida celebrar "la candelá" y exponer los "juanillos" o muñecos que con una carga crítica alegórico-festiva de cualquier acontecimiento o hecho destacado durante el año serán pasto de las llamas al dar el reloj las doce de la noche. Anteriormente, se habrán puntuado según su originalidad. La fiesta se acompaña de la actuación de una orquesta, fuegos artificiales, tracas, y de la consumición gratuita de cerveza o vino, que suelen patrocinar algunas firmas comerciales.

Desde la creación de la barriada El Prado, a finales de la década de los ochenta, y por aquello de su ubicación en una zona de ensanche, alejada del centro histórico, los vecinos decidieron organizar actividades festivas que sirvieran como elementos de cohesión social. Es así como surgen en Alcalá las verbenas de barrio, que hoy tienen su máximo exponente en la de "San Agapito", que cada 18 de agosto celebra la calle Real o calle principal del pueblo. Dicha verbena surge de la iniciativa popular de los vecinos de la calle que decidieron hacer una fiesta para pasar un rato juntos un 18 de agosto, y, como quiera que el santo del día les resultó tan atractivo, lo nombraron aquella noche patrón de la calle, y cada 18 de agosto, caiga en el día de la semana en que caiga, se celebra su verbena.

El modelo organizativo se repite en la mayoría de los casos, y es bastante sencillo: actividades para niños por la tarde, elección de la *miss* correspondiente, juegos para mayores, actuación de una orquesta y de aquellos vecinos o amigos que sepan cantar o amenizar la velada; todo ello, acompañado de una degustación gratuita de tapas y cervezas. Queda claro, pues, que el objetivo principal de la verbena es que los asistentes tengan un motivo para encontrarse y pasar un rato juntos.

La financiación corre a cargo de particulares y de pequeñas empresas, aunque la mayor parte la aporta el Ayuntamiento, ya que, además de la infraestructura (escenarios, megafonía y personal), les subvenciona el importe de la orquesta.

4. El ciclo de la Virgen

El programa festivo se cierra con el Ciclo de la Virgen, y ya decíamos que la vinculación de la feria septembrina a la festividad de la Virgen hizo que la feria perdiera incluso su fundamento agrícola ganadero y se convirtiera en la fiesta de la Virgen. Y es que, no en vano, la Virgen de los Santos constituye el símbolo de identificación más claro, representativo e incontestado de Alcalá de los Gazules. La relación de los alcalaínos con la virgen es casi una proyección de las relaciones familiares, y ésta cumple funciones protectoras, mediadoras, integradoras, además de servir de nexo de unión en múltiples asociaciones; en

definitiva, se considera un ejemplo significativo del modo de relación que los miembros de la comunidad establecen con un ser sobrenatural.

Quizás es por ello por lo que el ciclo de la Virgen es el más importante, pues congrega el mayor número de actividades festivas. Hasta hace pocos años feria, camino y romería eran actividades que se celebraban en la misma semana. Así, la feria se celebraba del jueves al domingo anterior al 12 de septiembre; durante la madrugada del sábado al domingo se celebraba el camino, y ese día, la romería, mientras que al siguiente domingo se celebraba la octava.

La recuperación del camino, es decir, cubrir andando, entre copas, cantes y bromas, los cinco kilómetros que separan la ciudad del santuario de la patrona por el camino tradicional por en medio de los campos y no por la carretera convencional, se realizó a partir de 1985 por la peña mariana "Amigos del Camino", a la que luego se unieron "La Canastera" y, más tarde, "La Espuela", además de numerosos grupos particulares. Sin embargo, pronto se demostró que la concentración de actividades iba en detrimento de la fiesta, razón por la cual las peñas y la hermandad promovieron un cambio de fecha del camino a la madrugada anterior a la octava.

Desde entonces, los colectivos marianos y la población en general empezaron a plantear la necesidad de cambiar la fecha de la feria, tanto por la acumulación de actos que iban unos en detrimento de otros como porque la feria coincidía a su vez con otras ocho ferias en la provincia, y provocaba una escasa participación tanto de industriales feriantes como de público de otras poblaciones. Por ello, la actual concejalía de fiestas convocó un foro de debate con el concurso de peñas, asociaciones, hermandad patronal, comerciantes, industriales feriantes y numerosos participantes a título particular, del que resultó una propuesta que se elevó al pleno de la Corporación, y ésta aprobó, en diciembre del pasado año, un acuerdo por el cual se cambió la fecha de la feria al último fin de semana de agosto, habiendo tenido, en esta primera edición, un rotundo éxito en todos los sentidos, al tiempo que ha propiciado una mayor participación de los alcalaínos en el camino, la romería y la octava.

Y es que el camino ha vuelto a celebrarse en la madrugada del sábado al domingo de romería, y ésta ya no coincide con el final de la feria, coincidencia que tanto público restaba a ambas actividades.

La feria es una feria convencional, pero la Romería puede preciarse de ser la más importante de la provincia de Cádiz y congrega a muchos miles de personas para ver salir a la virgen por entre los olivos, así como el desfile que los múltiples caballistas de la zona realizan ante ella, para luego, una vez recogida la Virgen, seguir festejándola en el olivar, en los chiringuitos de la explanada o en el patio de los cuartos. Y es que, participando en la subasta previa, cualquier particular o asociación puede disponer de un cuarto dentro del patio del santuario para todos los días que dure la fiesta, es decir la romería, el doce y la octava, o el domingo siguiente, que, al no salir la Virgen, es como una romería más íntima, de carácter más local.

En el desarrollo de los actos, la feria es competencia directa del Ayuntamiento, el camino de las peñas marianas, con el apoyo del Ayuntamiento, que se lo acondiciona y pone

a punto, y la romería es cosa de la Hermandad, a la que el Ayuntamiento presta ayuda en lo referente a infraestructura, acondicionamiento del santuario, aparcamiento, ordenación del tráfico, seguridad, etc.

Para concluir, y tras repasar todas y cada una de nuestras fiestas, digo, como un reciente pregonero de San Jorge "¿hay quien dé más?". Verdaderamente, creo que no, y, por ello, pienso que no eran exageradas las palabras de Federico García Lorca que citaba anteriormente, pues en las fiestas también se hace verdad que Alcalá de los Gazules es un verdadero arquetipo de lo andaluz.

SEVILLA EN FIESTAS

RAFAEL CARRETERO MORAGAS

Jefe de Servicio del Área de Cultura y Fiestas Mayores
del Ayuntamiento de Sevilla

LA TEORÍA

Al viajar por tierras del Centro o del Norte de España, quizás han tenido la oportunidad de observar, en alguno de tantos encuentros con gentes de todos los rincones de fuera y dentro de la nación, que en algún momento de la conversación, en el que uno de los interlocutores ha confesado su procedencia sevillana, es bastante probable que, por alusiones obligadas, alguien se haya referido a la Feria de Abril o a la Semana Santa de Sevilla.

El tópico de que en Sevilla estamos siempre festejando es tan común como el de que el mejor marisco está en Galicia; los mejores vinos, en la Rioja, y los paisanos más trabajadores, en Cataluña.

Cuando no queremos profundizar para conocer bien a un segmento de la sociedad, preferimos fiarnos de lo que otros han dicho de él, leyendo una etiqueta que algún desaprensivo le colgó hace un siglo y convirtiéndonos, así, en propagadores de las peores mentiras, que son las verdades a medias.

Yo, hoy, no voy a intentar siquiera romper esas etiquetas en su totalidad, pero la de Sevilla, por lo menos, la voy a hacer añicos con **la teoría** que deseo exponer, antes de entrar de lleno en demostrarla en el siguiente apartado, que, como ya habrán supuesto, es el de **la práctica**.

En el andar despacito por los vericuetos de los meses de cada año, nos vamos a ir encontrando con fiestas sucesivas que, sin duda, el pueblo sevillano vive como pocos pueblos saben vivir sus cosas.

Agotamos la copa de la tradición, de la alegría, del sentimiento, de los entornos familiares, de la amistad a la sevillana, de las lágrimas en esquinas mal iluminadas, de las risas contenidas, de los bailes, de los olés, de los piropos, de los escarceos amorosos y de la locura de los cacharritos de una manera tal, que acabamos provocando la envidia de cuantos nos conocen y, lo que es peor, de los que no nos conocen y acaban confundiendo churras con merinas y se convencen de que en Sevilla todo el año es jolgorio.

Por eso, voy ahora a exponer mis convicciones, firmes y meditadas, que anuncio en plural por contar con dos axiomas complementarios:

Para empezar, la más absoluta convicción de que las **fiestas de Sevilla** son posibles porque, contra la opinión generalizada, los sevillanos y las sevillanas somos la gente más seria del mundo.

Para terminar, que nos tomamos nuestras cosas con tal sentido de la solemnidad y tales formalismos, que acabamos por asombrar al espectador ante nuestro comportamiento, más que por el fenómeno que está generándolo. Es decir, que la admiración del visitante está más por la manera como nos ven disfrutar y ser protagonistas de la fiesta, que por el evento en sí.

Y es que, en esta ciudad, desde que los recuerdos nos lo permiten, no hay momento del año en el que no aparezca un grupo de vecinos, de amigos o de cofrades, que no estén dispuestos a sacrificar parte de su tiempo libre, su dinero y su capacidad intelectual en entregarse, sin reservas, a la causa de una Cruz de Mayo en la barriada, una procesión en la Parroquia, un Paso Infantil en el bloque, y esto es por no citarles las grandes ocasiones festivas sevillanas.

Este guión no escrito, fraguado en lo más profundo del alma con los recuerdos de nuestras vivencias, es el que hace a los sevillanos anteponer el deseo social al particular, sin tener reparo alguno en convertirse, con toda naturalidad, a veces en extras, a veces en protagonistas, del rodaje de una película que se acaba por no filmar, porque no hay más narices que verla cada año en el lugar en el que se realiza el último ensayo con vestuario.

Y es que todos, en cierta medida, se sienten anfitriones e invitados a un tiempo, y juntos se divierten en cada una de estas concentraciones festivas, en las que, sin que haya que realizar convocatorias previas, todos sabemos dónde hay que estar, cómo hay que ir vestido, cuánto tiempo vamos a necesitar y cuándo es el momento de llegar o de irse.

Somos tan estrictos y tan formales en el seguimiento de este guión no escrito, que acabamos por dar la sensación de que nadie disfruta más de sus cosas, y, por tanto, que somos envidiables. Y es que, sin duda alguna, lo somos.

LA PRÁCTICA

Comenzar esta segunda parte es un verdadero placer para un cronista que, como yo, considera que hay sólo una cosa más digna de ser amada que la propia Sevilla, y es su pueblo, los sevillanos. Y entiendo como tales no sólo a aquéllos que han tenido la suerte de haber nacido en esta ciudad universal, sino también a aquellos otros que vinieron de tantos lugares adoptando nuestras costumbres e incorporándose de pleno derecho a esa condición de sevillano, que, por cierto, forman una verdadera legión.

A partir de esa teoría de la seriedad y el protagonismo popular, el año, desde su comienzo, es un circuito de acontecimientos entrañables que, aunque parezca difícil de entender, jamás alteran el ritmo de trabajo de uno de los pueblos más industriales y trabajadores de España.

Las fiestas de Sevilla tienen, además, un variado currículum en cuanto a su antigüedad y raíces.

Las hay del siglo XIII, de donde parte la primera autorización real para celebrar fiestas en primavera y por septiembre, y que otorga el propio Alfonso X el Sabio.

Las hay del siglo XIV, como la procesión y concurrentes actos del día del Corpus o la Primera "Procesión" de Semana Santa de la Hermandad del Silencio, –por eso llamada Madre y maestra de nazarenos–, que, si ustedes me permiten dar por buena la leyenda y la tradición oral, discurrió desde la calle Feria, donde se encuentra una de las Iglesias más antiguas de Sevilla –Omnium Sanctorum–, hasta la capilla de la leprosería de San Lázaro, como mayor exponente de amor y compañía a los más necesitados.

Así, en sucesión hasta este siglo que termina, en el que se institucionaliza el primero de los grandes acontecimientos festivos, por orden cronológico, que no es otro que la Cabalgata de los Reyes Magos, cuya creación debemos a don José M^o Izquierdo y a don Javier Lasso de la Vega, que, en 1918, la sacaron por primera vez a la calle.

Los sevillanos, no los de ahora, sino los de siempre, han sabido ir incorporando a sus tradiciones las que han entendido que eran asumibles, sin que otras, por más que lo hayan intentado algunos grupos minoritarios, hayan logrado penetrar en el tejido social de la ciudad. Y como ejemplo pongo los Carnavales.

El programa anual es fácil de recordar: Cabalgata de Reyes Magos, Semana Santa, Feria de Abril, Corpus, Virgen de los Reyes y Navidad, como columna vertebral. Pasos Infantiles, Cruces de Mayo y Velá de Santa Ana como importantes puntos de encuentro. Y días festivos con sabor especial, como el de San Fernando, el de la Hispanidad, el de Todos los Santos o el de la Inmaculada y su Vigilia.

Pero Sevilla no se encuentra en seco con sus fiestas. Sevilla las "vive" durante muchos días anteriores, en una "víspera continuada" que se convierte en la sal y la pimienta de nuestra manera de vivir.

Las madres y las abuelas, metiendo presión a chicos y a mayores acerca del paseo de los Reyes Magos de Oriente por nuestras calles, planchando túnicas y capas e instando a hijos y a nietos para que acudan, puntuales, a sacar las papeletas de sitio, colgando trajes de flamenca en los lugares más inaccesibles a la arruga, o dejando el traje oscuro del padre y de los hijos mayores hechos "un pincel" para que la familia esté bien representada en la procesión del Corpus.

Y es que ésa es una de las claves, amigos.

En una sociedad matriarcal como la nuestra, nos han sido dadas claves de mujer, que los hombres seguimos desde nuestro primer paso con tal cuidado y atención, que así se asegura la continuidad, la perseverancia, la dedicación y el amor.

Las Fiestas de Sevilla son como son porque nadie las impone. Porque nadie las dicta, porque nos vienen dadas por aquellos seres queridos que nos prendieron en el alma las primeras normas de respeto y convivencia.

De ahí que la fiesta, en sí misma, quede relegada a un segundo plano. La importancia no es ya lo que estamos viviendo, sino los recuerdos entrañables de momentos iguales que hemos compartido con anterioridad.

Las Fiestas de Sevilla en sus seis grandes momentos. Las más felices de vivir y de compartir. Las más difíciles de explicar.

Créanme que es un compromiso de difícil resolución el que se le crea a todo sevillano

que, fuera de Sevilla, y, lo que es peor, lejos de Andalucía, es interpelado acerca de que explique qué se hace en la Feria, o por qué es tan especial la Madrugá. Te entran ganas de salir corriendo.

Porque ustedes convendrán conmigo en que es sencillo descubrir la belleza de la Giralda o contar la historia rica y hermosa de muchos templos y edificios sevillanos emblemáticos, pero lo que nos conmueve el sentimiento es algo que no se puede transmitir sin haber mamado antes las claves del acontecimiento. Que no es que no lo puedan compartir con uno los visitantes; es que si no se está, no se es y no se sabe. Y espero que me entiendan.

Cómo podría trasladarles a ustedes el sentimiento que embarga mi alma cuando el Cristo de los Gitanos entra en Campana o mi Virgen de las Angustias recoge los primeros albos del día a su llegada a la Plaza de San Francisco en la Madrugada del Viernes Santo, o acompañando al Cachorro en su vuelta al Patrocinio, Puente de Triana adelante, parado el tiempo por el cante de una saeta a ese Cristo que expira, y lleno el espacio por el golpe del llamador.

Cómo se puede explicar el huracán de sentimientos que despierta en los sentidos un paseo por los aromas del Parque de María Luisa en Primavera, preparándote para el encuentro, a pocos pasos, con esa explosión de color, belleza y soltura de movimientos de mujeres de flamenco, medido compás y palmas sordas en bailes de desafío por sevillanas, movimiento sincronizado de jinetes y caballos de montura, carruajes, guarniciones, enganches y cocheros, casetas y cacharritos, y mucha gente acompañada de la música celestial de la risa, interesados todos en ese divertimento que se llama Feria de Abril.

A ver cómo transmito a mis interlocutores la explosión de orgullo, la íntima alegría de recuerdos enternecedores de sevillanía y magia que se produce en mi interior cuando el alcalde de Sevilla aprieta el interruptor que hace iluminarse la Portada y el recinto de la Gloria que es mi Feria.

Y es que las dos fiestas sevillanas por antonomasia, Semana Santa y Feria de Abril, han de tener forzosamente un mensaje subliminal que los de aquí no sabemos explicar, aunque sepamos sentir en su máxima plenitud, pero que los visitantes perciben sin que haya necesidad alguna de mayores especificaciones.

Una estadística realizada en 1998 en países de cultura occidental por la ONU arrojó unos datos dignos de ser considerados por los sevillanos.

Preguntados los encuestados acerca de cuáles eran los puntos de concentración lúdica de los que hubieran tenido noticia, nada menos que un 68% citó la Feria de Sevilla y los Sanfermines. Y habida cuenta que nuestras fiestas no tuvieron un Hemingway para darles publicidad, esto supone un verdadero éxito, al menos de divulgación.

Y mire usted que ni siquiera ése es un objetivo del pueblo llano de Sevilla, que, con frecuencia, y aun a pesar de que todos son bienvenidos, gusta del intimismo a la hora de disfrutar de sus tradiciones. Y de la misma manera que no se puede esperar un comportamiento sevillano de un extranjero en una faena, más o menos buena —ya no veremos otras— de Curro Romero en la Maestranza, tampoco podemos suponer que los de fuera vayan a saber guardar el silencio adecuado al paso del Gran Poder, o beber sin emborracharse en la Feria de Abril.

Porque como colofón a este repaso por las Fiestas de Sevilla, diría yo que tanto a la **teoría** como a la **práctica**, habría que añadir una condición que yo haría extensible a cualquier manifestación pública de las familias sevillanas: **la medida**.

Y es que, en Sevilla, señores, hay sentido de la medida en todo cuanto se hace. Equilibrio para llegar y no pasarse. Discreción para estar y no sonar. Buen sentido para que la estética sea la adecuada, sencillez en lo más barroco, alegría en lo más serio, lágrimas en el momento más alegre.

Contraste y compás de una raza vieja.

Orgullo de pertenecer a ella y brazos abiertos para enamorar al visitante.

Nada más y nada menos que **Sevilla en fiestas**.

LA GESTIÓN

Finalmente, quisiera facilitar algunos datos referidos a la gestión de nuestras fiestas de las que destacaremos por su mayor complejidad en la preparación la Feria de Abril.

La gestión de la Feria de Abril es exclusivamente municipal, configurándose la base de datos de todas las peticiones que se formulen en el Servicio de Fiestas Mayores del Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento Sevillano.

Esta base de datos está configurada de tal forma que, una vez cerrada la aplicación por el Servicio de Fiestas Mayores, permite trasladar los datos informatizados a los servicios económicos municipales, que los utilizarán para la preparación y la salida de los correspondientes recibos para la liquidación de tasas de concesión.

Para regular esta gestión técnico-administrativa, se aplican diversas ordenanzas y normas municipales.

Así, la Ordenanza Fiscal aprueba, cada anualidad, los precios mínimos que regularán las diversas concesiones administrativas de asentamientos sobre terrenos de uso público.

La Ordenanza de la Feria de Abril establece la normativa de aplicación durante el proceso de montaje y funcionamiento del evento, recogiendo desde el modelo de solicitud a emplear para cada tipo de concesión administrativa o licencia, las acciones permitidas dentro del período de montajes, hasta el horario de carga y descarga, la retirada de basuras, la regulación del paseo de caballos y carruajes por el Real y otros factores relacionados con el funcionamiento del festejo y el desmontaje de éste.

Cada anualidad se edita un pliego de condiciones técnico-administrativas que regularán tanto la estancia de industriales feriantes como el asentamiento de actividades feriales o las normas que ha de cumplimentar el adjudicatario en referencia a cada instalación.

La Oficina Técnica de este Servicio Municipal ejercerá el control de la totalidad de obras, suministros y servicios que cada año han de llevarse a cabo, tanto para el mantenimiento de las instalaciones existentes como en la construcción y ornamentación final de esta ciudad efímera de más de 100 hectáreas de superficie.

Básicamente, la gestión es sencilla, y el presupuesto, equilibrado: cerca de 500 millones invierten los sevillanos en presupuesto ordinario o gastos de funcionamiento de sus fiestas mayores; prácticamente el mismo importe de lo que ingresa por los conceptos de concesiones administrativas de casetas y actividades feriales.

Llegados a este punto, he de hacer un inciso y apuntar que en el resto de las fiestas de la ciudad, el Ayuntamiento establece un protocolo de colaboración, y, así, la cabalgata de los Reyes Magos, desde un principio, la gestiona en su totalidad el Excmo. Ateneo de la Ciudad; la Carrera Oficial que define el itinerario de las hermandades y cofradías en la estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral la gestiona el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, en estrecha colaboración con el Área de Cultura y Fiestas Mayores, al igual que durante la celebración de la festividad del Corpus Christi, durante la que el Ayuntamiento se ocupa de la ornamentación del itinerario de la procesión y de la gestión de algunos actos culturales. Finalmente, será misión municipal la ornamentación general de calles y plazas del centro de la ciudad, y, en colaboración con las asociaciones de comerciantes, la iluminación de un número determinado de calles, todo ello durante las fiestas de Navidad.

Pero la fiesta que más nos cuesta organizar, por su complejidad, es la Feria de Abril.

Cada año, durante la primera quincena del mes de diciembre, se inicia su montaje. Un número aproximado de 400 personas, distribuidas entre varias empresas y bajo la coordinación municipal, van a participar en el mantenimiento de instalaciones y la creación de esta ciudad efímera, aportando un número aproximado de 120.000 horas de trabajo directas. El final del montaje coincide con el inicio del festejo, quedando liberados los terrenos a fines del mes de junio, con lo que la gestión de este evento de primavera ocupa un período de siete meses cada año.

Una Portada de proporciones monumentales, en construcción desde los primeros días del montaje, y en la que se invertirán más de 14.000 horas de trabajo de obreros especialistas, irá proporcionando a los sevillanos el parte diario de la marcha de los trabajos y, a su sombra, se podrán ir viendo crecer estructuras tubulares, cubiertas de lona, pañoletas, guirnaldas y paseos de albero, que darán forma a una ciudad compuesta por algo más de 1.000 casetas, que se distribuirán entre particulares, peñas, entidades, servicios públicos y centros culturales.

Justo al lado del Real de la Feria, que a muchos nos gusta denominar como el recinto de la Gloria, se sitúa el parque de atracciones, "la calle del infierno" –entenderán fácilmente que es por el ruido que allí se forma–, 200.000 m² sobre los que cada año se asientan más de 550 actividades feriales entre aparatos mecánicos, espectáculos, casetas de tiro, circo, puestos de alimentación, helados, chucherías y flores, que hacen las delicias de chicos y mayores, en su continuo deambular por un recinto con más de diez entradas, grandes espacios entre actividades y esmerada infraestructura, capaz para dar un eficaz servicio no sólo a los titulares de actividades, sino también, y muy especialmente, a las más de 500.000 personas que cada día se dan cita en su interior.

Este espacio, tan singular por las proporciones de la arquitectura efímera implanta-

da, y que durante seis días dará sentido a una ciudad perfectamente planificada para el divertimento, será especialmente singular por las características del espectáculo que ofrecerá a sus visitantes.

Imaginen la explosión de luz y color que se adueña de los paseos peatonales cubiertos de albero cuando éstos se llenan de gente, y sobre las calzadas adoquinadas empieza a sonar el repiqueteo de los cascos de más de 5.000 caballos de montura y 1.200 carruajes de tracción animal en un continuo movimiento de más de cinco horas de duración.

Pueden entender como espectáculo la mano que le tiende el crepúsculo, cuando la tarde se ilumina con el encendido de más de 500.000 bombillas de las que 300.000 quedarán enfundadas en farolillos de colores blanco y anaranjado, arrojando aún más, si cabe, esa armonía de conjunto de luz y color, halo insondable que invita de continuo, a quien pisa el recinto, a la alegría y la comunicación.

Sevilla se viste de fiesta: caballistas, amazonas, flamencas, enganches, turistas y locales, cantes y bailes por sevillanas llenan paseos, calzadas, casetas y el recinto de atracciones.

Durante la mañana, un río continuo de personas ávidas de diversión deambulan por el Real apreciando el colorido y la armonía de movimientos de caballos, caballistas, carruajes, enganches y cocheros, escuchando cantes y, entre copas de vino, buscando una continua integración en el espectáculo.

A la caída de la tarde, las quince calles con nombres de toreros que conforman el Real, se van llenando de gente que acude al encuentro de amigos y atracciones hasta altas horas de la madrugada, en las que algunos tienen la fortuna de hallar al "duende de Sevilla" bajo la protección de lona de alguna de las casetas, y esta situación, no provocada ni buscada, les quedará prendida de forma inolvidable.

De cualquier forma, y mientras la otra Sevilla, la monumental, a primera hora de la mañana ya ofrece su encanto desde el retiro por sus calles medio desiertas llenas de rincones y adarves entrañables, con la musicalidad de sus fuentes, el aroma de sus flores y el sentido de sus silencios que devuelven al alma el necesario sosiego después de una noche de tempestad, el recinto ferial se renueva con el reavituallamiento y la limpieza, para que alrededor de mediodía la fiesta vuelva a comenzar.

LAS FIESTAS EN PUERTO REAL

PEDRO SÁNCHEZ CONTRERAS

Concejal Delegado de Fiestas del Ayuntamiento de Puerto Real (Cádiz)

Todos los que, de alguna forma, trabajamos en la organización de actos festivos de cualquier índole, somos conscientes de lo parecidos que son todos entre sí, salvo dos elementos diferenciadores y que van ineludiblemente juntos: el número de personas a las que va destinado el festejo y los recursos materiales con que se cuenta para llevarlo a cabo.

Las fiestas de Puerto Real, en la Bahía de Cádiz, presentan unas características similares a las de numerosas ciudades españolas, y creo que pueden ser un buen exponente de los actos lúdicos organizados en una población de tipo medio que ronde los treinta mil habitantes. Por ello, por razones prácticas, querría dejar aparte los aspectos que considero comunes a la organización de actos, independientemente de la ciudad que los organice y del presupuesto que signifiquen –aspectos que, por la actividad que desempeñamos, todos conocemos– y quisiera centrarme en lo que creo más “particular” de Puerto Real y que entiendo pueda darse también en ciudades similares en número de habitantes y recursos económicos.

Un aspecto determinante en el abanico de fiestas con que cuenta Puerto Real es, al igual que muchas ciudades del sur de España, el clima. La benignidad de éste, unida al tradicional desenfadado de sus habitantes, hace que casi todas las fiestas, incluso las celebradas en pleno invierno, sean organizadas al aire libre, siendo las calles y plazas los escenarios de todo tipo de actividades, utilizándose en muy contadas ocasiones edificios tales como teatros o salas de exposiciones.

Su ubicación geográfica en pleno centro de la Bahía de Cádiz confiere también a Puerto Real una peculiar idiosincrasia, al tener siempre presente la realidad económica y humana –y, por tanto, festiva– de otras ciudades mayores que ella, y que ofrecen continuamente un reto organizativo, ya que entre poblaciones tan cercanas son inevitables las comparaciones, obviándose los distintos niveles de recursos con que cuenta cada núcleo urbano.

Como dato que corrobore esto, hay que señalar que las ciudades que rodean a Puerto Real son El Puerto de Santa María, San Fernando, Chiclana, Jerez de la Frontera y la capital, Cádiz, todas ellas cercanas o que superan los 100.000 habitantes, y situadas en un radio de treinta kilómetros alrededor de Puerto Real.

Nuestra ciudad se convierte así en la “hermana menor” de la Bahía, que se mira constantemente en el espejo de las “mayores”, y a las que intenta imitar aun careciendo de los mismos recursos económicos. Ésta es una de las claves del planteamiento festivo en Puerto Real: la “necesidad” de tener un Carnaval que no desmerezca ante el de Cádiz, una Fe-

ria que refleje la categoría de la que organizan Jerez o El Puerto de Santa María y un ambiente veraniego y turístico como los de Chiclana o San Fernando.

Esta circunstancia, lejos de ser negativa, repercute positivamente en la población, ya que el esfuerzo al que se ve abocado el Ayuntamiento se ve gratamente recompensado con el nivel –entiendo que alto– de las actividades que organizamos, y no sólo en el plano lúdico, sino también en el cultural y el deportivo.

Para llevar a buen término estas actividades, el Ayuntamiento de Puerto Real cuenta con un buen nivel de recursos, tanto materiales como humanos. Disponemos de numerosos y variados centros culturales, incluyendo el Teatro Principal, de principios del siglo XIX y recientemente rehabilitado por completo, y tres nuevos edificios actualmente en construcción: el Centro Cultural, en la Iglesia de San José (siglo XVIII); el Auditorio Cubierto, en el Paseo Marítimo, y el Centro Cultural, en la Barriada del Río San Pedro.

Todos estos edificios, a pesar de su vocación cultural, son utilizados por la Delegación de Fiestas cuando así se requiere, aunque también disponemos de locales más orientados a actos festivos, tales como el Teatro de Verano –con capacidad para tres mil personas– o la Caseta Municipal, utilizada en períodos no feriales para actos y conciertos, ya que tiene 1.500 metros cuadrados y está totalmente techada.

Asimismo, disponemos de una amplia infraestructura de escenarios, paneles y decorados, que nos permiten instalar en carnavales seis escenarios simultáneos, con una superficie total superior a trescientos metros cuadrados.

Con estos recursos materiales, entiendo que estamos bien provistos para afrontar las diversas actividades festivas que se nos presentan, teniendo en cuenta que somos una población de sólo 30.000 habitantes, aunque los aquí presentes saben de sobra que, en estos asuntos, todo lo que se tenga siempre es poco, y la imaginación de los organizadores particulares (peñas, asociaciones, etc.) siempre desborda los recursos disponibles.

Políticamente hablando, la Delegación de Fiestas, de la cual soy responsable, se enmarca dentro del Área de Cultura y Deportes, que tiene a un teniente de alcalde por presidente. Respecto a la organización del personal, existe una estructura denominada Área de Cultura y Fiestas, con un director único y desde la cual se organizan todas las actividades, tanto culturales como festivas, y se lleva a cabo la gestión directa de los edificios que antes he mencionado. En este Área, además del director, ejercen sus funciones tres técnicos de actividades, un administrativo, un técnico auxiliar y un auxiliar administrativo, así como todo el personal de los edificios culturales (personal técnico del teatro, conserjes, etc.). Para los trabajos de mantenimiento y montaje de escenarios y estructuras, compartimos con la Delegación de Deportes un grupo de trabajadores especializados en estos menesteres, que cuenta con un encargado, dos técnicos auxiliares y seis operarios.

Todo el personal de esta Delegación es fijo en su puesto de trabajo; la mayoría son funcionarios, y, aunque jóvenes, tienen ya muchos años de experiencia en estas tareas. Un dato a destacar es la facilidad para combinar sus funciones, ya que todos participan, en alguna medida, en actividades tanto de Cultura como de Fiestas, e incluso en actividades complejas realizadas al aire libre se cuenta con el apoyo del personal administrativo.

Una vez presentados los recursos materiales y humanos de que dispone la Delegación de Fiestas del Ayuntamiento de Puerto Real, paso a detallarles un apartado del que me siento especialmente orgulloso, y que, de alguna manera, nos caracteriza al compararnos con la forma de funcionar de otras poblaciones de nuestro entorno, y es la importancia que desde la llegada de la democracia hemos otorgado a la participación popular.

En efecto, desde 1979, se han creado alrededor de la Delegación de Fiestas una serie de comisiones o mesas de trabajo, con la intención de implicar a los agentes sociales en la toma de decisiones acerca de la organización de los festejos de Puerto Real. Durante muchos años ha existido, como complemento al trabajo de nuestra Delegación, la denominada "Comisión de Fiestas", que era informada de los aspectos más destacados de los actos organizados, y que incluso tomaba algunas decisiones, como, por ejemplo, la designación de las personas que encarnarían a los Reyes Magos, o la distinción del Plumero de Oro, que premia la dedicación al Carnaval.

Pero, durante esta última legislatura, y en cumplimiento de compromisos electorales, se ha multiplicado la presencia de los colectivos locales en la organización de las fiestas. Esta presencia ha quedado estructurada de la siguiente forma:

- Mesa de la Navidad, en la que intervienen aquellas entidades implicadas en estas celebraciones, y otras que aglutinan a un gran número de ciudadanos: Asociación Belenista, Federación Local de Asociaciones de Vecinos, Federación de Peñas, Asociación de Amas de Casa, etc. Aquí se discuten temas como las calles a iluminar durante las Navidades, las bases de los diferentes concursos a organizar (belenes, dibujo, etc.), la designación de la "Estrella de Oro" o de los Reyes Magos y cualquier otro tema planteado desde la Delegación o por alguna de las entidades.
- Mesa del Carnaval, en la que cobran especial relevancia todos los colectivos que se implican en estas fiestas: Asociación de Amigos del Carnaval, representantes de autores de agrupaciones carnavalescas, Federación de Peñas, Plumeros de Oro, asociaciones de vecinos, amas de casa, etc. Al igual que en la Navidad, en esta Mesa se discuten todos los asuntos, desde la elección del cartel hasta el pregonero del Carnaval. Asimismo, se debaten los reglamentos de los diferentes concursos (de agrupaciones, de tanguillos, de disfraces, etc.).

Pero la mayor importancia a la hora de la toma de decisiones la tiene el Consejo Municipal de Fiestas, órgano de nivel superior al de las mesas sectoriales, y que es el que decide acerca de la propuesta de éstas. En este Consejo se encuentran representados miembros de las diferentes Mesas, y tiene un carácter más plural, ya que en él se reúnen representantes de otras grandes fiestas locales, como es el caso de la Feria, junto a representantes de las asociaciones de vecinos, peñas, etc.

Un dato que da a entender la auténtica participación popular que se produce en este Consejo es que sus miembros tienen mayoría frente a la representación política, y pueden modificar e incluso rechazar planteamientos del propio equipo de gobierno.

Una vez comentados los pilares sobre los que se asienta la Delegación de Fiestas de Puerto Real, a saber: buena infraestructura, personal especializado y participación popular, pasaré a explicar brevemente las diversas fiestas que se organizan desde ella, haciendo especial hincapié en aquellos aspectos que pueden ser más destacados, bien por originalidad, bien por tradición o arraigo popular.

Nuestra fiesta principal es la Feria, que este año ha cumplido su edición número 158, siendo, por lo tanto, una de las más antiguas de Andalucía, superando en edad a las de Sevilla, Córdoba o Málaga. Fue creada en 1843 por el Ayuntamiento para proporcionar ingresos a la Villa a través de la venta de ganado. En la actualidad, esta actividad comercial ha desaparecido, y la feria se ha convertido en un acontecimiento esencialmente lúdico y de entretenimiento. La nota más peculiar, y propia de Puerto Real es la denominada "Coronación de la Reina de la Feria", que es una ceremonia que surgió en los años cincuenta y se asentó en los sesenta y setenta, y que ofrece una imagen muy diferente, de trajes de noche y etiqueta, muy poco al uso en otras poblaciones en este mismo tipo de fiestas.

La Feria se celebra en un recinto totalmente reformado, y que se distingue por estar ubicado en las inmediaciones del Parque de Las Canteras, lo que le proporciona un marco muy agradable y un ambiente muy fresco, contrastando con los calores que se sufren en otros muchos recintos feriales. Esto se ve acentuado, además, al celebrarse nuestra feria a fines de mayo y principios de junio, unas fechas alejadas tanto de las inclemencias primaverales como de los rigores del invierno. Es destacable el hecho de que todas las casetas que instalan las entidades son abiertas a todo el público, admitiéndose en ellas tanto al puertorrealeño como al visitante, que se siente así integrado plenamente en la fiesta.

Asimismo, todas las casetas son instaladas por entidades locales: peñas, centros de enseñanza, etc., lo que hace que se incremente la participación ciudadana también en este aspecto, aunque está presente en todas las demás facetas de la feria, desde la elección de la reina hasta los detalles de decoración.

El Carnaval sigue en importancia a la Feria, y por ello también recibe una especial atención por parte del Ayuntamiento, tanto desde el punto de vista organizativo como desde el presupuestario. Al contrario que en la Feria, donde la mayor parte de las actividades programadas son municipales, el Carnaval ofrece una gran serie de actos organizados por entidades locales, y con unas características comunes: ser al aire libre, y ofrecer gratuitamente actuaciones de agrupaciones carnalescas y degustaciones gastronómicas de platos típicos de la Bahía de Cádiz: pescaíto frito, tortillitas de camarones, papas aliñás, berza, etc.

Decía una copla carnalesca que "Cádiz está de fiesta todo el verano", y Puerto Real también toma esa propuesta como un reto, y por ello se programan actividades que cubran por completo los tres meses estivales, junto a otras Delegaciones Municipales como Turismo, Deportes o Juventud. Todo ello se engloba en el programa "Tu Noche de Verano en Puerto Real", que en sus catorce años continuados de puesta en marcha ha contado con la presencia de los artistas, nacionales e internacionales, más representativos de diversos tipos de música como pop, rock, flamenco o jazz. No podía faltar aquí tampoco la participación

popular, que aparece reflejada en un gran número de verbenas que organizan las diferentes barriadas, contando con la infraestructura y la ayuda económica del Ayuntamiento.

Otro apartado a destacar son las fiestas de carácter religioso, muy arraigadas en Andalucía, y que en Puerto Real encuentran también su momento y su lugar de celebración. De fiestas con carácter universal, como la entrañable Navidad, con actividades propias tales como el montaje de belenes o la llegada de los Reyes Magos, pasamos a celebraciones típicas del alma andaluza, como la Semana Santa, la Fiesta de Todos los Santos, con los puestos del mercado engalanados con tono humorístico, o las Cruces de Mayo. En todas ellas, la Delegación de Fiestas está presente, aportando infraestructura, subvención económica y asesoramiento técnico, aunque dejando la mayor parte de la organización a entidades vinculadas a esas manifestaciones, como la Asociación Belenista o la Junta Local de Hermandades y Cofradías.

Con todas las entidades que hemos ido mencionando en este breve repaso a nuestras fiestas locales, estamos firmando una serie de convenios, en los que ambas partes nos comprometemos a mantener nuestra mutua colaboración en la organización de actividades. Ello nos lleva a alcanzar una estabilidad recíproca, al asegurarse el Ayuntamiento, en un futuro próximo, la celebración de determinadas actividades año tras año, y las entidades reciben, en virtud de estos convenios, la garantía del apoyo municipal, sobre todo en el aspecto económico.

Para terminar, digamos que se quedan muchas cosas en el tintero, aunque casi todas las puede imaginar basándose en su propia experiencia, ya que, como dije al principio, entiendo que las fiestas que organizamos tienen muchos elementos comunes, e incluso similares, si hablamos de zonas muy próximas física o culturalmente hablando; elementos que, a su vez, se enriquecen por las aportaciones propias de la idiosincrasia de nuestros pueblos.

**PROGRAMACIÓN CULTURAL:
A MEDIO PLAZO Y A CORTO PLAZO**

PROGRAMACIÓN CULTURAL: A MEDIO PLAZO Y A CORTO PLAZO

JOSÉ MANUEL MARTÍN VILLENA

Director del Servicio de Cultura del Área de Cultura, Turismo y Deportes
del Ayuntamiento de Granada

INTRODUCCIÓN

Desde la llegada de los Ayuntamientos democráticos, en 1978, éstos han venido desarrollado una actividad cultural que ha ido *in crescendo* hasta alcanzar, en el momento presente, una importantísima labor en materia cultural. El área de cultura viene a ser una de las más desarrolladas de las Corporaciones Municipales y Provinciales, habiendo pasado de ser simples organizadores de las fiestas tradicionales del Municipio a llevar a cabo una importante gestión cultural, ya que ésta cada vez tiene una mayor demanda y aceptación por parte de la ciudadanía.

La cultura, además de ser un derecho fundamental del ciudadano, se vislumbra como una fuente de ingresos e, incluso, de creación de empleo para el Municipio. La vinculación que se viene produciendo entre cultura y turismo va generando una auténtica industria del ocio, y viene a poner de manifiesto cómo una adecuada gestión cultural promueve el desarrollo del turismo cultural, turismo éste, con un importante poder adquisitivo, que viene generando importantes beneficios económicos en el Municipio. Nadie pone en duda el aporte turístico que ha supuesto para Bilbao el Museo Guggenheim o para Granada los Festivales Internacionales de Música y Danza, por elegir sólo dos ejemplos entre otros muchos.

Vivimos en una sociedad libre y democrática, que es consciente de que a través de la cultura se puede desarrollar la pacífica convivencia de los ciudadanos, ya que una sociedad culta es una sociedad madura y, por tanto, plural y participativa.

Existe, por otra parte, una demanda cultural creciente por parte del ciudadano; la cultura, en definitiva, pasa de ser algo que existía para disfrute de minorías con una situación económica privilegiada a ser un auténtico producto de consumo generalizado, lo que viene exigiendo a los Ayuntamientos y Diputaciones un mayor esfuerzo presupuestario y un considerable aumento de equipamientos y servicios que den la respuesta adecuada a esas crecientes exigencias culturales.

Frente a esta situación, con frecuencia, los entes públicos, que, como se ha dicho, tienen que dar respuesta a la creciente demanda cultural, carecen de personal especializado que desarrolle esta tarea, siendo, muchas veces, el voluntarismo de los responsables públi-

cos lo que viene a suplir la carencia de personal técnico a efectos de una programación cultural. Por ello, intentando evitar planteamientos teóricos, el objetivo de estas líneas es servir de ayuda para los responsables de la programación cultural de los distintos Ayuntamientos españoles, de una forma práctica, en la que puedan establecerse unas líneas generales de programación para cualquier tipo de Ayuntamiento.

OBJETIVOS

El programador cultural deberá marcarse unos objetivos generales para que le sirvan de desarrollo de la actividad cultural a programar en el cumplimiento de esos objetivos y, a su vez, otros más específicos o concretos. A la hora de determinar los objetivos generales, deberán tenerse en cuenta los siguientes factores:

- a. El tipo de Municipio de que se trata, teniendo en cuenta el número de habitantes, de 5.000 a 20.000, de 20.000 a 50.000, de 50.000 a 300.000 y más de 300.000.
- b. La infraestructura cultural disponible en dicho Municipio. Bibliotecas, museos, teatros, auditorios, etc.
- c. La disponibilidad presupuestaria.
- d. Las posibilidades de colaboración con otras instituciones públicas o privadas.
- e. Colaboraciones económicas o patrocinios de la empresa privada.
- f. El personal con que se cuenta para llevar a cabo la programación deseada.

Una vez que se han tenido en cuenta los factores enumerados, se comenzará a determinar los objetivos generales de la programación cultural. Sin pretender ser exhaustivos, señalamos a continuación aquéllos que pueden ser considerados esenciales:

1. Promover la participación de todos los ciudadanos, eliminando cualquier tipo de discriminación en la vida cultural del Municipio, y realizar una actividad variada, no dirigida; en definitiva, surgida de la voluntad de la propia ciudadanía y siendo el papel del área de cultura el de dinamizador y canalizador de las diversas iniciativas que se produzcan, con la creación de los cauces participativos necesarios para su desarrollo.
2. Favorecer la descentralización cultural, llevando las actividades culturales a todos y cada uno de los barrios del Municipio, promoviendo las asociaciones vecinales, las asociaciones culturales, las cofradías, las peñas, etc., y colaborando con ellas.
3. La gestión de una actividad cultural, que, aunque se dirija fundamentalmente al vecino del Municipio, sirva, a su vez, para la promoción de éste, favoreciendo y acrecentando el turismo, la creación de empleo y una auténtica industria de la cultura.
4. Colaborar con todas las instituciones: diputaciones, gobierno autónomo, gobierno central, universidades, cajas de ahorros, etc.

Es frecuente la planificación de actividades culturales por las diversas instituciones, que en ocasiones son coincidentes, solapándose unas actividades con otras, lo que implica un gasto importante, que difícilmente puede ser rentabilizado; lo ideal será una unificación de esfuerzos y programas con una puesta en común de las actividades para ofrecer un mejor servicio al ciudadano.

5. La ayuda y la promoción de autores noveles del propio Municipio. Conociendo la dificultad que supone dar a conocer su obra –pictórica, literaria, musical, o de cualquier otro tipo–, para aquellos artistas que comienzan, el Ayuntamiento podrá facilitarles que expongan su obra o actúen ante el público de la ciudad, procurando que los medios de comunicación se hagan eco de tales actividades.
6. Conocer, con la mayor exactitud, la infraestructura cultural existente en el Municipio, tanto para la programación, la promoción y la mejora de la existente como para determinar las carencias que hubiese y poder planificar a medio o largo plazo la creación de nuevos centros culturales, bibliotecas, teatros, etc.
7. Ante la frecuente escasez presupuestaria para la gestión cultural en que se encuentran los Ayuntamientos, es necesario buscar la colaboración con la empresa privada para que ésta colabore en el desarrollo de los programas de actuación cultural, bien mediante aportaciones económicas, bien mediante cesiones de instalaciones y locales y otros medios de que disponga.

FUNCIONES

Una vez fijados los objetivos teóricos que va a requerir el soporte de la gestión, se deberán determinar las funciones específicas y concretas a desarrollar por el programador cultural. A tal efecto, señalamos las siguientes:

- a. Planificación de actividades culturales a corto plazo.
- b. Protección y promoción del patrimonio histórico-artístico del Municipio.
- c. Planificación de programas culturales a medio plazo.
- d. Gestión y creación del equipamiento cultural necesario para el Municipio.

Para el desarrollo de estas funciones, tomaremos, como medidas de tiempo, el corto plazo, que será a un año, y el medio plazo, que comprenderá la duración de una legislatura, es decir, cuatro años. Siguiendo estas medidas temporales, en el período anual encuadraríamos las funciones recogidas en los apartados a) y b), mientras que las de c) y d) estarían dentro del medio plazo o, incluso, algunas podrían ser proyectos a más largo plazo, como, por ejemplo, la creación de un determinado equipamiento cultural, donde puede ser necesario un período mayor que el de una legislatura.

PROGRAMACIÓN DE ACTIVIDADES A CORTO PLAZO

Lo ideal será realizar una programación de actividades básicas de gestión cultural, con un carácter anual, coincidiendo con los presupuestos anuales aprobados por la Corporación. Dentro de esta programación, se deberá prestar especial atención a los siguientes extremos:

Música

Programación musical estable, teniendo en cuenta la infraestructura municipal existente:

- Música clásica. Consistente en la programación de conciertos de orquestas nacionales o extranjeras con programas de autores universales. Ubicación: auditorios o teatros, si los hubiere, recintos públicos al aire libre, plazas, patios de edificios históricos, e iglesias o cualquier otro, con capacidad para este tipo de actuaciones. Estas actuaciones pueden programarse como actividades concretas o como ciclos de varios conciertos.
- Música pop, rock, o moderna en general. Consistente en programación de conciertos o eventos musicales. Ubicación: dependerá del tipo de concierto; se podrán desarrollar en auditorios, teatros, etc. Si se trata de conciertos de mayor formato, o macroconciertos, se llevarán a cabo en espacios abiertos, tales como polideportivos, plazas de toros, campos de fútbol, etc.
- Música étnica o de mestizaje. Comprende todas aquellas manifestaciones musicales propias de una región o país determinado, tango, flamenco, música celta, etc. Ubicación: dependerá del tipo de espectáculo para que pueda realizarse en un lugar abierto o en uno cerrado, siendo válidos los lugares ya establecidos en apartados anteriores. Este tipo de actuaciones puede programarse como actuaciones aisladas o mediante ciclos de varias actuaciones.
- Promoción de músicos locales, mediante presentación de éstos en conciertos o colaboración en ediciones de discos.
- Conciertos didácticos. Destinados a escolares, para su acercamiento al conocimiento de la música, los instrumentos, etc. El lugar de ubicación será en los propios colegios o auditorios. Para este tipo de conciertos son muy adecuadas las bandas de música municipales.

Bibliotecas

- Mantenimiento y promoción de las bibliotecas municipales.
- Actualización permanente de publicaciones, prensa y revistas especializadas.
- Creación de itinerarios culturales. Objetivos: Conocimiento del propio Municipio, su historia, patrimonio histórico-artístico, etc.
- Programas de animación a la lectura destinados fundamentalmente a escolares y personas de la tercera edad.
- Exposiciones bibliográficas y proyecciones de películas.

- Realización de concursos de cuentos. Destinados a los escolares.
- Charlas-coloquio y presentación de libros por el propio autor.

Teatro

Programación teatral estable, teniendo en cuenta la estructura municipal existente:

- Teatro clásico. Consistente en programar representaciones teatrales de autores tanto nacionales como extranjeros. En este extremo, deberá contarse con las redes teatrales existentes tanto de las Comunidades Autónomas como de las Diputaciones Provinciales. Ubicación: teatros municipales, patios de edificios históricos, etc.
- Teatro contemporáneo. Deberá programarse teniendo en cuenta las mismas circunstancias que en el apartado anterior.
- Promoción de compañías de teatro juveniles y de ámbito local, favoreciendo las representaciones en público de éstas, para darlas a conocer.
- Programación de teatro en la calle. Posibilidad de contratar compañías que representen sus obras en calles y plazas del Municipio.

Pintura, escultura, fotografía y grabado

Programación estable teniendo en cuenta la infraestructura municipal existente:

- Exposiciones permanentes de pintura, escultura y fotografía y grabado en salas de exposiciones, casas de la cultura, salones municipales, etc.
- Concursos y exposiciones orientados a la promoción y dar a conocer a jóvenes valores en las diversas artes plásticas.
- Exposiciones del patrimonio artístico municipal.
- Exposiciones en la calle. Con la finalidad de acercar el arte a los ciudadanos, se puede gestionar con el comercio local, realizar exposiciones en sus locales, para que todo el Municipio sea una sala de exposiciones viva.

Fiestas locales

Se atenderá a la conservación y promoción de las fiestas tradicionales del Municipio e incluso a la recuperación de aquellas que, habiendo existido, en algún momento se perdieron:

- Organización y promoción de las fiestas del Municipio. Por parte del Ayuntamiento, se procurará dotar suficientemente de presupuesto aquellas fiestas tradicionales de cada Municipio, día del patrón o patrona, cabalgata de reyes, feria, etc. Se deberá procurar mantener el folklore de éstas.

- Colaboración para la organización de las fiestas de barrios con las asociaciones de vecinos.
- Colaboración para la organización de fiestas no municipales con las asociaciones, las cofradías, las hermandades, romerías, etc.
- Promoción de todas estas manifestaciones festivas hacia el exterior del Municipio, para que sirvan de acicate al turismo y al acercamiento de otras gentes a la localidad.

Literatura y pensamiento

- Creación de aulas municipales de cultura, en las que se programen ciclos de conferencias, mesas redondas, debates sobre distintos aspectos culturales tales como la literatura, la poesía, la filosofía, la tecnología, etc.
- Promoción de certámenes literarios, poéticos, teatrales, o de cualquier otra rama del pensamiento y la creación.
- Publicación de libros de contenido artístico, histórico, documental, en relación con el propio Municipio o Comunidad.
- Organización de jornadas, congresos o seminarios de temas de interés general, procurando la intervención de personas muy cualificadas en la materia de que se trate.
- Colaboración y participación con otras entidades que organicen este tipo de eventos, universidades, colegios profesionales, Ministerio de Cultura, etc.

Artes audiovisuales

- Creación de muestras o certámenes de cine de jóvenes realizadores.
- Creación de filmotecas y videotecas.
- Promoción del cine en barrios mediante la recuperación del cinefórum, en relación con las bibliotecas y centros municipales de barrio.

PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL MUNICIPIO

Es un deber y una necesidad ineludible, desde las Corporaciones Municipales, proteger el riquísimo patrimonio histórico-artístico de nuestros Municipios. En tal sentido, el área de cultura del Ayuntamiento, junto con otras áreas afectadas y las demás instituciones del Estado deberán colaborar estrechamente en su defensa, protección y rehabilitación:

- Conservación y rehabilitación de edificios históricos y su puesta en uso para actividades de tipo cultural. Conciertos, exposiciones, etc.
- Conservación de barrios históricos y tradicionales, procurando que mantengan su fisonomía.

- Facilitar el conocimiento de estos monumentos tanto a los vecinos del Municipio como a los turistas.
- Creación de rutas históricas guiadas.
- Colaboración con otras instituciones, públicas o privadas, para la financiación de restauraciones monumentales.
- Mantenimiento y conservación de plazas, fuentes, jardines y demás elementos ornamentales del Municipio.
- Promoción del patrimonio histórico-artístico, mediante publicaciones, Internet y cualquier otro medio publicitario.
- Potenciación y conservación de museos municipales y archivos históricos.
- Colaboración con otros museos y archivos gestionados por otras instituciones.

PLANIFICACIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES A MEDIO PLAZO

Si en apartados anteriores exponíamos las actividades culturales que pueden ser programadas en períodos anuales, lo que viene a ser lo más usual, concretamente en cuanto a conciertos, eventos musicales, representaciones teatrales, y otros, ya que las giras de artistas y grupos suelen programarse dentro de la anualidad, existen otras actividades, básicamente relacionadas con las anteriores, que, para su correcta ejecución, requieren un plazo superior. Entendemos que dicho plazo puede ser de una legislatura o incluso superior, ya que, en definitiva, todo dependerá de los presupuestos de que se disponga para su realización, amén de otros factores.

Música

Se realizará una programación musical estable, teniendo en cuenta la infraestructura existente:

- Música clásica. La programación de conciertos de este tipo de música puede realizarse con carácter plurianual, creando un festival permanente, que coincida en una determinada fecha anual, primavera, otoño... Lo que tiene la ventaja de que con el paso del tiempo podrá ir adquiriendo una mayor perfección en su realización y calidad técnica, siendo a la vez más conocido, pudiendo incluso llegar a ser un claro referente de la ciudad donde se celebre.
- Música pop. Al igual que para la música clásica, podrán programarse festivales anuales, como es el conocido Espárrago Rock.
- Música étnica o de mestizaje. Es de aplicación lo expuesto en los apartados anteriores.
- Creación de orquestas, banda de música, corales, etc. Ello supone que este tipo de agrupaciones tendrá un carácter permanente, que excede de lo que sería una programación anual.

A los apartados anteriormente reseñados –bibliotecas; teatro; pintura, escultura, fotografía y grabado; fiestas locales; literatura y pensamiento, y artes audiovisuales– les es de aplicación lo expuesto en el apartado de música, ya que la programación plurianual sirve para dar una mayor continuidad a cualquier tipo de espectáculo que se programe con las ventajas que ello supone, ya señaladas anteriormente.

GESTIÓN Y CREACIÓN DE EQUIPAMIENTO CULTURAL PARA EL MUNICIPIO

La necesaria creación de equipamiento e infraestructuras culturales, que deberá ser planificada con vistas a varios años, nos llevará a plantear un sistema de actuación para el que habrán de tenerse en cuenta los siguientes extremos:

Construcción de nuevos espacios donde llevar a cabo la realización de actos culturales

Se trata de planificar la construcción de edificaciones tales como bibliotecas, museos, teatros, etc. Ello requiere un minucioso estudio de la demanda existente en la localidad, para que el centro a conseguir tenga un rendimiento óptimo, y, una vez conocida ésta, se procederá a la planificación de aquél o aquéllos necesarios para cubrir dicha demanda. A modo de ejemplo, en una localidad de 6.000 habitantes carecería de sentido la construcción de un teatro con capacidad para 5.000 espectadores.

Por ello, para una mejor planificación, se deberán tener en cuenta los siguientes extremos:

- Análisis detallado sobre el equipamiento existente y la carencia real del equipamiento de que se trate.
- Número de habitantes al que el equipamiento va a ir destinado.
- Su ubicación geográfica. Deberán tenerse en cuenta la facilidad de acceso y comunicación, el tipo de núcleo de población donde se va a realizar, etc.
- Presupuesto de ejecución del proyecto y adaptación de éste a varios ejercicios, si fuera necesario.
- Ayudas económicas y subvenciones disponibles.
- Colaboración con otras entidades: diputaciones, gobiernos autónomos, y con otras áreas municipales, como Urbanismo, Patrimonio, etc.
- Plazos de ejecución de la obra.

Mantenimiento y conservación de infraestructuras ya existentes

Los centros culturales de los que ya dispone el Municipio necesitan de su continua conservación y mantenimiento, así como adaptaciones conforme se van produciendo innovaciones tecnológicas, lo que nos lleva a que con frecuencia los presupuestos a destinar para

tales fines superen el carácter anual, y haya que hacer una planificación a más largo plazo para la intervención en este continuo mantenimiento y optimización del centro en cuestión para su uso.

Adaptación y transformación de edificios históricos para la actividad cultural

Es frecuente que edificaciones de carácter histórico y artístico, que han sido catalogadas, pasen a la propiedad municipal bien mediante adquisiciones, donaciones, permutas, o convenios con sus anteriores propietarios.

La adaptación de estos edificios, de singular atractivo para los usos culturales, no se discute, aunque, a menudo, el coste de su reparación, readaptación y mantenimiento, nos llevará a plantearnos como necesario lo ya expuesto anteriormente, con las especificidades correspondientes, al tener ya definido el lugar donde se ubica el edificio en cuestión.

Especial atención a los equipamientos descentralizados

Es una necesidad imperiosa que los barrios dispongan de centros culturales adecuados para la realización en ellos de una actividad cultural con carácter permanente, prestando una atención especial a aquéllos más desfavorecidos, siendo una tarea municipal llevar la cultura a todos y cada uno de los barrios. Es una medida que puede contribuir a la erradicación de la violencia y el desarraigo que pueden observarse en sus calles.

En este sentido, se proponen las siguientes medidas:

- Creación de un mapa o atlas cultural, que ponga de manifiesto los espacios con los que se cuenta y sus principales carencias.
- Plan de actuación a cuatro años para su aplicación en cada barrio, dando prioridad a las necesidades más acuciantes.
- Elaboración de presupuesto extraordinario para la dotación de la infraestructura necesaria.

ACTUACIÓN EN EL PROBLEMA DE LA MOVIDA NOCTURNA CIUDADANA

En los Municipios de más de 100.000 habitantes viene apareciendo un fenómeno de "fin de semana" conocido como "movida", donde un importante número de jóvenes ocupan la calle dedicándose a beber alcohol, ocasionando, con ello, graves perjuicios para el descanso y la tranquilidad de los ciudadanos, el mobiliario urbano, etc.

Este hecho, tan frecuente en muchas de nuestras ciudades, viene creando serios problemas a las instituciones, que tratan de ponerle freno, sin conseguir una solución definitiva. Aunque no es un problema específico del área de Cultura, ni siquiera sólo del Ayuntamien-

to, ya que tendrán que implicarse en su solución las diversas instituciones, desde la perspectiva de Cultura pueden adoptarse una serie de medidas tendentes a paliar, aunque sea en parte, dicho problema. Entre otras actuaciones, se vienen a proponer las siguientes:

- Creación de zonas culturales “de noche”, donde, con la infraestructura adecuada, puedan llevarse a cabo conciertos, recitales, proyección de películas, etc.
- Apertura nocturna de bibliotecas y centros culturales, donde se organicen actividades programadas para los jóvenes.
- Campañas dirigidas a la concienciación de éstos respecto a la necesidad de preservar el patrimonio del Municipio, ofreciendo alternativas culturales a la *litrona*.

LA EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL

LA EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL

JOSEP MANUEL RODRÍGUEZ I RODRÍGUEZ

Gerente del Instituto Municipal de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Terrassa (Barcelona)

1. INTRODUCCIÓN

El medio ambiente en el que la Administración Local desarrolla su actividad se ha visto afectado por notables cambios en los últimos tiempos.

- La consideración del ciudadano ante la Administración Pública en general ha dejado de ser la de un simple “administrado” para llegar a convertirse en un “ciudadano-cliente” que cada vez demanda legítimamente más productos y servicios, mayor calidad, flexibilidad y adaptación. En consecuencia, el nivel de exigencia de los ciudadanos ha aumentado claramente.
- Todos los organismos públicos, y, permítaseme decir, especialmente la Administración Municipal, se encuentran inmersos en una cultura de gestión económica basada en la austeridad y la precariedad, resultado de lo que se ha denominado “crisis fiscal” (escasez de recursos financieros, políticas de contención y restricción del gasto público, medidas severas de economización...).
- Finalmente, hay que añadir a todo lo anterior la necesidad, cada vez más palpable, de competitividad de la Administración en el marco de la globalización de los mercados, la revolución tecnológica y los cambios constantes del entorno.

Todos estos aspectos han provocado la necesidad de acometer reformas estructurales e implantar en las administraciones procesos de mejora constante para poder dar respuesta a estos nuevos retos. La aplicación de **nuevos sistemas de control y evaluación** que permitan establecer si la actuación municipal es o no eficaz y eficiente es uno de estos retos.

Se trata, pues, de adoptar sistemas de evaluación modernos, que superen la lógica del control tradicional de la actividad municipal (basado en el control de la legalidad y el respeto al cumplimiento formal del proceso administrativo), y llegar a aplicar alternativas de análisis de la actividad basados en indicadores que no sólo evalúen el resultado final de la acción municipal, sino también del desarrollo de la gestión y el grado de satisfacción de los ciudadanos.

Ello conllevará también, como consecuencia lógica, el pasar de la cultura administrativa del gasto a la consciencia del coste. De la cultura del monopolio de servicios públicos

locales a la de la competencia. De la cultura del ciudadano-tributario a la del ciudadano-cliente. De la cultura de la rigidez burocrática a la de la flexibilidad adaptativa. En definitiva, trascender hacia una Administración competitiva en su sector, preocupada de manera permanente por la productividad y la calidad de los servicios que presta.

Debe entenderse por evaluación la medición sistemática de la gestión que, a través de un sistema de indicadores, pretende determinar el cumplimiento de los planes y objetivos preestablecidos, orientados hacia una mejora continua de las actividades desarrolladas, respondiendo a criterios de economía, eficacia, eficiencia y grado de satisfacción.

Para evaluar, en consecuencia, es necesario establecer previamente un sistema de información que permita controlar y medir la gestión cultural municipal. A este sistema se le denomina **control de gestión**, y recoge datos y mediciones cuantitativas y cualitativas sobre la actividad desarrollada, lo que permite reorientarla hacia la consecución de unos objetivos o resultados concretos y previamente establecidos. Este control de gestión resulta más operativo a través de unos cuadros que recogen un conjunto de indicadores de gestión que medirán la economía, la eficacia, la eficiencia, la efectividad, la excelencia, el entorno y la evolución sostenible de la actividad cultural de que se trate.

Un aspecto adicional al establecimiento de un sistema de evaluación de la gestión cultural municipal será la implementación de un sistema que mida la productividad de los empleados públicos, que son precisamente los que llevan a cabo dicha gestión.

Cuando llegemos a este punto, descubriremos la dificultad que sobreviene al plantearse si es posible medir el grado de dependencia que el *output* obtenido guarda en relación con el esfuerzo del trabajador municipal y si se dispone de suficiente capacidad de control sobre su productividad.

En un nuevo contexto en el que se ha pasado de la "cultura del gasto" a la "cultura del coste", la evaluación de las políticas y los servicios públicos municipales se ha convertido en una tarea imprescindible para la consecución de una gestión municipal eficaz y eficiente, que dé respuesta a los nuevos retos con los que la Administración Local se enfrenta.

En primer lugar, fijaremos qué se entiende por evaluación, identificaremos su ámbito de aplicación y determinaremos los diferentes tipos de control existentes: el control estratégico y el control de gestión.

Después, englobaremos la evaluación dentro del proceso general de planificación y, siguiendo el proceso lógico de implantación de un sistema de control, pasaremos a hablar de los objetivos. Ciertamente, la evaluación no es posible sin una planificación previa, en la que se establezcan unos objetivos claros y cuantificables. Poder saber si se han conseguido o no los objetivos fijados depende de si éstos se conocen realmente y de si fueron establecidos nítidamente.

Siguiendo este esquema de implantación de un sistema de control, para llevar a cabo la medición de la actuación municipal se necesitarán unos indicadores que determinen *qué* y *cuánto* se ha conseguido.

2. CONCEPTO DE EVALUACIÓN

2.1. Definiciones

Si pretendemos llevar a cabo el desarrollo de cualquier proyecto cultural, necesitaremos información objetiva, fiable y relevante para poder apoyar la adopción de las decisiones que será necesario ir tomando a lo largo de su avance. Una vez iniciada su ejecución, vamos a necesitar especialmente conocer si el referido proyecto funciona o no, si va bien o no. Debemos conocer, para ello, los objetivos del programa, los costes, los *inputs* y los *outputs*, su rendimiento, los resultados y los impactos de las acciones para poder juzgar, ajustar, cambiar, planificar de nuevo y, en definitiva, responder adecuadamente a todo lo que se espera de ese proyecto. Necesitaremos, por tanto, **evaluar**.

A menudo nos parece que los términos **evaluación** y **control** responden a expresiones de un mismo concepto, si no idéntico, muy próximo. Incluso en el ámbito académico la realización de un control es sinónimo de realizar una evaluación.

El diccionario atribuye a la entrada **evaluar** la siguiente definición: "Señalar el valor de una cosa. Estimar, apreciar, calcular su valor". En cambio, al término **controlar** le atribuye el significado de "comprobación, inspección, intervención, fiscalización". A partir de estas primeras definiciones descubrimos que, ciertamente, la asociación intuitiva que hacemos habitualmente de ambos términos no va mal encaminada, ya que para evaluar resulta imprescindible controlar primero.

Veamos, a continuación, cómo la definición dada por algunos autores se mantiene coincidente con esta misma conceptualización.

E. Fayol define **control** como "verificar si todo se da de conformidad con el programa adoptado, las órdenes dadas y los principios admitidos".

Zerilli establece un concepto de control como "el proceso de carácter permanente, dirigido a la medición y a la valoración de cualquier actividad o prestación sobre la base de ciertos criterios y de ciertos puntos de referencia fijados, y a la corrección de las posibles desviaciones que se produzcan respecto a tales criterios y puntos de referencia".

Pero encontramos también algunos autores para los que el control se centraría más bien en la gestión y en la determinación de si los recursos municipales son empleados de forma eficiente y en si los resultados están de acuerdo con los objetivos, mientras que la evaluación se centraría más en el ámbito político y en su relación con el impacto de los resultados en la ciudadanía.

A pesar de ello, según el profesor J. Subirats, "en la actualidad, se tiende a considerar la evaluación de políticas públicas como el método de investigación sistemática sobre la configuración de un programa o política determinada, y sobre su implementación y efectividad".

Tal como sostiene este autor, y después de este breve repaso de conceptos, a efectos prácticos, identificaremos aquí el proceso de control como una evaluación aplicada al ámbito de la gestión. Es decir, una evaluación desde la perspectiva gerencial, que respondería a criterios de eficacia, eficiencia y grado de satisfacción que se ha alcanzado.

De esta forma, podríamos establecer como incipiente conclusión el siguiente concepto:

La evaluación es la medición de la gestión (o también actuación o desempeño) de un Ayuntamiento que, a través de un sistema de indicadores, pretende determinar el cumplimiento de los planes y objetivos preestablecidos, orientados hacia una mejora continua de las actividades desarrolladas, respondiendo a criterios de economía, eficacia, eficiencia y grado de satisfacción de lo logrado. En consecuencia, la evaluación no sólo analiza los resultados sino también los procesos.

¿Cuál es entonces el objetivo propio de la evaluación en la Administración Municipal? Sencillamente, para que los Ayuntamientos puedan hacer frente a las nuevas exigencias de la gestión pública: orientando su actividad hacia el ciudadano cliente; persiguiendo la eficacia, la eficiencia y la calidad al mismo tiempo que la minimización de los costes; planificando a medio y largo plazo y controlando permanentemente los resultados aplicando las correcciones constantemente necesarias; distribuyendo y concretando los distintos puntos y niveles de responsabilidad; e innovando la Administración Local con la introducción y adaptación en el sector público del concepto privado de la competitividad.

En este sentido, los principios inspiradores básicos para responder a este nuevo entorno son la necesidad de conciencia del coste y la selección de instrumentos y herramientas para la mejora de la gestión, la eficacia y la flexibilidad ante los cambios, la necesidad de medir los recursos, los procesos y los resultados.

La medición de la gestión municipal nos sirve para poder rendir cuentas y para que el propio gestor pueda rectificar.

Esta rendición de cuentas se produce entre el organismo gestor y su superioridad, pero también, más especialmente, ante los propios ciudadanos. En este sentido, aparecen como opción valientemente innovadora las **cartas de servicios**, verdaderos compromisos públicos de calidad y nivel de prestación que, al mismo tiempo, incorporan y dan publicidad a los indicadores con que la gestión de esos servicios deberá ser evaluada.

2.2. Condicionantes de la evaluación

Consecuencia de todo lo dicho hasta aquí es la siguiente afirmación: **si no existe evaluación, difícilmente habrá una buena dirección y gobierno.**

No saber cuál ha sido el último resultado obtenido en la actuación municipal en un ámbito o programa cultural en concreto impide claramente la toma de decisiones racionales sobre cuáles deben ser los pasos a dar en el futuro en relación con ese programa.

Si no existe un sistema estable de evaluación, las organizaciones públicas se ven condenadas a una progresión errática hacia una dirección desconocida.

La evaluación se convierte, así, en la pieza clave que nos permite relacionar la actuación anterior con la siguiente. Y este análisis sucesivo de comparación entre etapas es imposible si no ha existido una planificación suficiente. De ello se desprende, inmediatamente, que la evaluación es imposible sin la planificación: poder saber si hemos conseguido o no los objetivos fijados depende primeramente de si conocemos en realidad esos objetivos y de si éstos fueron eficazmente fijados. **La ausencia de objetivos claros, fácilmente identificables y cuantificables, convierte en imposible la evaluación.**

Por lo tanto, no habrá una verdadera evaluación sin planificación y, al revés consecuentemente, no tendrá sentido hacer una planificación si luego no se realiza una evaluación de lo conseguido.

Por fin, e inmersos como estamos en una cultura de gestión pública basada en la austeridad, si no precariedad económica, la evaluación de la actuación municipal permite, además, no sólo identificar cuánto se gasta, sino cómo se gasta, trascendiendo de la simple necesidad de un control cuantitativo del gasto (fiscalización tradicional) para ampliar las técnicas de control haciéndolas llegar hasta el análisis cualitativo del gasto público municipal.

Para llevar a cabo la medición, se necesita, primero, un indicador que mida qué se ha conseguido y, después, un comparador que nos indique qué se podía haber conseguido. Esto presenta, evidentemente, dificultades ocasionadas, en parte, por la escasa tradición en la utilización de información estadística aplicada a la evaluación de la actividad municipal.

Entre estas dificultades, cabe señalar la inexistencia de indicadores generales, la dificultad para fijar y cuantificar objetivos sociales, la dificultad de medición de la gestión pública y de los beneficios sociales derivados de su actividad en una perspectiva de corto plazo, la rigidez y meticulosidad de las disposiciones legales, las dudas sobre los resultados que se quieren obtener, la sensación de amenaza por parte de los funcionarios ante un sistema metódico de evaluación, la dificultad para el cálculo de los costes detallados de las actuaciones debido a la frecuente ausencia en el sector público de una eficaz contabilidad analítica, la falta de homogeneidad y comparabilidad de los datos, etc.

Por todo lo anterior, el control de la gestión no ha sido nunca una herramienta habitual en la Administración Pública española. A pesar de ello, se han realizado importantes y significativos avances en el campo de la introducción de nuevas técnicas de gestión en el entorno público y, muy especialmente, en el ámbito municipal, donde la proximidad de la exigencia ciudadana y la mayor maniobrabilidad organizativa, han permitido tal modernización allí donde ésta ha sido deseada, por lo que son notables las diferencias de velocidad en la aplicación de estas técnicas en las diferentes administraciones.

2.3. Ámbito de aplicación

Los inicios de la evaluación de programas se asocian con el desarrollo creciente de los programas sociales durante los años sesenta en EE.UU., Canadá y algunos países euro-

peos, y con la introducción, el desarrollo y la generalización de reformas “racionalizadas” de los procesos de decisión y presupuestación en la Administración Pública.

Posteriormente, estos métodos de evaluación aplicados a los programas sociales se generalizaron al resto de los programas y servicios públicos.

En el caso español, el desarrollo de la evaluación de programas y actuaciones públicas ha sido tardío. La gestión por programas no se ha consolidado, y una tradición dominada por el Derecho Administrativo, más preocupado por el control de la legalidad de los actos de la Administración que por la consecución de resultados de forma eficaz y eficiente, no ha favorecido tampoco el desarrollo de la evaluación.

A nivel local, tal como ya señalamos anteriormente, la introducción de las denominadas políticas de modernización ha sido desigual y dificultosa, aunque finalmente ha dado ciertos resultados.

Además, no podemos olvidar el problema del minifundismo municipal: el tamaño excesivamente pequeño de la mayoría de los Municipios españoles, que ha impedido el desarrollo de nuevos sistemas de gestión más acordes con el nuevo entorno y ha limitado su implantación sólo a aquellos Municipios cuyas dimensiones los hacía factibles.

Hay que hacer referencia, en este contexto, al marco legal en el que la Administración Pública desarrolla su actividad, y que es intrínseco a su existencia. Tanto la Constitución Española como diversas normas con rango de ley y otras normativas someten a las entidades y organizaciones públicas a principios tales como los de eficacia, eficiencia y economía. Desde esta perspectiva, la introducción de nuevos métodos de evaluación de la gestión se convierte prácticamente en una obligación a la que los Municipios deben dar respuesta.

En este contexto legal, se inicia la aplicación de la medición de las llamadas “tres e” (economía, eficacia y eficiencia). Dado el nuevo entorno, donde se ha pasado de la necesidad de controlar el gasto, en el sentido cuantitativo, a la necesidad de saber cómo se ha gastado, posteriormente se han ido añadiendo otras “e”: efectividad, equidad, excelencia, entorno y evolución sostenible.

A continuación, vamos a exponer detalladamente estos atributos, que se han de medir y evaluar en relación con la actuación de los Ayuntamientos:

Economía

Se entiende por economía las condiciones en que una organización municipal adquiere los recursos financieros, humanos y materiales.

El análisis de la medición en términos de economía supone establecer, en relación con los recursos, un conocimiento, determinación y comparación con sus correspondientes estándares respecto a los aspectos siguientes:

“Conocimiento real de las necesidades que se pretende atender y su comparación con lo que se ha adquirido o se pretende adquirir.”

“ Determinación de las calidades aceptables.”

“ Grado de utilización de los bienes o servicios que se adquieran.”

Para que una operación sea económica desde este punto de vista, la adquisición de recursos debe realizarse en un tiempo adecuado, y su coste debe ser el más bajo posible, con la cantidad adecuada y la calidad preestablecida. Por tanto, se podría decir que la economía se alcanza cuando se adquieren los recursos más adecuados (en cantidad y calidad) al coste más bajo.

Eficacia

La eficacia de una organización se mide por el grado de cumplimiento de los objetivos fijados en sus programas de actuación. Es decir, comparando los resultados realmente obtenidos con los previstos, independientemente de los medios utilizados.

De acuerdo con lo anterior, la evaluación de la eficacia de un determinado organismo no se puede realizar sin la existencia previa de una planificación concretada en unos programas, en los que los objetivos aparezcan claramente establecidos y cuantificados, así como de una explicación de la forma en que éstos se pretenden alcanzar.

Por lo tanto, la eficacia se podría considerar no sólo como la comparación de los resultados obtenidos con los esperados, sino también como una comparación entre los resultados obtenidos y un óptimo posible.

Eficiencia

El grado de eficiencia de una actuación viene dado por la relación existente entre los bienes y servicios producidos y los bienes y servicios consumidos o, en definitiva, por los servicios prestados (*outputs*) en relación con los recursos empleados a tal efecto (*inputs*).

Así, una actuación eficiente se definiría como aquella en que, con unos recursos determinados, se obtiene el máximo resultado posible; o la que, con unos recursos mínimos, mantiene la calidad y la cantidad adecuada de un determinado servicio.

Estos tres conceptos de análisis constituyen el núcleo del control de la actuación, la medición de las llamadas “tres e”. Pero, tal como ya se dijo, posteriormente se han ido incorporando otras “e” a las baterías de evaluación.

Efectividad

La efectividad mide el impacto final de la actuación sobre el total de la población afectada. Por este motivo, a los indicadores de efectividad también se les llama indicadores de impacto.

Para entender la importancia de estos indicadores de efectividad, es necesario señalar que en el sector público, el valor efectivo o potencialmente creado no puede medir-

se sobre la base, exclusivamente, de los productos (*outputs*), ya que éstos casi nunca tienen significación en sí mismos, sino en relación con los resultados e impactos (*outcomes*) que generan.

Equidad

La equidad se mide sobre la base de la posibilidad de acceso a los servicios públicos de los grupos menos favorecidos en comparación con las mismas posibilidades de la media del Municipio. Desde esta perspectiva, la equidad trata de garantizar la igualdad de posibilidades de acceso a la utilización de los recursos entre los ciudadanos que tienen derecho a ellos. Por tanto, la equidad pretende medir el nivel de distribución justa de los servicios.

La clásica evaluación de la gestión pública habría podido acabar en las variables enunciadas hasta aquí, pero la propia evolución de las necesidades de la sociedad ha provocado, especialmente en la proximidad que se produce entre Administración y ciudadano en el ámbito municipal, la profundización de la evaluación, imponiendo la necesidad de control sobre otras "e". Entre ellas, destacan la excelencia, el entorno y la evolución sostenible, que a continuación explicaremos brevemente.

Excelencia

La excelencia se refiere a la percepción por los ciudadanos de la calidad de los servicios prestados.

La construcción de indicadores de calidad es una necesidad para la Administración Municipal, ya que en este nuevo entorno de mayor exigencia ciudadana y recursos escasos, los gestores públicos han de aplicar modelos de gestión que satisfagan las necesidades de sus clientes con el mínimo consumo de *inputs*.

Entorno

En el nuevo contexto de actuación de la Administración, se hace del todo imprescindible controlar su entorno, y así actuar de forma anticipada, no meramente reactiva, sino adelantándose a los acontecimientos e, incluso, a la detección de la necesidad de cambio.

Evolución sostenible

Se refiere a la capacidad de mantener un servicio con una calidad aceptable durante un largo período de tiempo. No es suficiente conseguir eficientemente los objetivos de un programa, sino que es necesario que sus beneficios se prolonguen y se mantengan, a pesar de los cambios técnicos o del entorno que se puedan producir.

3. CREACIÓN DE UN MÉTODO EVALUADOR

3.1. Los sistemas de control

Tal como ya citamos, Zerilli definió el concepto de **control** como el proceso dirigido a la evaluación de todas las actividades en función de ciertos criterios y referentes fijados, y a la posterior corrección de las posibles desviaciones.

Dentro del concepto general de control, no obstante, cabe distinguir los distintos tipos que se deben desarrollar en una organización municipal: control estratégico y control de gestión.

Podemos definir el **control estratégico** como “el proceso a través del cual los directivos públicos pretenden influir sobre las otras personas y factores de la organización, o incluso externos a ella, para conseguir los objetivos previstos”.

La finalidad fundamental del control estratégico es tener informado al gestor local de la evolución de los factores externos a la organización municipal y del funcionamiento de todas las unidades implicadas en la consecución de los objetivos, y avisarle cuando las cosas van mal, según las estrategias previstas.

Por su parte, el **control de la gestión** se definiría como “un proceso a través del cual los directivos aseguran que los recursos de una organización se obtienen y utilizan de forma eficaz y eficiente para conseguir los objetivos” (R. Anthony).

Dupuy habla de control de gestión como “conjunto de procesos de recogida y de utilización de información cuya finalidad es supervisar y dirigir la evolución en todos los niveles”.

Por otro lado, H. Jordan define el control de gestión como “una estimulación organizada para que los *managers* descentralizados tomen a su debido tiempo las decisiones propias para alcanzar los objetivos estratégicos perseguidos por cada unidad y por cada empresa”.

Se trata de una definición en la que aparece de forma más explícita la idea del control de gestión como un mecanismo de orientación, coordinación de comportamientos hacia unos objetivos individuales pero que a su vez convergen hacia los objetivos de la organización.

En la llamada pirámide de gestión, podemos identificar fácilmente los distintos tipos de control sobre la base de la función de cada nivel:

Nivel	Gestión	Función	Control
Dirección global	Estratégica	Qué hacer	Estratégico y táctico global
Intermedio Superior	Táctica	Cómo hacer	De gestión y táctico funcional
Ejecutivo	Táctica	Mandar hacer	Operacional
Ejecutantes	Operativa	Hacer	De su tarea

Los niveles de la organización y las actividades básicas de planificación y control descritas en el cuadro anterior se corresponden entre ellos: así, el nivel directivo (también llamado **vértice estratégico** de la organización) se correspondería con la actividad de planificación estratégica, con las necesidades de información descritas; el nivel intermedio se corresponde con la actividad de control de gestión, mientras que el nivel ejecutivo lo hace con el control de operaciones.

Será en el control de gestión en el que concentraremos nuestra atención más detenidamente.

Este control de gestión se realiza a través de los llamados **indicadores de gestión** (que analizaremos más adelante), como instrumentos para conocer la realidad, fijar y seguir cumpliendo los objetivos y tomar decisiones.

Estos indicadores de gestión forman parte de un sistema global de información en la organización que permite materializar las actividades básicas de planificación y control:

Características de la información	Planificación estratégica	Control de operaciones
Exactitud	Baja	Alta
Nivel de Detalle	Agregada	Detallada
Horizonte	Futuro	Presente
Frecuencia de uso	Infrecuente	Frecuente
Fuente	Externa	Interna
Ámbito de información	Amplia	Estricta
Tipos de información	Cualitativa	Cuantitativa
Edad de la información	Más antigua	Actual

Así, cruzando las clasificaciones, obtendríamos las necesidades concretas de información, y, con ello, el tipo de indicadores más adecuados a cada nivel.

3.2. Dificultades para la implantación de sistemas de control

La implantación de indicadores como sistema de control y gestión dentro de una organización genera resistencias.

Estas resistencias o recelos aumentan en cierta manera cuando los sistemas de control se aplican en organizaciones públicas y, dentro de ellas, la municipal no es, sin duda, una excepción.

Las manifestaciones habituales de estas resistencias son: la burocratización del proceso, los retrasos en la implementación y la oposición abierta, entre otras.

Las razones que originan estas resistencias pueden ser esencialmente el miedo al cambio, miedo a una mayor transparencia y el temor a un incremento de la conflictividad laboral.

Las estrategias para superar estas dificultades deben tener un carácter participativo. Algunas de las actitudes que hay que adoptar en el momento de diseñar la estrategia son las siguientes:

- Buscar el apoyo de personas influyentes y esenciales dentro de la organización, que apoyen el proyecto.
- Proporcionar los medios necesarios para el éxito de la implementación, de acuerdo con la cultura de la organización.
- Disponer de un sistema contable y presupuestario adecuado: la contabilidad clásica no es suficiente; como mínimo, se necesita un presupuesto estructurado en lo posible por objetivos, y conocer los costes de los servicios prestados.
- Procurar asociar el proceso de implementación con la resolución de algunas de las posibles insatisfacciones de los trabajadores.
- Fomentar la colaboración del personal afectado: los sistemas de retribución flexible, condicionados a resultados, podrían ser un modelo válido.
- Destacar las ventajas del nuevo sistema y no ocultar sus inconvenientes.
- Reducir al máximo los puntos de incertidumbre que pueda generar la implementación.
- Inspirar confianza a todas las personas implicadas en el proceso.
- Lograr una voluntad política de mejora de la Administración Municipal: la voluntad política dirigida a conseguir un Ayuntamiento moderno, ágil, eficaz, eficiente permitirá impulsar las acciones tendentes a la consecución de estos objetivos.
- Crear grupos de mejora en el marco de una política y una cultura organizacional de calidad.

Finalmente, cabe decir que, para implantar un sistema de control de gestión, se deberían seguir estos pasos:

- Una determinación de los criterios a partir de los cuales el gestor, comparándolos con los resultados o las desviaciones, tomará las decisiones oportunas (establecer los objetivos).
- Medida de los resultados a través de un sistema de información (los indicadores de gestión).
- Comparación y evaluación de los resultados obtenidos con los objetivos previstos.
- Decisión de acciones correctoras.

Precisamente, siguiendo este esquema, más adelante consideraremos con mayor detenimiento la determinación de los objetivos, así como los indicadores de gestión.

3.3. La identificación de los objetivos

La identificación de los objetivos constituye una fase previa y esencial en el proceso de evaluación y control de la actuación municipal. Sin objetivos que alcanzar, la evaluación pierde

su razón de ser. En efecto, si no conocemos lo que se quiere conseguir, ¿cómo sabremos que lo hemos conseguido?; ¿en qué medida sabremos si avanzamos hacia ellos correctamente?

Para identificar y establecer los objetivos en la acción cultural municipal, nos resultará imprescindible, primero, el conocimiento del programa de gobierno, ya que sus postulados constituyen los **objetivos estratégicos**. A partir de ahí, deberán establecerse **las áreas o factores críticos de éxito**, desde los cuales concretaremos los **objetivos tácticos** y, posteriormente, seleccionaremos los indicadores que mejor recojan y comuniquen la aproximación progresiva hacia ellos.

Los objetivos de la mayoría de las políticas culturales municipales acostumbran a ser generales, abstractos y confusos. Así, muchas veces se habla de “mejorar la calidad de los servicios públicos”, “cooperar con las entidades”, “fomentar el asociacionismo”...

A menudo, se toma la decisión de “hacer algo” pero no se especifican los objetivos concretos. Los objetivos, pues, no siempre están claros y, con frecuencia, son difusos, múltiples e, incluso, contradictorios.

Los programas pueden tener efectos no esperados, sorprendidos, que pueden ser tan potentes o importantes como los que se pretendía alcanzar expresamente.

Por otro lado, el personal encargado de la ejecución del programa tiende a fijar objetivos más bien modestos, fácilmente accesibles. En cambio, los responsables de los programas tienden a hacer lo contrario; especialmente, en los momentos iniciales de declaración política de intenciones, en los que los objetivos suelen ser notablemente generosos.

Dado todo este panorama, resulta evidente la necesidad de conseguir reducir todo ello a la expresión clara y concreta de unos objetivos nítidos y coherentes. La evaluación requiere la especificación de unos objetivos concretos, es decir, de unos resultados que, de conseguirse, permitirían afirmar que el programa ha tenido éxito.

Un objetivo es la expresión clara, precisa y breve del resultado que se quiere conseguir en un determinado plazo de tiempo.

Como características generales, comunes a cualquier objetivo, destacaremos las tres siguientes:

- Un objetivo ha de **indicar una acción**, para lo que resulta especialmente útil expresarlo explícitamente a través de un verbo (obtener, ingresar, reducir, anular, constituir...)
- Por otro lado, un objetivo **debe estar cuantificado**, en la medida de lo posible. En muchas ocasiones, la cuantificación se reduce a un simple sistema binario: conseguido / no conseguido.
- También resulta esencial que los objetivos tengan **una fecha de consecución o finalización**. Un objetivo es ineficaz si no está acotado en el tiempo.

Según la teorización desarrollada por Bragg Roehl-Anderson (1996), los objetivos deberían ser, en función de sus contenidos:

- **Adecuados:** un objetivo debe estar en consonancia con la misión y el propósito básico de la organización. El alcance del objetivo debe estar en el punto de mira de la organización, en la dirección de satisfacer su propósito. Es incoherente un objetivo ajeno o extraño a la organización.
- **Factibles:** Sin duda, un objetivo debe ser viable, alcanzable. Cualquier objetivo debe establecerse teniendo en cuenta el entorno previsto y con un realismo ambicioso. Un objetivo imposible no es un objetivo.
- **Compatibles** con los demás objetivos de la organización.
- **Medibles:** los resultados reales obtenidos durante un intervalo de tiempo determinado deberán medirse comparándolos con los planificados.
- **Flexibles:** los objetivos no se deben modificar fácilmente, pero tampoco es conveniente que se petrifiquen de manera inalterable. Cuando se producen contingencias importantes imprevistas, o cambios de entorno determinantes, deben ser modificables para ser más realistas, adaptarse a la nueva situación para recuperar su viabilidad, adecuación o compatibilidad.
- **Motivadores:** los objetivos deben conllevar una apropiada fuerza de motivación. No deben ser tan fácilmente alcanzables que su consecución sea segura y no requiera esfuerzo. Tampoco deben ser demasiado difíciles de alcanzar, hasta el punto de que se acerquen decepcionantemente a lo irrealizable. Deben fijarse a un nivel tal que los que hayan de ser juzgados por ellos estén por lo general de acuerdo en que pueden alcanzarse. Esto implica que quienes han de lograr un objetivo deben poder expresar su opinión en el momento de su establecimiento.

3.4. El establecimiento de los objetivos

Una forma de superar las dificultades que se plantean a todo aquél que pretende identificar los objetivos de un programa de actuación cultural es el **análisis estratégico** y su correspondiente **diagnóstico**.

Un buen análisis sistemático debe proponerse la respuesta a las siguientes cuestiones:

- **¿Dónde estamos?** Se pretende obtener una primera aproximación a la realidad vigente sobre la que poder establecer las pautas de acción futuras.
- **¿Cuáles son las dificultades que impiden llegar al objetivo deseado?** Debemos identificar, previamente, todas las limitaciones de la organización, tanto las internas como las externas a ella.
- **¿Dónde queremos llegar?** Teniendo en cuenta todas las limitaciones de la organización, se pretende aquí determinar de manera realista lo que se quiere conseguir.
- **¿Qué es lo que se precisa de otras instancias u organismos?** Se pretende calibrar el grado de autonomía de nuestra organización y cuáles son los recursos que es preciso conseguir fuera, tomando consciencia de nuestra dependencia de ello.

- **¿Qué es lo que se requiere de cada uno en el propio organismo encargado de la actuación concreta?** Se pretende determinar qué es lo que se espera de cada miembro de la organización involucrado en el programa.
- **¿Cómo abordar objetivos múltiples?** Se pretende establecer un orden de prioridades entre los objetivos, clasificándolos en estratégicos (a más largo plazo) u operativos (más próximos en el tiempo).
- **¿Es posible cuantificar el nivel de consecución del objetivo?** Se trata de concebir la posibilidad de medir el grado de ejecución del objetivo, si es que éste es susceptible de ello. En muchos casos, la cuantificación no será posible, ya que nos encontraremos frente a un sistema binario de análisis de consecución: sí realizado/no realizado.
- **¿En qué momento se podrá hablar de éxito en la actuación?** Se pretende cuantificar un nivel mínimo, pero aceptable, de consecución del objetivo como para entender que éste ha sido satisfecho suficientemente.
- **¿Qué hacer en el caso de que no se cumplan los objetivos previstos?** Se pretende someter a prueba la viabilidad de los objetivos, demostrar la necesidad de que éstos sean realizables y flexibles, y que permitan absorber ciertos ajustes sin perder capacidad de influencia sobre la actuación. También se trata de forzar un avance de las correcciones o medidas más inmediatas en caso de fracaso.

Teniendo presentes los requerimientos definidos para los objetivos en cuanto a su forma, la misión relativa a la naturaleza de la organización o unidad, y el diagnóstico previo de la situación (a partir de las respuestas a las preguntas anteriores), ya estaremos en disposición de enunciar unos objetivos de forma clara y precisa para luego desarrollar la evaluación de la gestión municipal de forma eficaz.

Finalmente, y de forma resumida, tal como señala X. Ballart, en el momento de identificar objetivos se pueden establecer los siguientes aspectos más relevantes, como dimensiones a tener en cuenta en el proceso de identificación:

- Naturaleza y contenido de los objetivos: ¿Qué es lo que quiere cambiar el programa?
- Ordenación de los objetivos: ¿A qué nivel de abstracción se afirman los objetivos? ¿Son objetivos finales, intermedios o inmediatos?
- Población-objetivo: ¿Para quién se hace el programa? ¿Quiénes son los destinatarios?
- Plazo en el que se prevén los efectos: ¿Cuánto tiempo tardarán en producirse los efectos del programa? ¿Serán a corto, a medio o a largo plazo?
- Magnitud de los efectos: ¿Qué efecto se espera? ¿Es posible cuantificarlo?
- Estabilidad de los efectos: ¿Cuánto tiempo durarán los efectos del programa? ¿Será necesario mantener la intervención para que se mantengan los efectos?
- Multiplicidad de objetivos: ¿Tiene el programa más de un propósito? ¿Son éstos compatibles? ¿están relacionados entre sí o son completamente diferentes? ¿Qué objetivos son prioritarios?

- Consecuencias o efectos no esperados: ¿Es posible adelantarse a los efectos no deseados? ¿Podemos prever las peores hipótesis?

3.5. La dirección por objetivos

Tal como ya ha sido dicho, la ausencia de objetivos en nuestra gestión convierte en imposible cualquier intento razonable de evaluación y control, ya que, simplemente, no sabemos hacia dónde vamos. Es por ello por lo que resulta imprescindible aplicar un modelo eficaz de dirección por objetivos si nos proponemos establecer en nuestra organización un sistema de control y evaluación de nuestro servicio.

La **dirección por objetivos** (en adelante, DPO) es un medio de practicar las cinco funciones básicas de dirección: planificación, organización, conducción de personal, dirección y control. Es decir, se trata de un estilo de dirección orientado a los resultados.

Las metas u objetivos definen los resultados concretos que es preciso obtener en un plazo de tiempo determinado. Al cabo de ese período, los resultados logrados realmente se contrastan con los planes establecidos y los resultados previstos. Esta práctica se fundamenta en la aconsejable noción de que la evaluación del trabajo de un directivo debe hacerse en función de los resultados que consigue.

Las siguientes afirmaciones pretenden avalar la necesidad de la orientación a los resultados:

- Cuanto más clara sea la idea que tengamos de lo que debemos lograr, más posibilidades tendremos de éxito.
- Si sabemos adónde queremos ir, aumentarán nuestras probabilidades de llegar hasta ahí. Al contrario, si no se sabe adónde se va, ningún camino nos llevará allí.
- No se trata de lo que hagamos, lo que cuenta es lo que conseguimos.
- Un buen director orientado a los resultados, jamás dirá a alguien lo que debe hacer. Le indicará, en cambio, cuáles son los objetivos y sus responsabilidades.
- Lo más importante para alguien que se halla en una posición directiva es obtener resultados. Los resultados no pueden ser evaluados sin unos resultados anteriores con los que se los pueda medir y comparar.

La DPO satisface tanto la obtención de resultados como su medición; primero se concentra en la fijación de objetivos y en determinar los medios para lograrlos, y luego, aplicando lo anterior, en alcanzarlos. En las diversas organizaciones y empresas que practican la DPO todos los recursos disponibles y el talento directivo están dirigidos a lograr los objetivos de la organización.

La DPO es un sistema por el cual los miembros de una organización establecen sus objetivos de forma conjunta. Cada miembro, con la asistencia de su superior, define su área de responsabilidad, fija objetivos que formulan con claridad los resultados que se esperan

de él y desarrolla medidas de actuación que se pueden utilizar como guías para dirigir su unidad y que servirán como normas para evaluar su contribución a la obtención de los objetivos de la organización.

Los componentes básicos de un sistema de DPO son los siguientes:

- **Definición de objetivos.** En los apartados 3.3 y 3.4 ya vimos las características de los objetivos, de forma que no es necesario volver sobre ese tema.
- **Desarrollo de planes de acción.** Se han de dividir en etapas todas las tareas y actividades necesarias. Esto permite prestar atención a cada fase del plan. Se debe definir el propósito de cada etapa, formular los requisitos para llevarla a cabo y exponer los resultados esperados. También debe establecerse, evidentemente, la secuencia y la interdependencia de las etapas, así como sus posibles realizaciones simultáneas para acortar tiempo, y hay que definir precisamente quién es el responsable de cada etapa. Finalmente, hay que determinar qué recursos son necesarios, estimando el tiempo requerido para cada etapa y asignando fechas para su finalización.
- **Realización de revisiones periódicas.** Se trata de establecer un sistema de controles que supervise el desarrollo de cada etapa y determine si la acción que se lleva a cabo dará como resultado el logro de los objetivos formulados. Indudablemente, los componentes básicos de un buen sistema de controles son los indicadores de gestión, tal como veremos en el siguiente apartado. La información que éstos aportan permite mantener informados a los directivos sobre el progreso hacia los objetivos, señalando, asimismo, cualquier desviación importante respecto a los valores que consideramos estándar de referencia.
- **Evaluación de los resultados finales.** La importancia de la retroalimentación que proporciona el manantial permanente de información que nos aportan los indicadores viene confirmada por la constatación de que la motivación para lograr resultados tiende a aumentar en la medida en que el personal esté informado sobre aquello que afecte a esos resultados. Si los objetivos no se han alcanzado, el individuo responsable y su superior deben reunirse para averiguar la razón de esa deficiencia. En ausencia de un sistema de DPO las causas que explican el fracaso suelen ser diversas: el subordinado no sabía qué se esperaba de él; el subordinado no conocía la relación que tenía lo que estaba haciendo con los resultados de la organización; el subordinado no puede hacer lo que se espera de él debido a una preparación y una formación inadecuadas; el subordinado no hace lo que se espera de él porque no está motivado para actuar con eficiencia; el subordinado carece de suficiente apoyo organizativo.

Según lo anterior, parece que la causa del fracaso pasa, en todos los casos, por la acción del subordinado pero, analizado con detenimiento, se llega fácilmente a la conclusión de que, en realidad, la responsabilidad de todas esas carencias o imperfecciones no corresponde a él, sino a su superior, que ejerció la dirección sin un sistema razonable.

Un buen sistema de DPO, en cambio, tiene como finalidad primera la detección y reducción en gran medida, e incluso la eliminación, de la mayoría de estos problemas e inconvenientes.

4. LOS INDICADORES DE GESTIÓN

4.1. Concepto

Si lo que se pretende con el control de gestión es evaluar la actuación municipal, ésta se deberá medir a través de indicadores.

En la empresa privada esto es relativamente fácil. Simplificando mucho, la empresa va bien si gana dinero. Tiene un único indicador básico, la cuenta de resultados. Esto no ocurre en la Administración Municipal, donde esta cuenta de explotación no tiene la misma significación, máxime cuando muchos servicios que se prestan son fruto de decisiones políticas o sociales (y muchas veces ya se sabe de antemano que serán deficitarias). Aquí es donde entran en juego los indicadores de gestión como forma de informar y evaluar.

El control de gestión está basado, principalmente, en las mediciones facilitadas por los **indicadores de gestión**, que son una herramienta para que el gestor público pueda tomar decisiones correctas, y para que tenga un control de lo que está sucediendo y, si procede, pueda tomar las medidas correctoras que convenga a tiempo.

Un indicador de gestión es un índice que permite evaluar los resultados conseguidos en la economía, la eficacia y la eficiencia.

Los indicadores no son en sí mismos un objetivo, si no que únicamente son una herramienta para medir la gestión.

Desde este punto de vista, podríamos definir un indicador como unidades de medida que permiten el seguimiento y la evaluación periódica de las variables clave de una organización, por contraste con los comparadores internos y externos.

Consecuentemente, los indicadores cumplen dos funciones básicas:

- Una función descriptiva: aportar información sobre una situación determinada o el estado de un sistema y su evolución en el tiempo.
- Una función evaluadora: permite apreciar y cuantificar los efectos provocados por una actuación.

Para establecer correctamente los indicadores, existe una secuencia lógica que es necesario seguir:

- Saber qué se quiere medir.
- Determinar y aislar la información necesaria.
- Seleccionar y establecer los indicadores de ejecución.

- Definir los comparadores.
- Diseñar el procedimiento para la recogida de los datos.
- Recoger los datos.
- Comparar los resultados.

Los indicadores tienen que medir las actividades realizadas, los resultados obtenidos y los recursos utilizados. Los indicadores ideales son los numéricos, intentando expresar, siempre que sea posible, las desviaciones aceptables o márgenes de tolerancia.

Su comparación con los referentes establecidos debe permitir identificar alguna de las siguientes condiciones: calidad, cantidad, tiempo y coste.

En el proceso de construcción de un sistema de indicadores, la primera etapa consiste en determinar las variables y factores clave de la organización, entendiéndose por éstas las áreas, actividades y servicios que garantizan el éxito de una unidad y, por tanto, la consecución de sus objetivos.

A partir de aquí, hay que establecer las unidades de medida, el sistema de recogida de datos y su presentación para el seguimiento y evaluación de éstos con la finalidad de obtener la información necesaria para la toma de decisiones.

4.2. Clasificación

Los indicadores podrían clasificarse de diversas maneras. Aquí presentamos las tres más habituales:

1. Según su naturaleza:

- Indicadores de eficacia.
- Indicadores de eficiencia.
- Indicadores de economía.
- Indicadores de efectividad.
- Indicadores de equidad.
- Indicadores de excelencia.
- Indicadores de entorno.
- Indicadores de evolución sostenible.

2. Según el objeto que van a medir:

- Indicadores de resultados.
- Indicadores de proceso.
- Indicadores de estructura.
- Indicadores de estrategia.

3. Según su ámbito de actuación:

- Internos.
- Externos.

A continuación, vamos a hacer un repaso muy breve de cada uno de ellos, sobre la base de todo lo expuesto anteriormente:

- Indicadores de **eficacia**: Expresan si se han conseguido o no los resultados específicos previstos. Miden la consecución de los objetivos deseados.
Ejemplos: Disminución del número de reposiciones en las bibliotecas, como consecuencia de una mayor vigilancia. Coeficiente de ocupación de nuestro teatro.
- Indicadores de **eficiencia**: Tratan de expresar si la relación entre la prestación de los servicios y los recursos empleados es adecuada en su consecución. Por tanto, la gestión sería eficiente si, con unos costes fijos determinados, se consigue el máximo valor del objetivo establecido previamente o, al contrario, si se consigue el objetivo previsto con el menor coste posible.
Ejemplos: Ahorros en los consumos eléctricos, de agua y gas en nuestro teatro municipal. Aumento del número de visitantes al museo municipal, manteniendo el mismo coste.
- Indicadores de **economía**: Expresan la relación entre los costes reales frente a los recursos o medios previstos.
Ejemplos: Coste real de la ejecución de una obra de ampliación de nuestra sala de exposiciones, respecto al presupuesto del proyecto ejecutivo.
- Indicadores de **efectividad**: Se trata de medir el impacto final de la actuación sobre el total de la población.
Ejemplos: Evolución del número de préstamos de la biblioteca municipal. Estadísticas sobre los hábitos de lectura. Porcentaje poblacional de acceso habitual a representaciones teatrales.

Es importante considerar en este punto que en la Administración Pública, a diferencia del sector privado, el valor efectivo o potencialmente creado no puede medirse exclusivamente en función de los productos, ya que éstos casi nunca tienen significación en sí mismos, sino en relación con los resultados e impactos que generan en la población.

Desde este punto de vista, los indicadores de efectividad ayudan a utilizar mejor los indicadores de eficiencia, dado que en el ámbito de la gestión pública la eficiencia debe entenderse como la relación entre costes y valor efectivamente producido (impacto), y, por ello, se debe procurar maximizar el valor efectivamente creado por la actuación de los poderes públicos, minimizando los recursos utilizados para conseguirlo.

- Indicadores de **equidad**: Miden el nivel de distribución justa de los servicios públicos.
Ejemplos: Identificación por barrios o distritos de la procedencia de los espectadores

de la programación de música clásica. Ítems, metros cuadrados o número de préstamos por habitante, según la distribución territorial del servicio bibliotecario.

- Indicadores de **excelencia**: Expresan la calidad percibida por los ciudadanos sobre los servicios prestados.

Ejemplos: Estadística de quejas en el servicio bibliotecario. Número de felicitaciones en el buzón de quejas y sugerencias del museo municipal. Posición de nuestro servicio en el ranking de las encuestas de opinión sobre los servicios municipales.

- Indicadores de **entorno**: Intentan controlar el entorno cercano al Ayuntamiento o servicio en concreto.

Ejemplos: Indicadores socioeconómicos del entorno: PIB, índice de paro, nivel académico medio... Resultados de las encuestas sobre demanda y necesidades de servicios.

- Indicadores de **evolución sostenible**: Expresan la capacidad del servicio para mantenerse con una calidad aceptable a lo largo de un período de tiempo marcado.

Ejemplos: Comparación de los niveles de calidad interanuales en las bibliotecas municipales. Evolución de los indicadores de excelencia.

- Indicadores de **resultado**: Se trata de medir los resultados obtenidos en comparación con los esperados. Por su naturaleza, son indicadores de eficacia y eficiencia, según los objetivos.

Ejemplos: Grado de cobertura y disponibilidad de títulos solicitados en la biblioteca. Nivel de cobertura real de las previsiones de coeficiente de ocupación de sala de nuestro teatro.

- Indicadores de **proceso**: Evalúan aspectos relacionados con las actividades y su eficacia. Son indicadores de eficacia según los sistemas.

Ejemplos: Número de llamadas atendidas en el servicio de información cultural. Número de préstamos interbibliotecarios sobre desideratas que han podido ser atendidos.

- Indicadores de **estructura**: Se trata de medir aspectos relacionados con el coste y la utilización de los recursos. Por su naturaleza, estos indicadores pueden considerarse indicadores de economía. A veces son muy difíciles de calcular, ya que estos recursos están compartidos con otros programas y actividades.

Ejemplos: Coste anual de las inversiones culturales de nuestro Ayuntamiento. Horas semanales de atención al público en la biblioteca central del Municipio

- Indicadores **estratégicos**: Valoran cuestiones que, sin tener relación directa con las actividades desarrolladas, tienen una incidencia importante en la consecución de los resultados de éstas.

Ejemplos: Índice de alfabetización. Estadísticas de lectura media anual. Porcentaje poblacional con algún tipo de formación musical.

4.3. Los usuarios de indicadores

Una organización dotada de un buen sistema de control es aquella en la que los distintos niveles que la integran llegan a tomar sus decisiones sobre la base de la información circulante.

Esta afirmación impone la necesidad de que los indicadores de gestión han de servir tanto al nivel directivo como al nivel más operativo. Por esta razón, resulta consecuente que los indicadores utilizados difieran notablemente según quién sea su usuario o destinatario, y se adapten a las necesidades de información que cada uno requiere para la toma de sus propias decisiones.

En términos generales, venimos identificando tres niveles jerárquicos de la organización según la naturaleza de sus objetivos y responsabilidades:

- Vértice estratégico.
- Nivel intermedio.
- Nivel ejecutivo.

Estos niveles jerárquicos tienen en toda organización objetivos y actividades diferenciados. Así, y de manera sistemática, el vértice estratégico de la organización se ocupa de los objetivos estratégicos y la planificación a largo plazo, mientras que el nivel intermedio traduce éstos en objetivos a medio y corto plazo, y el nivel ejecutivo se encarga de implementarlos.

Tal como decíamos, estos distintos niveles tienen necesidades de información y control también distintas, que deben ser atendidas por sus correspondientes indicadores de gestión, adaptándose a ellas.

A continuación, se representan diversas posibles necesidades de indicadores como resultado del cruce de los distintos niveles organizativos con sus respectivos objetos a medir, naturaleza de sus funciones y ámbito de aplicación:

	Vértice estratégico	Nivel intermedio	Nivel ejecutivo
Indicadores de resultados	●	●	●
Indicadores de proceso		●	●
Indicadores de estructura		●	●
Indicadores estratégicos	●		
Indicadores de eficacia	●	●	●
Indicadores de eficiencia		●	●
Indicadores de economía		●	●
Indicadores de efectividad	●		
Indicadores de equidad	●		
Indicadores de calidad	●	●	●
Indicadores internos	●	●	●
Indicadores externos	●		

4.4. La confección de los indicadores de gestión

Con el objetivo de facilitar la confección de nuestros indicadores de gestión, nos resultará de gran utilidad y clarificación que formulemos la siguiente batería de cuestiones, como cuadro básico de referencia a lo largo de todo el proceso:

Pregunta	Utilidad de la respuesta
¿Qué hacemos?	Descripción de la actividad
¿Qué queremos medir?	Selección de las actividades a evaluar
¿Quién utilizará la información?	Identificación de los destinatarios
¿Durante cuánto tiempo?	Elección de la periodicidad
¿Con qué se comparará?	Establecimiento de los estándares de referencia

A partir de estas cuestiones, podemos utilizar plantillas de trabajo que nos ayuden en el proceso de construcción de nuestros indicadores de gestión:

- **Plantilla de descripción de actividades** (con esta plantilla se pretende hacer un inventario de las actividades que realiza la Concejalía de Cultura, Servicio, Área... y el resultado que se pretende obtener de cada una de ellas mediante su ejecución):

Actividad	¿Para qué sirve?

- **Plantilla para selección de las actividades** (se trata aquí de establecer una evaluación de todas las actividades según el criterio que se establezca, que permita priorizarlas. La incorporación de la columna “% tiempo” ayuda a esta evaluación, ya que resulta deseable centrarse en aquellas actividades que absorben un mayor porcentaje de tiempo):

Actividad	Prioridad	% tiempo

- **Plantilla para la identificación de los destinatarios** (para cada actividad elegida, se establecerá quién será el destinatario de la información, ya que los indicadores que se desean construir serán distintos en función de quién los ha de utilizar):

Actividad	Vértice estratégico	Nivel intermedio	Nivel ejecutivo

- **Plantilla para la selección de la periodicidad de la información** (aquí se deberá establecer la frecuencia temporal de la recogida-presentación de la información, lo que dependerá del tipo de actividad y de su destinatario):

Actividad	Anual	Semestral/trimestral	Mensual/semanal

- **Plantilla para el establecimiento de los estándares de referencia** (a partir de toda la información anterior, necesitaremos establecer los estándares de referencia, tanto internos como externos a nuestra organización, que nos servirán para determinar el indicador que se va a utilizar y, posteriormente, para analizar las posibles desviaciones):

Actividad	Estándar (calidad, cantidad, tiempo y coste)

Hay que recordar también que los indicadores de gestión forman parte de un sistema de información global (o así sería deseable que fuera), de manera que debemos procurar que resulten coherentes con los criterios generales del Ayuntamiento.

Y, finalmente, destacaremos a continuación algunas recomendaciones a tener en cuenta para el proceso de construcción de nuestros indicadores de gestión:

- El objetivo final del sistema es la calidad, por lo que los indicadores asociados a las actividades deberán complementarse con medidas para el seguimiento y control del grado de satisfacción del ciudadano-cliente.
- En el sistema de información y control resulta imprescindible que participen todos los niveles de la organización, ya que se trata de corresponsabilizar a todos los profesionales y técnicos en el diseño, mantenimiento y mejora del propio sistema.
- El sistema de información ha de ser global, ya que deberá ser utilizado por distintos usuarios en función de sus propias necesidades de información.
- Debemos evitar un exceso de indicadores, ya que una sobrecarga de información puede dificultar su análisis y, lo que es más importante, la propia operatividad del sistema y todas sus bondades pueden verse ahogadas por una necesidad excesiva de gestión del sistema mismo. Una cifra aceptable como máximo sería la de cinco indicadores por actividad.

Una batería de indicadores, por lo tanto, puede oscilar entre 4 y 6 indicadores por actividad. Pero, a pesar de ello, es posible el uso de baterías de indicadores que comprendan varios aspectos y que den una visión de conjunto de nuestra organización.

Exponemos a continuación un ejemplo de lo que acabamos de decir:

	Eficacia	Eficiencia	Economía	Efectividad	Equidad	Calidad	Entorno	Evolución sostenible
Servicio de bibliotecas								
Servicio de museos								
Artes escénicas								
Música								
Artes Plásticas								
Archivo histórico								
Cultura popular y tradicional								
Literatura								
Etc.								

- Todo indicador requiere su referente o comparador, que deberá ser coherente con el propio indicador, ya que los indicadores de gestión pierden su sentido si no pueden ser contrastados con nada. Una opción aceptable, aunque no la única, es comparar nuestros indicadores con los de otras ciudades similares a la nuestra, o con la media provincial, nacional o, si se dispone de esta estadística, supramunicipal.

Por otro lado, en muchos países los organismos públicos emiten periódicamente los referentes estándar de su actividad como fuente de información para la adopción de medidas.

También podemos compararnos con nosotros mismos, utilizando como referente estándar aquél que se basa en el resultado más habitual de nuestra actividad evaluada anteriormente.

4.5. Consecuencias de la utilización de indicadores

En primer lugar, hay que recordar que la validez de los indicadores dependerá especialmente de que reúnan determinadas cualidades, entre las que destacamos las siguientes:

- **Pertinencia:** El concepto que expresa el indicador debe ser claro y mantenerse en el tiempo. El indicador debe ser adecuado para lo que se quiere medir.
- **Objetividad:** El cálculo a partir de las magnitudes observadas no debe ser ambiguo. Esta cualidad debería permitir que los indicadores fueran auditables por auditores externos que pudiesen confirmar su fiabilidad en el caso de que fuera preciso.
- **Inequívoco:** El indicador no debe permitir interpretaciones equívocas o diversas.
- **Relevancia:** La información aportada ha de ser imprescindible para informar, controlar, evaluar y tomar decisiones. Un indicador que aporte información superflua o innecesaria, evidentemente, es un indicador inválido.
- **Accesibilidad:** La obtención de un indicador y la información que éste aporta debe comportar un coste aceptable y debe ser fácil de calcular e interpretar.

Estas cualidades que deben reunir los indicadores son imprescindibles para que puedan constituir una verdadera herramienta de control, aprendizaje, evaluación y mejora de las actuaciones.

La utilización de medidas de gestión, como son los indicadores, presenta unas ventajas extraordinarias a la hora de evaluar la gestión desarrollada en una concejalía de Cultura, entre las cuales podríamos destacar:

- Conocer metódicamente los resultados de nuestra gestión.
- Obtener información tabulada sobre las actividades realizadas.
- Mejorar la rendición de cuentas.
- Evidenciar los éxitos y los errores.
- Controlar y mejorar la utilización de los recursos.
- Clarificar los objetivos.
- Motivar al personal que integra nuestros equipos de gestión.
- Ver no sólo cuánto se gasta, sino también cómo se gasta.

Tal y como ya apuntamos anteriormente, en la Administración Local y en el sector público en general la utilización de medidas de gestión presenta dificultades, ocasionadas, en parte, por la escasa tradición existente en el uso de información estadística que permita evaluar la actividad desarrollada.

A estas dificultades, que podríamos definir como generales y previas al proceso de introducción de un sistema de control y análisis, deberíamos añadir los obstáculos específicos del control de gestión orientado a la evaluación de resultados del servicio (*output público*):

- La propia dimensión del sector público.
- La inexistencia de un indicador general.
- La dificultad para fijar y cuantificar determinados objetivos sociales.
- Necesidad de utilizar a menudo términos monetarios.

- Dudas e inconcreciones sobre los resultados que se van a obtener.
- Necesidad de medidas no manipulables
- Rigidez y meticulosidad de las disposiciones legales.
- Organización administrativa burocrática e inadecuada.
- Percepción por una parte del funcionariado de las medidas de gestión como una cierta amenaza.

Para solventar las dificultades y obstáculos para la implantación de medidas de gestión, sería recomendable:

- **Lograr una decidida voluntad política de mejora constante de la Administración Pública:** La voluntad política dirigida a conseguir una Administración Pública moderna, eficaz y eficiente permitirá impulsar las acciones tendentes a la consecución de estos objetivos de control y evaluación, dando cobertura y fuerza a sus implementadores ante las dificultades y obstáculos que aparecerán.
- **Fomentar la colaboración del funcionario:** Los sistemas de retribución flexibles, condicionados a los resultados (caso de Inglaterra), o los incentivos para la eficacia (en el caso de Canadá), podrían ser ejemplos a seguir.
- **Disponer de un presupuesto y una contabilidad adecuados:** La contabilidad presupuestaria clásica no es suficiente para un verdadero sistema de control. Como mínimo, se necesita un presupuesto estructurado totalmente por programas y una contabilidad por centros de coste o centros de decisión.

4.6. Algunos ejemplos

Sólo a título orientativo y como corolario a todo lo dicho anteriormente sobre los indicadores de gestión para un sistema de control y evaluación, ofrecemos a continuación algunos breves ejemplos de indicadores establecidos sobre la gestión de una biblioteca municipal, condensados, de forma muy resumida, en los siguientes cuadros que expresan para cada uno de ellos su contenido (aquello que se pretende evaluar), la forma de cálculo (la unidad de medida que va a utilizarse), la periodicidad de la evaluación, la fuente de donde va a obtenerse la información y, finalmente, el referente-estándar con el que va a compararse la información de control obtenida.

■ Ejemplo de indicador de economía:

Título del indicador:	LIMPIEZA DE UNA BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL
Contenido	Éste es el primer año de funcionamiento de la Biblioteca Pública Municipal del Distrito 2 y hemos presupuestado para su limpieza el importe resultante de una auditoría de mantenimiento facilitada por la Diputación. Nos planteamos conocer y controlar el coste real y su diferencia con la previsión.
Forma de cálculo	La suma del coste mensual para obtener el coste anual.
Periodicidad	Estableceremos un control trimestral, además de la evaluación anual final.
Fuente de información	Todo el gasto de limpieza de esta biblioteca se concreta a través de una empresa contratada a la que se adjudicó el servicio. Tanto el tipo de facturación detallada como nuestro propio sistema contable nos permiten aislar fácilmente esta información.
Referente-estándar	Para este primer año el referente será el coste previsto por la auditoría (y presupuestado por nosotros) calculado en hipótesis para un idéntico tipo de servicio (cristales, metros cuadrados, WC, periodicidades, etc.).

■ Ejemplo de indicador de eficacia:

Título del indicador:	USUARIOS DEL SERVICIO DE PRÉSTAMO BIBLIOTECARIO
Contenido	Pretendemos evaluar la evolución del número de usuarios del servicio bibliotecario de préstamo.
Forma de cálculo	El número de personas que han utilizado la modalidad de préstamo.
Periodicidad	Estableceremos un control mensual, además de la evaluación anual final.
Fuente de información	Actualmente, la gestión de nuestra biblioteca está completamente informatizada, de forma que el sistema permite obtener esta información con gran facilidad.
Referente-estándar	El número de usuarios reales del año anterior, así como también el número medio de usuarios del mismo servicio en bibliotecas municipales de poblaciones similares a la nuestra.

■ Ejemplo de indicador de eficiencia:

Título del indicador:	ATENCIÓN DE PRÉSTAMOS POR HORA
Contenido	El objetivo es incrementar la cantidad de usuarios atendidos en horas punta, en evitación de colas de espera, con una misma cantidad de empleados en el mostrador. Nos planteamos evaluar si ello es posible y la evolución de este indicador.
Forma de cálculo	Primero, se detectan las franjas horarias de cada día en las que se forman colas ante el mostrador de préstamo, y sobre esas franjas se desarrolla la evaluación.
Periodicidad	Se establece un control de seguimiento trimestral, con una evaluación anual final.
Fuente de información	La gestión del servicio de préstamo se encuentra hoy en día totalmente informatizada, de forma que las transacciones quedan perfectamente registradas con fecha y hora, pudiéndose así obtener cómodamente la estadística de operaciones de préstamo realizadas dentro de las franjas horarias establecidas.
Referente-estándar	Se tomará como referente la media de usuarios/hora atendidos en el mismo trimestre del año anterior.

■ Ejemplo de indicador de excelencia:

Título del indicador:	OPINIÓN GENERAL DEL USUARIO SOBRE LA BIBLIOTECA
Contenido	Nos proponemos evaluar la evolución del grado de satisfacción del usuario.
Forma de cálculo	Puntuación de los usuarios (sobre 10) para cada uno de los servicios de la biblioteca (fondos de consulta, sala infantil, préstamo, últimas novedades, etc.).
Periodicidad	Se establece un control trimestral de seguimiento, con una evaluación anual final.
Fuente de información	Se contrata a una empresa profesional de la encuestación (que utiliza un método científico de estadística, avalado y auditado) para obtener esta información de manera representativa para todos los días semanales de servicio y épocas del año.

Referente-estándar	El <i>ranking</i> de puntuación media obtenida por cada servicio (y el global de la biblioteca) el año anterior por la misma biblioteca. También se establecerá un <i>ranking</i> de comparación entre todas las bibliotecas del Municipio.
--------------------	---

5. LA CALIDAD DE LOS SERVICIOS CULTURALES

5.1. Concepto de calidad

Al hablar de la evaluación de las políticas culturales, resulta ineludible que aflore el concepto de calidad en los servicios públicos. ¿Cuál puede ser, si no, el objetivo de la evaluación en una Administración que pretende ser moderna? Sin duda alguna, la evaluación permite una metódica toma de conciencia sobre la situación exacta de los servicios que prestamos, y ello ha de permitirnos la adopción de las oportunas medidas correctoras. En definitiva, un sistema de control y evaluación nos ofrece la oportunidad de tomar las decisiones de una forma cuasi científica, es decir, a partir del análisis objetivo de la realidad y el ejercicio de la práctica. Y tales decisiones persiguen, en fin, la mejor y máxima atención a la misión de nuestra organización; en este caso, los servicios culturales. Y ahí aparece el concepto de **calidad**.

El origen de este concepto lo encontramos en el control de calidad asociado a procesos de producción, en los cuales se examinan las piezas producidas para observar su adaptación al nivel de producto deseado. Luego, se pasa al control estadístico del bien o producto. Y un tercer nivel se alcanza con el control de la calidad del propio proceso de producción, donde, más que examinar el producto, se controla el procedimiento para su producción.

En nuestro caso, el objetivo último es satisfacer las necesidades y deseos de los ciudadanos, eliminando los costes de la no-calidad y optimizando los recursos humanos y materiales de nuestros Ayuntamientos.

Se trata de hacerlo bien y a la primera, y no debemos renunciar al uso de las experiencias y aportaciones ajenas a la Administración local, como son las técnicas empresariales, para mejorar nuestros servicios, puesto que estas aportaciones se enmarcan en la modernización de nuestros Ayuntamientos, con la pretensión de superar el modelo burocrático. Tales incursiones se asocian a las técnicas gerenciales que facilitan este nuevo enfoque de las relaciones ciudadano-administración.

Los Ayuntamientos son organizaciones de servicios, y sus clientes/ciudadanos esperan ver sus necesidades, inquietudes y expectativas satisfechas a partir de la actividad de esas organizaciones.

La calidad, no como objetivo sino como filosofía o concepto global de la organización, se introduce como técnica para la mejor prestación de los servicios.

¿Por qué no hacemos las cosas suficientemente bien en nuestras organizaciones? Ahí van algunos motivos: prisas, descoordinación, improvisación, desconocimiento, desmotiva-

ción, etc. También es posible que, aun haciéndolo bien, no logremos satisfacer las necesidades y las expectativas de nuestros clientes, simplemente porque el resultado de nuestro servicio no coincide con las expectativas de los usuarios.

Por mejora constante de la calidad, entendemos las acciones que se toman en una organización para aumentar la eficacia y el rendimiento de las actividades y los procesos con el fin de aportar ventajas añadidas tanto a la organización como a sus clientes.

La calidad en el servicio debe estar informando permanentemente nuestra actividad. Desde nuestros Ayuntamientos se están haciendo notables esfuerzos y, especialmente en las áreas de servicios personales, se ha convertido en uno de los temas clave en la renovación organizativa. Es necesario incorporar actualmente la calidad como misión complementaria ineludible de nuestras Administraciones Municipales.

Pero si difícil es conseguir la calidad en el ámbito empresarial y en relación con los productos, tanto más difícil resultará trasladarla al ámbito de los servicios que, además, son públicos.

En los apartados anteriores, hemos podido desarrollar el concepto de evaluación de los servicios, por lo que disponemos de técnicas para evaluar la calidad. Una vez medida la calidad, es necesario garantizarla e incrementarla a través de técnicas o metodologías, como son la creación y mantenimiento de equipos de trabajo para la consideración de la calidad de nuestros servicios culturales, muy recomendables en cuanto concentran información y conocimiento; disponen de diferentes puntos de vista; garantizan una mayor aceptación de la decisión final y, por último, porque proveen de mejor comprensión de dicha decisión.

La forma en que trabajan estos equipos de evaluación y de mejora de la calidad son diversas: desde la detección de posibilidades de mejora a través de encuestas a los clientes internos y a los externos, el uso de buzones de quejas y sugerencias, los ordinogramas para analizar procesos, las parrillas de priorización, los diagramas de causa-efecto o las famosas tormentas de ideas (*brainstorming*).

Hay diferentes equipos de mejora de calidad: desde los denominados **círculos de calidad**, permanentes en el tiempo y formados por trabajadores de un mismo servicio que identifican, seleccionan y buscan soluciones a los problemas, hasta los grupos *ad hoc* de naturaleza temporal asociados a un aspecto concreto, limitados en el tiempo y en su ámbito de acción.

5.2 Condicionantes de la calidad

Sin lugar a dudas, el objetivo de conseguir la calidad en la prestación de los servicios y bienes culturales es cada vez más prioritario en la gestión municipal, especialmente después de los primeros veinte años de Ayuntamientos democráticos en los que, mayoritariamente, han ido satisfaciéndose los más importantes déficit infraestructurales de los Municipios españoles, y empieza, pues, a hacerse patente la necesidad de una mayor atención hacia los servicios a las personas.

El ciudadano, como contribuyente, manifiesta una mayor exigencia, y su concepción de la política está variando respecto a tiempos pasados. Ahora el orden de valoración y su composición de juicio se estructura a partir de la observación que realice sobre:

- Qué recibe.
- Cómo lo recibe.
- Quién se lo proporciona.

La calidad de un servicio, de un producto municipal o de una política pública la determina el usuario de ese servicio o el destinatario de esa política.

La percepción de la calidad es un valor subjetivo de un individuo o de un colectivo. Las personas formamos nuestro juicio de calidad cuando comparamos lo que pensábamos que íbamos a recibir con lo que realmente recibimos. Así, si pensábamos recibir A y recibimos A, nuestra evaluación será positiva, ya que nuestras expectativas coinciden con lo que realmente hemos recibido.

Si pensábamos recibir A y recibimos B, y resulta que valoramos B muy por encima del valor que damos a A, nuestro nivel de satisfacción será muy alto, nuestras expectativas se habrán visto sobrepasadas por el resultado realmente obtenido.

Pero si valoramos B muy por debajo del valor que atribuimos a A, nos sentiremos frustrados, porque nuestras expectativas eran superiores a lo que realmente hemos recibido; nos sentiremos molestos y calificaremos de mala calidad el servicio B.

Las expectativas de un usuario con respecto a un bien o servicio se crean como consecuencia de tres factores:

La necesidad que tiene de ese bien

El primer problema que se plantea es: ¿cómo se mide la necesidad? Es fácil observar que ante un mismo bien o servicio dos individuos pueden manifestar distintas preferencias o distintos juicios; es decir, pueden manifestar distinta necesidad. Por ejemplo: el hecho de que exista o no un archivo histórico municipal que ofrezca un servicio de calidad será juzgado de forma muy diferente por los ciudadanos estudiosos o vinculados a la historiografía, investigadores, docentes y eruditos, y por aquellos otros ciudadanos desinteresados por la historia local.

Cabe, pues, tener muy en cuenta que la necesidad varía notablemente de un servicio a otro y de un individuo a otro. Consecuentemente, definir la necesidad es una de las tareas más importantes que ejerce la acción política. Puesto que los recursos son escasos, definir las prioridades resulta fundamental.

Por otro lado, hay que ser sensibles a las necesidades personales del individuo. La Administración tiende a la reglamentación, y está muy lejos del servicio personalizado porque, ciertamente, son muchas las dificultades que los Ayuntamientos encuentran para ello. Sin embargo, también muchas veces, conseguir una mayor personalización es un problema tan sólo de actitud y de formación.

Las experiencias previas que conoce

Reflexionemos sobre el siguiente ejemplo de experiencia previa: el juicio que se hace de la Cabalgata de los Reyes Magos suele surgir de la comparación con la de años anteriores, o de la comparación con la de las poblaciones del entorno.

- Posibilidad A: “La Cabalgata de Reyes de este año ha sido mucho mejor que la del año pasado. Había más bandas de música, más carrozas y tiraban más caramelos.”
- Posibilidad B: “La Cabalgata de este año no ha estado mal, ha sido igual que la del año pasado.”
- Posibilidad C: “La Cabalgata de este año ha sido un desastre. No había ni la mitad de carrozas que el año pasado.”

Hay que tener en cuenta, además, que las experiencias previas pueden ser personales, de otras personas conocidas, resultado de la comparación con momentos anteriores o de la comparación con otros Ayuntamientos.

El mínimo de calidad de un servicio o un bien es la mayor calidad conseguida anteriormente. Cualquier avance se ha de mantener, porque el usuario siempre comparará lo que recibe hoy con lo que recibió ayer él mismo u otro de quien tenga noticias.

Es importante tener en cuenta todas estas consideraciones en el momento de definir las expectativas de los usuarios, pero, sobre todo, hay que tenerlas en cuenta en el momento de crear nuevos servicios o equipamientos. El problema no es definir un nivel de calidad, sino mantenerlo y mejorarlo a lo largo del tiempo.

La información de que dispone, que le genera una expectativa determinada

La información es fundamental como factor generador y condicionante de expectativas.

Hay una información a la que llamaremos **formal**, y otra que denominaremos **informal**. Con mucha frecuencia, el ciudadano no las distingue, y concede el mismo valor a una que a otra.

La información formal es la difusión de los actos formales de los órganos de gobierno (pleno, comisión de gobierno, decretos, bandos, etc.); la información difundida a través de los medios de comunicación institucionales (boletines informativos, revistas y publicaciones, emisoras municipales, etc.); las declaraciones o manifestaciones realizadas por el alcalde o los concejales; la información generada por los funcionarios en el ejercicio de sus cargos.

La información formal se tiene que hacer con el mayor rigor posible. No siempre se consigue. Unas veces, por problemas de comunicación interna; otras veces, porque se piensa una cosa y se hace otra, y otras, porque no se prevén los medios para llevar a cabo la decisión que se comunica.

La información informal es la producida por los expertos externos al Ayuntamiento (gestores, asesores, arquitectos, etc.); la que producen los medios de comunicación privados; la información interesada que producen los ámbitos políticos (líderes locales, concejales de la oposición, etc.); rumores que se extienden por la ciudad.

La información informal, como es obvio, está fuera del control del Ayuntamiento. Pero no olvidemos que el usuario no la suele distinguir de la formal, y la considera igualmente válida. He aquí la importancia de identificar y analizar esta información. Cuando sea necesario, esta información deberá ser corregida y ajustada a la realidad.

Veamos el siguiente ejemplo:

Los vecinos del Distrito 6 están muy contentos porque el alcalde, en la visita que hizo a uno de sus barrios, les informó de que en mayo del año próximo se iniciarían las obras de un centro cívico.

- Posibilidad A: “El alcalde nos ha sorprendido. Estamos en marzo y ya han comenzado las obras del centro cívico que tanto reivindicábamos. Bien por el alcalde”.
- Posibilidad B: “El alcalde ha cumplido su palabra. En mayo se ha celebrado el acto de colocación de la primera piedra del centro cívico”.
- Posibilidad C: “Por fin, hoy día, 15 de julio, se han iniciado las obras de construcción de nuestro centro cívico. Hemos tenido que ir cuatro veces una comisión de vecinos al Ayuntamiento. Son un desastre”.
- Posibilidad D: “Estamos en octubre y en el solar donde debe construirse el centro cívico prometido todavía no se ha movido ni una piedra. Y ahora dicen que no hay dinero este año, que lo harán el año que viene. ¡Este alcalde es un mentiroso!”

Vemos claramente, en este caso, que las posibles acciones sobre un mismo tema son juzgadas de manera muy distinta según la información que las precede, ya que, tal como se ha dicho al principio, la información es fundamental como factor generador y condicionante de expectativas.

5.3. Atributos de la calidad

La calidad es un fenómeno complejo, multidimensional, en el que es posible distinguir varios atributos o aspectos que la configuran. Entre ellos, cabe considerar, fundamentalmente, los siguientes:

- **Fiabilidad:** Implica consistencia y precisión en la prestación del servicio (se cumplen puntualmente las promesas adoptadas por las autoridades locales, se cumplen los horarios de los actos y servicios, se cumplen los plazos establecidos, etc.).

- **Rapidez y agilidad:** El servicio será valorado, entre otros atributos, si se presta con rapidez. Debemos procurar no sólo prestar el servicio en el tiempo preciso, sino también en el menor posible (eliminar colas y listas de espera, horarios adecuados de atención al público, tener en cuenta los hábitos horarios de los ciudadanos, etc.).
- **Responsabilidad:** Supone tener la disposición a proporcionar el servicio. Esta disposición debe, además, hacerse patente; es decir, los ciudadanos deben percibir que el Ayuntamiento se ocupa de sus problemas (hay que ser sensibles a los pagos a las entidades culturales, como forma de facilitar sus actividades y su economía, etc.).
- **Competencia:** Significa poseer la capacidad y el conocimiento requeridos para prestar el servicio, evitando errores de cualquier tipo, la capacitación correcta del personal; reconocer la importancia de la formación, y disponer de personal cualificado y motivado.
- **Accesibilidad:** Supone un fácil acceso al servicio; una ubicación adecuada de las instalaciones y equipamientos; proximidad a los usuarios; eliminación de las barreras arquitectónicas; perfecta señalización para encontrar con facilidad el destino del usuario, y líneas de teléfono no ocupadas.
- **Cortesía:** Implica educación, respeto, consideración y trato amable de todo el personal que está en contacto con el público: nivel político, directivo, técnicos, conserjes, telefonistas, etc.
- **Comunicación:** Se produce cuando se mantiene puntualmente informados a los usuarios, en un lenguaje fácil y comprensible. Exige escuchar y adaptarse a sus demandas.
- **Credibilidad:** Implica seguridad, veracidad, honestidad, y estar interesados en realidad por el usuario del servicio. La imagen de la concejalía contribuye, positiva o negativamente, a la credibilidad (transparencia en el proceso de toma de decisiones, transparencia presupuestaria, normas claras e igualdad ante ellas, reconocer los errores y subsanarlos inmediatamente, etc.).
- **Seguridad:** Supone ausencia de peligro, riesgo o duda en la prestación del servicio (cumplimiento de todas las medidas de seguridad e higiene en nuestros edificios públicos, garantías legales de cobertura de responsabilidades, etc.).
- **Comprensión y conocimiento del usuario:** Supone hacer un esfuerzo especial por comprender las verdaderas necesidades del ciudadano-cliente (tener empatía, capacidad de ponerse en el lugar del usuario, conocer las demandas de los ciudadanos, saber cómo le afecta una medida o decisión, conocer cuáles son sus expectativas, sus experiencias previas, su información, adaptarse a los distintos tipos de público, jóvenes, estudiantes, personas mayores, etc.).
- **Personalización:** Es un aspecto complementario del anterior. El servicio debe apoyarse en la relación personal y adaptarse a las características y necesidades del usuario individualizado, de modo que éste lo perciba como único (dirigirse al ciudadano por su nombre, crear lazos de confianza, ponerse en su lugar, etc.).
- **Tangible:** Son los elementos del servicio que pueden percibirse por los sentidos (instalaciones correctamente iluminadas, ventiladas, limpias, climatizadas, aspecto correcto del personal, su higiene, vestuario, etc.).

5.4. Evaluación de la calidad

Podemos plantear dos tipos de evaluación:

- La **evaluación interna** analizará y evaluará todos los aspectos enumerados en los puntos 5.2 y 5.3, y es la que llevamos a cabo nosotros mismos a través del control de los indicadores correspondientes.
- La **evaluación externa**, en cambio, es la que realiza el ciudadano-cliente, pero a partir de una iniciativa de análisis que parte del propio Ayuntamiento. De entre las distintas técnicas de evaluación existentes, una de las más importantes y objetivas sigue siendo la encuesta. Claro está, realizada de forma rigurosa y de acuerdo con los principios de las ciencias sociales y la estadística. Aclaremos eso, porque, a menudo, se suelen hacer encuestas, utilizando recursos propios del Ayuntamiento, que están más próximas a la intuición que a los métodos científicos y suelen conducir, en ocasiones, a unas conclusiones falsas.

Hay otros mecanismos de evaluación externa que también hay que tener en cuenta y que son igualmente útiles, como el nivel de participación (la contabilización de los asistentes es un indicador cuantitativo, aunque, en determinados servicios o actividades culturales de promoción, debe dársele solamente el valor adecuado, no determinante); el nivel de protesta ciudadana (quejas, protestas, manifestaciones, cartas al director, etc.); el impacto en los medios de comunicación (reflejan el interés que un servicio o actividad ha despertado en los periodistas, no en la población, pero suelen estar en estrecha relación).

5.5. Las cartas de servicio

A medio camino entre el nivel interno y el nivel externo o, posiblemente, incluyendo ambas dimensiones de evaluación, aparecen modernamente las denominadas **cartas de servicio**.

Las cartas de servicio son el resultado de una profunda reflexión sobre las formas de incentivar la mejora constante de la calidad en los servicios públicos.

Resulta evidente que el principal motor que impulsa a la empresa privada hacia la mejora de sus sistemas de producción es la obtención, y el aumento, del beneficio económico. De hecho, el ánimo de lucro es el móvil natural del sector estrictamente privado. De tal forma esto es así, que, incluso, este elemento se convierte (en ese sector) en el corolario y compendio de todos los indicadores de su estado de salud. Una empresa privada que obtiene beneficios se encuentra en la línea que le es natural para mantenerse viva. Por el contrario, una empresa privada que no los obtiene se precipita por la pendiente que lleva a su desaparición, ya que se convierte en insostenible si se estanca en la generación de pérdidas.

Igualmente, una empresa que obtiene proporcionalmente muchos beneficios, suele ser considerada como más atractiva que aquella otra que no los produce tanto. Y el em-

presario orienta su gestión básicamente hacia ese resultado, de forma que sus decisiones tienen como objetivo el incremento (a mayor o menor plazo) de sus beneficios. Este indicador, pues, puede ser considerado ambivalentemente como fuerza impulsora y motivación de las energías de producción, y, al mismo tiempo, en el barómetro de su calidad general.

¿Cómo conseguir ese mismo efecto tan deseado en el sector público, si en él es característica, justamente, la ausencia del afán de lucro?

La respuesta a esta pregunta apareció en la confluencia de otras respuestas paralelas del estilo siguiente: ¿En los servicios personales, especialmente, cómo puede conocer el ciudadano el nivel mínimo de calidad y cantidad de los servicios que debe prestarle su Ayuntamiento? ¿Cómo podemos evaluar el grado de cumplimiento de las obligaciones municipales si éstas no están enumeradas cuantitativa y cualitativamente? ¿Cómo podemos forzar una incentivación de la mejora constante de la calidad en los servicios públicos, si esa calidad no está determinada previamente?

Las cartas de servicios vinieron a dar respuesta a todas esas preguntas, toda vez que su establecimiento comporta para el servicio que las crea las siguientes aportaciones:

- Son un catálogo concreto y detallado de los servicios a los que el Ayuntamiento se obliga y que, consecuentemente, se convierten en derechos de los ciudadanos.
- No sólo se concretan los servicios que el ciudadano puede esperar (e incluso exigir) de su Ayuntamiento, sino que éstos se exponen con una descripción tangible de la calidad con que deben ser prestados, aportando así mayor seguridad a su percepción por parte de los usuarios.
- El análisis del nivel de cumplimiento de los compromisos adquiridos en las cartas de servicios se erige en un sistema de evaluación eficaz que permite al ciudadano controlar con transparencia la calidad de los servicios que recibe. Y al propio Ayuntamiento le permite también adoptar las medidas correctoras necesarias para no desviarse del cumplimiento de lo establecido, haciendo aflorar de manera evidente los desfases entre lo prometido y lo realizado.
- Esa transparencia evaluadora, junto con el establecimiento de medidas complementarias de reconocimiento y premio, debidamente cruzadas con sistemas de retribución flexible, puede dar como resultado la obtención de una nueva fórmula para incentivar la productividad y el rendimiento, así como de la mejora constante de la calidad de los servicios.

Cada ciudadano tiene derecho a conocer cómo se utilizan los recursos a los que contribuye, debiendo responder nuestra Administración con un esfuerzo informativo y un ejercicio de transparencia para que conozca cabalmente cuáles son las prestaciones que puede demandar, así como en qué términos, con qué requisitos, con qué extensión y en qué condiciones o formas se ofrecen.

El establecimiento de las cartas de servicio, en resumen, tiene un doble objetivo básico: por una parte, instrumentar la declaración concreta de la misión propia de cada uno de nuestros servicios culturales, y, por otra, facilitar el conocimiento por los ciudadanos de lo que pueden esperar de tales servicios.

Dirigidas a toda la población, las cartas de servicio deben estar redactadas y editadas de forma sencilla y fácilmente comprensible, debiendo incluir, como mínimo, los siguientes apartados:

En un plano general:

- Identificación del órgano, departamento o unidad prestadora del servicio.
- Descripción genérica de los fines y objetivos del órgano o entidad que lo presta.
- Catálogo de las prestaciones o servicios dispensados con una descripción concisa e inteligible de todas las modalidades.
- Articulación de las modalidades de participación de los ciudadanos y usuarios.
- Relación, periódicamente puesta al día, de las referencias normativas de cada una de las prestaciones y servicios.
- Disponibilidad y accesos al “Sistema de Reclamaciones y Sugerencias” sobre el funcionamiento de los servicios.

En relación con la calidad del servicio:

- Determinación explícita de los niveles o estándares de calidad ofrecida, en aspectos como los plazos previstos, los mecanismos de comunicación e información, los horarios de atención al público, etc.
- Especificación de los criterios para la actualización de los compromisos declarados.
- Periodicidad y forma de evaluación e información de los resultados de ésta.

De carácter complementario:

- Directorio de oficinas donde se presta el servicio. Si se dispone de una red descentralizada, se relacionarán las direcciones de todas ellas.
- Identificación y dirección de la unidad responsable de la carta.
- Referencia de otras informaciones divulgativas sobre el servicio.

Éste es sólo un ejemplo de los contenidos de una carta de servicios culturales, donde se evidencian los compromisos de **qué hace el Ayuntamiento, de cómo lo hace, y de su compromiso de calidad con los ciudadanos.**

En el momento de instaurar un sistema avanzado de cartas de servicios, debe tenerse en cuenta que éstas han de incluir los servicios culturales que por imperativo legal tenga asignado el Ayuntamiento (bibliotecas), los servicios priorizados como clave por el equipo

de gobierno, y han de tenerse en cuenta tanto las necesidades y expectativas de los ciudadanos como los recursos disponibles y, sobre todo, cómo éstos van a ser prestados.

A partir de aquí, el reto de mejora de calidad, la ambición de avance y la capacidad de gestionar ambos marcarán los límites razonables de los compromisos que deberán adoptarse, obviamente, a través de un ejercicio nítido de participación integral de los miembros de la organización del servicio de que se trate, y no solamente de su vértice estratégico o directivo, ya que sin la implicación de todas las partes, será ineficaz la operación incentivadora y, además, resultará inviable e insostenible el proceso constante de mejora.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALBI *et al.*: *Gestión Pública*. Ariel, 1998.

AMAT, J.M.: *Control de gestión: una perspectiva de dirección*. Barcelona, Gestión 2000, 1996.

ANTHONY, R.: *El control de Gestión*. Bilbao, Deusto, 1991.

BALLART, X.: *¿Cómo evaluar programas y servicios públicos?* Madrid. Ministerio para las Administraciones Públicas, 1992.

BELTRÁN, M.: *La productividad de la Administración española: un análisis comparativo*. Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1991.

BERRY, L., Y PARASURAMAN, A.: *Marketing de servicios. La calidad como meta*. Barcelona. Gestión y Empresa, Parramó, 1993.

CHÍAS, J.: *Marketing público. Por un gobierno y una Administración al servicio del público*. Madrid. McGraw-Hill, 1995.

DUPUY, A.: *Manual de Control de Gestión*. Barcelona, Díez de Santos, 1992.

GADEA, A., Y LÓPEZ, J.: *El control de gestión en la Administración Local*. Barcelona, Gestión 2000, 1992.

KAPLAN, R.: *El cuadro de mando integral*. Barcelona, Gestión 2000, 1997.

LÓPEZ CAMPS, J., Y GADEA CARRERA, A.: *Servir al ciudadano. Gestión de la calidad en la Administración Pública*. Barcelona. Ediciones Gestión 2000, 1995.

LÓPEZ CAMPS, J., Y GADEA CARRERA, A.: *El control de gestión en la Administración Local*. Barcelona. Ediciones Gestión 2000 - Fundemi Books, 1992.

MINISTERIO PARA LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS: *Gestión y evaluación de la calidad en los servicios públicos*. Segundas jornadas sobre medición y mejora de los servicios públicos. Madrid, 1995.

MINISTERIO PARA LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS: Real Decreto 1259/1999, de 16-07-99 por el que se regulan las Cartas de Servicios y los premios a la Calidad. Madrid. BOE núm. 190, de 10-08-99.

MOORE, M.H.: *La creación de valor en el sector público*. J.F. Kennedy School of Government, 1984.

OCDE: *La Administración al servicio del público*. Madrid. Ministerio para las Administraciones Públicas, 1996 (3ª edición).

REDDIN, B.: *Manual de Dirección por Objetivos*. Bilbao. Deusto, 1993.

ROHEL-ANDERSON, B.: *Manual del Controller*. Bilbao, Deusto, 1996.

ROSSI, P.H., Y WRIGHT, J.D.: *Evaluation Research. An Assessment*. Evaluation Studies Review Annual, 1984.

SENLLE, A.: *Calidad total en los servicios y en la Administración Pública*. Barcelona. Ediciones Gestión 2000, 1993.

SERRA MARTÍN, A.: *La producción de servicios personales en la Administración Local: análisis del proceso y propuestas de futuro*. Barcelona. CIFA - Diputació de Barcelona, 1995.

SUBIRATS, J.: *Análisis de políticas públicas y eficacia de la Administración*. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1989.

TERMES, F.; AMAT, O., Y VIVAS, C.: "Indicadores de gestión de las Entidades Públicas". *Documentos AECA* núm. 16, 1998.

VIVAS, C.: "La práctica del cuadro de mando integral en organismos públicos". *Finanzas & Contabilidad* núm. 22, Harvard-Deusto, 1998.

ZERILLI, A.: *Fundamentos de organización y dirección general*. Bilbao, Deusto, 1990, 33.

PARTE II

EL RESPETO A LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

PROPIEDAD INTELECTUAL Y CORPORACIONES LOCALES

YOLANDA BARCINA ANGULO

Alcaldesa de Pamplona

Presidenta de la Comisión de Cultura de la FEMP

“La más sagrada, la más personal de todas las propiedades”, así definía Le Chapelier la Propiedad Intelectual en el informe al que siguió el Decreto 13-19 de enero de 1791, por el que la Asamblea Constituyente surgida de la Revolución Francesa consagró el derecho de los autores a autorizar la representación pública de sus obras que, por aquel entonces, duraba toda la vida del autor y cinco años tras su muerte, a favor de sus herederos.

La *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, reconoce y consagra, en su artículo 27, el derecho a la cultura y el derecho de autor:

- “1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”

Idéntica declaración fue después asumida por el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, suscrito en Nueva York, el 19 de diciembre de 1966.

Desde mucho antes, España es miembro fundador, junto con otros nueve países, de la Unión para la Protección de los Derechos de los Autores sobre sus Obras Literarias y Artísticas, creada en virtud del Convenio de Berna, suscrito el 9 de septiembre de 1886.

La Constitución Española de 1978 afirma, en su artículo 20, que “se reconocen y protegen los derechos [...] a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio [...]” y “a la producción y a la creación literaria, artística, científica y técnica”.

Corresponde, por tanto, a los poderes públicos, en primera instancia, respetar, cumplir y hacer cumplir los mandatos constitucionales y los convenios internacionales y, por tanto, garantizar a sus ciudadanos el acceso a la cultura y tutelar, al mismo tiempo, a los autores y proteger sus creaciones.

Las Corporaciones Locales, por ser las instituciones más próximas a los ciudadanos, asumen un papel esencial en el desarrollo de nuestra cultura. Así, en las últimas décadas, la

labor desarrollada por Ayuntamientos y Diputaciones en la creación de bibliotecas y en la dinamización de la lectura pública, en la conservación del patrimonio cultural local, en la promoción y difusión de artistas locales, en la consolidación de actividades culturales y sociales que personalizan cada Municipio y cada localidad, ha impulsado en España la formación de un amplio espacio para la expresión y la participación de los ciudadanos.

No podemos olvidar que todas estas actividades, en la misma medida en que patrocinan a los autores y a sus creaciones, a los artistas y a su talento, son también deudoras de éstos. Difícilmente se armonizaría esta labor constante de las Corporaciones Locales en la promoción de los creadores con un desconocimiento de sus derechos, porque la única retribución que el autor percibe es la que proviene de los derechos de propiedad intelectual. Estos derechos, en su conjunto, tutelan una causa justa cual es la protección de aquéllos que enriquecen nuestro acervo cultural.

A esta realidad responde una de las inquietudes de la Comisión de Cultura de la FEMP que, en su nueva andadura, presta una especial atención a quienes constituyen el principal activo de nuestra cultura. Por ello, una de sus prioridades durante el vigente mandato consiste en desarrollar en todos sus aspectos el Convenio de Colaboración que la FEMP suscribió en 1996 con la Sociedad General de Autores y Editores, y cuyo propósito primordial es establecer un marco para la colaboración constante entre las Corporaciones Locales y esta entidad, ya centenaria, que los autores se han dado para la defensa de sus intereses y derechos.

Fruto del mencionado Convenio es este libro, cuyo propósito es acercar a quienes recrean la cultura y a quienes la gestionan, darles a conocer cuál es su causa común, y, finalmente, difundir los contenidos del curso organizado por la FEMP, bajo el título "La Propiedad Intelectual y su incidencia en el ámbito local", en noviembre de 2000, en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores.

LA ACTIVIDAD CULTURAL DE LAS CORPORACIONES LOCALES

FERRAN MASCARELL CANALDA

Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona

Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP

Miembro de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP

En primer lugar, querría saludar a los trabajadores y funcionarios de los Municipios españoles, sea cual sea su responsabilidad y, al mismo tiempo, también, a los de la Sociedad General de Autores y Editores, con los que compartí casi cinco años de trabajo.

Por lo que acabo de decir puede deducirse que conozco el mundo de los Ayuntamientos desde el cargo político que actualmente ocupo, en un Ayuntamiento razonablemente grande como es el de Barcelona. Anteriormente, estuve aproximadamente seis años como técnico responsable de cultura en esta misma concejalía, con un intermedio de casi cinco años, en los que desempeñé una labor como responsable de la Sociedad General de Autores y Editores en su delegación de Cataluña. Por tanto, he vivido desde distintos ángulos algunas de las materias que son en esta oportunidad objeto de debate.

Voy a tratar, en las páginas que siguen, la actividad cultural de las Corporaciones Locales en el momento actual, intentando saber hacia dónde van las cosas en este ámbito municipal y haciendo algunas referencias a la propiedad intelectual.

La mayoría de cuantos trabajamos en un Ayuntamiento compartimos una afirmación general: los Ayuntamientos han sido, en la España de los últimos veinte años, unos agentes culturales trascendentales. Han desempeñado un papel muy destacado y han atendido las necesidades culturales básicas de su entorno, a partir, sin embargo, de un marco normativo más bien indefinido. En general, los Ayuntamientos han hecho mucho más de lo que el marco legislativo les obligaba a realizar.

En realidad, en virtud de la Ley de Bases del Régimen Local (en lo sucesivo, LRBRL), los Ayuntamientos de más de cinco mil habitantes tenían, esencialmente, la obligación de ofrecer una biblioteca a los vecinos. El resto de la relevante actividad cultural desarrollada por los Ayuntamientos no está apoyada en ninguna legislación: ha respondido a la voluntad de las propias Corporaciones, actuando en representación del interés, del impulso, del deseo de los ciudadanos por tener en su entorno ordinario, cotidiano una actividad cultural más o menos intensa. Por tanto, y teniendo en cuenta que en España hay alrededor de ocho mil Ayuntamientos, muy diversos entre sí, cuantos desempeñamos nuestra labor en alguno de ellos estaríamos de acuerdo, en general, en afirmar que el marco normativo que debería regular nuestra actividad ha sido y es bastante indefinido.

Estaríamos de acuerdo, también, en que la financiación no ha sido adecuada, y en que, en general, hemos trabajado con unos gobiernos, ya fuesen centrales o autonómicos, que no han sido sensibles a la territorialidad del hecho cultural. Es decir, que no han percibido como esencial el carácter territorial de la cultura, que no han percibido el Municipio como elemento de referencia a partir del cual articular sus políticas culturales. Más bien, han articulado directamente sus propias estrategias políticas, con independencia de cuál era el criterio que el territorio demandaba. Han adoptado un concepto más bien “publicitario” o promocional del hecho cultural.

Recientemente, se celebró en Barcelona un encuentro bienal de responsables de la gestión cultural, “Interacció 2000”, que viene promoviendo la Diputación de Barcelona. En él tuvo lugar una reunión de cuarenta y seis Ayuntamientos catalanes de la que surgió un manifiesto, llamado *Plataforma “Cultura y Administración Local”*, aprobado por estos casi cincuenta Municipios y auspiciado por las dos entidades de cooperación municipal que existen en Cataluña, la Federación y la Asociación de Municipios de Cataluña.

Este manifiesto sostiene lo siguiente: “El encaje de la Administración Local, en lo que se refiere a las funciones, las competencias y la financiación de los servicios culturales básicos de atención directa a los ciudadanos es una cuestión no resuelta después de más de veinte años de restablecimiento de la democracia y de los Ayuntamientos surgidos de la nueva realidad constitucional. La distancia entre la responsabilidad y las funciones asumidas, y el reconocimiento financiero y las atribuciones competenciales del sistema han tendido a incrementarse, y las incertidumbres, a multiplicarse. Al margen del soporte a las asociaciones culturales y la contribución al sostenimiento del calendario festivo y las actividades de cultura popular y tradicional, la casi totalidad de los Municipios ha implantado los servicios culturales siguientes: biblioteca pública, algún que otro museo, colecciones u otros equipamientos patrimoniales, teatros y auditorios y otras actividades de difusión artística”.

Esto es lo que los Ayuntamientos interpretan que han hecho a lo largo de estos veinte años de democracia, en un marco legal y de financiación más bien escaso.

Sea como sea, lo que las Corporaciones Locales han aportado al teatro, a la música en vivo, a la poesía, a las fiestas populares o al patrimonio ha sido esencial.

En este contexto, se ha producido una relación, no siempre fácil, entre la Sociedad General de Autores y Editores y los Ayuntamientos: los delegados de la Sociedad General de Autores y Editores han sido vistos, históricamente, como la “impositiva” presencia de unos recaudadores que poco aportaban a la vida cultural de los Municipios y, a su vez, los delegados de la Sociedad General de Autores y Editores han visto en las Administraciones Locales a entidades nada dispuestas a dar cumplimiento a lo que la Ley de Propiedad Intelectual estipulaba.

Cuando me proponen una reflexión sobre la actividad cultural de las Corporaciones Locales, aprovecho para tratar de explicar no tanto las cosas concretas que hay que hacer cuanto plantear cómo hay que pensar hoy la ciudad y, por tanto, la acción cultural. Por eso, en mi caso, me dedicaré a presentarles más un diagnóstico que una terapia. Sólo en la parte final apuntaré un breve comentario sobre los derechos de propiedad intelectual y la figura del autor.

El nuevo contexto social

Creo que la realidad está cambiando de un modo muy radical, y quienes trabajamos en las Administraciones Locales deberemos saber afrontar estos cambios, muy generales y muy rotundos, que se están planteando.

La actividad cultural de las Corporaciones Locales está sometida, de un modo especialmente intenso, a la actual y reciente situación de grandes cambios que el planeta está experimentando.

Hay quien habla de “mutaciones”. Así, Jacques Attali dice, en un tono algo pesimista, que una civilización está muriendo y otra podría estar surgiendo de la niebla. En todo caso, parece que estamos viviendo en un mundo en el que están surgiendo realidades radicalmente nuevas. En el ámbito económico y social, en el propio modelo de desarrollo que hemos convenido en llamar modelo capitalista han aparecido nuevos paradigmas que empezamos a conocer como “globalización” e “informatización”, puntos de referencia a los que siempre aludimos para hablar de los cambios. Los grandes analistas y teóricos, como Manuel Castells, articulan su propuesta teórica en torno a lo que él denomina “sociedad red”, en la que los sistemas de articulación entre personas y colectivos son radicalmente distintos de los que hemos vivido hasta ahora. Esta “sociedad red” supone una reestructuración más que notable del mundo del trabajo, de la manera de ejercer el poder, de la manera de crear o distribuir riqueza. Para Castells, la “sociedad red” está modificando el ejercicio de la política. El papel central del Estado-nación que hemos conocido se va diluyendo en esta nueva geometría de poder radicalmente distinta de la que hemos heredado. Las grandes corporaciones internacionales tienen una presencia y un peso a veces superior al de las propias estructuras estatales tradicionales.

En este marco, se configura esa nueva geometría de poder, en la que al Estado-nación tradicional se agregan las instituciones supranacionales (en el caso europeo, la Unión Europea) y esas grandes corporaciones económicas. En estos momentos, una decisión de alguna de estas grandes corporaciones suele tener una mayor incidencia e impacto que las propias decisiones de los gobiernos estatales.

También es evidente que, en este nuevo marco de la llamada “globalización”, se refuerza el papel de lo local, de lo regional, de lo que está más cercano a los ciudadanos. Las Administraciones Locales están destinadas a cambiar –y espero que sea para bien, para mejor– su propio papel.

La red local/regional, el Estado-nación, las instituciones supranacionales y las grandes corporaciones multinacionales definen un contexto que modifica el papel de las autoridades locales en un planeta que es ya, casi, una red de centros urbanos.

En otros ámbitos, esta situación de “sociedad red” está transformando las realidades sociales que parecían más arraigadas. Se modifica de manera notable la relación entre la empresa y los trabajadores; el papel de la escuela, el horario laboral o el tiempo de ocio.

El sistema educativo exige una profunda transformación, que implica un desgaste no-

table en función de su capacidad de respuesta para cumplir su actual función con vistas a adaptarse a esta nueva realidad.

Hasta hace relativamente poco, el ámbito educativo servía para transmitir a los jóvenes el saber acumulado por varias generaciones. Ahora, el sistema educativo debe presuponer que los conocimientos que transmite serán ampliados varias veces a lo largo de la vida de una persona, fuera del período de aprendizaje reglado. El sistema educativo debe enseñar a los ciudadanos cómo aprender a aprender a lo largo de la vida. No puede enseñar un conjunto de conocimientos delimitados y compactos, porque éstos no existen. Debe enseñar a procesar el exceso de información disponible y cómo transformarla en conocimientos útiles y en valores constituyentes para la convivencia social y la relación con el medio ambiente.

Quienes vivimos en las ciudades y, más aún, quienes las administramos, debemos ser sensibles a todos estos cambios, y a la irrupción de la "multiculturalidad" y de las diferencias. A un proceso de acogida de nuevos colectivos y otras culturas, incipiente aún en España, pero que ya lleva años produciéndose en muchas otras ciudades del resto del mundo.

En las ciudades catalanas, andaluzas y de prácticamente todo el país, se están produciendo cambios culturales con una dimensión hasta ahora desconocida. Sirva como ejemplo el distrito barcelonés de la Ciutat Vella, formado por el barrio histórico de la ciudad que, en tres años, ha duplicado el número de personas provenientes de otros países. Son personas procedentes del Norte de África (Marruecos o Argelia), de Pakistán, de países sudamericanos (principalmente, de Perú o Colombia), etc. Estos movimientos migratorios conforman un fenómeno nuevo al que llamamos "multiculturalidad", que repercute en un cierto temor multidimensional latente en la población de nuestras ciudades respecto a cuanto está sucediendo. Aparecen, por tanto, en nuestro entorno, manifestaciones de temor hacia los cambios que se están produciendo.

Los ciudadanos relacionan conceptos como inmigración, raza, pobreza, asistencia social, delito, pérdida del trabajo, impuestos, etc., y perciben unas amenazas que propician el cultivo de algunos de los itinerarios ideológicos conservadores e, incluso, reaccionarios, que afloran en las actuales sociedades del bienestar.

Gran parte de los ciudadanos advierten con preocupación el fenómeno de la "multiculturalidad" y de la diferencia. Se empieza a comprender que afirmar identidades cerradas y absolutas ya no es ni posible ni correcto, pero tampoco ven cómo aceptar un igualitarismo simple y abstracto. Saben que es necesario construir nuevas identidades que acojan la diferencia y saben que es necesario evitar la "indiferencia" sociopolítica (de ahí la proliferación de ONG). Saben que es necesario crear nuevos lazos sociales deslegitimadores de la injusticia. Quieren que la globalización no se traduzca en una unificación cultural forzada. Desean que "local" y "global" no se excluyan. Desean que aquello que es local se entienda como un aspecto más de lo que es global y que la cultura global tienda hacia niveles más altos de diferenciación y "poli-centrismo".

En la medida en que la cultura esté unificada y se haga homogénea en el proceso de globalización será extremadamente abstracta y, como reacción a ella, surgirán o se

aislarán símbolos culturales e identidades distintas. De esta forma, la diferenciación local será uno de los rasgos característicos de la globalización, porque corresponderá a necesidades reales y a memorias culturales concretas.

Manuel Castells, en el volumen *“La sociedad red”*, de su obra *“La era de la información”*, explica muy bien el cambio que todos estos procesos están produciendo en lo que él llama *“las relaciones de experiencia”* entre las personas. Es indiscutible la crisis del modelo patriarcal de la sociedad moderna. Se está produciendo una redefinición de la familia, de las relaciones entre sexos, de la sexualidad y, en definitiva, de la personalidad.

Las personas teníamos, hasta hace unos años, unos mecanismos, unas experiencias ordinarias fundamentadas, esencialmente, en un orden preestablecido bastante bien definido: escuela y trabajo. Y el trabajo, normalmente, duraba toda la vida. Los elementos que aportaban cohesión al pensamiento estaban bastante bien preestablecidos. Hoy, por el contrario, no es seguro que la escuela dé acceso al trabajo, y el trabajo, normalmente, es una realidad cambiante a lo largo de la vida, lo que las obliga a su vez a modificar también sus capacidades. En fin, se está produciendo un cierto desgaste del consenso sobre el que habíamos organizado la sociedad moderna, en la que estamos conviviendo.

La *“sociedad red”* induce a la formación de personalidades más flexibles, más predisuestas a llevar a cabo constantemente la reconstrucción de su trayectoria vital, menos condicionada hoy por lo que eran unos roles sociales prefijados.

La personalidad de los individuos actuales ya no se fomenta en la lógica del tiempo continuo y lineal del reloj, como en la era industrial. La tecnología comprime el tiempo en unos pocos instantes aleatorios, la sociedad pierde el sentido de secuencia, la historia se *“deshistoriza”*, y los ciudadanos y ciudadanas pierden también el sentido de la historia.

Estos fenómenos de aceleración de la historia y la consiguiente *“deshistorización”* introducen un profundo desgaste del consenso que la sociedad moderna occidental ha tenido en torno a un discurso central. En consecuencia, las personas ponen en un primer plano una gran variedad de discursos más estéticos que racionales.

Los ciudadanos son conscientes del alcance de las transformaciones sociales que se están produciendo. Saben que están incidiendo en sus vidas y en las de sus hijos. Quieren un debate a fondo sobre las consecuencias sociales, personales y medioambientales de todo ello. Saben que las posibilidades que se abren son realmente extraordinarias y, en consecuencia, quieren unas instituciones públicas capaces de ofrecer una cierta mirada colectiva frente a una complejidad creciente que los ciudadanos perciben en su entorno. Las ciudades se están convirtiendo en esponjas que absorben la enorme complejidad social que se está produciendo en todos los ámbitos del quehacer ordinario: entre quienes ya están y los que llegan, entre los que tienen trabajo y los que no, entre quienes quieren mejorar sus propias condiciones de trabajo y quienes se les oponen, etc.

En este contexto, debemos practicar políticas culturales desde los Ayuntamientos.

La articulación de políticas culturales municipales en este nuevo marco social

Nuevo contexto: la sociedad red

En términos de política cultural, lo que desde las ciudades, de cualquier tamaño que sean –pequeñas, medianas o grandes–, debemos hacer podría incardinarse en un triángulo equilátero. Este triángulo equilátero quedaría definido por tres vértices: el primero de ellos sería el entorno en el que nos encontramos ya inmersos, ese nuevo contexto de “sociedad red” al que ya hemos aludido.

Este “nuevo contexto” se caracterizaría por los siguientes rasgos distintivos:

- Una nueva geometría de poder: local/regional, Estado/nación, y la existencia de instituciones supranacionales y corporaciones multinacionales, que modifican el papel de las autoridades y las Administraciones Locales.
- El concepto de “ciudad del conocimiento”.
- La “mundialización cultural”:
 - Fenómeno complejo de efectos todavía difíciles de evaluar.
 - Generación de interrelaciones y comunicaciones.
 - Desaparición de un centro del mundo: aparición de una multiplicidad de centros.
 - Equilibrio precario entre ecumenismo y religiones; tolerancia /integrismo.
 - La era de un mundo abierto.
- “Multiculturalidad”-“interculturalidad” / diversidad-identidad.
- Multiplicación de agentes productores de cultura: Ayuntamientos, corporaciones privadas internacionales, Estados, autonomías, asociaciones del “tercer sector”, etc. Esta multiplicación entraña, asimismo, una modificación de las relaciones entre lo público y lo privado en el ámbito cultural. Ambos sectores conviven, y establecen relaciones cooperativas que, en ocasiones, compiten entre sí, aunque esto sea indeseable. El conjunto de la dinámica cultural pasa por las normas y los mecanismos que, en general, rigen el mercado.
- Redes (de ciudades, de ciudadanos...) que trascienden el espacio físico.
- Paradigma digital o TIC (nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación).
- Crisis del sistema educativo.
- Nuevas relaciones de experiencia.

La ciudad del conocimiento

Hemos aludido a la “ciudad del conocimiento”, pero ¿qué es la “ciudad del conocimiento”? Es el referente que muchas ciudades están empleando para crecer económicamente y que podría explicarse con la siguiente definición: “Es una economía que utiliza el conocimiento como nuevo y principal factor de producción”.

Para ilustrar este concepto, les propondré un ejemplo. En Barcelona, en 1990, se trazó un Plan Estratégico Económico y Social de la ciudad. En este Plan, la cultura era contemplada al final, como la “maría” del bachillerato tradicional. Se definía el plan de desarrollo económico y social dejando la cultura en un papel muy secundario. Diez años después, en el año 2000, el Plan Estratégico Económico y Social de la ciudad de Barcelona ha colocado, como elemento central para el desarrollo de la ciudad, la “ciudad del conocimiento”.

En 1990, el desarrollo de la ciudad se centraba en los servicios, y en el año 2000, en la economía del conocimiento. Es decir, en la economía basada en los contenidos, en las nuevas tecnologías, en los elementos culturales de fondo. Una “ciudad del conocimiento” que presenta los siguientes rasgos:

- Implica la utilización intensiva de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (Internet).
- Supone una sociedad que dispone de condiciones empresariales, instituciones sociales y culturales capaces de transformar la información en conocimiento (y, por tanto, en contenidos).
- Una cultura que se fundamenta en la creatividad y en la innovación como factor principal de progreso.
- Una cultura que profundiza en su democratización promoviendo la participación y la interacción.
- Unas ciudades que deben armonizar la máxima cohesión social con los retos de la nueva economía y el incremento de competencias entre los espacios urbanos a escala planetaria.

TIC (tecnologías de la información y la comunicación)

Por lo que se refiere a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (TIC), debo apuntar que estamos sólo al principio de la expansión multimedia.

Para la cultura, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación significan:

- Para los gestores:
 - Instrumento de creación y de investigación (un nuevo lenguaje).
 - Nuevo canal de difusión y de gestión (es decir, el “*ticketing*”, sistema establecido por las cajas de ahorros hace ya más de diez años, que supuso, en el caso de ciudades como Barcelona, una auténtica revolución en el consumo de espectáculos en directo. La posibilidad de adquirir las entradas a través de esta fórmula, que surgió de la cooperación entre la organización de un festival de teatro municipal y una de las cajas de ahorro locales, ha significado que, de 400.000 entradas vendidas en 1990, se haya pasado a más de 2.000.000 de entradas vendidas en el año 2000).
 - Una forma directa de relación entre el creador y el público.

- Para los consumidores:
 - Una oferta nueva e inagotable (que convive con la presencial).
 - Un sistema activo de interrelación cultural.
- En general:
 - Una reformulación del proceso de no intermediación (los intermediarios desaparecen).
 - Un instrumento vertebrador de la comunidad. (Así, la ciudad francesa de Vincennes ha convertido las nuevas tecnologías en el mecanismo vertebrador de toda la comunidad cultural de la zona.)
 - Una cultura que se fundamenta en la creatividad y la innovación como factor principal de progreso.
 - Una “glocalización” definitiva del mercado universal.

Las dimensiones de la cultura

Junto a ese nuevo contexto, definido por estas nuevas realidades a las que me he referido, el segundo vértice de ese triángulo al que antes aludía es la consecuencia de ese nuevo contexto en el ámbito cultural.

Las dimensiones de la cultura que hemos conocido históricamente se están ampliando de un modo extraordinario, y nosotros estamos asistiendo a este fenómeno cada día en nuestros Municipios. Esto quiere decir que lo que le pedíamos a la cultura hace veinticinco años no es lo que le pedimos hoy. Ahora le pedimos mucho más, y no solamente porque lo demandemos, sino porque la propia cultura ha ido articulando nuevos espacios, nuevas presencias, de forma que hoy es un ámbito central en la vida de las ciudades.

Es la propia “sociedad red” la que impulsa que las dimensiones tradicionales de las políticas culturales públicas vayan ampliándose de un modo vertiginoso.

De la política cultural tradicional, basada en la concepción reducida del concepto de cultura, se está pasando inexorablemente a una concepción amplia del hecho cultural: del terrón de azúcar al azúcar en polvo. Estamos pasando de un concepto reducido de cultura a un concepto mucho más amplio, en el que se ven involucrados los valores y las formas de vivir.

Imaginemos, por un momento, la cultura como un terrón de azúcar. Es lo que hemos dado en llamar tradicionalmente la cultura creativa, la que consideramos desde los Ayuntamientos: las artes escénicas, las artes plásticas, las artes cinematográficas, etc. Es decir, aquéllas que, desde mediados del siglo XIX, se fueron diferenciando, y conformando un sector autónomo de producción y consumo. Éste es el terrón de azúcar.

Ahora bien, en estos últimos veinticinco años, la cultura ha pasado a ser, más bien, azúcar en polvo. Ha tomado otra dimensión que impregna los valores, las formas y modos de vivir, que asume los impactos de la “multiculturalidad” y la diversidad, entre otros.

Por tanto, en nuestros territorios, en las ciudades donde nosotros administramos las propuestas culturales públicas, estamos asistiendo a una doble realidad cultural: la que tiene que ver con el ámbito restringido o compacto de lo cultural (el terrón de azúcar) entendido como creatividad y su consumo, y la emergencia de otro ámbito cultural más amplio (el azúcar en polvo), que comprende todo aquello que tiene que ver con los significados, con los valores, con los modos de vivir, con los modos de establecer nuestra relación con las ciudades y con quienes las habitan.

En realidad, los que trabajamos en Ayuntamientos sabemos que, hoy por hoy, pedimos a la cultura que tenga una repercusión, **una dimensión “constituyente”**, es decir, que nos sugiera cómo hemos de vivir en las ciudades, a qué valores dar prioridad, qué hemos de poner en primer plano. ¿Es estrictamente económica o política la decisión de dar prioridad a los centros urbanos como lugares de paseo en vez de que sean lugares en los que domine el vehículo privado, por ejemplo? Esencialmente, es una decisión cultural, que tiene su repercusión política y económica, evidentemente. La cultura, pues, tiene una dimensión “constituyente” en cuanto a modos de vivir e inversión simbólica.

Igualmente, la cultura tiene una **dimensión promotora de la cohesión social** (de modos de convivencia). Cuando en un distrito o en un barrio existen problemas sociales, intentamos buscar soluciones a través de propuestas de carácter urbano-cultural. En París, el centro cultural Pompidou inauguró una época en la que, donde hubiese un barrio o un distrito con dificultades de cohesión social, se establecía un centro cultural. Todos, con mayor o menor conciencia, hemos copiado ese sistema en que la cultura y los centros culturales se han convertido en el principal factor de cohesión social allí donde la ciudad estaba rota.

Por ejemplo, el último rincón que aún quedaba por integrar en la ciudad de Barcelona, el barrio de La Mina, será el que aglutinará el Foro Universal de las Culturas.

La cultura tiene también una **dimensión creativa**, que nos vincula a la ciudad del conocimiento.

¿Y la enorme **dimensión económica** de la cultura? Ahora nos empezamos a dar cuenta de que la cultura, los contenidos culturales son el principal factor de producción de riqueza. ¿Por qué el concejal de cultura de Barcelona envidia al concejal de cultura de Madrid? Porque en Madrid se ha concentrado la creatividad audiovisual y esto se traduce en lugares de trabajo. Porque decisiones políticas importantes y una buena gestión por parte de los empresarios madrileños han atraído una buena parte de la producción audiovisual hacia Madrid.

Igualmente, el hecho de que en Barcelona, históricamente, se haya situado la producción editorial española ha configurado la ciudad, en la que un 60% de los puestos de trabajo dedicados al ámbito cultural se deben a este sector.

Por tanto, a nadie se le escapa la dimensión económica, de creación de riqueza, de la actividad cultural. En los próximos cuatro años, según afirman los estadistas franceses, tres de cada cuatro puestos de trabajo serán culturales. Sea esto cierto o no –aunque sólo sean dos de cada cuatro–, lo que resulta innegable es que la cultura tiene, también, una enorme incidencia en la creación de empleo (yacimientos de ocupación).

De la misma manera, como he apuntado a grandes rasgos, la cultura tiene una **dimensión urbanística** esencial para la regeneración urbana. Donde hay una ciudad o un espacio urbano desarticulado, introducimos una biblioteca, o un centro cultural nuevo o inventamos un Foro Universal de las Culturas. Todas las ciudades, sean medianas o grandes, utilizan este tipo de estrategias.

Dejando aparte el caso de Madrid, en el resto de España la cultura es un elemento de articulación metropolitana, de equilibrio territorial. Tenemos ciudades en las que los núcleos históricos se han mantenido con sus fronteras tradicionales, pero, en cambio, han ido apareciendo espacios metropolitanos en su entorno. Los procesos de interrelación entre estos espacios se han realizado por medio de vínculos culturales. La dimensión metropolitana del elemento cultural, por tanto, está siendo esencial con vistas al equilibrio territorial.

La **dimensión educativa** de la cultura nos obliga hoy a recuperar la relación entre lo cultural y lo educativo. En 1959, Malraux tomó la decisión de organizar en Francia el primer Ministerio de Cultura. Uno de los déficit de aquella decisión ha sido establecer excesivas distancias entre lo cultural y lo educativo. En muchos Ayuntamientos pequeños, esta estrecha relación se mantiene, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las ciudades medianas y grandes.

La **dimensión participativa**, vinculada a la creatividad surgida de las nuevas tecnologías (interacción creativa), así como la **dimensión comunicacional** (nueva televisión, Internet, etc.) y la relativa a las nuevas tecnologías (nuevos lenguajes) resultan evidentes.

Este concepto amplio de cultura ha de ser el concepto vigente, entendiendo la cultura como el azúcar en polvo, que impregna y se dispersa en valores, sin limitarse únicamente a la creatividad y al consumo. Es cultural aquello que expresa y condensa significados: ritos religiosos, la dinámica familiar, los modos de producir riqueza, etc. La cultura es también, por tanto, un sistema general de significados que afecta a los modos de vida originados por el roce con todos los ámbitos de la actividad humana.

Si, desde los Ayuntamientos, únicamente nos centramos en las dimensiones de la cultura relacionadas con la creatividad y el consumo, perderemos presencias en el ámbito cultural urbano. La cultura entendida como un terrón de azúcar es un ámbito específico y autónomo que tiene como misión propia el cultivo de los signos y los símbolos. Es un área de acción practicada conscientemente: se escribe o se lee una novela, se va al teatro, se pinta, se ve la televisión, se visita un museo o se construye un museo.

Sin embargo, la cultura como azúcar en polvo está relacionada con lo que el antropólogo Marvin Harris define como "el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social incluidos en el pensamiento y el comportamiento, y eso se expresa esencialmente en el espacio urbano".

Los caracteres específicos de cada ciudad

Finalmente, el tercer vértice de ese triángulo que estamos construyendo estaría constituido por los caracteres específicos de cada una de nuestras ciudades. Cada ciudad tiene

unos caracteres distintos. Por eso, debemos descender al análisis de los caracteres de la ciudad en la que vivimos.

La “sociedad red” está introduciendo nuevas tensiones, desconocidas hasta ahora, en los caracteres tradicionales de cada ciudad:

- Como territorio de creación y consumo cultural (como ciudad en sí). Se ha de tener en consideración el conjunto de habitantes, de ciudadanos que comparten un mismo territorio, unas mismas normas, instituciones e iniciativas colectivas: la ciudad se considera un elemento y un lugar de convivencia.
- Además, en el caso de Barcelona, por ejemplo, la ciudad tiene una segunda dimensión: es el centro de un espacio metropolitano que aglutina a cuatro millones de personas. Ahora bien, se trata de un espacio metropolitano desarticulado culturalmente por decisiones políticas tomadas hace ya muchos años. Cada Ayuntamiento ha articulado su propio territorio sin tener en cuenta el que tiene al lado, provocando un cierto desequilibrio territorial.
- Al mismo tiempo, en el caso singular de Barcelona, se trata de la capital de una cultura histórica, y esto tiene un gran significado para quienes la habitamos. Como capital de una cultura histórica, tiene un conjunto de obligaciones, una serie de requerimientos, un conjunto de instituciones que tienen que ver con esta condición que le confieren un carácter específico y la hacen distinta de otras ciudades sin esta dimensión.
- Es, también, un territorio con un valor simbólico y productivo intrínseco en un contexto autonómico, regional o “nacional”. Es la co-capital de una cultura histórica más amplia. Esta dimensión ha de estar presente a la hora de definir políticas que incidan en su territorio (en el contexto autonómico, se ha de tener en cuenta el equilibrio en el territorio, las instituciones de capitalidad, el apoyo público de la Administración Autonómica, y en el contexto estatal, se ha de considerar la aportación al PIB que representa nuestra ciudad –el impacto económico–, la aportación del sector cultural en ocupación y en términos de empleo –puestos de trabajo–, etc.).
- Finalmente, Barcelona es una ciudad que ha tenido históricamente una dimensión o un carácter internacional derivado de su presencia en el contexto internacional (europeo, mediterráneo y latinoamericano, con fenómenos tan importantes como fue la eclosión, a finales de los años sesenta, de la novela latinoamericana, cuyo epicentro, no casual, fue Barcelona, gracias al predominio del sector editorial barcelonés de aquellos años). En el contexto internacional, pues, se han de tener en cuenta los movimientos culturales internacionales en los que nuestra ciudad haya estado o esté presente, el tejido productivo privado con proyección internacional, la presencia de nuestra ciudad en los circuitos de turismo cultural, la organización de grandes eventos culturales como exposiciones internacionales, etc.

Todos estos caracteres de Barcelona (ciudad en sí misma, espacio metropolitano, capital de una cultura, co-capital cultural de un Estado, ciudad internacional incardinada en

el contexto europeo mediterráneo, latinoamericano, etc.) nos obligan a generar opciones distintas de política que, a su vez, diferencian nuestra ciudad de las otras.

Como ciudad en sí, la principal misión de la Administración Pública es generar “**densidad**” de equipamientos, densidad de redes, densidad de espacios culturales en el territorio, densidad de acontecimientos culturales, públicos y privados (o de mero soporte a los privados). A la hora de analizar la densidad, hemos de tener en cuenta lo que llamamos las “redes de calidad”, es decir, las bibliotecas, que son finalmente la primera y principal obligación de la Administración Pública Local, los teatros (ámbito en el que la cooperación entre los sectores público y privado en Barcelona es ya un hecho y, por tanto, también la corresponsabilidad), las galerías de arte, los festivales, editoriales, temporadas, pantallas de cine, precio medio de los espectáculos, índice de consumo cultural, etc.

Los restantes caracteres de cada ciudad configuran la política peculiar que ha de hacerse en cada una de ellas. En consecuencia, la política que se diseñe en función de los restantes caracteres ya no es generalizable.

Es en el marco que define estos caracteres donde toman forma las distintas opciones de actividad cultural de las Corporaciones Locales. Es decir, en las opciones que se adopten en las tareas de impulso a la creación (a los creadores), a la producción o a la difusión y el fomento del consumo de los ámbitos tradicionales de la cultura: cine y audiovisual, artes escénicas, música, letras, artes visuales, patrimonio, arquitectura, diseño, tradiciones populares, etc.

A modo de recapitulación, ese triángulo que ha de definir la actividad cultural de las Corporaciones Locales queda acotado por tres vértices:

- El nuevo contexto social al que hemos llamado “sociedad red”.
- Las nuevas dimensiones culturales a las que hay que atender.
- Los caracteres propios y específicos de cada ciudad, cada vez más complejos y, por tanto, con una mayor tensión.

Todo ello supone una realidad nueva que implica nuevas políticas, nuevos instrumentos de gestión y nuevos modos de financiación.

El hecho trascendente es que la cultura está pasando de desempeñar un papel secundario a desarrollar un papel principal. La cultura ha de concebirse como el modo socialmente aprendido de vida, que abarca todos los aspectos de la vida social incluidos en el pensamiento y en el comportamiento.

Esta realidad nueva supone un gran cambio en el papel de la cultura en la ciudad, respecto al que le había asignado la sociedad del bienestar.

Situar la cultura como eje central, como motor principal de crecimiento, de desarrollo y convivencia, como elemento fundamental de articulación y vertebración de nuestras ciudades no es una utopía, sino la única oportunidad que tienen nuestras ciudades de ser lugares en los que se pueda vivir. Esta oportunidad es, además, la única que puede permitir progresar en los debates sobre la diferencia, la interculturalidad, los desajustes sociales, los

debates sobre la innovación, sobre la creatividad, sobre la ciudad del conocimiento –debates, todos ellos, esencialmente culturales.

Estoy convencido de que, al contrario de lo que pueda parecer, no serán la política ni la economía las que construyan y definan nuestras ciudades en los próximos años.

En 1990, resultaba inimaginable esta concepción. Hoy resulta a todas luces indiscutible que los contenidos culturales constituyen el principal factor de desarrollo de la ciudad. Cuando queremos recuperar el urbanismo deteriorado de la ciudad, intentamos, inventamos, ensayamos nuevos espacios, nuevos elementos de carácter cultural.

Los objetivos generales de los Ayuntamientos ante esta nueva realidad

En consecuencia, los objetivos generales de los Ayuntamientos han de ser:

- Situar la cultura como eje central, como motor del crecimiento de la ciudad.
- Potenciar la “densidad cultural”.
- Comprender el entorno.
- Afinar el diagnóstico: contexto, potencialidades y dimensiones de la cultura en cada ciudad.

Ello implica concebir nuevas políticas culturales creativas, basadas en los siguientes conceptos claves:

Política creativa. Nueva política cultural

- Política:
 - Entender la ciudad. Avanzar hacia la ciudad del conocimiento.
 - Comprender los procesos de cambio: los cambios se realizan por ampliación o yuxtaposición respecto de lo ya existente, no por sustitución. Nuevo y viejo coexisten y se funden; no se destruyen radicalmente los tejidos históricos.
 - Definir el futuro. Diseñar planes estratégicos.
 - Establecer alianzas. Alcanzar un pacto político entre los gobernantes y amplios sectores sociales y económicos, individualizando los objetivos comunes y construyendo planes de acción unitarios. Los cambios han sido expresión de la voluntad de las fuerzas locales de repensar y reestructurar la ciudad, y no la expresión de una estrategia de Estado. Es necesario alcanzar un compromiso cívico.
 - Tomar decisiones. Es necesario un gobierno con ideas sobre cuál es el futuro de la ciudad. Un gobierno que sea generador de reglas del juego que fomenten la cooperación y la conexión entre lo público y lo privado, dando preeminencia a la creatividad, la flexibilidad y la adaptabilidad. Son necesarios, también, instrumentos de gestión eficientes.

■ **Gestión:**

Es necesario concebir el gestor público como generador y productor de “densidad”. **La cultura es “densidad”**.

“Densidad” significa que el espacio urbano debe proyectar una versatilidad casi inabordable y sumamente plural.

En el espacio urbano pasa, literalmente, todo. Un todo caleidoscópico, diverso, ambiental. El espacio urbano debe ser una atmósfera permanentemente activadora de ideas, valores, sentidos, sentimientos y memoria.

- Es necesario **democratizar el acceso y la difusión del conocimiento** a disposición de los ciudadanos. Esto obliga a repensar la biblioteca como espacio público; nunca sacarla del espacio urbano, sino al contrario: ampliarla. En una ciudad del conocimiento, las bibliotecas y cuantos equipamientos sirvan a este fin han de hacer posible y presente en todos los espacios urbanos el acceso generalizado de todos los ciudadanos al conocimiento.
- Se ha de **dar mayor importancia a los centros de saber creativos**. Todos los equipamientos culturales (museos, auditorios...) han de ser centros de saber: lugares en los que la creatividad y la innovación presidan la actuación. No nos sirven los equipamientos culturales que no sean centros de saber que acojan e incentiven la creatividad y la innovación como elementos frontales de la producción cultural de contenidos que en ellos tenga lugar.
- **Innovación**. Se ha de ampliar la capacidad de la ciudad en la investigación aplicada, es decir, en la creación e innovación. Los autores, los creadores, etc., deben recibir la mejor acogida posible en nuestras ciudades. Deben ser colocados en el mismo plano prioritario tanto los creadores individuales y las organizaciones que los representen como los departamentos de investigación de las universidades, o los departamentos de investigación y desarrollo de las empresas ubicadas en el territorio de nuestras ciudades.
- **Capacidad de intercambio**. Se deben crear redes. Incrementar la presencia y la capacidad de la ciudad y de los ciudadanos para conectarse en una sociedad que ya es red.

Las políticas creativas que pretendamos implantar en nuestras ciudades deben generar y atender, simultáneamente:

- Densidad de equipamientos.
- Densidad de acontecimientos.
- Producción de contenidos.
- Conceder un primer plano a creadores y emprendedores.
- Recuperar la dimensión “constituyente” de la cultura.
- Público + privado + estrategia = éxito.
- Definir un proyecto de ciudad: plan estratégico.
- Atender el papel de las grandes instituciones.

La implantación y la administración de estas nuevas políticas creativas requieren nuevos instrumentos de gestión:

1. Es necesario **un plan estratégico de cultura**. Junto a los planes estratégicos económicos y sociales con que se dotan todas las ciudades, éstos deben incorporar un plan estratégico cultural. El Plan Estratégico de Cultura de Barcelona nos ha permitido conocer que el ámbito cultural es un ámbito que se reconoce poco a sí mismo y reconoce poco sus potencialidades. Los trabajos preparatorios de este Plan pusieron de manifiesto cómo personas muy destacadas y conocidas de ámbitos culturales diferentes se desconocían entre sí y no tenían conciencia de cuál era la dimensión, el impacto global de su trabajo, de su labor en la ciudad. La idea global de la importancia que tiene el sector cultural en la ciudad es desconocida incluso por sus agentes.

Cuando se desconoce esta información, cuando no existe un plan estratégico, no existe un proyecto a medio plazo. Si no hay un proyecto colectivo a medio plazo, suele imponerse y dominar la “cultura de la queja” que, como administradores públicos, sabemos que es la dominante entre la Administración Pública y los sectores culturales.

La planificación estratégica es expresión de la voluntad de cambio de una ciudad y permite aclarar el futuro al anticiparlo. Por medio del plan estratégico, la ciudad discierne su propia “misión”, promueve la participación de los ciudadanos y concilia intereses divergentes.

Un plan estratégico de cultura debe responder a las siguientes premisas:

- Comprender que, sin un sector cultural fuerte, no hay ciudad del conocimiento.
- Comprender que un plan estratégico de cultura es un proyecto común del sector, que debe ser concebido a medio plazo y que debe pretender evitar el dominio de la “cultura de la queja”.
- Establecer una metodología estratégica.
- Reconocer el valor simbólico de la cultura: contenidos, ideas, reflexiones, opciones.
- Reconocer el valor social de la cultura: distribución de contenidos y democratización de conocimientos.
- Reconocer el valor económico de la cultura: participación en la generación de riqueza, en la creación de empleo y en el desarrollo y el equilibrio urbanos.
- Debe contemplar un conjunto de acciones e iniciativas para la cultura de la ciudad del 2000 al 2010.
- Debe contemplar el mapa de realidades que hagan de la ciudad una ciudad cultural puntera en el mapa de las ciudades del siglo XXI:
 - La cultura es cosa de todos.
 - Todos los ámbitos implicados tienen cosas en común.
 - Las opciones estratégicas requieren una participación amplia.
 - El futuro cultural tiene muchas posibilidades si se hace desde la convicción colectiva.

Finalmente, un plan estratégico de cultura debe, en todo caso, contener proyectos de futuro, debe tener en cuenta las instituciones culturales, el ciclo anual de acontecimientos, los grandes eventos, debe tener en consideración y contar con las entidades privadas empresariales, las asociaciones culturales, etc.

2. Institutos de cultura: Nuevas experiencias de gestión que nos permitan unos instrumentos idóneos para actuar en el ámbito cultural. Se trata de crear instituciones, entidades de carácter público sujetas al derecho privado en su funcionamiento, porque ésta es la única manera que permite que los recursos que genera la propia acción cultural tengan una vinculación directa con ésta.

En el caso de Barcelona, estamos intentado que la Junta de Gobierno de estos Institutos de Cultura se componga de representantes de las mayorías y las minorías resultantes de las elecciones, y que, además, cuente con la presencia de creadores que sirvan para atenuar la rigidez de la mecánica del juego de sumas y restas de esas mayorías políticas, tal y como sucede en la lógica del plenario municipal.

También estamos intentado que los objetivos de estos institutos modifiquen el propio papel que el Ayuntamiento ha tenido en la ciudad en materia de cultura. Un instituto de cultura ha de ser:

- Antes de nada, promotor de un nuevo papel de lo público en la cultura. Ha de ser un animador que debe pensar más en el conjunto de la dinámica cultural de la ciudad que, exclusivamente, en sus propios programas culturales.
- Debe desarrollar un concepto de cultura socialmente útil para el conjunto del desarrollo económico de la ciudad y para la creación de riqueza y ocupación.
- Y debe recuperar el sentido de la cosa pública en la cultura. Tiene que conseguir que el valor de lo cultural sea entendido por todos los ámbitos sociales y económicos de la ciudad.
- También tiene que saber discernir la diferencia entre lo público y lo privado y saber crear puentes entre ellos. Debe impulsar las actuaciones y la coordinación de todos los servicios y las instancias, entidades y empresas que puedan incidir en la cultura de la ciudad.
- Debe tener la calidad como objetivo y tiene que saber anticiparse a las demandas, antes que ir a remolque de lo que suceda.
- Tiene que ser capaz de generar una estructura flexible, no funcionarial. Tiene que saber refinar las mecánicas de evaluación. Debe estar formado por personas en continua formación para afrontar una realidad cambiante.
- Debe pretender una mayor autofinanciación de la cultura y una mejor financiación pública.
- Ha de ser capaz de definir una estrategia global en materia de cultura.

Éstos son algunos de los objetivos que debe satisfacer un instituto de cultura como instrumento de las políticas culturales municipales.

Nuevo posicionamiento de los Ayuntamientos en el mapa autonómico español

Finalmente habría que hablar de la distribución de la inversión económica de las distintas administraciones. Y para ello, vuelvo a remitirme a ese documento al que me referí al comenzar mi intervención, y que emana de la Plataforma “Cultura y Administración Local”. Es éste un documento que reivindica un nuevo papel, un nuevo protocolo para las Administraciones Locales y que contiene una serie de propuestas extraordinariamente positivas para las Corporaciones Municipales sobre la necesaria revisión del marco legal y de financiación de la Administración Local.

En este documento se exponen cuáles pueden o deben ser los métodos de trabajo para diseñar el régimen competencial y financiero óptimo que rijan el funcionamiento de la enorme densidad de Ayuntamientos de España, ya sean grandes, medianos o pequeños, y se señalan aquellos aspectos que debe considerar la acción cultural de las Corporaciones Locales: teatro, música, bibliotecas, difusión artística en general, patrimonio cultural, lectura pública, etc.

Los Ayuntamientos, en los próximos años, deberían hacer posible que, a instancia de los gobiernos autonómico y central, se llegue a una mejor y mayor financiación en las Corporaciones Locales. A una mayor cuota de participación del dinero público. Desde Cataluña, algunos defendemos el esquema de financiación de 33%: Administración Central; 33%: Administración Autonómica; 33%: Administración Local.

Personalmente, y como concejal de Cultura de una gran ciudad, defiendo, además, que el gobierno central debe incrementar notablemente sus presupuestos culturales. Cuando digo “notablemente” me limito a reivindicar un 1% de los presupuestos generales del Estado, como es el caso francés, del que estamos muy lejos.

Y defiendo que este 1% sirva para llevar a cabo cuatro líneas políticas que repercutirían muy positivamente en el conjunto de los Ayuntamientos. Una política que considero necesaria estaría dirigida a las que podríamos llamar las “grandes instituciones culturales” de cada una de las Comunidades de España. Todas las Comunidades poseen, cuanto menos, uno o dos grandes establecimientos culturales, ya sea un museo emblemático o cualquier otro equipamiento, que deben ser partícipes de ese dinero público.

Asimismo, ese 1% debería propiciar una política de apoyo a la “producción empresarial de la cultura”, a través de una metodología algo más abierta que la vigente actualmente.

Igualmente, de ese 1% debería beneficiarse el intercambio cultural entre las Comunidades y las ciudades de España. Uno de los déficits más lamentables de la cultura española de los últimos años es la dificultad de intercambio y cooperación. Aunque parezca mentira, es una gran realidad que las Comunidades Autónomas miran hacia dentro, en general, mientras las ciudades tienen enormes dificultades para mantener vivo su propio espacio cultural. Esta promoción de intercambio y relación debería ser atendida y financiada con el dinero público.

Finalmente, una cuarta política debería promover la internacionalización de la realidad cultural española, y de sus múltiples variantes, sean centrales o autonómicas.

En el citado documento surgido del encuentro "Interacció 2000", se plantea como objetivo que las Corporaciones Locales lleguen a destinar a la cultura el 7% de su presupuesto. En este momento, Barcelona se encuentra en el 4,5%, que no está mal, pero que no es suficiente. Ese 7% propuesto es el porcentaje medio de gasto en el que se encuentran la mayor parte de las ciudades francesas y alemanas.

Se plantea, asimismo, que las Comunidades Autónomas, que se encuentran en una situación muy desigual en el conjunto de España, destinen un 4% de su presupuesto global a cultura, con la repercusión que este incremento llegaría a tener. En el caso catalán, el porcentaje que representan los fondos destinados a Cultura por el gobierno de la Generalitat está alrededor del 1%. Las Comunidades que destinan una mayor partida presupuestaria a cultura son, actualmente, el País Vasco, seguido de Navarra, y la Comunidad Valenciana, que ha experimentando un gran crecimiento en los últimos años.

En cuanto a las nuevas formas de financiación de la gestión cultural, sólo apuntaré la necesidad de que se creen nuevos instrumentos que se adecúen a las nuevas demandas que ya he planteado en estas páginas. Por ejemplo, la creación de los fondos que denominamos "de riesgo", los fondos de innovación cultural, y otros que están aún por concebir y diseñar.

Por un pacto entre Municipios y la Sociedad General de Autores

Para finalizar, y en el contexto en que nos encontramos, me referiré a las relaciones **entre las Corporaciones Locales y la Sociedad General de Autores y Editores.**

Los Ayuntamientos deben conseguir algo que, quizá, sus gestores no hemos sabido hacer: colocar como un activo de nuestra propia función, de nuestro patrimonio cultural, a los creadores e, incluso, la retribución que satisfacemos a los autores. Hemos de tener presente que la Sociedad General de Autores y Editores no es más que la organización que representa a los autores y que es a éstos a los que hacemos llegar su justa retribución cuando pagamos las tarifas que nos exige la SGAE.

Con nuestra actividad, con la promoción que hagamos de sus creaciones debemos dar a los autores incentivos para desarrollar la creación. Es sabido que, sin un entorno favorable, sin ciudades que estimulen la creación, ésta no es posible. Las ciudades son un elemento central para la creación y, por eso, en nada se ha de sentir responsable la actividad cultural promovida y realizada por los Ayuntamientos de la falta de reconocimiento del derecho de los autores a recibir su salario, su remuneración.

A la Sociedad General de Autores y Editores le es exigible que gestione bien, que administre bien lo que recauda de las ciudades para sus creadores. Pero donde debo poner el acento es en la demanda a esta entidad y, por tanto, a los creadores, para que entiendan y apoyen a los Ayuntamientos en sus reivindicaciones, e incluso las asuman como reivindicaciones culturales propias.

Si lográsemos un pacto entre los creadores y los Ayuntamientos, ello significaría que estamos en una misma posición.

Los Municipios, además de los habituales problemas financieros, se enfrentan a la enorme dificultad que representa carecer de un marco normativo adecuado. Ojalá los Ayuntamientos tuviesen una ley que los amparase de la misma calidad que la vigente Ley de Propiedad Intelectual, que ampara a los autores y a la Sociedad que gestiona sus derechos. Por desgracia, no la tenemos, y, precisamente, muchas de las tensiones que se producen entre Corporaciones Locales y la SGAE se deben a la enorme complejidad existente para articular políticas de apoyo a la creatividad, sin contar con los medios y los recursos imprescindibles.

La sugerencia que podría hacerse sería la de que la SGAE comenzara a percibir a los Ayuntamientos como aliados potenciales; que intentara trabajar con ellos con la voluntad de establecer un pacto, antes que desde el único objetivo de recaudar dinero por los derechos de creación. Porque, finalmente, no creo que en el futuro el principal beneficio económico directo de los autores provenga de las programaciones de los Ayuntamientos, aunque sí preveo que el principal reconocimiento de los autores emanará de los Municipios y de la creciente actividad creativa que se está desarrollando en las ciudades.

Por eso, ese pacto que propongo entre SGAE y Ayuntamientos, más allá del acercamiento que se está intentando hoy y continuará intentándose en el futuro cercano, sería beneficioso para que las Corporaciones Locales pudieran hacer más por la cultura y para que, en un clima de buenas relaciones, los autores llegasen a percibir sus derechos.

En este sentido, mi propuesta puede concretarse en la siguiente afirmación: los Ayuntamientos deben pagar los derechos de autor que les correspondan, pues han de tutelar a sus autores y percibirlos y considerarlos como un activo fundamental de su territorio. Y, al mismo tiempo, la SGAE debe estar del lado de los Ayuntamientos en sus reivindicaciones culturales, ya que son la mejor garantía para los creadores. Aunque en el futuro sean su principal fuente de ingresos, los Ayuntamientos sí son y serán más aún los principales promotores de la creatividad y el desarrollo cultural.

Plataforma “Cultura y Administración Local”

Introducción

El encaje de la Administración Local respecto a las funciones, las competencias y la financiación de los servicios culturales básicos de atención directa a los ciudadanos es una cuestión no resuelta veinte años después del restablecimiento de la democracia y de los Ayuntamientos surgidos de la nueva realidad constitucional. Así pues, se ha incrementado la distancia entre las funciones asumidas y las atribuciones competenciales del sistema. Y, asimismo, entre las responsabilidades y el reconocimiento financiero. Este hecho ha comportado también una multiplicación de las incertidumbres. La Administración Local, en su conjunto, no podrá dar un salto cualitativo en el nivel y la calidad de las prestaciones sin abordar, de una vez por todas, el marco general de su acción. Desde 1981 –año en que la Federació de Municipis de Catalunya aprobó el primer documento que recoge las necesidades culturales de la Administración Local– hasta el advenimiento de la carta de los servicios culturales de los Municipios, aprobada en la edición de Interacció de 1998 (con el apoyo de la FMC y de la ACM), los intentos y las propuestas se han sucedido de manera periódica. El papel principal que, en la actualidad, desarrollan las políticas culturales en la cohesión social, en el desarrollo económico y en la transmisión de la formación y el conocimiento, quedará seriamente comprometido si no se pueden romper las inercias heredadas.

Competencias y organización

- Establecimiento de un protocolo en la elaboración de leyes, reglamentos y planes de ámbito general por parte del Parlamento y del Consejo Ejecutivo catalán que implique necesariamente:
 - un dictamen sobre las consecuencias que se derivan para la Administración Local,
 - la consulta a las organizaciones representativas de la Administración Local,
 - un análisis del nivel de subsidiariedad en la gestión de las materias reguladas,
 - un análisis de las economías de escala y de los sistemas de cooperación necesarios para garantizar la viabilidad de las medidas.
- En este sentido, hay que emprender la revisión –o, en su caso, el despliegue– del marco legal actual de los archivos, las bibliotecas, los museos y el resto de legislación sectorial.
- Establecimiento de un acuerdo sobre los mapas y planes de infraestructuras pendientes, sobre la metodología y responsabilidades que regulen su elaboración y también respecto al establecimiento de calendarios taxativos.
- Avanzar hacia un sistema profesional y unificado del conjunto de las Administraciones Locales catalanas respecto a los recursos humanos, garantizando la homogeneidad de los puestos de trabajo y la movilidad del personal.

- Diseñar con precisión, sector a sector, el encaje de las estrategias sectoriales de ámbito general y los planes estratégicos locales o territoriales.
- Comprometerse a tender al 7 u 8% de asignaciones del presupuesto ordinario de gastos de cada Administración Local para los servicios culturales.
- Establecer un sistema objetivo de costes mínimos para el sostenimiento de los equipamientos culturales públicos de carácter básico (bibliotecas, museos, teatro, archivo y salas de exposiciones o centros de arte para los Municipios de población superior a 5.000 habitantes.)
- Asignar, a partir de los presupuestos generales del Estado o de los fondos específicos de las Comunidades Autónomas, las correspondientes dotaciones sobre la base del número de habitantes. Cálculos estimados: 33%, 3.100 ptas./habitante; 50%, 4.600 ptas./habitante.
- Destino preferente de los fondos de cooperación a proyectos de innovación, mejora de la calidad de los servicios u ofertas complementarias.

La difusión artística

- Un centro de arte para cada Municipio de población superior a 25.000 habitantes a partir del establecimiento de las condiciones mínimas de infraestructura y programa correspondientes.
- Una sala de exposiciones en todos los Municipios de población superior a 5.000 habitantes.
- Creación de un sistema regional de apoyo a la difusión artística que permita el encaje entre las políticas sectoriales generales y el territorio.
- Establecimiento de fondos regionales y/o locales de adquisición de obras de arte.
- Programa de arte en la calle asociado a la gestión urbanística local o territorial.
- Presencia continuada en el conjunto del territorio de obras de arte originales de relieve, que permitan incrementar públicos y establecer programas de pedagogía de las artes visuales.
- Desarrollo del sistema de educación artística que contemple la sensibilización general y la formación profesional en artes escénicas, música y artes visuales.
- Distribución solidaria y cooperativa en el territorio de la oferta de formación artística con el objetivo de llegar al 5% de la población.
- Existencia de un teatro o auditorio en Municipios o territorios de cobertura de 25.000 habitantes y una sala de exhibición de espectáculos profesionales en Municipios de más de 5.000 habitantes.
- Compromiso de conseguir un impacto mínimo estimado entre el 2 y el 5% para cada oferta de carácter profesional.
- Planes de infraestructuras culturales:
 - teatros y auditorios,

- centros de arte y salas de exposición,
- centros de enseñanza artística.

Patrimonio cultural

- Los museos y colecciones que formen parte del registro han de disponer –si todavía no lo tienen– de un proyecto museológico y museográfico formalmente aprobado.
- Desarrollo de los servicios regionales de apoyo al patrimonio susceptibles de actuar como pieza de encaje entre los sistemas nacionales y los sistemas locales. Al margen de las prestaciones ordinarias, abordar rigurosamente y con carácter de urgencia dos planes:
 - registro, catalogación y documentación de la totalidad del fondo museístico local; la estimación para la provincia de Barcelona se sitúa en 190.000 registros;
 - restauración de las colecciones.
- Clasificación de los yacimientos arqueológicos en tres tipologías:
 - de investigación (sistema nacional),
 - con una función exclusivamente pedagógica (nacional/local),
 - de acceso público (local).
- Compromiso, para los Municipios de más de 25.000 habitantes, de desplegar un servicio de patrimonio. Este servicio tendría que integrarse, eventualmente, en el museo y en la colección local (si ambos existen).
- Compromiso, para los Municipios de más de 20.000 habitantes, de disponer de un archivo abierto permanentemente al público.
- Homologación del sistema informático del catálogo colectivo y del acceso telemático.
- Planes de infraestructuras culturales:
 - museos,
 - colecciones,
 - centros de interpretación,
 - archivos de lectura pública y acceso al conocimiento.
- Aprobación definitiva y desarrollo del mapa bibliotecario con un compromiso de calendario y dotación presupuestaria gubernamental no inferior al 50% del coste total estimado. Extender la obligatoriedad de equipamiento bibliotecario fijo para los Municipios con más de 3.000 habitantes.
- Desarrollo del sistema regional con la unificación de la red básica de lectura pública.
- En los Municipios mayores de 25.000 habitantes se implementarán redes locales de lectura pública y recursos informativos. Estas redes estarán integradas por las bibliotecas públicas, las bibliotecas escolares y de entidades y también por los centros de documentación y de información.
- Desarrollo del plan de bibliobuses para que todos los Municipios o núcleos de población –con más de 300 habitantes– tengan acceso al conjunto de recursos del sistema.

- Diseño e implementación de programas permanentes e integrales de promoción de la lectura y de transmisión selectiva de contenidos.
- Mejora del servicio de lectura pública:
 - profundizar en su dimensión social: atención a sectores desfavorecidos, con discapacidades o problemas; préstamo hospitalario, a domicilio, etc.
 - dimensión educativa: mayor imbricación con las escuelas de primaria y secundaria y apoyo a las bibliotecas escolares.
 - favorecer una mayor integración de los equipamientos y servicios bibliotecarios en las políticas locales.
 - rentabilizar al máximo los recursos y servicios de la biblioteca pública considerando la necesidad de adecuar el horario a las necesidades de los ciudadanos.
 - análisis de la financiación global del sistema de lectura pública.
- Establecimiento de módulos ptas./habitante por tramos en función del grado de cobertura real establecido:
 - de 3.000 a 5.000 habitantes: 2.400 ptas.,
 - de 5.000 a 10.000 habitantes: 2.000 ptas.,
 - de 10.000 a 25.000 habitantes: 1.700 ptas.,
 - de 25.000 a 50.000 habitantes: 1.500 ptas.,
 - mayores de 50.000 habitantes: 890 ptas.
- Incremento de los fondos –libros y audiovisuales– en un 25%.
- Atendiendo la importancia primordial de las nuevas tecnologías en cualquiera de los ámbitos personales, formativos y profesionales, instar al Gobierno a la elaboración de un plan de mejora de la dotación de recursos multimedia de las bibliotecas. Módulo básico: un ordenador multimedia con conexión a internet por cada 1.000 habitantes.

**INTRODUCCIÓN A LA PROPIEDAD INTELECTUAL: DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS O AFINES.
LAS DIFERENTES CONCEPCIONES JURÍDICAS DEL DERECHO DE AUTOR:
EL "COPYRIGHT" Y EL "DERECHO DE AUTOR".
CONVENIOS INTERNACIONALES Y LEGISLACIONES NACIONALES.**

ANTONIO DELGADO PORRAS
Consejero Legal de SGAE
Presidente de la Comisión Jurídica y de Legislación
de la Confederación Internacional de Sociedades
de Autores y Compositores (CISAC)

**"PROPIEDAD INTELECTUAL, DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS:
NOCIONES GENERALES." ***

PRESENTACIÓN GENERAL

1. Este trabajo consta de tres partes. Una PARTE PRIMERA se ocupará de examinar la noción de "propiedad intelectual". La PARTE SEGUNDA estará dedicada a lo que se entiende por "derecho de autor". Y terminará con una TERCERA PARTE en la que se estudiarán los denominados "derechos conexos".

I. LA NOCIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL

A. La "propiedad intelectual" como marco normativo

2. La expresión "propiedad intelectual", tal como se utiliza actualmente, viene a significar el marco jurídico en el que se integran las normas protectoras de ciertos resultados del trabajo intelectual y del orden que ha de guardar la actividad económica a la que esos resultados están destinados.

* Documento preparado por D. Antonio Delgado Porras, Consejero Legal de SGAE y Presidente de la Comisión Jurídica y de Legislación de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), presentado en el Curso Académico Regional de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para países de América Latina, organizado por la OMPI en cooperación con el Gobierno de la República de Guatemala, con la asistencia de la SGAE y de la Secretaría de Integración Económica Centroamericana (SIECA), en Antigua (Guatemala), los días 12 a 20 de julio de 1999.

3. Con dicho término no se señala un particular derecho subjetivo de sentido equivalente al de la expresión “derecho de autor”, como tradicionalmente ha venido ocurriendo en España y en otros países latinoamericanos. Ni siquiera se indica un tipo genérico de derechos subjetivos en que puedan comprenderse también los del inventor y los relativos a los dibujos y modelos industriales y a los signos distintivos (nombres comerciales, enseñas o rótulos de establecimiento, marcas). Se alude, como queda dicho, a un espacio jurídico en el que, además de las disposiciones reguladoras de esos derechos, se encuentran otras (que otorgan o no derechos subjetivos) que disciplinan la actividad económica en que tales derechos inciden y en el plano de la misma en que se produce esa incidencia: en el de la “*competencia económica*”.

B. El carácter protector de las normas comprendidas en ese marco

4. Un rasgo común de esas normas es su carácter eminentemente protector. Este carácter es una consecuencia de la *artificialidad* (jurídica)¹ de las situaciones que se ponen a su amparo, por razón de la cual los medios protectores están obligados a manifestarse con un énfasis y con una amplitud excepcionales (medidas urgentes de protección provisoria, sanciones, mecanismos de gestión colectiva sustitutorios de un débil o imposible ejercicio individual de los derechos).

5. Esa artificialidad es muy clara en lo que respecta a los *derechos subjetivos* que regulan dichas normas. En efecto, ellas no se limitan a dar solución a un conflicto de intereses intersubjetivos planteados en relación con ciertas realidades (obras, invenciones, marcas, etc.), sino que crean ese conflicto, inexistente en la realidad prejurídica, cuando atribuyen a unos sujetos (autores, inventores, empresarios) un poder de explotación o utilización económica sobre las mismas que excluye a los demás. Se trata, por tanto, de una tutela jurídica que se establece para mantener una *composición de intereses que la propia norma ha enfrentado*.

6. Por otra parte, la *peculiar naturaleza* de esas aludidas realidades, que permite formas de aprovechamiento independientes de la posesión (física) de su soporte material (*corpus mechanicum*) y, por ende, plurales y simultáneas, sin subordinación a condiciones de tiempo y espacio, hace de su tutela algo que va más allá de la que tradicionalmente el Derecho viene dispensando a los derechos sobre los llamados bienes materiales. Respecto de esos derechos, la protección opera en algunos casos como un reforzamiento, a través de la coacción legítima del Estado, de la que por sus propios medios puede ejercer el titular (instituciones de autodefensa, incluso mediante la violencia *–vim vi repellere licet–*, santificadas *a posteriori* por la propia norma en ciertas condiciones). No acontece lo mismo en la defensa

¹ H. Baylos, “Tratado de Derecho Industrial”, CIVITAS, Madrid, 1978, pág. 56.

de los derechos que nos ocupan. *Sin intervención de los órganos del Estado, actuando los medios jurídicos preestablecidos en la norma, no hay protección efectiva frente a los comportamientos de agresión a esos derechos.*

7. Algo análogo ocurre con las *disposiciones que organizan de una cierta manera la actividad económica*. En la base de esas normas se encuentra la libertad de ejercicio de esa actividad. Ellas pueden limitar o condicionar en más o en menos, de una manera o de otra, dicha libertad. Pues bien, en todo caso, esos límites y condiciones constituyen unos cauces artificialmente creados por el Derecho para el discurrir de dicha actividad, que se presupone libre. Más aún, en los regímenes inspirados en un mayor respeto a esa libertad, la existencia de ésta, considerada como un bien para la comunidad, no es algo que dé la sociedad como en mi país el almendro da flores en marzo. Nada más delicado y en continuo trance de desaparecer que la libertad, cualquier tipo de libertad, incluida la económica. Es necesario salvaguardarla por la norma. Y también es necesario prevenir contra los abusos que se cometan al socaire de ella. Con ello, ni siquiera favoreciendo esa libertad (¿podemos seguir presuponiendo una actividad económica libre *in rerum natura*?) abandonamos el plano de lo artificial. Para conseguir los objetivos mencionados, el Derecho establece deberes de abstención cuya efectividad requiere de análogas medidas a las que hemos citado en relación con los derechos subjetivos comprendidos en esto que denominamos propiedad intelectual.

C. La articulación de las normas en el plano de la competencia económica

8. Sin embargo, no es la nota relativa al carácter protector de las comentadas disposiciones lo que justifica de manera definitiva su articulación en la noción de propiedad intelectual. Esa articulación se produce en el plano de la *competencia económica*.

9. Se ha dicho con toda razón que, "afirmado el principio de la libertad de ejercicio de una actividad económica, se plantea necesariamente el problema de la competencia" (concur-rencia)². En efecto, si la norma se pronuncia por esa libertad, en la medida en que la acepte y la promueva, trae como consecuencia, no sólo la posibilidad lícita de acceder en esa medida al mercado (de producción e intercambio de bienes y servicios), sino la de competir entre sí, en la dimensión jurídicamente aceptada, los que accedan al mismo. Porque hay competencia en un mercado: cuando los precios se forman autónomamente, siguiendo fundamentalmente el mecanismo de la oferta y la demanda; cuando los consumidores pueden elegir libremente entre los bienes y servicios ofertados; cuando los oferentes competidores

² T. Ascarelli, "Teoría de la competencia y de los bienes inmateriales", trad. de E. Verdera y L. Suárez Llanos, BOSCH, Barcelona, 1979, pág. 20.

no pueden basar exclusivamente su política industrial y comercial en sus propias decisiones³. Y está claro que si una actividad económica no se desarrolla en estas circunstancias (es decir, en competencia), no puede hablarse de ejercicio libre de la misma. Ocurre, sin embargo, que tales circunstancias no se dan en todas partes en la misma medida ni en el mismo grado. De aquí el modo bastante relativista con el que nos hemos referido a la conexión entre libertad de ejercicio de la actividad económica y competencia.

10. Con esa manera de hablar indicamos también que la competencia a la que aludimos en ningún caso se corresponde (ni, de hecho, puede corresponderse) con un modelo *atómico* de la misma, que presupone, ya del lado de la demanda, ya del de la oferta, un número considerable de operadores independientes, de los que ninguno de ellos está en situación de prever el comportamiento que adoptarán los otros, ni de ejercer ninguna influencia sobre el funcionamiento del mercado⁴. Este modelo raramente existe y pretender imponerlo coactivamente podría ser perturbador para la estructura del mercado y de consecuencias imprevisibles. Razón por la cual la doctrina y la jurisprudencia especializadas sustituyen ese esquema concurrencial por el de la *competencia eficaz* (“*workable competition*”), que se satisface con la existencia en el mercado de aquella dosis de competencia indispensable para que sean respetados ciertos imperativos que se consideran fundamentales. Esta noción de competencia encierra, en su flexibilidad, no sólo una actitud prudente en la aplicación al campo del Derecho de este concepto económico, sino también una carga de profundidad suficiente para echar a pique cualquier consideración de esta materia como sustraída a las políticas legislativas de los Estados. El Poder público es el que define esas exigencias fundamentales con relación a las cuales se delimita el espacio en el que es requerida una concurrencia efectiva.

11. Una forma de definir ese espacio, por vía negativa, es el establecimiento de una prohibición de concurrencia en una cierta actividad económica. Toda prohibición de concurrencia es una limitación a la libertad de ejercicio de esa actividad. Esta prohibición se traduce en una posición económica privilegiada en favor de una persona (monopolista) o de varias (oligopolistas), con base en la cual una u otras gozan del poder jurídico de excluir a todos los demás de la actividad económica en la que se les ha otorgado esa posición. Lógicamente, como toda limitación a una libertad, esa prohibición y la posición que la aprovecha sólo pueden establecerse por una disposición del Poder público –normalmente, en virtud de una ley o de un acto administrativo dictado a su amparo–. Aquí estamos en presencia, por tanto, de monopolios u oligopolios “legales”. Y *estas figuras jurídicas de posiciones privilegiadas en el mercado son las que, a nuestros efectos, deben ser retenidas* –la problemática de

³ H. Baylos, op. cit. en nota 1, pág. 227.

⁴ T. Frignani-M. Waelbroek, “Disciplina della concorrenza nella CEE”, Jovene, Nápoles, 1978, pág. 54.

los monopolios (y oligopolios) de hecho, así como todos los restantes temas relacionados con la competencia, quedan, al menos por ahora, fuera del propósito de este trabajo—.

12. La sustancia, por así decirlo, de los derechos subjetivos, reconocidos o creados por el otro grupo de disposiciones ubicadas en la propiedad intelectual consiste en la atribución (al autor, al inventor, etc.) de una exclusiva de explotación, de un monopolio, respecto de los bienes y servicios a los que son susceptibles de incorporar ciertos objetos (obras, invenciones, etc.) a los que se refieren esos derechos.

13. En el caso del derecho de autor, se produce un efecto suspensivo de la competencia en relación con los aludidos bienes o servicios de manera absoluta, puesto que la obra integrada en ellos es algo único, no fungible y que, por tanto, no admite sucedáneos. Con ello quiero indicar que dicho efecto no tiene escape, puesto que, en principio, las obras no compiten entre sí⁵. Sin embargo, es muy importante advertir dos cosas: la primera es que las posibilidades de explotación que ese monopolio reserva para el autor son precisamente las que él mismo aporta a la comunidad con su creación; y la segunda, que tal monopolio no origina un bloqueo legal en una actividad económica determinada (al contrario de lo que puede ocurrir con una patente de invención). El editor, el productor cinematográfico, el radiodifusor, el empresario de un negocio de espectáculos, sin la autorización del autor de una obra, no pueden reproducir o comunicar esta obra, pero ello no impide que editen, produzcan, radiodifundan o comuniquen otras (libremente, si se encuentran en dominio público). El monopolio del autor, con ser absoluto, es de efectos menos expansivos que el que comportan otros derechos de igual clase⁶. Consideraciones más o menos próximas a las expuestas sobre el derecho de autor podrían hacerse *mutatis mutandis* en relación con los derechos conexos (de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión).

14. Entre los aludidos derechos (no de autor ni conexos) está la patente de invención, que también otorga al inventor una exclusiva de explotación de su invento, tanto más fuerte cuanto menor sea la competencia a la que se enfrente en relación con otras invenciones ya

⁵ A este propósito escribe H. Baylos, op. cit. en nota 1, pág. 216: “el disfrute de una obra concreta y determinada no puede considerarse en ningún caso sustituible por el goce de la obra de otro autor, al modo como una mercancía monopolizada puede ver suplida su función económica por otro bien sucedáneo, que satisfice la misma necesidad real en análogos términos”.

⁶ Esta consideración, entre otras, está en la base de la opción por el derecho de autor como sistema más apropiado para proteger los programas de ordenador. Sin embargo, una cierta matización a esta característica cabe apreciar en materia de bases de datos (cuando el elaborador de la base es el único que puede acceder a esos datos) y de gestión colectiva de los derechos (si las autorizaciones de utilización —o una parte importante de éstas— “sólo puede obtenerse de una sola organización”).

conocidas y que puedan satisfacer de otro modo las mismas necesidades industriales. Cuando la satisfacción de esas necesidades sólo pueda cumplirse por la invención patentada, el monopolio de su titular no sólo será tan absoluto como el del autor, sino de unos efectos más amplios, al producir un bloqueo en toda una gama de actividades económicas (en tanto necesariamente concernidas de hecho por la invención). En este supuesto se plantea el problema del eventual abuso del monopolio de patente (definido como una defraudación, por acción u omisión del titular, de la finalidad de su protección jurídica: el progreso técnico).

15. Finalmente, hemos de hacer referencia al derecho exclusivo al uso de un signo distintivo. También aquí hay un monopolio. No respecto de una actividad económica genérica (todos los competidores del titular del derecho pueden ejercer sus actividades), sino de una actividad relacionada con un determinado signo de identificación (ninguno de esos competidores puede distinguir sus productos o sus servicios con ese signo). La consecuencia es que, mediante el signo, los concurrentes quedan identificados, lo que (junto a otros efectos muy positivos para la competencia) supone una quiebra del modelo ideal de la competencia perfecta, que postula una total indiferencia entre esos competidores⁷.

16. En consecuencia, queda clara la conexión de esos derechos subjetivos (y los relativos a los dibujos y modelos industriales que, si bien tienen una naturaleza análoga, revisten peculiaridades que aconsejan, en sede introductoria, no entrar en su examen) con la disciplina de la competencia; y también queda justificado el encuadramiento de las disposiciones relativas a unos y otra en el mismo marco jurídico de la propiedad intelectual.

D. Los derechos subjetivos “de” propiedad intelectual

17. En la noción de propiedad intelectual propuesta hemos aludido a las normas protectoras de ciertos resultados del trabajo intelectual (que es lo más específicamente humano). De lo expuesto antes se deduce que esa protección es la que se sustancia mediante los derechos subjetivos (derechos de monopolio) de los que hemos hecho mención. Derechos que, en atención a los objetos a que se refieren (en primer término, las obras y las invenciones, posteriormente, los dibujos y modelos industriales y los signos distintivos, finalmente, las prestaciones protegidas por los derechos conexos), son los que mejor título ostentan para ser incluidos bajo el nombre de “*propiedad intelectual*”; porque su aparición en el campo jurídico, allá en el siglo XVIII, precisamente revistió la forma de un profundo cambio en la idea tradicional que se tenía de la propiedad. Un cambio que consistió (y aún hoy sigue

⁷ Vid. H. Baylos, op. cit. en nota 1, págs. 217-218.

consistiendo) “en transformar el trabajo en propiedad”⁸ o mejor, en hacer, de determinados resultados del trabajo intelectual, elementos susceptibles de llenar el molde de la propiedad, entendida en sentido objetivo y además, en aquel entonces, como medida casi exclusiva del puesto económico del hombre en la sociedad.

18. Por dicha transformación se rompió, mediante un salto cualitativo, la equivalencia entre esa acepción de propiedad y la tenencia de bienes materiales. Porque la particularidad más acusada de los aludidos resultados del trabajo es la de que su valor trasciende la utilidad que pueda aportar la posesión, el goce y el intercambio del objeto (libro, máquina) en que se hayan materializado; lo importante de ellos son las actividades económicas que pueden ejercerse mediante su multiplicación en otros objetos o por la energías (caso de las obras), o a través de la puesta en práctica de las prescripciones que enuncian (caso de las invenciones). Este valor, apreciado estrictamente en función de las posibilidades de actuación económica que ofrecen esas producciones, y el hecho de la subsistencia de ellas y de su identificación en todos los bienes o servicios a los que se incorporen, les confieren una dimensión espiritual que ha permitido a un destacado sector de la doctrina construir con ella la categoría de los bienes inmateriales⁹, fuertemente contestada por otro sector¹⁰.

19. Lo cierto es que la señalada especificidad de esas producciones no es cuestionable y que la protección de ellas por el Derecho ha supuesto el tránsito de la propiedad material, o de los bienes materiales, a la propiedad intelectual, o de otros elementos patrimoniales individualizados que, cualquiera que sea la concepción que se adopte, gozan de una significación y de una suerte jurídicas autónomas de aquéllas asignadas a sus concreciones materiales.

E. El contenido actual del marco jurídico de la propiedad intelectual

20. Una descripción del contenido de la propiedad intelectual, entendida como ha quedado expuesta en los números anteriores, la encontramos en el Convenio de 14 de julio de 1967 (modificado en 1979), por el que se estableció la Organización Mundial de la Pro-

⁸ La frase es de Ripert, citada por P.-Y. Gautier, “Propriété littéraire et artistique”, PUF, París, 1991. Vd. Págs. 13 y 14.

⁹ Entre las obras más conocidas de esta doctrina, se encuentra la citada de T. Ascarelli, nota 3, págs. 279-309 y 319-351.

¹⁰ Como ejemplo, citaremos la obra de R. Franceschelli, “Trattato di Diritto industriale”, Giuffrè, Milán, 1973. Vol. II, págs. 575-619.

propiedad Intelectual (OMPI). De acuerdo con este Convenio (y a efectos del mismo), “se entiende por *propiedad intelectual* los derechos relativos: a las obras literarias, artísticas y científicas; a las interpretaciones de los artistas intérpretes y a las ejecuciones de los artistas ejecutantes; a los fonogramas; a las emisiones de radiodifusión; a las invenciones en todos los campos de la actividad humana; a los descubrimientos científicos; a los dibujos y modelos industriales; a las marcas de fábrica, de comercio y de servicio, así como a los nombres y denominaciones comerciales; a la protección contra la competencia desleal, y todos los demás derechos relativos a la actividad intelectual en los terrenos industrial, científico, literario y artístico”. –Art. 2, viii)–.

21. Examinando esa disposición, se advierte en ella la mención de dos materias a las que me he referido: los descubrimientos científicos y la competencia desleal. Por otra parte, tampoco hay en el texto convencional alusión expresa a la disciplina de la competencia. Una cosa y otra no afectan excesivamente al valor descriptivo de la disposición convencional citada.

22. La omisión de los descubrimientos científicos ha sido consciente. No obstante la existencia de un Tratado sobre Registro Internacional de Descubrimientos Científicos, aprobado en Ginebra, el 3 de marzo de 1978, lo cierto es que no hay demasiada claridad sobre la necesidad de su protección y el alcance que pueda otorgarse a ésta. Quizás esto explique que el Tratado no haya podido entrar en vigor por no haberse conseguido el mínimo de 10 adhesiones. Para el Tratado, es descubrimiento científico el reconocimiento de fenómenos, propiedades o leyes del universo material que aún no han sido reconocidos y susceptibles de ser comprobados. Está claro que los resultados de la actividad científica en los que se piensa son aquéllos que representan una utilidad. Aunque el criterio de la utilidad sea un medio de delimitar esta materia, no se considera suficiente como para individualizar los descubrimientos y otorgar a su autor un derecho subjetivo absoluto en relación con ellos¹¹.

23. Por lo que respecta a la competencia desleal, hay que recordar cómo antes hice constar que dejaba fuera de este trabajo la mayor parte de las cuestiones que comprende el estudio jurídico de la competencia económica. Una de esas cuestiones es la normativa sobre la competencia desleal, que consiste en un sistema de limitaciones legales (mediante remisión genérica a la responsabilidad aquiliana o con prohibiciones específicas y una cláusula general de “cierre”) a la libertad de competir inspiradas en la necesidad de que los concu-

¹¹ Vid. M. Fabiani, “La protezione internazionale delle scoperte scientifiche”, *Il Diritto di Autore* (en adelante, IDA), *Revista de la SIAE*, 1979, págs. 229 y ss., y C. A. Villalba, “La protección de la actividad científica”, en *Memoria del IV Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales*, Guatemala, 1989, págs. 51-72.

rrentes ejerzan sus actividades competidoras con lealtad y corrección. En cualquier caso, para esta materia valen las consideraciones generales que se hicieron en el punto B.

24. La falta de alusión en el Convenio a la disciplina de la competencia en bloque, tiene explicación, a mi juicio, por la inexistencia de un instrumento internacional que la contemple globalmente (el Convenio de la Unión de París únicamente incluye la competencia desleal).

F. Breve análisis de los diferentes sistemas que comprende

25. Desde un punto de vista más sistemático, podríamos decir que los términos y la noción de propiedad intelectual cubren seis materias: 1ª) el derecho de autor; 2ª) los derechos conexos; 3ª) el derecho de patentes de invención (comprendidos los modelos de utilidad) y los protectores de otras soluciones técnicas (variedades vegetales, topografías de semiconductores –circuitos integrados–); 4ª) el derecho sobre dibujos y modelos industriales; 5ª) el derecho de marcas y otros signos distintivos (nombres comerciales e indicaciones geográficas, indicaciones de procedencia y denominaciones de origen); 6ª) el derecho sobre la competencia (englobado el de la competencia desleal). Cada una de esas materias comprende un sistema normativo diferente.

26. Respecto de las cinco primeras, la diversidad de sistemas está básicamente en función de los distintos intereses protegidos, de la naturaleza dispar de los objetos tutelados y de las divergencias con las que se establece el contenido de los poderes otorgados a los respectivos beneficiarios de la protección.

27. En términos generales y sin perjuicio de ulteriores precisiones, es aceptable la afirmación de que el derecho de autor y los derechos conexos sirven a los intereses generales del progreso cultural, mientras que los restantes (patentes, marcas, etc.) desempeñan ese cometido en relación con el progreso técnico.

28. Es cierto que los resultados del trabajo intelectual protegidos por los citados derechos son, al mismo tiempo¹², un hecho personal (algo que debe ser imputado a un hombre), una realidad cultural (no perteneciente a la naturaleza) y un medio normativo de acción (arquetipo para la producción de bienes y servicios). Pero no lo son en la misma medida.

29. La concepción de la obra como creación personal de forma, protegible sólo por la personalidad que refleja (originalidad), absolutamente gratuita (no tiene que justificarse en

¹² Vid. H. Baylos, op. cit. en nota 1, págs. 58-60.

ninguna función o utilidad) y con una fuerte vinculación a su creador cualquiera que sea su posterior explotador, no tendrá cabida en un sistema de derecho de autor construido sobre los principios que inspiran los restantes derechos (impersonalidad relativa o absoluta del objeto protegido, novedad y destino industrial o comercial como exigencias de la tutela, con desprendimiento de cualquier ligamen entre el titular originario y el explotador legítimo). Las invenciones caen en la obsolescencia, los modelos industriales se sustituyen en el uso, las marcas desaparecen con los productos y servicios que identifican; en cambio, las obras se acumulan al patrimonio cultural de la Comunidad.

30. Partiendo de las diferencias señaladas se explica, en el derecho de autor, la adquisición originaria del derecho por el simple hecho de la creación de la obra, mientras que en los otros derechos también se justifica que esta adquisición pase por una concesión administrativa (en cuya tramitación se controlan, de una u otra forma, los requisitos de protegibilidad) y una inscripción en un Registro público.

31. Y finalmente, tales particularidades también se encuentran en la base del contenido de los poderes jurídicos conferidos a los beneficiarios de la protección. En el caso del derecho de autor, la tutela de la personalidad del creador se concreta en un derecho moral de superior alcance que el que pueda reconocerse al inventor (y, según algunos, al artista intérprete o ejecutante).

32. Por lo que respecta a los poderes de índole patrimonial, la determinación de su ámbito es así mismo diferente. En el caso de las obras, se ha dicho¹³ que su materialización y, por mi parte añadido, su utilización económica en general, consiste en una actualización, ya mediante su explotación en forma de bienes materiales (productos), ya a través de una interpretación o ejecución personal, ya por medio de las energías. Esto permite una configuración del contenido del derecho patrimonial atribuido al autor por medio de una cláusula general, sin que sea precisa una determinación de todas y cada una las modalidades de explotación con arreglo a un principio de *numerus clausus*, lo que no impide que existan legislaciones (concretamente las que responden a la tradición del *copyright*) que han optado por este último criterio. Por el contrario, en el caso de las invenciones y de los demás objetos tutelados, la posibilidad de una cláusula general para delimitar el contenido de los derechos está excluida— no hay que olvidar que esos derechos se constituyen por efecto de una concesión administrativa en la que, independientemente de la determinación exhaustiva de poderes de explotación que, en su caso, haya realizado la ley (patentes de inven-

¹³ Ibidem, págs. 84-86. Sin embargo, como se desprende del texto de este trabajo, discrepo de las consecuencias que atribuye a esta característica, en cuanto a la formulación del contenido del derecho de autor (págs. 85 y 86).

ción), son de importancia capital las especificaciones declaradas por el que solicitó el registro (reivindicaciones, designación de los productos y servicios de acuerdo con un nomenclador oficial, etc.).

33. En atención a las diferencias mencionadas, la autonomía de los aludidos sistemas, aparte de estar plenamente justificada por la naturaleza de las cosas, es una exigencia de técnica jurídica insoslayable para los legisladores nacionales. Lo que no impide una codificación conjunta de sus textos (una vez elaborados, aprobados y promulgados por separado).

34. En cuanto a la sexta y última materia, el correspondiente sistema tiene *un valor instrumental* de primer orden a efectos de establecer el criterio por el cual ciertos actos de utilización de los objetos protegidos por los referidos derechos deben estar sometidos a ellos, mientras que hay otros que no lo deben estar, sin que por esta exclusión se atente contra el contenido esencial del derecho en cuestión (podríamos hablar aquí de un *límite institucional* al contenido de los derechos). Criterio que no es otro que el carácter concurrencial del acto. Si ese acto constituye al que lo realiza en un competidor del titular del derecho y no ha sido autorizado por éste, estaremos en presencia de una infracción, y no lo estaremos en el caso contrario. Sin embargo, este principio de calificación de los actos sujetos a los derechos, en el caso de las obras, debe conjugarse con otras exigencias derivadas de la protección de la personalidad del autor (derecho moral).

35. Me refiero ahora a algunos ejemplos de aplicación de ese criterio. La reproducción no autorizada de un libro ya editado, seguida de una distribución (aunque sea gratuita), o esa reproducción efectuada por encargo de terceros (ya actúen individualmente o formando parte de un grupo, como pueden ser los alumnos de una clase o el personal de una empresa), son actos de infracción del derecho del autor (es lo que el art. 9.2 del Convenio de Berna llama un acto que atenta a la "explotación normal de una obra" o que causa "un perjuicio injustificado a los intereses del autor"). Esa misma reproducción, cuando es realizada en forma manuscrita o mecanográfica para utilización exclusiva del propio copista, no constituye un acto de infracción. Sí lo es, en cambio, la reproducción de un programa de ordenador por quien no es su legítimo adquirente o no ha sido autorizado para usarlo por el titular del derecho. El propietario de un automóvil que confecciona personalmente y para usarlo en su propio vehículo un sistema de frenos patentado, tampoco comete una infracción de la patente. El ámbito de lo lícito se traspasa cuando la operación del agente lo convierte en un competidor, aunque sea ocasional, del titular del derecho. Sin perjuicio de lo dicho, es oportuno advertir que la aplicación del mencionado criterio debe administrarse con mucha cautela y grandes dosis de prudencia, partiendo de un atento estudio de todas las posibilidades de utilización de cada objeto protegido o del mayor número de ellas, y tomando en consideración todos los intereses implicados, tanto los de naturaleza personal o moral (según ha sido señalado) como los asociados a la inversión efectuada para su explotación. Esta manera de ac-

tuar es la que se pone de manifiesto en las disposiciones (especialmente convencionales) relativas a las denominadas excepciones o limitaciones a los derechos.

36. De todos los sistemas mencionados, solamente voy a ocuparme de los relativos al derecho de autor y a los derechos conexos, y lo haré de una manera muy general, como corresponde a esta parte introductoria.

II. EL SISTEMA DEL DERECHO DE AUTOR

A. El paradigma del derecho de autor. Unidad de fondo del sistema y dualidad funcional: "copyright" y "derecho de autor" como opciones generales básicas

37. Dado que aquí se habla del sistema del derecho de autor desde una perspectiva muy general (y, por eso, bastante incómoda para un jurista), es necesario advertir contra el error de creer que sobre la faz de la tierra existe un tal sistema con validez universal, al cual las diferentes legislaciones nacionales se limitan a reproducir con algunas variantes de poca monta. Esta idea hay que desecharla. Sin embargo, si se quiere hacer un discurso mínimamente científico, hemos de reconocer la existencia de un paradigma, de un modelo ejemplar de "derecho de autor" que nos permita adquirir y desarrollar conocimientos sobre esta materia y que, de hecho, subyace en los trabajos que se realizan acerca de la misma (se reconozca o no su existencia), y con el que podamos comparar los textos jurídico-positivos y medir eso que se llama el "nivel de protección".

38. Este *paradigma* no se ha plasmado con la claridad y precisión que sería deseable en ningún sistema jurídico-positivo, y muy probablemente (según van las cosas) nunca llegará a plasmarse en esa forma. No obstante, sus rasgos pueden encontrarse *incoativamente* presentes en las más solemnes declaraciones y en los tratados internacionales de base más amplia. Aludo a la Declaración Universal de Derechos Humanos (en adelante DUDH), de 10 de diciembre de 1948, al Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 19 de diciembre de 1966 (en adelante PIDESC), al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, texto revisado en París el 24 de julio de 1971 (en adelante CB) y a la Convención Universal sobre los Derechos de Autor, texto también revisado en París en la fecha últimamente indicada (en adelante CUDA). Ahora bien, es posible construir tal paradigma, partiendo de las exigencias enunciadas como fundamentales en los instrumentos citados, continuando por las disposiciones de los mismos que representan el más alto nivel de protección (dentro de los mínimos convencionales) y completando el trabajo con las más significativas y recientes aportaciones del Derecho comparado. Sin embargo, puesto que esa construcción comporta unas buenas dosis de subjetividad, renuncio a describirlo aquí de una manera concreta, no obstante las referencias que implícitamente se harán a ese sistema de protección, más o menos ideal, a lo largo de este trabajo.

39. Respecto de ese paradigma, las legislaciones nacionales se muestran más o menos próximas, de acuerdo con sus propias tradiciones jurídicas y acusando las tensiones de sus respectivas sociedades. Tradiciones jurídicas que, podría decirse, se revelan polarizadas (según la prevalencia que se haya venido dando, en la regulación del derecho de autor, a uno de los dos siguientes principios: el de *eficacia en el funcionamiento del mercado de las obras* y el *del mejor control del uso de esas obras, entendidas como expresión de la personalidad de su autor*¹⁴. Tensiones las aludidas que se corresponden con los conflictos que se originan entre los intereses que confluyen en las obras literarias y artísticas: los de sus autores; los de los explotadores de ellas, por razón de sus inversiones, y los del público en general, al que esencialmente están destinadas.

40. En esa variedad de reglamentaciones nacionales se distinguen dos grupos: (a) el de las que siguen el modelo angloamericano, o del *copyright*; y (b) el de las que se ajustan a la concepción llamada "*continental*", "*franco-germánica*" o del "*derecho de autor*". Ambos modelos constituyen las alternativas que se presentan a los legisladores nacionales al elaborar las disposiciones sobre esta materia. Alternativas sobre las que, normalmente, el legislador se pronuncia de acuerdo con la tradición jurídica del país y reflejando en su opción la correlación de fuerzas que se haya manifestado en el procedimiento de elaboración de las normas. Con ello quiero indicar, por un lado, que esa opción no es neutral, y por otro, que cualquiera que sea la alternativa elegida siempre cabe dentro del paradigma mencionado. Y eso es lo que pretendo decir cuando en el epígrafe he hablado de unidad de fondo del sistema del derecho de autor y dualidad funcional: unidad, en cuanto a la existencia de una posibilidad de ajuste de la ley nacional y del modelo que la inspira al repetido paradigma; dualidad funcional, por cuanto la elección de uno u otro modelo por parte del legislador nacional para la conformación de sus disposiciones obedece siempre a una finalidad de protección de alguno de los intereses en conflicto con mayor o menor sacrificio del otro u otros. Se podría, realmente, hacer un inventario de las diferencias, en ocasiones bastante sustantivas, entre *copyright* y "*derecho de autor*". –Hoy existen importantes estudios sobre esta materia¹⁵–. Sin embargo, prefiero señalar esas diferencias en relación con cada uno de los puntos estudiados y al tiempo de realizar su análisis.

¹⁴ Vid. P. E. Geller, "Toward an overriding norm in Copyright: sign wealth", *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, número 159, enero 1994, pág. 5. Esos dos principios son denominados por dicho autor "meta-normas" (económica y moral).

¹⁵ Como el de A. Strowel, "*Droit d'auteur et copyright*". Bruselas, Bruylant, y París, LGDJ, 1995.

B. Nacimiento y consolidación del sistema

41. Las aludidas diferencias entre el *copyright* y el “*derecho de autor*” tienen raíces históricas y ellas han condicionado (entre otras causas) la evolución de las legislaciones hasta nuestros días.

42. Al narrar esa evolución¹⁶, parece imprescindible hablar algo de la Antigüedad clásica. De esta época hemos heredado los términos *plagio* y *plagiario*, equivalentes entonces (e incluso en tratados internacionales sobre seguridad en el mar relativamente recientes) a secuestro y secuestrador (*plagiarius*). El último de esos vocablos fue utilizado por el aragonés Marco Valerio Marcial para afear la conducta de otro autor que se había apoderado de uno de sus poemas, haciéndolo pasar como de su propia creación. Pues bien, los *plagiarii* parece ser que podían ser perseguidos en Roma por la *actio iniuriarum*, que llevaba consigo efectos infamantes. Había, por tanto, una aproximación a lo que hoy se conoce como derecho moral de autor. En cambio, la protección de los intereses patrimoniales de los autores no escapaba a las normas que regían la adquisición y circulación de los bienes materiales¹⁷. La difusión de las obras se realizaba mediante la venta o transmisión del ejemplar y el adquirente de éste no tenía ningún obstáculo para utilizarlo en la forma que tuviese por conveniente (reproducción, representación pública, etc.). Sería, por tanto, una pura elucubración hablar de un derecho de autor en Roma.

43. Con la invención de la imprenta por Gutenberg, en el siglo XV, y la consecuente creación de un mercado de obras literarias, se echan las bases para una reglamentación específica de estas obras separada del Derecho de cosas. La competencia entre impresores y entre editores, que llevaba aparejada ese mercado, motivó la solicitud al Poder Público de una exclusiva de reproducción de las obras, por la cual el que lanzase al público ejemplares de un libro estuviese protegido contra las reimpressiones de otros competidores y pudiese recuperar su inversión y obtener beneficios con los rendimientos obtenidos por las ventas de dichos ejemplares. En eso consistían los *privilegios de impresión*, que se concedían tanto a impresores como a editores. A través de estos monopolios se pretendía favorecer la industria del libro y, por otra parte, el Estado ejercía un control ideológico sobre las publicaciones. El autor y sus intereses estaban ausentes de esta protección de las obras (incompleta e inadecuada, pero protección al fin).

¹⁶ Para una exposición histórica, vid. G. Boytha, “The justification of the protection of author’s rights reflected in their historical development” RIDA, número 151, págs. 53-101.

¹⁷ Recordemos los casos de accesión de la “*scriptura*” (Gaius, 2, 77; Instituta, 2, 1, 33 y Digesto, 10, 4, 3, 14 y 41, 1, 9, 1) y de la “*pictura*” (Gaius, 2, 78; Instituta, 2, 1, 34 y Digesto, 41, 1, 9, 2).

44. El sistema del derecho de autor nace como una consecuencia de la técnica protectora de los privilegios de impresión y de edición. El paso de esos privilegios al derecho de autor se produce de dos formas, evolutiva una (en Inglaterra), por reacción contra esos privilegios otra (en Francia). El sistema de los privilegios permitía tomar en consideración a los autores, incluso con exclusión de los explotadores primarios de las obras (impresores, editores).

45. Así, en la “*parte*” del Consejo de los Diez de Venecia, de 7 de febrero de 1544, ya se había prohibido a los impresores dar a la stampa y vender ninguna obra de la que no constase por documento auténtico que “*l'autor di quella, over li sui heredi piu congiunti, esser contenti*”¹⁸. Esta vía se siguió en España bajo Carlos III en dos Reales Órdenes, una de 1763, en la que se dispuso que no se concederían privilegios más que a los autores sobre sus propias obras, y otra de 1764, por la que se declararon transmisibles a los herederos esos privilegios. En Francia se observa un fenómeno análogo, también en relación con las obras literarias¹⁹. El Consejo del Rey había dictado dos resoluciones en las que otorgó los privilegios correspondientes a las obras de La Fontaine (1761) y de Fenelon (1777) a sus herederos. Dos disposiciones de Luis XVI, de 1777 y 1778, configuraban los privilegios como monopolios temporales que se concedían a los autores y, subsidiariamente, a sus editores.

46. Sin embargo, es Inglaterra la que tiene el mérito de haber dado el salto cualitativo en esa protección, corrigiendo los excesos a que había conducido el sistema de privilegios y configurando la exclusiva como un derecho del autor en el Estatuto de la Reina Ana de 1710.

47. Se trataba de poner fin al monopolio adquirido por la Compañía de Impresores de Inglaterra en virtud de Carta Real de 1557, sobre la publicación de obras en todo el país, cuya Compañía, a su vez, concedía vitaliciamente tal monopolio a sus miembros para obras y documentos concretos, exigiéndoles la inscripción de los derechos otorgados en el Registro de la propia Compañía. Por el Estatuto de la Reina Ana, de 1709, promulgado en 1710, se abolió el citado monopolio, al atribuirse al autor el “derecho único de imprimir o de disponer de los ejemplares” de una obra. Desde ese momento, el editor no podía beneficiarse del derecho exclusivo de publicar una obra más que en virtud de una cesión del autor de ella, sometida a las normas del Derecho civil. La duración del derecho era de 14 años desde la publicación y, si al cumplirse dicho término vivía el autor, éste podía gozar de un segundo periodo de 14 años. Con esta limitación (y otras) se pretendía procurar la

¹⁸ Vid. texto y comentario en R. Franceschelli, op. cit. en nota 11, vol. I, págs. 365-366. También, en P. Greco – P. Vercellone, “I diritti sulle opera dell’ingegno”, UTET, 1974, pág. 4.

¹⁹ Vid. P.-Y. Gautier, op.cit. en nota 9, pág. 17.

mayor difusión de las obras, tanto de las que ya carecían de derecho de autor como de las que se creasen en el futuro. No obstante lo dicho, y como ha sido insistentemente señalado, la atribución al autor del derecho exclusivo se hacía con el objetivo de la cesión de éste a los editores (que adquirirían así la exclusiva de explotación sin pasar por la aludida Compañía) y por esta razón, con dicho Estatuto, lo que realmente se resolvió fue un problema de competencia entre los editores. No es de extrañar, por tanto, que los intereses personales del autor no se tuvieran en cuenta ni que las legislaciones que han tenido como antecedente este Estatuto (las del área del *copyright*) se hayan mostrado tan renuentes con respecto al derecho moral y tan favorables a extender el derecho a producciones exentas de toda creatividad personal (especialmente en Gran Bretaña) y a reconocer como autores o primeros titulares de los derechos de autor a quienes, por naturaleza, no son creadores.

48. Una reacción radical contra el sistema de privilegios fue la ocurrida en Francia. La Revolución de 1789 suprimió todos los privilegios como incompatibles con las nuevas ideas. Como consecuencia de ello, los privilegios que gozaban los editores y la *Comédie Française* (en cuanto a la representación de obras dramáticas) fueron al traste. Ello originó un caos en el mercado de las obras literarias y dramáticas, al que ponen fin los Decretos de 1791 y 1793, en los que, respectivamente, se reconoce a los autores los derechos de autorizar o prohibir la representación y la reproducción de sus obras. Ambos derechos se configuran como cedibles y en el Decreto de 1793 se habla de los derechos de propiedad de los autores.

49. Puede ser cierto que el objetivo real de las disposiciones revolucionarias fuese la ordenación de un mercado. Y no hay duda que con la cedibilidad incondicionada de los derechos se protegían fundamentalmente las inversiones de los editores. Hasta aquí tales disposiciones son comparables con las del Estatuto de la Reina Ana. Pero no son pocas ni insustanciales las diferencias entre unas y otro. En primer lugar está el mayor número de explotaciones que se reservaban al autor (no sólo reproducción, sino representación). En segundo, es obvio que en ellas hay un mayor énfasis en la consideración personal del autor: su propiedad era la más sagrada, la más “personal” (Le Chapelier). La duración del derecho se calculaba a partir de su muerte. Su circulación no tenía que ser necesariamente a través de una cesión (con pérdida del derecho para el autor), sino de una autorización. Finalmente, aunque no se hablaba para nada del derecho moral, ese mayor énfasis en el aspecto personal del derecho –al que nos hemos referido– facilitó la elaboración de aquél por vía jurisprudencial²⁰.

²⁰ En 1814, el tribunal del Sena ya se ocupó del primer caso, y antes de transcurrir un siglo puede decirse que el contenido de este derecho (facultades de divulgación, reivindicación de la paternidad, respeto de la obra y retractación) ya lo había establecido la jurisprudencia francesa. Confer. R. Lindon, “Une création prétorienne: les droits de la personnalité”, Dalloz, 1974, págs. 85-87.

50. Por su parte, en Alemania²¹, Fichte (1793), desarrollando ideas expuestas por Kant (1785), había distinguido en un libro, la sustancia (ideas contenidas en la obra), la forma intelectual de su presentación y su soporte material, concluyendo que la propiedad del autor sobre la citada forma era inalienable. Bajo esta concepción del derecho de autor (y como una profundización en los planteamientos revolucionarios franceses, con los que nace el sistema *continental*), la doctrina jurídica germánica, y en especial el magisterio de Otto von Gierke, determinará el sesgo que seguirá la legislación, no sólo alemana, sino de los países centroeuropeos. El derecho moral, o derecho de la personalidad del autor, y el derecho patrimonial se encuentran en una relación tan íntima que excluye la noción de propiedad transmisible. No se trata de dos derechos, sino de dos conjuntos de facultades (unas de orden personal, otras de naturaleza patrimonial) de un único derecho sólo transmisible por sucesión hereditaria (es decir, en favor de los continuadores "jurídicos" de la personalidad del autor). La explotación de una obra por quien no es su autor o el heredero de éste sólo puede admitirse en virtud de la concesión de derechos de uso, en exclusiva (con eficacia *erga omnes*) o sin ella.

51. Los primeros efectos de esta doctrina los encontramos en la codificación bávara de 1865, de la ley prusiana de 1837 (de inspiración francesa), en cuyo texto codificado se destierra la palabra propiedad, sustituyéndola por la de "derecho de autor" (*Urheberrecht*); y su plena formulación legislativa deberá esperar hasta la ley austríaca de 1936. La ley alemana de 1965 continuará decididamente este enfoque personalista, del que serán tributarias (en mayor o menor medida) otras legislaciones muy modernas (como la de Hungría).

52. Bajo la influencia de cualquiera de estos modelos legislativos, los demás países, a lo largo del siglo XIX y XX, han ido dictando sus primeras legislaciones de derecho de autor y modificándolas a compás del desarrollo de tales modelos, sin apartarse excesivamente de ellos. Así, en nuestros días puede advertirse una sensible aproximación entre dichos sistemas en ciertos puntos (como se aprecia en la ley británica de 1988 y en el código civil federal de los Estados Unidos de América y algunas otras disposiciones de este país), aunque no por ello dejan de subsistir discrepancias de fondo.

53. Los tratados multilaterales revisten una enorme importancia en la evolución del derecho de autor. Aparte de manifestar la conciencia de los Estados sobre la necesidad de proteger en los demás países las obras de sus nacionales y las inversiones realizadas para su explotación, revelan, en algún caso, el nivel de protección que los representantes de tales estados estaban dispuestos a conceder al autor en su propia legislación. Sin embargo, emprender el estudio de esos tratados excedería el propósito de este trabajo.

²¹ G. Boyta, op. cit. en nota 17, págs. 85-87.

54. Para finalizar esta parte del trabajo, dedicada al nacimiento y evolución del derecho de autor, cabe decir que, en el presente, se puede hablar de una *consolidación* del sistema de protección de ese derecho. Como se puede afirmar también que el sentido general de la producción normativa en esta materia, tanto en el ámbito internacional como nacional, muestra una tendencia a dar solución equilibrada a los problemas que plantean las nuevas tecnologías al derecho de autor, sin merma de los intereses morales y patrimoniales de los autores ni de los que corresponden a las industrias asociadas a la explotación de las obras (derechohabientes de esos autores).

55. Porque pocos legisladores se manifiestan contrarios a una protección libre de formalidades; al reconocimiento del derecho moral de autor; a la utilización muy ponderada y en casos muy especiales de las excepciones al derecho patrimonial, compensados los excesos que se deriven de ellas por derechos de remuneración equitativa; a incrementar la duración de este derecho; al establecimiento de medidas de protección provisoria de los derechos, dispensadas mediante un procedimiento sumario, urgente y expedito; y a la imposición a los infractores de tales derechos de sanciones disuasorias. Y cuando se trata de legisladores cuyos países tradicionalmente pertenecen al área del "*derecho de autor*", todos se declaran favorables a la regulación de la transmisión de los derechos de forma que el autor no se desvincule de las vicisitudes de su obra ni deje de participar en su éxito económico y al otorgamiento de un estatuto específico a las sociedades de gestión, dando entrada a las mismas en el ejercicio de los derechos afectados por los avances tecnológicos. Todos los extremos citados son los puntos más significativos del derecho de autor actual, imposibles de no ser tenidos en cuenta por un legislador que pretenda estar a la altura de los tiempos. Bien es verdad que una cosa muy distinta de esas manifestaciones y declaraciones es el juicio que pueda hacerse sobre el grado de coherencia y acierto con el que esos legisladores, en determinados casos, hayan procedido a plasmar dichos postulados y principios en las correspondientes disposiciones.

C. El sistema del derecho de autor en sentido objetivo

56. Todo sistema jurídico se hace patente a nuestra experiencia en un doble aspecto: como conjunto de normas o prescripciones a las que ha de ajustarse el comportamiento humano en una determinada materia y como una situación de poder, jurídicamente garantizada, por virtud de la cual los sujetos que se encuentran en la misma están habilitados para obrar en su propio interés en un determinado espacio social. El primer aspecto es lo que se llama "*derecho objetivo*" (o también, "*derecho en sentido objetivo*", integrado por *normae agendi*), el segundo, lo que es conocido en la doctrina jurídica como "*derecho subjetivo*" (o derecho "*en sentido subjetivo*" *-facultas agendi-*). Bajo este párrafo me ocuparé de las características del sistema del derecho de autor en sentido objetivo.

57. Comenzaré por las características formales de ese sistema. Y a este respecto, señalaré, en primer término, cómo los conjuntos normativos que se nos proponen bajo la denominación de derecho de autor aparecen integrados, fundamentalmente, por disposiciones emanadas de aquellas fuerzas sociales, estructuradas orgánicamente en cada Estado, a las que las respectivas constituciones políticas atribuyen una capacidad normativa creadora en términos de supremacía: Poder Legislativo y Poder Ejecutivo, actuando este último prerrogativas del primero o una potestad reglamentaria propia, pero subordinada a las normas del legislativo. Esta característica da lugar a que la fuente principal o única del derecho de autor sea la ley (tanto en sentido formal como en sentido material –incluyendo el reglamento–) y a que sus disposiciones tengan un acusado matiz reflexivo (racional, no espontáneo) ideológico (incorporan una determinada filosofía político-jurídica sobre el derecho de autor) e histórico (siendo posible, incluso, determinar la edad de una ley por la denominación que se le dé a su contenido) –circunstancias que son muy importantes desde el punto de vista de la actividad que ha de desarrollar el intérprete a la hora de la aplicación–. En segundo lugar, las examinadas normas no sólo tienen un origen nacional, sino que una gran cantidad de ellas han sido establecidas en tratados internacionales. Y en relación con estas últimas cabe distinguir las que son de aplicación directa (con base en el tratado que las contiene o a través de una ley interna de implantación de tal tratado) y que constituyen un derecho de autor *convencional*²², y las que sólo obligan a los Estados a legislar de una determinada forma²³.

58. En lo que concierne a las características de fondo de esas normas, cabe indicar, en primer término, que su contenido aparece siempre nucleado en torno a dos elementos: el autor (elemento subjetivo) y la obra (elemento objetivo) –obra a secas, obra del ingenio, obra literaria o artística, obra literaria, científica o artística–. En función de esos elementos y, naturalmente, de la noción que, acerca de los mismos, se haya adoptado en cada conjunto normativo, se lleva a efecto la delimitación de la realidad social organizada por el derecho de autor. Organización que se sustancia en la atribución al autor de un derecho general –diversificado o no, en dos derechos (moral y patrimonial)– o de unos derechos específicamente determinados, en relación con la obra, y en la regulación del ejercicio propio o ajeno, individual o colectivo de ese derecho o derechos.

59. La colación al autor de un derecho único o de dos derechos (moral y patrimonial), diferenciados por su principal función protectora (la personalidad o el patrimonio del autor), es

²² Todas las contenidas en el Convenio de Berna y casi todas las comprendidas en el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WIPO/TODA).

²³ Éste es el caso del Acuerdo sobre los ADPIC (Tratado de Marraquech) y de la Convención Universal sobre los Derechos de Autor.

característica de las legislaciones de tradición *continental*, en las que, normalmente, se define el derecho patrimonial mediante una cláusula general de explotación, a la que se acompaña una enumeración no exhaustiva de ciertas facultades relativas a los tipos de utilización económica de las obras que el estado de la técnica hace disponibles (facultades o derechos de reproducción, distribución, representación y ejecución públicas, radiodifusión, etc.). Por el contrario, el reconocimiento al autor de un catálogo de concretos derechos de explotación *tasados* es típica de las legislaciones del área del *copyright* y, como es lógico, de los tratados internacionales (que mencionan tales derechos con la finalidad de determinar los derechos que, como mínimo, los Estados contratantes están obligados a reconocer en virtud del tratado). Como es también tradicional en las aludidas legislaciones referirse únicamente a los derechos patrimoniales, dejando todo lo que concierne al derecho moral a las normas del derecho civil (*common law*)²⁴.

60. Caracteriza también a estas normas (cuando no se trata de disposiciones de un tratado) el hecho de que la pertenencia de la legislación a una u otra tradición jurídica y, por tanto, su correspondiente adscripción a una u otra noción de autor²⁵ y de obra, determina una diversa extensión de la materia regulada por ellas, no ya en lo que respecta a la titularidad originaria de los derechos y al objeto de los mismos, sino también en lo que concierne a su ejercicio (disposiciones sobre contratos, gestión colectiva).

61. Y lo que está muy claro es que las normas del sistema de derecho de autor están referidas, sustantivamente, a relaciones jurídicas de Derecho privado, correspondiendo su estudio a este campo, sin perjuicio que encontremos en las leyes y tratados sobre derecho de autor disposiciones de carácter adjetivo (normas procesales), sancionador (normas penales) o administrativo, que no tienen otra finalidad que la de asegurar la efectividad del derecho y el funcionamiento correcto de las instituciones y organizaciones establecidas con ese objetivo (en especial, las sociedades de gestión colectiva).

D. El efecto constitutivo del sistema: el derecho o derechos subjetivos de autor

62. El sistema normativo del derecho de autor tiene como efecto la constitución de una situación de poder jurídico, conferida por el Ordenamiento al autor, en consideración a su cualidad de creador de una obra y para tutela de su propio interés en relación con esta

²⁴ Aunque es de advertir un cierto abandono de esta técnica legislativa (como ha ocurrido con la ley británica de 1988).

²⁵ En relación con la noción de autor, confer, entre otros, A. Dietz, en "Le concept d'auteur selon le droit de la Convention de Berne", RIDA, número 155, págs. 3 y ss., y A. Kéréver, en "La détermination de l'auteur de l'oeuvre", Memoria del Congreso de ALAI, 1991, págs. 25 y ss. (hay también texto en inglés).

obra, confiando a su arbitrio la defensa de esa situación y la posibilidad de hacerla valer. Esa situación de poder es lo que se conoce con el nombre de derecho subjetivo²⁶. Ahora bien, el interés del autor discurre en un doble plano: el de la personalidad (actual y pretérita) y el patrimonial. En consecuencia, esa situación de poder ofrece una diversificación, en el sentido de que las prerrogativas que se otorguen al autor han de servir a la tutela de dicha dualidad de intereses; intereses que, al ser de índole diferente, no sólo dan lugar a unos atributos protectores diversos, sino también a formas dispares de articulación de los correspondientes poderes.

63. Por lo pronto, haré constar que, prácticamente, no hay discrepancias en reconocer que el autor merece protección en la esfera de su personalidad por razón de las vicisitudes que puedan acontecer a su obra, y que también debe ser tutelado en su interés de obtener un provecho económico por la explotación de dicha obra. Ninguna legislación niega al autor lo que se llama un *derecho moral*, al lado de un *derecho patrimonial* (dando al término "derecho" la significación más amplia de "poder jurídico", sin entrar a precisar si se trata de auténticos derechos o de facultades de un derecho que las comprenda globalmente). Las diferencias aparecen cuando el legislador realiza la construcción de esa protección dual. De ellas me ocuparé al analizar el objeto y el contenido de la situación de poder del autor.

64. Y entrando en materia, diré que, en esa situación de poder, que, en principio, he considerado unitaria –razón por la cual he hablado de derecho subjetivo de autor–, se distinguen estructuralmente, como es sabido, tres elementos: el sujeto, el objeto y el contenido. Y para hacer esta descripción, he elegido el criterio más tradicional, prescindiendo de las polémicas doctrinales a las que haré referencia en su momento.

65. En lo que respecta al *sujeto*, ya se avanzó en varias ocasiones que tal sujeto es el autor, en tanto creador de una obra. No es obstáculo a esta afirmación el hecho de que, en algunas legislaciones, aparezca atribuido el derecho, incluso a título originario (o, según se dice en las reglamentaciones del área del *copyright*, como "*primer titular*"), a personas que no son los creadores (ni pueden serlo: caso de las personas jurídicas). La ecuación "autor = creador de la obra" nunca se rompe. Si acaso se prescinde de ella mediante el artificio de distinguir "autor" de "titular", lo que permite a ciertos legisladores (especialmente los de ese área), en determinados supuestos, dejar a un lado los problemas de autoría y conferir originariamente la titularidad del derecho a quien se considera (con las miras puestas en promover la eficacia del mercado de estas producciones) tener un interés económico más relevante en la explotación de la obra en cuestión. Esos casos son excepciones, y como tales

²⁶ Vid. F. de Castro, "Derecho Civil de España", Parte General, Tomo I, Libro Preliminar, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1949, pág. 573.

han de ser interpretados. Así ocurre, por ejemplo, con las obras creadas en virtud de un *contrato de encargo* o de *arrendamiento de servicios* (subordinados o no), respecto de las cuales algunas reglamentaciones hacen “primer” titular de ellas al comitente o empresario, unas veces sin más prevenciones, otras, a título presuntivo y dejando a salvo un hipotético (nunca mejor dicho) pacto en contrario celebrado con el autor (las “*works made for hire*” de la legislación norteamericana).

66. Nada tienen que ver con estos supuestos de titulares originarios “no-autores” los relativos a las *obras anónimas* o *seudónimas*, de cuya titularidad, por lo general, las leyes hacen colación a sus editores. Se trata aquí de una titularidad interina por la que se protege el interés del autor que, en ejercicio de su derecho (moral) al anonimato, ha querido quedar oculto en la circulación de la obra. Una problemática muy particular presentan las denominadas *obras colectivas*. En algunas legislaciones se asimilan a las anónimas; en otras, se distingue la titularidad del “conjunto” de la obra (colectiva) de la titularidad de las contribuciones individuales a la misma, atribuyéndose la primera, o el ejercicio de los derechos, al *promotor-editor*; en otras, se les da el tratamiento señalado para las obras de encargo; y en otras, finalmente, ni se conoce esta categoría de obras, llevando la regulación de las cuestiones que puedan plantearse específicamente sobre esta clase de publicaciones a la parte de la ley relativa a los contratos de autor.

67. No es tan pacífica en la doctrina la cuestión del *objeto* de este derecho. En el aspecto patrimonial, algunos sostienen que se trata de un derecho sin objeto (los partidarios de la tesis del monopolio puro); otros (los más) identifican la obra como objeto del derecho que nos ocupa, concibiéndola como “*creación de forma*” que reúne en sí las notas (o presupuestos de protegibilidad) de creatividad, originalidad y concreción de forma (no siempre enunciadas de esta manera).

68. La calificación de las obras como creaciones de forma tiene por finalidad distinguirlas de otras producciones del intelecto humano que se tutelan al margen del derecho de autor. Nos referimos a las invenciones. Evidentemente los inventos son resultado de una actividad creativa. Pero, a diferencia de las obras, no se individualizan o identifican por su expresión (o forma), como ocurre con éstas sino por su “*concepción*”, concretada en una propuesta de prescripciones para actuar sobre la materia o las energías con vistas a un resultado industrial novedoso. La obra es un hecho totalmente gratuito que vale por sí mismo en cuanto singularísima manifestación de una personalidad (originalidad). La invención es un proyecto que vale por su funcionalidad. Las obras nacen para ser *repetidas* tal cual se han exteriorizado, ya en ejemplares, ya mediante la actividad humana, con o sin auxilio de la técnica. Las invenciones se alumbran para ser *aplicadas* a su destino industrial, prescindiendo de la materialización concreta de la idea que aportan (si es que el creador efectuó esa materialización).

69. En el aspecto de la tutela de la personalidad, las cosas se complican enormemente. Un sector de la doctrina, con base en ciertas legislaciones, entiende que no puede ser la obra, en tanto realidad separada del autor, el objeto del poder jurídico correspondiente a esa tutela, que, por otra parte, debe discurrir al margen del derecho de autor y dentro de los “derechos de la personalidad” (tesis exclusivamente patrimonialista del derecho de autor). Otro sector, como interpretación de un gran número de legislaciones, rechaza también que la obra pueda ser objeto de un derecho protector de la personalidad, que sólo puede recaer sobre la “cualidad personal de autor”, viniendo a ser dicha obra (única o en unión de todas las demás obras creadas por el autor) el elemento delimitador *de facto* del ámbito del interés protegido por el *derecho moral*²⁷, con lo que este derecho se concebiría como un derecho (de autor) “específico” de la personalidad, distinto (entre otras causas, por razón del objeto) del derecho (de autor) de carácter patrimonial (tesis dualista). No faltan otros que, aceptando la tesis de la dualidad de derechos de autor (moral y patrimonial), no ponen reparos a que la obra sea objeto de ambos²⁸, toda vez que la tutela del derecho moral no se pone en marcha frente a una agresión directa a la personalidad del autor en cualquiera de sus valores o bienes, sino frente a un atentado a la obra, con infracción de alguna de las prerrogativas que el legislador ha incluido en el derecho moral por considerar que hacen relación a esos valores. Finalmente, una doctrina que cada vez va ganando más adeptos, incluso en países en los que no hay un fundamento jurídico-positivo serio para sostenerla, es la que hace de la obra el objeto único de un único derecho integrado por facultades que tienden a la protección de la personalidad del autor, tal como está proyectada en esa obra, y por otras facultades de carácter patrimonial (tesis del monismo integral)²⁹.

70. En cualquier caso, no caben muchas dudas en cuanto a que la obra es un *quid externus* al sujeto que la crea, un elemento objetivo al que se toma como referencia para el reconocimiento y el ejercicio del derecho. Un algo constituido por una unidad organizada de elementos sensibles (palabras, sonidos, movimientos, imágenes, trazos, colores, masas, etc.) susceptible de ser *repetida* con independencia del que le dio origen y de manera plural, simultánea y ubicua. Esto es lo fundamental a nuestros efectos.

²⁷ Confer. A. de Cupis, en “I diritti della personalità”, vol. IV del Trattato di Diritto civile e commerciale de A. Cicu y F. Messineo, Giuffrè, Milán, 1982, págs. 586-590, y T. Ascarelli, op. cit. en nota 3, págs. 244 y ss. y 684.

²⁸ M. Fabiani, en “Il Diritto d'autore”, separata del Trattato di Diritto Privato, dirigido por P. Rescigno, UTET (1984), págs. 148 y 149.

²⁹ Para una exposición del monismo integral, confer. E. Ulmer, en “Urheber-und Verlagsrecht”, Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1980, págs. 109 y ss., y P. Greco-P. Verzellone, en op. cit. en nota 19, págs. 182-185.

71. Por lo que respecta al *contenido*, no está de más recordar que por él se entienden las diferentes facultades que se integran en la situación de poder a la que vengo haciendo referencia. Estas facultades son posibilidades de actuar dentro del ámbito reservado a ese poder (*agere licere*) y están concebidas como desarrollo del interés del titular de éste. Así pues, en virtud de su derecho, el autor, en el *plano extrapatrimonial*, puede hacer valer su interés en preservar el ligamen que toda obra, como proyección de su personalidad, guarda con él, disponiendo su divulgación, cuando considere que responde a ese ligamen, reivindicando la paternidad de ella, si le es negada, oponiéndose a cualquier atentado a su integridad (por la que la representación de su paternidad quede desvirtuada o falseada), modificándola (en la medida necesaria para mantener esa representación) y retirándola de la circulación si ya no corresponde a sus convicciones personales —son los denominados “*derechos morales*”—. Y por lo que concierne al *plano patrimonial*, el autor puede, por sí mismo o por aquéllos a quien autorice, reproducir, distribuir, transformar o adaptar, representar o ejecutar públicamente, radiodifundir, etc., su obra. Todos éstos son actos de explotación, en el sentido de que la obra es incorporada por ellos a un bien o a un proceso de circulación de bienes (reproducción, transformación, distribución) o de servicios (representación, ejecución, radiodifusión).

72. También en el mismo ámbito patrimonial, junto a los poderes jurídicos de explotar por sí o autorizar (o prohibir) a otros que exploten la obra (denominados “*derechos exclusivos de explotación*”), se encuentran los que se conocen con el nombre de “*derechos de remuneración*”, tales como el “*droit de suite*” y la “*remuneración equitativa por copia privada*”. Estos derechos sólo confieren al autor una compensación económica, normalmente en dinero, por determinadas explotaciones ajenas de su obra, respecto de las cuales no dispone del correspondiente derecho de autorizar o prohibir.

73. Bien entendido que se trata de derechos expresamente reconocidos en la ley y que nada tienen que ver con las remuneraciones derivadas de los contratos celebrados por el autor con los explotadores de su obra en ejercicio de sus derechos exclusivos. Normalmente, estos derechos constituyen una contrapartida a ciertas limitaciones legales de los derechos exclusivos (“*agotamiento del derecho*”, en el caso del “*droit de suite*”; posibilidad legal de reproducir la obra para uso personal en fotocopiadoras, magnetófonos, magnetoscopios y aparatos análogos, en el de la remuneración equitativa por copia privada) o cumplen la función de asegurar a los autores una retribución adecuada en función de la explotación de sus obras, en aquellos casos en los que el correspondiente derecho exclusivo se considera imposible (jurídicamente hablando) o (de hecho) muy difícil de retener en sus manos (como normalmente ocurre en las obras audiovisuales).

74. Las disparidades de las legislaciones en relación con el objeto del derecho de autor, mencionadas anteriormente, se reproducen en cuanto al contenido. Para algunas (normalmente del área del *copyright*) los derechos morales no forman parte del derecho de autor (*copyright*), ya que se entiende por los legisladores que el interés tutelado por esos dere-

chos morales puede alcanzar satisfacción en la protección general de la personalidad (privacidad, honor y reputación). Para otras, todos los poderes citados forman parte de un único derecho subjetivo, diversificado en sus facultades, morales unas, patrimoniales otras (éste es el caso de la legislación alemana). Y para otras, los poderes relativos a la defensa de la personalidad del autor y los patrimoniales se estructuran en dos derechos subjetivos diferentes, un derecho moral y un derecho patrimonial, aunque articulados (dependiendo del grado de articulación el que se pueda hablar o no de un sistema orgánico de derechos subjetivos). De esta concepción participa una gran constelación de legislaciones (como la italiana, la francesa y casi todas las iberoamericanas).

75. Las disparidades más importantes de las legislaciones en materia de contenido son las de aquéllas (no precisamente iberoamericanas) que no reconocen todos los derechos morales que antes he citado. También importa señalar, en el ámbito patrimonial, cómo difieren las legislaciones en la forma de delimitar el contenido del derecho (unas, mediante una cláusula general de explotación, otras, acogándose al criterio del *numerus clausus*), en la extensión con que se conciben ciertos derechos o facultades (por ejemplo, el de préstamo público), y en el número de derechos de remuneración que se reconocen (por ejemplo, no todas incluyen el *droit de suite*, y, menos todavía, la remuneración por copia privada).

76. Por encima de ese panorama tan variopinto, una constante en todas las legislaciones es la construcción del *derecho patrimonial* básico del autor como *temporal*, *absoluto* y *exclusivo*, en el sentido de un derecho que confiere al autor frente a todos (*erga omnes*) y durante un determinado tiempo (en general, contado desde la fecha de su fallecimiento), la facultad de autorizar o prohibir la explotación de su obra. Donde el legislador se haya dejado influir (en más o en menos) por la tesis de la propiedad, estará mucho más clara la relación de señorío inmediato sobre la obra que se otorga al autor y la atribución al mismo, en exclusiva, de todas las posibilidades de explotación de esa obra.

77. Por lo que se refiere a los *derechos de remuneración*, puede señalarse que conservan el carácter de ejercibles frente a todos los que realicen la explotación de la obra que da causa a tales derechos (por lo que cabe asimilarlas a las titularidades *ob rem*, en tanto se da la ambulatoriedad de los sujetos pasivos típica de ellas). Y conservan dicho carácter, porque la justificación de estos derechos, desde el punto de vista del sistema y como antes se apuntó, estriba en constituir poderes jurídicos subrogados en aquellos derechos exclusivos que el autor, por disposición de la ley, ha perdido ("*droit de suite*", remuneración por copia privada) o ha resultado disminuido en la plena disponibilidad o ejercicio de los mismos (a consecuencia, por ejemplo, de una cesión legal o de una presunción de cesión, como acontece en la ley española con el derecho de remuneración reconocido a los autores audiovisuales)³⁰.

³⁰ Artículo 90.2-7.

78. También es un derecho absoluto el *derecho moral* o sus facultades, cualquiera que sea la independencia o el grado de articulación que el legislador haya dispuesto en relación con el derecho patrimonial.

79. El respeto que el legislador haya guardado a la ecuación “autor = creador de la obra” y la posición que haya adoptado en el reconocimiento y en la organización de los poderes del autor influyen decisivamente en el régimen de circulación de los derechos (que, a su vez, es el régimen de circulación de las obras). Esos regímenes –centrándonos ahora en el campo de los negocios jurídicos entre vivos– son, simplificando mucho las cosas, los que se conocen bajo los nombres de “cesión” y “concesión”. La cesión supone una desvinculación plena o casi plena del derecho cedido respecto del autor. La concesión, por el contrario, deja en poder del autor la titularidad del derecho y sólo despliega sus efectos traslativos a nivel del ejercicio del derecho concedido, con determinación del lugar, del tiempo y de otras circunstancias relativas a ese ejercicio y con la obligación para el concesionario de llevarlo a efecto (es decir, de realizar la explotación autorizada) con arreglo al uso observado en la actividad explotadora de que se trate, so pena de revocación (o resolución). Esta obligación del concesionario, que sólo se impone cuando la concesión implica un bloqueo (para el concedente y para cualquier tercero) en el ejercicio del derecho concedido (concesión en exclusiva), podría concebirse como una consecuencia natural de la retención por el autor de la titularidad de su derecho.

80. Teniendo en cuenta lo anterior, es explicable que las legislaciones que excluyen los derechos morales del derecho de autor, aun considerándolos incedibles como atributos de la personalidad, debiliten esta indisponibilidad en previsión de conflictos con los derechos (facultades) patrimoniales, libremente transmisibles, y únicos que (en esta concepción) se entiende están dentro de la protección específica (estatutaria) del autor. Y así se admite la renuncia al ejercicio de tales derechos extrapatrimoniales. E igualmente se explica lo contrario en las legislaciones que siguen el modelo monista, las cuales no admiten la cedibilidad del derecho de autor por ir comprendidas en el mismo las facultades morales, irrenunciables e inalienables. Sí aceptan –y así lo regulan– el régimen de la concesión, que deja intacta la titularidad y que opera únicamente sobre las facultades patrimoniales. El problema que suscita este régimen es el de si la concesión produce efectos frente a terceros. Cuestión que se resuelve mediante la construcción de *derechos de uso*, de trascendencia real cuando lo son en exclusiva (caso de la legislación alemana), o por el otorgamiento expreso en la ley de una legitimación al concesionario exclusivo para perseguir frente a terceras cualquier acto de infracción de su derecho. Por lo que respecta a las legislaciones que responden al modelo dualista, todas consideran irrenunciable e incedible el derecho moral (y su ejercicio), pero, en lo que respecta al derecho patrimonial, presentan una gama muy variada que va desde la cedibilidad totalmente libre hasta el régimen de la concesión (caso de la ley española), pasando por situaciones muy próximas a esta última (ley francesa) –lo que refleja el grado de articulación establecido por el legislador entre el derecho moral y el

patrimonial-. Y, por último, en cuanto a los derechos de remuneración, la finalidad super-protectora que persiguen los hace, por lo general, irrenunciables e inalienables.

81. Finalmente, hemos de decir algo sobre la naturaleza del derecho (o derechos) de autor. Se trata de una de las cuestiones más debatidas en la doctrina. Sin embargo, no siempre ese debate ha dado resultados prácticos considerables³¹. En mi opinión, las cuestiones sobre la naturaleza del derecho de autor se suscitan en tres planos: a) el de la esencialidad; b) el de la duplicidad de los intereses protegidos; y c) el de los poderes patrimoniales.

82. En el plano de la esencialidad, las preguntas que hay que responder son: ¿es un derecho humano el derecho de autor? Caso de que lo sea, ¿con qué clase de derecho humano nos encontramos? Por lo que respecta a la primera pregunta, la respuesta debe ser afirmativa. La fundamentación está en el artículo 27.2 de la DUDH³². Es cierto que el carácter jurídico vinculante de la DUDH ha sido y es muy discutido³³. Pero la concepción del derecho de autor como derecho humano resulta claramente del PIDESC³⁴ y nadie duda de que este instrumento tiene ese valor. En consecuencia, el derecho de autor es una de aquellas prerrogativas sin cuyo reconocimiento y respeto el Estado no cumple con las exigencias de protección de la dignidad humana. Por lo que concierne a la segunda pregunta, su contestación, obviamente, requiere una mayor explicación. El hecho de estar incluido el derecho de autor entre los derechos sociales, económicos y culturales (comprendidos en el PIDESC) puede hacer pensar que no se trata de un derecho de libertad, como lo son los derechos civiles y políticos, sino un derecho de prestación estatal, es decir, un derecho del autor a que, mediante una actividad del Estado, se le otorgue protección a los intereses asociados a su obra. En mi opinión, el derecho de autor (siempre que se mantenga no tergiversado en su finalidad protectora del *autor*) es un derecho humano de libertad.

³¹ La obra de H. Baylos, citada en la nota 2, contiene una exposición exhaustiva de las doctrinas sobre la naturaleza del derecho de autor. Confer. págs. 375-478.

³² Así reza: "Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora". El texto es muy parecido al del art. XIII de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948). Sin embargo, esta última tiene el inconveniente de colocar la protección del autor al lado de la del inventor, cuyo goce viene mediatizado por el cumplimiento de las condiciones de patentabilidad, lo que quita fuerza a esa declaración y repercute negativamente sobre la esencialidad del derecho de autor.

³³ Confer. A. E. Pérez Luño, en "Derechos humanos, Estado de Derecho y Constitución", Tecnos, Madrid, 1984, págs. 77-82.

³⁴ Su art. 15.1.c) es del siguiente tenor: "Los Estados Parte en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora".

83. Como ha sido expresado con todo acierto³⁵, los mencionados derechos económicos, sociales y culturales no siempre se organizan con la misma técnica (la de los derechos de prestación, tales como el de recibir educación o asistencia sanitaria), sino que algunos de ellos, entre los que entiendo se cuenta el derecho de autor, están organizados con el objeto de garantizar a los ciudadanos la realización libre y sin trabas de unos determinados fines, un determinado ámbito de autonomía sin posibles interferencias de los Poderes públicos ni de los demás ciudadanos. A mi juicio, mediante el derecho de autor, en tanto derecho moral, lo que se asegura es la libre representación de la personalidad del autor en la forma en que ha querido proyectarla y quiere mantenerla en la obra; y en tanto derecho patrimonial, lo que con él se garantiza son las condiciones económicas y sociales indispensables para que esa libertad sea efectiva. Desde ambas perspectivas el derecho de autor es un derecho humano de libertad.

84. En el plano de la duplicidad de los intereses protegidos, las cuestiones que se suscitan pueden formularse así: ¿es el derecho de autor el marco adecuado para esa doble protección? En caso afirmativo, ¿debe otorgarse esa protección mediante un *único* derecho de autor o por medio de *dos* derechos? En el supuesto de elegir la segunda alternativa, ¿qué grado de articulación deben tener esos derechos? El planteamiento de esas interrogantes puede pensarse en dos situaciones, *de lege ferenda* o *de lege lata*. En la primera hipótesis, aquéllas se nos presentan como opciones legislativas; en la segunda, como problemas de interpretación de una reglamentación concreta, cuya solución nos permitirá conocer la opción adoptada por el legislador. Las respuestas, realmente, se han estudiado al examinar el objeto y el contenido del derecho de autor. Según se vio entonces, la decisión por una construcción monista o dualista no reviste excesiva importancia, habiendo un consenso, explícito o implícito, en la finalidad protectora del derecho moral –aspecto más trascendente presenta una opción exclusivista, que deje al margen de la protección particular del autor la tutela de su personalidad (derecho moral)–. Con esta relativa salvedad, lo que importa es la articulación del derecho moral con el derecho patrimonial; articulación que, si no se produce en el interior de un único derecho subjetivo (como en la concepción monista), no deja por ello de existir, haciendo de ambos derechos partes integrantes de un mismo sistema orgánico de protección –lo que no asegura, sin embargo, en todas las reglamentaciones nacionales, un desarrollo uniforme, e incluso, si se quiere, plenamente coherente, de los principios que informan el sistema (extremo éste que quizás sea la desventaja más señalada de la construcción dualista frente a la monista)–.

85. Menor interés práctico, si cabe, ofrecen las doctrinas sobre la naturaleza jurídica de los poderes estrictamente patrimoniales. Si esos poderes constituyen un derecho de propiedad

³⁵ Confer. G. Peces-Barba, en “Escritos sobre derechos fundamentales”, EUDEMA, Madrid, 1988, págs. 201, 207 y 208.

(especial)³⁶, un derecho sobre un bien inmaterial (integrado en una nueva categoría de bienes de esa clase)³⁷, un derecho de monopolio³⁸ o un derecho de clientela³⁹, no es algo que haya preocupado a los legisladores ni que pueda haber determinado sustancialmente el sentido de alguna reglamentación. Lo que sí debe reconocerse es que todas esas teorías señalan elementos o aspectos del derecho de autor nada desdeñables en lo que tienen de utilizables con vistas a una protección efectiva del mismo. Realmente, cualquiera que sea la posición doctrinal que se adopte, en el derecho de autor regulado en las leyes y tratados internacionales encontramos: (i) elementos del derecho de propiedad (arquetipo de derecho subjetivo absoluto) –en lo que tiene de señorío directo sobre la obra y atribución al titular de “todas” las posibilidades de explotación de las que ella sea susceptible (donde así ocurra)–; (ii) una especificidad objetiva, imposible de no tener en cuenta, por razón de la obra (independientemente de si es calificable o no de bien inmaterial); (iii) y otra especificidad en su contenido consistente en la incidencia de este derecho en la libertad de producción de bienes y servicios, con efectos suspensivos de la competencia (monopolio), a través de los cuales se tutela una probabilidad de ganancia e, incluso, una clientela.

III. EL SISTEMA DE LOS “DERECHOS CONEXOS”

86. Un gran número de legislaciones nacionales, bajo la influencia de la Convención de Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, de 26 de octubre de 1961 (en adelante CR), y unas pocas de ellas, anticipándose a ese instrumento, contienen disposiciones sobre los derechos correspondientes a los mencionados sujetos. Algunas regulan, además de los citados, otros derechos, que tampoco son de autor, y que se otorgan a favor de los productores de grabaciones audiovisuales (videogramas), los fotógrafos (no autores de obras fotográficas), los editores, etc. Me limitaré a los derechos de las primeras categorías de titulares.

87. Esos derechos constituyen el sistema de protección conocido con los nombres de “derechos vecinos” (*droits voisins*), “derechos conexos” (*diritti connessi*) o “derechos afines” (*Verwandte Schutzrechte*) al derecho de autor. Sistema que representa un equilibrado esfuerzo en la admisión, dentro del marco de la propiedad intelectual, de nuevos derechos que tute-

³⁶ Tesis de Accolas, Pouillet y Barassi.

³⁷ Tesis de Kholer, Stolfi, Ruggiero, Planiol, Messineo, Ascarelli, Greco y Troller, entre otros.

³⁸ Tesis de Gerber, Laband, Rougin, Renouard, Francechelli y Casanova, entre otros.

³⁹ Tesis de Roubier.

lan los resultados de ciertas actividades de una particular relevancia (ya personal, ya financiera, y, en todo caso, cultural) en el proceso de difusión de las obras. El variado contenido de este sistema ha hecho que se le caracterice por la nota “bastante modesta de no regular derechos de autor”⁴⁰. Realmente, más que de un sistema, se trata de un conjunto de subsistemas de protección, relacionados con el del derecho de autor (relación hoy puesta en cuestión por algunos) y entre sí. Y cada uno de esos subsistemas comprende la regulación de un particular derecho subjetivo.

88. Básicamente, la finalidad protectora del sistema se centra en los que se han venido llamando “auxiliares de la creación”⁴¹, considerando como tales: a) a los artistas intérpretes o ejecutantes, que, se dice, “consuman el destino” de las composiciones musicales y de las obras dramáticas, de llevarlas a la “plena aprehensión” del público⁴²; b) a los productores de fonogramas, porque “aseguran la permanencia de una impresión fugitiva” de la interpretación de una obra, liberándola de la servidumbre del tiempo; c) y a los organismos (o empresas) de radiodifusión (sonora o audiovisual –“radio” o “televisión”–), en tanto que superan las distancias en la percepción de aquélla⁴³.

89. El camino que se ha seguido en la construcción de estos sistemas ha sido lento y no exento de dificultades, tanto teóricas como prácticas. Entre esas dificultades, ha jugado un papel de primer orden la preocupación por la salvaguardia del derecho de autor, forzosa-mente afectado, especialmente en su ejercicio, por la configuración de nuevos derechos que concurren con él en el plano de explotación de las obras. En este momento, no puede decirse que estos obstáculos hayan sido superados, habiéndose añadido preocupaciones análogas entre los titulares de los propios derechos conexos (especialmente, en el caso de la protección de los organismos de radiodifusión).

90. Un factor positivo en la protección de tales titulares ha sido y es la conciencia de los perjuicios que, por la ausencia de una reglamentación apropiada, pueden suponer para aquéllos las explotaciones incontroladas de sus respectivas prestaciones⁴⁴.

⁴⁰ Como ya decía T. Ascarelli, op. cit. en nota 3, pág. 761.

⁴¹ Confer. H. Desbois, en “Le droit d’auteur en France”, Dalloz, París, 1978, pág. 213.

⁴² Como afirma T. Ascarelli, op. cit. en nota 3, pág. 765.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Sobre este punto, confer C. Masouyé, en “Guía de la Convención de Roma y el Convenio Fonogramas”, OMPI, Ginebra, 1982, págs. 7-15.

91. Tratándose los derechos conexos de un conjunto de subsistemas de protección independientes (aunque interrelacionados), es lógico que cada uno de los aludidos derechos tenga una estructura diferente, tanto en lo que se refiere al *sujeto*, como al *objeto* y al *contenido*. *Sujetos* respectivos de ellos son las tres categorías de beneficiarios mencionados anteriormente, a saber: artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. En la práctica totalidad de las legislaciones nacionales, hay coincidencias en las definiciones de artistas intérpretes o ejecutantes y de productores de fonogramas, que aparecen tomadas del texto de la CR⁴⁵. Esa coincidencia no es tan generalizada en el caso de la noción de organismos de radiodifusión, quizás por no figurar expresamente en dicha Convención⁴⁶. En cualquier caso, dichas definiciones se encuentran hoy en trance de revisión y algunas ya lo han sido en el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT/TOIEF), de 20 de diciembre de 1996 (aún no en vigor). En relación con los derechos concedidos a tales titulares, se admite sin problemas su adquisición originaria por parte de los comitentes y empleadores de aquéllos, con la salvedad de los derechos extrapatrimoniales de los artistas, cuando les son reconocidos.

92. El objeto, o, si se quiere, el elemento objetivo en relación con el cual se ejerce el correspondiente derecho, está constituido: en el caso de los artistas, por sus interpretaciones o ejecuciones; en el de los productores, por sus fonogramas; y en el de los organismos de radiodifusión, por sus emisiones. La CR no toma en consideración más que las interpretaciones y ejecuciones artísticas que se refieren a una obra⁴⁷ —el WPPT/TOIEF ha extendido la protección a las interpretaciones o ejecuciones de las “*expresiones del folclore*”—. Según dicha Convención, se entiende por fonograma “*toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos*”⁴⁸, y por emisión, “*la difusión inalámbrica de sonidos o de imágenes y sonidos para su recepción por el público*”⁴⁹. Dichos objetos tienen en común con las obras el ser resultados de un trabajo intelectual, individualizados por la forma y susceptibles de un goce plural y simultáneo. Sin embargo, desde la perspectiva del sistema de derechos conexos, ninguno de ellos es una obra.

⁴⁵ Artículo 3.

⁴⁶ No obstante, existe una definición muy aprovechable en el Doc. OMPI-UNESCO, “Principes commentés de protection des auteurs, des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion en ce qui concerne la distribution de programmes par câble”, Le Droit d’auteur, 1984, pág. 141.

⁴⁷ Art. 3 a).

⁴⁸ Art. 3 b).

⁴⁹ Art. 3 f).

93. Se justifica la no aplicación de la noción de obra a estos objetos por varias razones. Respecto de algunos de ellos, la razón aducida es la de estar exentos de creatividad personal (y por tanto, de originalidad); y en relación con todos, por la función esencial que cumplen estos objetos, de mediación entre el autor y el público (no de creación). De aquí que para referirse a tales objetos se utilice la palabra *prestación* (recogiendo la distinción de la doctrina alemana entre *Werke* –obra– y *Leistung* –prestación–). Esas prestaciones podrían dividirse en *prestaciones artísticas* [de carácter personal y hasta creativo, aunque, como se ha dicho, con una esencial función mediadora] y *prestaciones organizativo-técnicas*, en tanto productos de una actividad empresarial (productores y radiodifusores). Sin embargo, en las legislaciones que siguen la tradición del *copyright*, los fonogramas se consideran obras y, en algunas de ellas, también se califican de tales las emisiones de radiodifusión, o se conceden a los organismos de radiodifusión derechos de autor. En relación con estas legislaciones, si tomamos al pie de la letra esas calificaciones, es dudoso hablar de una recepción, en ellas, del sistema de los derechos conexos. Sin embargo, el camino adecuado para comprender esta decisión no es el de atenerse a las palabras de estos legisladores y buscar argumentos de orden ideal, estético u ontológico para apoyarlos o combatirlos, sino el de indagar la valoración normativa que han realizado, método éste en el que la posición del legislador frente al problema de la salvaguardia del derecho de autor desempeña un elemento de interpretación casi definitivo. Y desde esta perspectiva, resulta altamente significativo el hecho de que esas mismas legislaciones no dejan de establecer una reglamentación tan particular para el fonograma-obra y, en su caso, para los derechos de autor que conceden a productores y radiodifusores como para pensar que, palabras aparte, esas “obras” tan singulares son “otra cosa” distinta de la obra.

94. Por lo que respecta al contenido, éste varía según el derecho de que se trate y de acuerdo con la opción que el legislador haya hecho entre las diversas alternativas protectoras. Excedería del propósito de este trabajo ofrecer una panorámica de Derecho comparado sobre los poderes jurídicos que las reglamentaciones nacionales atribuyen a los sujetos de esos derechos. Ni siquiera creo que deba hacerlo con referencia a la protección (flexiblemente) mínima prevista en la CR⁵⁰, que por otra parte ya ha sido ampliada por el Acuerdo sobre los ADPIC y el WPPT/TOIEF⁵¹. Me limitaré a indicar sobre este punto algunas generalidades como las que siguen.

95. En primer lugar, conviene retener que los aludidos poderes no siempre son derechos exclusivos (por ejemplo, el relativo a las utilidades secundarias de fonogramas comerciales⁵² es

⁵⁰ Arts. 7, 10, 12 y 13.

⁵¹ Especialmente, arts. 7,8,9,10,11, 12,13 y 14.

⁵² Art. 12 CR y art. 15 del WPPT /TOIEF.

sólo un derecho de remuneración), incluso en algún caso, como el de los artistas, ni siquiera se trata de verdaderos derechos subjetivos⁵³. Naturalmente, los derechos exclusivos aludidos son *temporales* (el plazo de duración se cuenta, según los casos, desde la realización de la actuación o de la emisión o desde la fijación o publicación) y *absolutos* (es decir, ejercibles *erga omnes*). En cuanto a los de remuneración, es aplicable *mutatis mutandis* lo dicho en el párrafo (77). En segundo término, es digno de atención el hecho de que los derechos de referencia comprenden explotaciones muy concretas (fijación⁵⁴, reproducción⁵⁵, distribución⁵⁶, alquiler (comercial)⁵⁷, radiodifusión y comunicación al público⁵⁸, retransmisión⁵⁹ y puesta a disposición del público)⁶⁰. En tercer término y en lo que se refiere a los artistas intérpretes o ejecutantes, es oportuno señalar que son muchas las legislaciones nacionales que les han reconocido un derecho en defensa de su personalidad, análogo al derecho moral de autor; derecho que han obtenido en el WPPT/TOIEF, aunque, en el caso de interpretaciones o ejecuciones fijadas, limitado a las que lo hayan sido en fonogramas⁶¹. En la actualidad, se debate un instrumento internacional para extender la protección ya otorgada a los mencionados artistas intérpretes o ejecutantes a los de prestaciones fijadas en soportes audiovisuales. Igualmente, se prepara otro instrumento respecto de los derechos de los organismos de radiodifusión.

⁵³ El art.7 de la CR habla de "facultad de impedir". La situación es muy distinta en los arts. 6 y 7 del WPPT/TOIEF, cuyas disposiciones consagran verdaderos derechos subjetivos de carácter exclusivo.

⁵⁴ Art. 7 CR y Art. 6, ii) del WPPT/TOIEF, en lo que se refiere a los artistas. Art. 13 b) CR, en relación con los organismos de radiodifusión.

⁵⁵ Artículos 7.1 c), 10 y 13 c) de la CR. Arts. 7 y 11 WPPT/TOIEF.

⁵⁶ Artículos 8 y 12 WPPT/TOIEF.

⁵⁷ Artículos 9 y 13 del WPPT/TOIEF.

⁵⁸ Artículos arts. 7.1.a), 12 y 13.d) de la CR y arts. 6. ii) y 15 del WPPT/TOIEF.

⁵⁹ Artículo 13. a) de la CR.

⁶⁰ Artículos 10 y 14 del WPPT/TOIEF. Se trata de la puesta a disposición del público de las prestaciones, por hilo o sin hilo, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellos desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

⁶¹ Artículo 5 del WPPT/TOIEF.

**LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA
EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL:
CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR, CARACTERES, OBRAS PROTEGIDAS,
DERECHOS RECONOCIDOS, TITULARIDAD DE LOS DERECHOS,
DURACIÓN DE LA PROTECCIÓN, UTILIZACIONES
DE LAS OBRAS PROTEGIDAS SUJETAS A REMUNERACIÓN.**

ELENA ASENSIO CANTERA
Asesora Jurídica de la SGAE en Cataluña

Legislación española: Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

1. Contenido y características del derecho de autor
 - 1.1. Derecho moral
 - 1.2. Derechos de explotación
2. Principales características del derecho de autor:
 - 2.1. Protección de una forma de expresión concreta, no de las ideas
 - 2.2. La protección se otorga sin necesidad de registro ni de ninguna otra formalidad
 - 2.3. Los derechos de autor son independientes y compatibles con el resto de los derechos que pueden recaer sobre el soporte de la obra o sobre la obra misma
 - 2.4. Se otorga al autor un monopolio de explotación de la obra con dos excepciones:
 - 2.4.1. Limitación en el tiempo: paso de los derechos sobre la obra a dominio público
 - 2.4.2. Excepciones explícitamente previstas en la Ley
3. Obras protegidas y titularidad de los derechos
 - 3.1. Se protegen:
 - 3.1.1. Obras y títulos originales
 - 3.1.2. Obras derivadas
 - 3.1.3. Colecciones. Bases de datos
 - 3.2. Titulares del derecho de autor
4. Utilización de las obras protegidas
 - 4.1. Derecho de reproducción
 - 4.2. Derecho de distribución
 - 4.3. Derecho de comunicación pública
 - 4.4. Derecho de transformación

LEGISLACIÓN ESPAÑOLA: Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. (En adelante, TRLPI.)

1. CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DEL DERECHO DE AUTOR.

¿A qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de “derechos de autor”? Nos referimos a un conjunto de facultades que se le otorgan al autor y que se engloban en dos grandes categorías: por un lado, lo que la Ley denomina derecho moral y, en segundo lugar, los derechos económicos o de explotación.

1.1. Derecho moral

El derecho moral incluye siete facultades, que tienen como común denominador que son facultades irrenunciables e inalienables para el autor, es decir, que son facultades que siempre y en todo momento pertenecen a la titularidad del autor. Ni el autor puede cederlas, ni ninguna otra persona podría enajenarle esas facultades. Cualquier cláusula que, en un contrato, contraviniera esto sería nula de pleno derecho y se tendría por no puesta.

Destacamos, por encima de las demás, dos de ellas:

- Exigir siempre el **reconocimiento** de su condición **de autor de la obra**.
- Exigir el **respeto a la integridad de la obra**, impidiendo cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella, que suponga un perjuicio a los legítimos intereses del autor o menoscabo de su reputación.

Estas facultades tienen una duración ilimitada en el tiempo.

Además, el derecho moral integra las siguientes facultades:

- **Derecho de divulgación:** el autor es el único que puede decidir si su obra se divulga o no y, en qué forma será divulgada.
- Derecho a decidir si la divulgación de la obra debe **hacerse bajo su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente**.
- **Derecho a modificar la obra**, respetando siempre los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de los bienes de interés cultural.
- **Derecho a retirar la obra del comercio**, por cambio en sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización.
- **Derecho a acceder al ejemplar único o raro de la obra**, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

1.2. Derechos de explotación

Dentro de los derechos de carácter patrimonial, o derechos de explotación, también existen dos categorías:

- Los derechos exclusivos.
- Los derechos que se ha dado en llamar “de simple remuneración”.

Empezaremos por los **derechos exclusivos**:

Se trata de facultades que implican un monopolio exclusivo para el autor.

El autor es el único que puede autorizar o no cualquier acto incluido dentro de estas facultades: fijar las condiciones de la autorización y, como compensación por esta autorización, fijar la remuneración correspondiente.

Pero, ¿qué derechos son éstos?

- a) **Reproducción**: Fijar la obra en un soporte material que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella.
- b) **Distribución**: Puesta a disposición del público del original o copias que contengan la obra, mediante su venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma.
- c) **Comunicación pública**. Cualquier acto por el que una pluralidad de personas tenga acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.
- d) **Transformación**. Cualquier modificación en la forma de la obra de la que se derive una obra diferente.

Dentro del ámbito de cada uno de los cuatro derechos que acaban de describirse, caben lo que la ley denomina las diferentes modalidades de explotación.

Así, dentro del derecho de reproducción, cabe la fijación de la obra en un soporte CD o DVD, o bien cinematográfico, etc.

Dentro del derecho de comunicación pública, cabe tanto la emisión a través de radio, como a través de televisión, por cable o por satélite, o bien mediante una actuación en directo, etc.

Dentro del derecho de transformación, podemos encontrarnos con una fusión entre diferentes composiciones musicales, o bien traducciones, adaptaciones, etc.

Pues bien, todos estos actos que acaban de describirse no podrán llevarse a cabo sin la preceptiva autorización del autor, que debe decir si autoriza o no la utilización de su obra, las condiciones en que la autoriza, y la remuneración que exige a cambio.

La segunda categoría es la de los derechos que se han dado en llamar “**de simple remuneración**”.

Se trata de ciertos derechos de contenido puramente económico que, a diferencia de los anteriores, no otorgan al autor un monopolio exclusivo. En este caso, el autor sólo tiene un derecho de cobro, pero no puede imponer condiciones a la explotación ni, mucho menos, prohibirla.

El legislador, motivado por la realidad que imponen los avances de la tecnología con las utilidades masivas de obras que estos avances conllevan, ha optado por una solución intermedia, los llamados "derechos de simple remuneración". Se trata de no prohibir aquello que no se puede impedir, pero estableciendo siempre una compensación económica a favor del autor, resarcándolo así por el daño que esas utilidades masivas e indiscriminadas le ocasionan.

Además, en la mayoría de los casos, el legislador suele definir tales derechos como irrenunciables y, por añadidura, como de gestión colectiva obligatoria; es decir que los autores, necesariamente, deberán cobrar tales derechos a través de una entidad de gestión. La realidad ha hecho comprobar al legislador que, ante las inevitables utilidades masivas, el autor individual se encuentra absolutamente incapaz de hacer efectivos, de controlar esos derechos, y que las sociedades de autores son las únicas que cuentan con los medios necesarios y se encuentran capacitadas para controlarlos.

¿Cuáles son los derechos de "simple remuneración"?

- a) **Derecho de participación o "droit de suite"** para los autores de obras de artes plásticas. Art. 24 TRLPI: "Los autores de obras de artes plásticas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice en pública subasta, en establecimiento mercantil, o con la intervención de un comerciante o agente mercantil [...]".
- b) **Derecho de copia privada.** Art. 25.1 TRLPI: "La reproducción realizada exclusivamente para uso privado, conforme a lo autorizado en el apartado 2 del artículo 31¹ de esta Ley, mediante aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos de obras divulgadas en forma de libros o publicaciones que, a estos efectos, se asimilen reglamentariamente, así como de fonogramas, videogramas o de otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales, originará una remuneración equitativa y única por cada una de las tres modalidades de reproducción mencionadas, a favor de las personas que se expresan en el párrafo b) del apartado 4 del presente artículo², dirigida a compensar los derechos de propiedad intelectual que se dejaren de percibir por razón de la expresada reproducción. Este derecho será irrenunciable para los autores y los artistas, intérpretes o ejecutantes".

¹ Artículo 25.2 TRLPI: "Esa remuneración se determinará para cada modalidad en función de los equipos, aparatos y materiales idóneos para realizar dicha reproducción, fabricados en territorio español o adquiridos fuera del mismo para su distribución comercial o utilización dentro de dicho territorio".

² Artículo 25.4.b): "Acreedores: los autores de las obras explotadas públicamente en alguna de las formas mencionadas en el apartado 1 de este artículo, juntamente, en sus respectivos casos y modalidades de reproducción, con los editores, los productores de fonogramas y videogramas y los artistas intérpretes o ejecutantes cuyas actuaciones hayan sido fijadas en dichos fonogramas y videogramas".

- c) **Derecho de comunicación pública**, apartados 3 y 4 del artículo 90. El apartado 3 del artículo 90 establece: “En todo caso, y con independencia de lo pactado en el contrato, cuando la obra audiovisual sea proyectada en lugares públicos **mediante el pago de un precio de entrada**, los autores mencionados en el apartado 1 de este artículo tendrán derecho a percibir, de quienes exhiban públicamente dicha obra, un porcentaje de los ingresos procedentes de dicha exhibición pública. Las cantidades pagadas por este concepto podrán deducirlas los exhibidores de las que deban abonar a los cedentes de la obra audiovisual. [...] Los empresarios de salas públicas o de locales de exhibición deberán poner periódicamente a disposición de los autores las cantidades recaudadas en concepto de dicha remuneración. A estos efectos, el Gobierno podrá establecer reglamentariamente los oportunos procedimientos de control.”
- d) Por su parte, el apartado 4 del artículo 90 dispone: “La proyección, exhibición o transmisión, debidamente autorizadas, de una obra audiovisual por cualquier procedimiento, **sin exigir el pago de un precio de entrada**, dará derecho a los autores a percibir la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la entidad de gestión correspondiente.”
- e) **Derecho de alquiler**. Artículo 90, apartado 2: “Cuando los autores a los que se refiere el apartado anterior [apartado 1 del artículo 90] suscriban con un productor de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de las mismas, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo el derecho irrenunciable a una remuneración equitativa a que se refiere el párrafo siguiente, han transferido su derecho de alquiler.
El autor que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de alquiler respecto de un fonograma o un original o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa por el alquiler de los mismos. Tales remuneraciones serán exigibles de quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales en su condición de derechohabientes de los titulares del correspondiente derecho de autorizar dicho alquiler y se harán efectivas a partir del 1 de enero de 1997.”
- f) **Derecho sobre trabajos y artículos sobre temas de actualidad difundidos por medios de comunicación social**, cuando son utilizados por otros medios de la misma clase. Artículo 33 TRLPI³.

³ “Los trabajos y artículos sobre temas de actualidad difundidos por los medios de comunicación social podrán ser reproducidos, distribuidos y comunicados públicamente por cualesquiera otros de la misma clase, citando la fuente y el autor, si el trabajo apareció con firma y siempre que no se hubiese hecho constar en origen la reserva de derechos. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir la remuneración acordada o, en defecto de acuerdo, la que se estime equitativa [...]”.

2. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL DERECHO DE AUTOR

2.1. Se trata de un derecho que se otorga **al autor de una forma de expresión concreta**, no al autor de una idea, sea la idea que sea. Es autor no quien concibe una idea, sino quien la plasma, quien la expresa, quien le da forma.

2.2. Se trata de un derecho **que nace desde el momento mismo de la creación**, sin exigirse ningún tipo de formalidad o requisito como, por ejemplo, el registro en oficinas administrativas o el pago de tasas.

2.3. Los derechos de autor son **independientes, compatibles y acumulables** con:

- Los derechos sobre la cosa material a la que se encuentre incorporada la obra.
- Los derechos de propiedad industrial que puedan existir sobre la obra.
- Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en el libro II de la propia Ley de Propiedad Intelectual.

Recordemos que las leyes sobre propiedad intelectual vienen reconociendo, junto al derecho de autor, otros derechos que suelen clasificarse como **derechos conexos o afines al derecho de autor**, y que les son reconocidos a diferentes categorías de sujetos que intervienen o participan de diferente forma y medida en la elaboración de la obra. Así:

- Artistas intérpretes o ejecutantes. (Arts. 105 a 113 del TRLPI.)
- Productores fonográficos. (Arts. 114 a 119 del TRLPI.)
- Productores audiovisuales. (Arts. 120 a 125 del TRLPI.)
- Entidades de radiodifusión. (Arts. 126 a 127 del TRLPI.)
- Fabricantes de bases de datos. (Arts. 133 a 137 del TRLPI.)
- Protección de meras fotografías. (Arts. 128 TRLPI.)
- Protección de determinadas producciones editoriales. (Arts. 129 y 130 del TRLPI.)

2.4. Se trata de derechos de carácter absoluto, ejercitables *erga omnes*; **confieren al autor el monopolio sobre la explotación de su obra con carácter exclusivo y frente a todos**. Sin embargo, hay dos importantísimas excepciones:

2.4.1. **Plazo de duración de los derechos**. Paso de los derechos sobre la obra a dominio público. Como ya hemos explicado, los derechos económicos o de explotación vienen a otorgar un monopolio al autor a la hora de disponer de su obra. Sin embargo, una vez transcurrida la vida del autor y la vida de sus primeros herederos, el legislador ve justo que ese monopolio decaiga y que toda la sociedad, sin límite ninguno, pueda disponer de esa creación.

Actualmente, y en todos los países de la Unión Europea, los derechos de autor duran toda la vida del autor y setenta años después de su muerte.

2.4.2. **Las excepciones que se prevén expresamente en la Ley**, y que responden a la necesidad de alcanzar un equilibrio entre el monopolio que se le otorga al autor y ciertos intereses como la docencia, la investigación, el derecho a la información o la libertad de crítica.

Así, la Ley establece un número cerrado de excepciones, detalladas en los artículos 31 a 40 del TRLPI.

Se reconoce, por ejemplo, el llamado “**derecho de cita**”, en el artículo 32, o la **parodia** en el artículo 39, o bien el derecho a la libertad de reproducción y préstamo de que gozan ciertas instituciones, prevista en el artículo 37 TRLPI.

Dichas excepciones deben ser interpretadas de manera restrictiva, en cumplimiento de lo previsto en el artículo 40 bis, que dispone: “Los artículos del presente capítulo no podrán interpretarse de manera tal que permitan su aplicación de forma que causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor o que vayan en detrimento de la explotación normal de las obras a que se refieran”.

En cualquier caso, no debe olvidarse que estas excepciones cuentan siempre que la obra esté divulgada, puesto que el autor tiene un derecho moral inalienable a decidir si quiere o no que se divulgue su obra.

3. OBRAS PROTEGIDAS Y TITULARES DE LOS DERECHOS

3.1. Obras protegidas

3.1.1. Obras y títulos originales

El único requisito exigido es la originalidad.

En sede de derechos de autor, no se manejan criterios como el de “novedad”, que sí es determinante en otros ámbitos como, por ejemplo, en sede de patentes, modelos, etc.

Tampoco se tiene en cuenta el criterio de valor o mérito artístico de la obra. El único criterio aquí es el de la originalidad. Lo que se protege es la especial forma de expresión, la particular manera que tiene el autor de plasmar y de exponer el mensaje, la idea, el argumento, que subyace en toda obra, en toda creación artística.

Si bien la Ley no da una definición de lo que debe entenderse por originalidad, se suele entender que es aquella cualidad que refleja la personalidad del creador, es decir, la especial y única forma de expresión del autor, de modo que, si se trata de una copia de otra preexistente, pierde el requisito de originalidad.

Pero –insistimos– lo que debe ser original es la forma de expresar una idea o múltiples ideas, no las ideas en sí.

La ley da **una lista no cerrada** de lo que deben considerarse obras, en la que incluye:

- Obras y títulos originales: libros, composiciones musicales con o sin letra, obras dramáticas, dramático-musicales, coreográficas, pantomimas, obras cinematográficas, esculturas, pinturas, dibujos, proyectos, planos y maquetas de obras arquitectónicas y de ingeniería.
- Gráficos, mapas y diseños relativos a la ciencia.
- Obras fotográficas.
- Programas de ordenador.

3.1.2. Obras derivadas

Se trata aquí de otro tipo de obras, cuya creación resulta a partir de otra obra ya existente. La Ley, en su artículo 11, detalla cómo, sin perjuicio de los derechos que correspondan al autor de la obra original, son también objeto de propiedad intelectual:

- Traducciones y adaptaciones.
- Revisiones y actualizaciones.
- Compendios, resúmenes y extractos.
- Arreglos musicales.
- Cualquier transformación de una obra literaria, artística o científica.

3.1.3. Colecciones. Bases de datos

Colecciones de obras ajenas, colecciones de datos o de otros elementos independientes que, por la selección o disposición de su contenido, constituyen creaciones intelectuales, sin perjuicio de los derechos que correspondan sobre el contenido de las obras, los datos o los elementos independientes.

La protección se refiere a la forma de expresión o selección de los datos recopilados, no extendiéndose al contenido en sí de los datos.

3.2. Titulares del derecho de autor

La norma, salvo las excepciones previstas en la Ley, a las que luego nos referiremos, es que el autor, por el sólo hecho de la creación, es el titular originario de los derechos.

Así, dentro del ámbito de la música, el compositor, el letrista, etc.; dentro del audiovisual, el director, el guionista, el músico, el autor de la obra dramática, el autor del libro, el traductor, el coreógrafo...

Ahora bien, lo habitual es que el autor ceda ciertos derechos económicos, para que sean otros los que lleven a cabo los actos necesarios para la explotación de la obra.

Con este fin, suscribe los oportunos **contratos de cesión de derechos**, donde se detallará:

- Qué derechos cede y cuáles se reserva.
- Dentro de los derechos de explotación cedidos, qué modalidades de explotación cede y cuáles se reserva.
- Si los cede o no con carácter de exclusiva.
- El plazo temporal de la cesión.
- El ámbito espacial de la cesión.

Así que mientras que la titularidad del derecho moral, siempre y en todo caso, pertenece al autor, respecto a los derechos exclusivos de explotación, puede que los haya conservado el propio autor o puede éste haber cedido alguno de los derechos, o todos ellos, a los explotadores de su obra, mediante el oportuno contrato de cesión de derechos.

Respecto a los derechos económicos “de simple remuneración”, suelen otorgarse como derechos irrenunciables para los autores, por lo que el autor siempre conserva su titularidad.

De entre las excepciones previstas en la Ley de Propiedad Intelectual, mención especial requiere el caso del **autor asalariado**.

Si bien su condición de autor y su derecho moral son tal y como hemos descrito, respecto a los derechos de explotación, existe una presunción de cesión de éstos a favor del empresario.

Es decir, si en el contrato laboral no se hace ninguna reserva en contra, se presumirá que los derechos de explotación sobre la obra creada por el autor asalariado pasan a ser titularidad del empresario. Siempre bien entendido que será así respecto a las obras que el autor cree con motivo del puesto de trabajo para el que fue contratado, pero no respecto a cualquier otra obra que pudiera crear fuera de ese ámbito laboral.

4. UTILIZACIÓN DE LAS OBRAS PROTEGIDAS

¿Cuáles son las utilidades más frecuentes de las obras protegidas?

De acuerdo con el mismo esquema que hemos seguido inicialmente:

4.1. Dentro del derecho de **reproducción**, cabe la fijación de la obra en soporte DVD, cinta de vídeo, libro, en formato cinematográfico, en soporte CD, CD-ROM casete, vinilo...

4.2. Dentro del derecho de **distribución**, cabe tanto la venta como el alquiler o el préstamo.

4.3. Dentro del derecho de **comunicación pública**, cabe la difusión a través de emisoras de radio, emisoras de televisión por onda hertziana, televisión por cable, por satélite, actuaciones en directo, difusión a través de redes tipo internet, representación de obras dramáticas, exhibición de obras cinematográficas...

4.4. Dentro del derecho de **transformación**, cabe la realización de nuevas versiones, la adaptación de una novela a película cinematográfica, la fusión de varias obras, traducciones, etc.

Como hemos explicado al principio, la utilización de las obras, esto es, **cualquier tipo de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de la obra necesita de la previa autorización del autor.**

Éste es el único que puede decidir o no si autoriza cualquier modalidad de explotación, y en qué condiciones deberá hacerse la explotación.

A cambio de todo ello, fijará la remuneración que estime conveniente, y de todo ello quedará reflejo en el oportuno contrato que firmará el autor con los diferentes explotadores de su obra.

**LA GESTIÓN COLECTIVA DE LOS DERECHOS DE AUTOR:
MODALIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA. FUNCIONES QUE COMPRENDE:
AUTORIZACIÓN, REMUNERACIÓN, RECAUDACIÓN, REPARTO; ACTIVIDADES
CULTURALES Y DE PROTECCIÓN SOCIAL. ENTIDADES DE GESTIÓN.**

PABLO HERNÁNDEZ ARROYO
Director de los Servicios Jurídicos de SGAE

I. INTRODUCCIÓN

En 1999, la Sociedad General de Autores y Editores conmemoró su centenario y con ella cumplió cien años el sistema de gestión colectiva de los derechos de autor en España.

Puesto que el título de esta ponencia gira en torno a las entidades de gestión colectiva, parece lógico empezar preguntándonos por el significado de esa expresión. Por gestión colectiva aludimos a una forma de administrar los derechos de los creadores que se caracteriza porque éstos encomiendan su administración a un tercero que va a actuar en nombre y representación de los autores. Ese tercero realiza una actividad de vigilancia del respeto de los derechos, autorizando su uso a cambio de un precio y repartiendo ese ingreso al autor.

Esta definición opera, sin embargo, desde una perspectiva muy amplia en la que puede insertarse tanto la actividad que realiza SGAE como la que realiza un agente que intermedie entre varios autores y la empresa que pretenda explotar comercialmente una obra.

No todas esas posibilidades son las que pretendemos estudiar. Cuando hablamos de gestión colectiva nos referimos a un tipo concreto de gestión por un tercero de derechos de los autores: una forma de gestión que, con independencia de su conformación legal, se ha venido perfilando de forma histórica y que responde a unas notas esenciales que –me atrevo a decir– no se señalan, expresamente en la propia ley.

Deseo dedicar esta ponencia a desvelar estas características, utilizando, en primer lugar y si me lo permiten, una fórmula historicista en esta reflexión. Se trata de descubrir las características esenciales que se encuentran en esta institución y que se hallan siempre en el origen de la regulación legal.

Ya les adelanto que, en mi opinión, existen dos características esenciales de este sistema, que son la solidaridad/sindicalismo y el carácter autogestionario.

Para defender esta tesis, les propongo que observemos las causas que propiciaron el nacimiento de la gestión colectiva y las comparemos con las que hoy justifican su existencia. Más adelante, examinaremos el funcionamiento de estas entidades y el marco legal en el que hoy se desenvuelve.

II. NACIMIENTO DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN

1. Lo que hoy denominados gestión colectiva nace en el siglo XIX como un movimiento asociativo vinculado a la defensa económica de la clase autoral muy próximo a los movimientos sindicales propios de esta época, favorecido, sin duda, por la Ley de Asociaciones de 1.887.

La forma en que, entonces, el autor dramático debía explotar su obra se reducía a alquilarla a los propietarios de las compañías teatrales a través de la figura del editor. El editor adelantaba una cantidad de dinero a un interés de entre el 9 y el 12% y se encargaba de negociar con el empresario teatral, con el que frecuentemente tenía intereses comunes, lo que motivaba que el autor, en muchas ocasiones, sólo cobraran la cantidad inicial.

Ningún autor osaba, sin embargo, escapar de este sistema, ya que el efecto del movimiento suponía quedarse apartado de la red teatral.

Era éste, sin embargo, un momento especialmente favorable al teatro. Contaba, entonces, Madrid, paradójicamente, con teatros con más de 2.000 butacas. Se representaban innumerables obras tanto en foros de esa magnitud como en los incontables locales menores, en los que se llevaban a cabo representaciones musicales o teatrales. Valga como ejemplo el hecho de que, entre 1.890 y 1.900, se representaron unas 2.500 obras en Madrid.

En este ambiente es en el que se suscitan discursos públicos de clara orientación sindicalista, como los que pronunciaran Delgado y el propio Pablo Iglesias, proponiendo la emancipación de los autores y la terminación de los préstamos escandalosos que “chupan el producto del trabajo”.

En este caldo de cultivo surge la reacción de dos autores a los que cumple el honor de haber sido los promotores de la gestión colectiva en España: Ruperto Chapí y Sinesio Delgado.

Ruperto Chapí, prestigioso dramaturgo y músico, reaccionó contra el estado de situación de los creadores y se negó a entregar sus obras al mayor editor de la época, “Florencio Fiscowich”, rechazando las suculentas ofertas que éste le formulaba y arrojando el veto que su negativa le supuso en numerosos teatros, como el Apolo. El éxito continuado que merecieron sus obras sería el elemento decisivo en el éxito de la Sociedad.

Su ejemplo cundió y a él se unieron numerosos autores –como Vital Aza, Carlos Arniches, Sinesio Delgado, Francos Rodríguez–, para crear la Sociedad de Autores Españoles en 1.899.

El mecanismo de actuación era sencillo: la asociación autoral recaudaba un porcentaje de los ingresos de taquilla y descontaba una comisión por esa gestión.

Los artículos 114 y 117 del Reglamento de la Ley de 1.789 sujetaban el pago de los derechos a los dueños de los cafés, cafés teatro, liceos, casinos, etc. Los derechos serían los que fijaran los titulares de las obras dramáticas y musicales o los que, subsidiariamente, fijaba la propia norma. Consistían en unos porcentajes que variaban del 3 al 10% del precio de entrada y las cantidades tenían la consideración de depósitos en poder del propio empresario. Estos depósitos eran reclamados por las asociaciones de autores e, incluso, en una Real Orden de 23 de marzo de 1.928, se contempla que, a instancias precisamente de una asociación, la autoridad pública pudiera proceder a la suspensión del espectáculo.

No fue ajeno al éxito de la asociación de autores el olvido y la negligencia en la gestión de las partituras y textos por parte de los dueños de los archivos, que los habían adquirido por precios irrisorios. Las orquestas y las compañías de teatro requerían copias de los materiales musicales y de los textos. Los propietarios de los archivos se dedicaban, exclusivamente, a reproducir las obras que rentaban y no realizaban ninguna actividad promocional de las obras que no lograban ese éxito. Por ello, desde sus inicios, merece destacarse que también estas sociedades de autores realizaron una actividad de difusión de las obras, contando, con el tiempo, con sus propias imprentas.

Durante este tiempo de nacimiento y consolidación de la Sociedad, la misma no estuvo exenta de críticas iracundas en las que se le atribuía a la entidad un mero afán por ganar más dinero, como si dicho afán se contradijera con el espíritu generoso y universal que se asigna al autor.

Realizo esta apostilla porque, como luego veremos, esta crítica ha sido una constante que siempre ha estado presente en la labor de zapa que, desde ciertos sectores, se realiza a las entidades de gestión colectiva.

2. Pues bien, en este proceso histórico, es fácil distinguir dos elementos característicos del movimiento autoral que da lugar a la denominada gestión colectiva: el carácter de organización propia con que se dotan los propios autores y que, por tanto, gobiernan; y el carácter cuasisindical del movimiento, en el que ocupan un lugar importante las consideraciones de solidaridad.

En efecto, el repaso histórico confirma el carácter sindicalista del proceso de creación de la sociedad: nace como reacción frente a los intermediarios, y se configura como un mecanismo creado por los autores para los autores. De ahí que se busque, desde su origen, un sistema que no tiene afán de lucro y que sólo persigue el cobro de derechos para su reparto a los autores.

También el carácter solidario es una característica que incorpora el mecanismo de gestión desde sus orígenes. La sociedad, especialmente en materia de música, trata las obras de igual manera: no se establecen precios distintos en función del aprecio del público. La obra del autor novel recibe la misma valoración que la obra del autor consagrado.

Estas características no se hallan presentes en otros mecanismos de gestión colectiva: un agente literario persigue diferentes precios para sus escritores, al igual que ocurre, en la mayoría de los casos, en una agencia de derechos.

III. NUEVAS CARACTERÍSTICAS DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA

A las características históricas que se hallan en el origen de las entidades de gestión colectiva, debemos añadir nuevos elementos que permiten entender su funcionalidad actual.

Con anterioridad, se ha explicado la importancia económica que ha adquirido lo que se denomina como "sector cultural". Todas las actividades que se desarrollan en ese

área trabajan siempre o, al menos, de forma frecuente, con material protegido por la propiedad intelectual. En un parque de atracciones o en espacios de ocio, desde que entramos, disfrutamos de música, de representaciones teatrales, de exhibiciones de películas, etc. Para poder realizar estas actividades, se requiere llegar a un acuerdo con los propietarios de los derechos sobre estas obras. Naturalmente, esta labor no puede llevarse a cabo por cada empresario de forma singular con cada uno de los autores. Esta tarea sería imposible cuando estamos hablando de explotaciones en las que se utilizan diariamente cientos o, incluso, miles de obras de forma continua, de creadores repartidos por todo el mundo. Es imprescindible encontrar una solución que facilite ese tráfico mercantil y el desarrollo de estas industrias.

El mecanismo no puede ser otro que el de contar con entidades que permitan a los empresarios evitar esa carga imposible de asumir y confieran seguridad jurídica a sus operaciones, con un coste razonable.

A esta necesidad económica responden hoy las entidades de gestión, por lo que se presentan como herramientas necesarias dentro de la economía moderna.

La propiedad intelectual, en su vertiente patrimonial, al igual que el derecho de propiedad en general, no es un fin en sí mismo, sino filial del derecho fundamental a la propiedad y, por tanto, tiene una finalidad instrumental de acuerdo con la función social que debe realizar. En este caso, no hay duda alguna que el reconocimiento al creador de una serie de facultades dominicales sobre su obra radica en permitir al mismo que su disfrute le permita generar los ingresos necesarios para realizar su actividad de creador. Precisamente el interés social, el interés de la colectividad, se encuentra en favorecer de esta forma el patrimonio cultural: la propiedad intelectual como herramienta que asegura la pervivencia creativa del autor.

Pues bien, es necesario reseñar, como ha indicado una reiterada Jurisprudencia, que las entidades de gestión colectiva se han revelado como mecanismos insustituibles para hacer efectivos los derechos de los creadores y no dejar en un mero reconocimiento formal el reconocimiento de la propiedad intelectual.

Pero, junto con estas nuevas perspectivas, que incorporan nuevas consideraciones en torno a las causas de la existencia de las entidades de gestión colectiva, es indudable que también estas entidades de gestión siguen respondiendo a las primeras causas que justificaron su creación.

Precisamente, es importante observar cómo la Dirección de la Competencia de la Unión Europea ha efectuado reflexiones positivas en relación con la existencia de las entidades de gestión, cuando ha observado el proceso de concentración masivo de derechos de propiedad intelectual con ocasión de la fusión de TIME WARNER y EMI.

Actualmente, cinco compañías, que tienden a reducir su número, controlan cerca de un 80% del mercado discográfico, así como los circuitos de distribución de música en el entorno analógico y con un peso cada vez más grande en el naciente entorno digital.

Frente a ellos, la capacidad individual de negociación de cada autor, cuando no ha accedido a un reconocimiento público masivo, es despreciable y, por tanto, también las

garantías de obtener un adecuado reconocimiento económico a su trabajo. Solamente mediante la unión de los individuos se puede lograr dignificar su posición y equilibrar la posición negociadora.

IV. CÓMO FUNCIONAN HOY LAS ENTIDADES DE GESTIÓN

La Ley de Propiedad Intelectual de 1.987 determinó un marco jurídico de la gestión colectiva similar al que es utilizado en el resto de países de nuestro entorno. Pero, antes de explicar, al menos en grandes trazos, esa regulación, permítanme que exponga una visión rápida de esa mecánica occidental de funcionamiento de estas entidades de gestión.

Todas ellas parten de una misma constatación, que también expresaba nuestro legislador en el preámbulo de la Ley del 87:

“Es un hecho, reconocido por las instituciones de la Comunidad Europea, que los titulares de derechos de propiedad intelectual únicamente pueden lograr su real efectividad actuando colectivamente a través de organizaciones que ejerzan las facultades de mediación o gestión de los derechos mencionados”.

Examinemos las características principales del funcionamiento de estas entidades.

1. Necesidad

Ciertamente, en todos estos países, como en España, los derechos de autor son atribuidos a cada creador para que sea éste quien los ejerce individualmente, en función de sus propias decisiones.

Ahora bien, por las razones que ya hemos expuesto más atrás, sólo de forma excepcional el ejercicio efectivo de estos derechos puede efectuarse de forma individual.

Al autor le sigue quedando, debe reconocerse, la decisión sobre la divulgación o primera publicación de su obra y sobre cómo ésta se lleva a cabo. Pero, una vez que su obra se encuentra en el mercado, queda ajena a su control. Resulta imposible que siga las utilidades que de ella se realizan. Basta indicar el dato de que, en un programa de radio, se emiten anualmente entre ochenta mil y ciento cuarenta mil obras musicales pertenecientes a más de treinta mil autores.

2. Intermediación

Frente a esa realidad, se impone un mecanismo en el que las entidades de gestión efectúan una labor de intermediación entre el autor y el usuario. Es imprescindible que las obras se agrupen en lo que se ha venido a llamar “repertorio”, y que dicho repertorio se licencie a cambio de un precio. Este mecanismo de agrupación en una sola entidad de gestión se presenta como esencial para garantizar la seguridad de los usos. En efecto, a través de esta agrupación se logra dar seguridad jurídica al empresario que, salvo excepciones, tampoco conoce qué obras va a utilizar y, por tanto, no está en condiciones de escoger ofertas separadas de obras.

No es deseable la existencia de diferentes entidades de gestión que compitan por las mismas categorías de obras porque, especialmente en derechos de comunicación pública, resulta imposible una selección. El procedimiento sería, además, pernicioso para el usuario, que debería firmar con las diferentes entidades, y negativo también para los titulares, que verían incrementados los costes de la gestión.

La gestión colectiva abarca siempre el derecho de comunicación pública, y se extiende al derecho de reproducción en fonogramas en la mayor parte de Europa.

3. Cesión y mandato

La transferencia de los derechos de los autores se efectúa con carácter fiduciario, limitada la administración de los mismos y por el tiempo que esté viva la pertenencia del autor a la entidad de gestión. Esta transferencia se articula a través de la fórmula de la cesión, en la mayoría de los casos, y a través de la fórmula del mandato en obras en las que la explotación suele ser singular, como las obras dramáticas o líricas.

De esta forma, la sociedad puede ejercer, en su propio nombre, los derechos concedidos y otorgar autorizaciones de uso de su repertorio sin indicar las obras concretas que van a ser en cada caso objeto de uso.

Esta autorización se concede a cambio de un precio, que suele consistir, como veremos, en un porcentaje de los ingresos que obtiene el empresario. También se exige, a cambio de esa autorización, en los casos de radiodifusores o productores de discos, que se comuniquen a la entidad las obras utilizadas.

El precio es idéntico para todas las categorías de clientes, sin que sea posible a la entidad de gestión colectiva denegar, además, la autorización cuando el usuario se compromete a cumplir las condiciones establecidas.

En los contratos-autorización, es habitual que las entidades de gestión garanticen a los clientes una exoneración de responsabilidad por la utilización de las obras que son objeto de su gestión. Se plantea así el problema de los autores que no sean miembros de estas entidades y que puedan formular una reclamación que sería atendida por la entidad. A estos efectos, debe señalarse que, en los supuestos de los derechos de simple remuneración, donde la gestión colectiva es obligatoria, las obras de estos autores son gestionadas, obligatoriamente, por las entidades de gestión. El autor puede formular la reclamación directa a estas entidades, que deben satisfacer el importe de su contribución. En el caso de derechos exclusivos, la entidad de gestión asume, frente al usuario, una responsabilidad subsidiaria, y respondería por su reclamación en función de esa garantía contractual.

4. Editores

Debe recordarse que SGAE, como la mayoría de entidades de gestión colectiva, integra no sólo autores, sino también editores, respondiendo a la realidad de un mercado en el que los autores han cedido a estos últimos derechos para la comunicación pública y reproducción de sus obras. Si las entidades de gestión no incorporan a estos editores a su gestión, se produciría una carencia muy notable de repertorio. Por este motivo, estas entidades

han incorporado a los editores a su administración a través de un contrato en el que éstos encomiendan a estas entidades la gestión de sus derechos.

5. Remuneración

La remuneración fijada como contrapartida de la licencia suele consistir en un porcentaje de los ingresos del empresario. La CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores) recomienda una tarifa de un 10% en función de una utilización del 100% del repertorio protegido en la emisión o explotación. Este porcentaje varía en función de cuál sea el uso de obras protegidas en el tiempo total de la emisión. Este sistema porcentual responde al principio tradicional de que el autor siga la suerte de su obra, de tal modo que el éxito de explotación supone mayores ingresos al empresario y también al autor. Es habitual que estas tarifas no sean impuestas unilateralmente, sino que sean negociadas y pactadas por SGAE con asociaciones de usuarios, tremendamente poderosas en ciertos casos.

6. Descuento

Para sostener la estructura con la que deben contar las entidades de gestión, éstas suelen retener un porcentaje de los ingresos que obtienen a fin de afrontar los gastos que origina la administración de los derechos.

SGAE tiene un descuento medio de administración en torno a un 15%. Éste, ciertamente, varía en función de la modalidad de administración.

Los Estatutos de SGAE prevén un mecanismo semiautomático para determinar el porcentaje de descuento, que viene determinado por el resultado anual de sus cuentas, a fin de lograr que el resultado no sea deficitario. Ciertamente, la mayor o menor fricción con los usuarios determina el aumento o disminución de este porcentaje de descuento.

7. Promoción cultural

Las sociedades desarrollan, además, una acción de promoción cultural. A estos efectos, y al margen de las previsiones que las legislaciones nacionales contemplan a este respecto, el contrato de representación recíproca entre entidades de gestión prevé que las sociedades puedan deducir un décimo a favor de sus propios miembros con esta finalidad.

En la mayoría de los casos, estas cantidades se emplean para generar mecanismos de previsión social ante la carencia de sistemas de protección públicos para este colectivo.

También realizan una actividad de promoción cultural que explicaremos más adelante.

8. Reparto

El reparto de la recaudación que efectúa la SGAE se realiza de acuerdo con un criterio según el cual cada autor participa en proporción a lo que su obra haya sido explotada y, por tanto, a los ingresos que haya generado.

El principio aquí es "a cada uno lo suyo", y no un reparto equivalente entre todos los autores. Para determinar lo que corresponde a cada autor, es necesario conocer cuál ha

sido la explotación de cada obra. Por este motivo, los mecanismos de reparto son tremendamente complejos, caros y automatizados en la medida de lo posible.

A estos efectos, se tienen en cuenta las hojas declaradas por los grandes operadores y las comprobaciones que se efectúan por los servicios internos, de dichas emisiones. El servicio de televisión de SGAE graba las 24 horas de programación televisiva a través de un mecanismo de compresión de imagen, y chequea los datos suministrados por las propias televisiones. Una vez que se tiene la lista total de obras emitidas, se vuelca sobre ellas el dinero ingresado, realizando un reparto de dinero por cada segundo de emisión de cada obra.

Existe, además, un servicio de reclamaciones abierto a los socios para que ellos puedan facilitar esa tarea de documentación de usos, indicando si una obra suya ha sido objeto de emisión o utilización.

Los repartos a los socios se hacen por periodos generalmente semestrales y, durante ese tiempo, el dinero ingresado se invierte, a fin de obtener unos réditos que aminoren los gastos de administración.

9. Declaración de obras

Estrechamente relacionado con el listado de obras y las tareas de reparto está el proceso de declaración de obras. Los autores han de registrar las obras que van creando y que son objeto de explotación, indicando, además, los acuerdos a los que llegan con otros autores, en el caso de colaboraciones, arreglos o cualquier intervención que altere los registros preexistentes sobre la propiedad de los derechos de una obra.

Naturalmente, la gestión de esta ingente documentación sólo se puede realizar por medio de la informática, automatizando la mayoría de los procesos.

10. Pago

El cruce de los datos de ingreso con los de utilidades y declaraciones de obras acaba finalmente con una relación individualizada a cada autor, en la que se comunica la transferencia de ingresos a su favor y se le detallan las obras que han sido objeto de explotación y lo que han generado.

11. Pendiente

Participaciones de autores desconocidas se intentan disminuir con las llamadas listas de pendientes, que son enviadas a todas las sociedades de derechos de autor para que sean comprobadas con sus bases de datos. Si estos procesos no dan resultado, se mantienen en una cuenta de reserva hasta que se produce bien una reclamación o bien prescriben. Una vez prescritas, se suelen añadir esos importes al próximo reparto, o bien, con ellos, se afrontan actividades de tipo cultural.

12. Repertorio Universal

Cada una de las entidades de gestión representa y actúa en nombre de sus autores en un espacio territorial limitado al propio país en el que tienen su sede. Pero es lo cierto

que estas entidades tienen encomendada la gestión de los derechos de sus autores para todo el mundo. Para dar eficacia a ese mandato, emplean los servicios de las entidades similares que operan en el resto de países.

Esta relación se articula a través de los llamados “contratos de representación recíproca” por los que cada sociedad de derechos de autor otorga los derechos que tiene encomendados a otra entidad para que ésta los defienda en el país en que actúa y, simultáneamente, recibe de dicha entidad el mismo encargo para hacerlo operativo en su país.

Con estos contratos, cada una de estas entidades adquiere lo que se ha venido en denominar el “repertorio universal”, puesto que representa en cada país al resto de entidades de gestión actuantes en el mundo.

La organización internacional que sirve de mecanismo de unión de esta red de entidades es la CISAC, en cuyo seno existen más de un centenar de entidades de gestión de derechos de autor.

En esos contratos, que responden a un modelo creado por la CISAC, se establecen las obligaciones documentales y de transmisión de información entre las entidades, habiendo estandarizado las fichas internacionales de comunicación de obras. A través de estas fichas, una sociedad comunica a otra qué obras de su repertorio son objeto de representación o exhibición en el territorio de la otra y se asegura la recepción del dinero recaudado por dichas obras.

Para facilitar esta gestión, la CISAC creó, hace ya más de 25 años, una base documental que está a disposición de todas las sociedades de autor, que se denomina CAE. En este archivo, se cuentan los datos de los nombres y apellidos de todos los autores y editores que pertenecen a cada sociedad. Actualmente, contiene, aproximadamente, dos millones de nombres, apellidos y seudónimos y, cada tres meses, aparece una nueva edición.

Este banco de datos no soluciona todos los problemas. Piénsese, por ejemplo, en el número de compositores con el nombre de García. Para solucionar estos problemas, se trabaja con otro banco de datos: el WWL, en el que se encuentran los títulos, subtítulos y los nombres de los autores y editores.

Actualmente, se está trabajando en sistemas de conexión de todas las bases de datos con sistemas de búsqueda automáticos que indican la sociedad en la que se encuentra el derechohabiente.

V. EL RÉGIMEN LEGAL DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN EN LA LEY DE 1987

Está regulado en el Libro III de la Ley de Propiedad Intelectual y, por tanto, dentro del capítulo dedicado a la protección de la propiedad intelectual. Esta colocación es acertada por cuanto ya hemos afirmado anteriormente.

Veamos las características fundamentales de este régimen legal:

1. No es una actividad libre. La constitución de una entidad de gestión es un proceso tutelado por la Administración, en la medida en que precisa una autorización administrativa.

Dos cuestiones se plantean en relación con esta intervención administrativa: en primer lugar, la necesidad de la misma y, en segundo lugar, la naturaleza discrecional o reglada de la potestad que ejercita la Administración cuando usa esa facultad autorizante.

Existen razones de interés general que están en la base de la intervención sobre las entidades de gestión. Hay países que, de hecho, han establecido una reserva absoluta de esta actividad a una determinada organización perteneciente a la Administración. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de Italia. Esta fórmula fue cuestionada por la posible lesión del derecho de asociación, y la respuesta de la Corte Constitucional italiana entendió que existían razones determinadas por la protección y el ejercicio de los derechos de autor que permitían al legislador italiano establecer esta regulación.

En España, no se ha optado por esta fórmula, pero tampoco por la liberación absoluta de esta actividad.

Y es el propio legislador el que señala los elementos que deben tenerse en cuenta para conceder la autorización. Estos requisitos hacen referencia a tres campos: tanto al estatutario y a la garantía de la eficacia de la gestión en territorio Español, que luego veremos, como a que la autorización favorezca los intereses generales de la protección de la propiedad intelectual en España.

En esta remisión a una valoración del interés general en España está la clave de la naturaleza de esta competencia, puesto que las otras dos se corresponden con condiciones formales o materiales mucho más objetivas y fáciles de constatar.

La valoración del interés general de la protección de la propiedad intelectual se refiere a que el sistema de gestión colectiva salga reforzado con la autorización y mejore la protección de la propiedad intelectual.

Hay expertos que han anudado a esta competencia la salvaguardia de no concurrencia de varias sociedades en el mismo sector gestionado, al entender que dicha coexistencia no tiene más que efectos negativos tanto para los titulares de derechos como para los usuarios.

En todo caso, lo que parece claro es que, en el ejercicio de esta competencia autorizatoria, la Administración ha de examinar la presencia de elementos determinantes que darían base a considerar que estamos en presencia de una competencia reglada. Pero dicho examen también ha de considerar, —y en esto reside la singularidad del sistema—, el interés general, y esa valoración parece que pertenece al ámbito discrecional propio de la Administración, sin perjuicio de la necesidad de explicación de la decisión que se adopte y del control jurisdiccional que cabe respecto a ese ámbito de decisión.

2. Otra de las características de este marco legal es la obligada naturaleza no lucrativa de las entidades de gestión. La ley no obliga a que las entidades de gestión tengan un carácter asociativo pero, del carácter no lucrativo y de las condiciones estatutarias referidas

a la participación de los miembros en la selección de los órganos de gobierno, es claro evidenciar que es muy difícil encontrar otra institución jurídica, distinta a la asociación, que sea susceptible de constituirse en entidad de gestión.

Se ha planteado la posibilidad de estas entidades para constituirse o participar en otras entidades que tuvieran ánimo de lucro: en concreto, en sociedades mercantiles. Y se ha planteado esta cuestión en relación con la limitación que contiene también la ley para que su actividad se reduzca a actividades de protección de la propiedad intelectual. Aunque esta limitación viene posteriormente a ser matizada por el legislador, al imponer a estas entidades la necesidad de que desarrollen actividades asistenciales, de formación y promoción de autores y artistas.

En mi opinión, no cabe duda sobre la capacidad general de estas entidades, que se regirá por las reglas generales de la capacidad previstas en el Código Civil (artículo 38) y, en su caso, por las derivadas de la Legislación de Asociaciones.

Cuestión distinta es la relativa a qué actividades pueden desarrollarse por las entidades creadas por estas entidades de gestión y si a ellas es aplicable la limitación legal ya señalada.

No voy a profundizar más en este punto, pero sí deseo señalar que, en todo caso, la interpretación del límite legal debe interpretarse restrictivamente, puesto que supone una excepción al régimen general de libertad y sólo está justificado en la medida necesaria para que estas entidades cumplan su actividad correctamente. No hay ninguna duda en torno a que una entidad de gestión pueda promover un plan de pensiones, ya sea de sus socios o de sus empleados, organice conciertos o realice estudios sobre las tendencias artísticas.

El derecho fundamental de asociación, que es ejercido por los autores cuando se constituyen en entidad de gestión, debe encontrar en su libertad de desarrollo sólo los límites justificados en virtud de intereses de la propiedad intelectual en juego.

3. Obligaciones hacia los socios.

Las entidades de gestión están obligadas a aceptar la administración de los derechos que les sean encomendados de acuerdo con su objeto o fines.

Los contratos de gestión por los que se les encomiende la gestión de los derechos no podrán tener una duración superior a cinco años, ni podrán establecer de forma obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación ni la de la totalidad de la obra futura. Pueden, eso sí, ser indefinidamente renovables.

El reparto de los derechos deberá hacerse de acuerdo con un sistema que excluya la arbitrariedad y que se encuentre previsto en los Estatutos. Y ese reparto debe asegurar a los titulares una participación en la recaudación proporcional a la utilización de sus obras.

Las entidades de gestión deben, además, realizar una actividad social, directamente o a través de otras entidades. Estas actividades serán de carácter asistencial en beneficio de sus socios o de carácter formativo y promocional de autores y artistas. La Ley, además, obliga a que un 20% de la recaudación proveniente del pago del canon de copia privada se dedique a estos fines.

4. Obligaciones hacia los clientes.

Las obligaciones de las entidades de gestión en relación con los usuarios son, esencialmente, las siguientes:

- a. Las entidades de gestión deben contratar con quien lo solicite y otorgar, en condiciones razonables y bajo remuneración, una licencia no exclusiva de los derechos que gestione.
- b. Deben, además, establecer tarifas generales que fijen los precios a los que se sujetan las distintas explotaciones de su repertorio. Estas tarifas deben prever reducciones para las entidades culturales que carezcan de fines lucrativos.
- c. Están obligadas a celebrar contratos con asociaciones de usuarios de su repertorio, siempre que lo soliciten y sean representativas del sector correspondiente.

La ley contempla las tarifas generales como un mecanismo de defensa de los usuarios, quienes, con la mera reserva de esas cantidades o de su consignación judicial, obtienen, *ministerio legis*, autorización para su actividad.

Este sistema automático de autorización no es aplicable a los casos de las obras dramáticas, dramático-musicales o coreográficas, ni a las utilidades en que se pretenda una utilización singular de una obra.

5. La Comisión Mediadora y Arbitral de Propiedad Intelectual.

A semejanza de otras regulaciones, la Ley de Propiedad Intelectual de 1.987 dio vida a una Comisión Arbitral de la Propiedad Intelectual.

Se trataba de crear un mecanismo de resolución de controversias entre usuarios y entidades de gestión. Para ello, preveía un procedimiento de carácter voluntario de las partes y que esta Comisión pudiera fijar una cantidad sustitutoria de las tarifas generales. En la realidad, este mecanismo no ha funcionado en caso alguno.

VI. LA LEGITIMACIÓN DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN

Este problema hace referencia a la capacidad de las entidades de gestión colectiva para comparecer en juicio y poder reclamar el pago de los derechos de autor por los actos de explotación.

Nos estamos refiriendo a la conciliación de la actividad que justifica el nacimiento de estas entidades con el sometimiento a los requisitos del artículo 503 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, y si es o no preciso acompañar a cada reclamación la acreditación de las representaciones de cada uno de los más de 40.000 autores que representa la SGAE como socios directos en España y de los más de dos millones para los que también actúa en virtud de pactos internacionales. Se trataría, además, de acompañar, con los requisitos legales pertinentes, estos contratos, relativos a cada una de las obras que registran esos autores, y las sucesivas operaciones de transmisión *inter vivos* o *mortis causa*, que se producen en relación con las obras que gestiona.

Parecería lógico que, una vez asumido que los autores sólo pueden lograr una protección efectiva a través de las sociedades de gestión, éstas deben estar dotadas de la capacidad procesal para lograr la protección judicial.

El problema se plantea, como ha explicado Antonio Delgado, tanto cuando las entidades de gestión colectiva, que siempre intervienen en interés de terceros, actúan en nombre propio, como cuando actúan en nombre de tercero.

En el primer caso, las entidades deberían acreditar la cadena de contratos en virtud de los cuales son cesionarios de los derechos que defienden. En el segundo caso, deberían acreditar la representación que ostentan de esos mismos autores.

Resulta curioso observar que el problema de la legitimación apenas se planteaba cuando la técnica legal en materia de propiedad intelectual no estaba tan desarrollada como en el presente.

Respecto a este asunto, se encuentra una única referencia relativa a la antecedente de la SGAE, la SAE (Sociedad de Autores Españoles), en la Sentencia del Tribunal Supremo de 15 de junio de 1.914, que casa una anterior absolutoria por representaciones dramáticas efectuadas por el Orfeó Vilanoví, condenando y considerando que “... *aun cuando no se ha acreditado la cuantía de la entrada (...) al menos consta el perjuicio que se produjo a la Sociedad de Autores*”.

Tampoco existe ninguna cuestión al respecto durante la vigencia de la Ley de 1941. El monopolio legal que, durante esta Ley, ostenta SGAE y su carácter oficial evitaron cualquier cuestión sobre este punto.

Con ocasión de la aprobación de la nueva Ley en 1987 y de la supresión del monopolio legal, el legislador previó ya la posibilidad de que los usuarios plantearan este problema, basados en la posibilidad de que existieran diversas entidades de gestión y, por tanto, reclamaran que las entidades acreditaran los socios y obras que gestionaban.

El legislador creyó encontrar solución a este posible problema por medio del artículo 135 de esa norma, que decía así:

“Las entidades de gestión una vez autorizadas estarán legitimadas, en los términos que resulten de sus propios estatutos, para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos y judiciales”.

Nuestro legislador, al efectuar esta redacción, se había fijado en la legislación francesa, cuyo artículo 65 (Ley de 11 de marzo de 1.957, reformada por el artículo de la Ley de 3 de julio de 1.985) señalaba:

“Los organismos de defensa profesional debidamente constituidos tienen calidad para comparecer en juicio para la defensa de los intereses de los que estatutariamente hayan tomado a su cargo”.

El artículo 38 de la Ley del país vecino, por su parte, exponía lo siguiente:

“Estas sociedades civiles (de percepción y de reparto de derechos de autor y de derechos vecinos) debidamente constituidas tendrán calidad para comparecer en juicio para la defensa de los derechos que estatutariamente hayan tomado a su cargo”.

Estos preceptos fueron interpretados por la Corte de Casación Francesa en Sentencia de 25 de octubre de 1.988, en un caso que afectaba a la sociedad SACEM, en el sentido de que era innecesario acreditar la relación nominal y poder expreso de todos los autores. La entidad estaba legitimada para iniciar acciones judiciales en virtud de la ley y de sus estatutos.

En España, a partir del precepto ya transcrito de la ley de 1.987, se abrió un debate jurisprudencial que se ha cerrado con dos resoluciones del Tribunal Supremo, en noviembre de 1.999.

Así ya se pronunciaba la mayoría de las sentencias de las Audiencias Territoriales. Recogemos, como resumen, la expuesta por la Audiencia Territorial de Huesca, en sentencia de 20 de mayo de 1995:

“En este sentido, debe tenerse presente que la legitimación de la actora, indirecta o por sustitución, en términos similares a los contemplados en la sentencia del Tribunal Supremo de 18 de noviembre de 1.990, viene determinada por disposición legal: los artículos 132 y 135 de la Ley de Propiedad Intelectual y sus concordantes, si bien es cierto que esta legitimación opera, en virtud de lo establecido en el último de los preceptos citados, en los términos que resulten de sus propios estatutos y sólo, al menos al amparo de dicho artículo, para ejercer los derechos confiados a su gestión. Aquí estriba el núcleo de la actual controversia, de cara a dilucidar si la actora debe traer a los autos que promueva el título individual por el que le fue encomendada la gestión de los derechos que venga a ejercitar en cada caso o si, por el contrario, le basta con que su actuación venga incardinada dentro de los términos de sus propios estatutos, en el sentido de que en éstos consten, como derechos confiados a su gestión, aquéllos que en el proceso se hacen valer, debiendo tener presente que, de interpretarse dicho precepto en este último sentido, habría que concluir la no vigencia en esta materia del artículo 503 de la L.E.C., que deberá estimar derogado, en la medida en que fuere incompatible con lo anterior por ser la vigente Ley de Propiedad intelectual norma posterior y, además, especial frente a la regulación general contenida en la ley procesal.

No faltan las opiniones doctrinales que defiendan la tesis de la actora, hoy apelada, partiendo de que a la misma, como a todas las entidades de gestión, la nueva ley les confiere un estatuto especial, concebido para el cumplimiento efectivo de su cometido, en el que vienen incardinados intereses no estrictamente privados, de suerte que, al serles reconocida su legitimación para ejercer sin ánimo de lucro (art. 132 LPI) los derechos confiados a su gestión, haciéndolos valer ante toda clase de procedimientos judiciales y administrati-

vos, en los términos que resulten de sus propios estatutos, se les releva de la carga de la prueba (que hay quien la estima imposible en práctica de la gestión cuando se trata de utilidades masivas) de los titulares por cuenta de quienes actúen, cuya prueba la deberá aportar quien la niegue, pasando a quedar así configurada su legitimación por ministerio de la ley, con arreglo a los límites que resulten de sus propias normas estatutarias, como en la demanda se defendía, de modo que la misma permanecería inatacable, con arreglo a lo dispuesto en los estatutos, mientras no acreditara el demandado en cada caso el haber satisfecho el importe del derecho reclamado a otra entidad de gestión que hubiera concurrido con idéntica legitimación”.

LAS TARIFAS GENERALES DE LA SGAE REMUNERACIÓN EQUITATIVA POR LA UTILIZACIÓN DE OBRAS PROTEGIDAS

JAVIER TRUJILLO SAN JOSÉ

Director de Radiodifusión y Comunicación Pública de la SGAE

1. Preámbulo

La celebración en noviembre de 2000 del seminario sobre “La Propiedad Intelectual y su incidencia en el ámbito local”, organizado por la Comisión de Cultura de la FEMP, con la colaboración de SGAE y la Fundación Autor, para todas las Corporaciones Locales, constituyó una excelente oportunidad para exponer con suficiente amplitud y debatir con profundidad todos los aspectos relacionados con los derechos de autor que corresponden a los creadores por la utilización pública de sus obras.

El derecho de autor, que es sinónimo del salario del autor, es un derecho que se ejerce sobre un bien inmaterial, cual es el acceso y disfrute de una obra artística, literaria o científica sin que exista necesariamente la transmisión material del bien, lo que hace que esta propiedad especial esté regulada por una ley especial.

No han sido pocas las incomprensiones a lo largo de la historia, cuando no una abierta oposición al reconocimiento de los derechos de autor, relegando a los creadores a una situación de precariedad crónica. El camino ha sido largo y difícil, pero hoy ya puede decirse, con carácter general, que el concepto del derecho de autor ha penetrado en el tejido social, haciendo perfectamente compatible el acceso al conjunto de las obras que conforman nuestra cultura y el reconocimiento de los autores por sus aportaciones a ese bien común.

Cuál sea el precio por la utilización de las obras es una cuestión compleja que depende de la forma de utilización y del carácter de la explotación de tales obras.

Debe tenerse en cuenta que, junto a las formas tradicionales de utilización de las obras, las nuevas tecnologías brindan avances permanentes en la capacidad de comprensión y transmisión de éstas, y a una velocidad que nos permite conocer con absoluta inmediatez cuanto acontece en el punto más alejado de nuestra “aldea global”.

Esta diversidad en la forma de utilización de las obras exige la aplicación de criterios tarifarios absolutamente objetivos y que guarden una perfecta proporcionalidad entre la prestación de las obras intelectuales y la remuneración exigida por su utilización.

Éste será el alcance de la exposición que desarrollaremos a continuación.

2. El marco normativo

El Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, de 12 de abril de 1996, establece, en su artículo 5, que se considera **autor** a la persona natural que crea alguna obra literaria artística o científica. La propiedad intelectual corresponde al autor por el solo hecho de su creación, y está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor su plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.

Los derechos morales caen en la esfera del derecho de la personalidad del autor y se refieren a su capacidad para decidir la divulgación de su obra, si ésta debe hacerse con su nombre, bajo seudónimo o anónimamente; para exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra, y el respeto a la integridad de ésta, impidiendo cualquier deformación, así como el derecho a retirar su obra del comercio por cambio de sus convicciones intelectuales o morales.

En cuanto a los derechos económicos o patrimoniales, el artículo 17 establece que “corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley”.

El derecho de **reproducción** es la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella.

La puesta a disposición del público del original o copias de la obra, bien mediante venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma, constituye el derecho de **distribución**.

El derecho de **comunicación pública** se define en el art. 20 del TRLPI como todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.

El derecho de **transformación** alude a la traducción, adaptación o cualquier otra modificación de la obra, de la que se derive una obra diferente.

Estos derechos de naturaleza patrimonial se quedarían en un mero reconocimiento testimonial si los autores tuvieran que ejercitarlos a título individual. El vasto ámbito en que las obras pueden ser difundidas y las distintas formas de explotación de éstas desbordarían la capacidad de los autores para un adecuado control y acarrearían una renuncia al ejercicio efectivo de tales derechos.

De otra parte, y desde la perspectiva de los utilizadores de las obras, la exigencia de recabar singularmente la autorización de cada titular de las obras que pudieran utilizarse, por ejemplo, en la celebración de un concierto o en la emisión televisiva de un programa musical o audiovisual, haría prácticamente inviable mantener esa actividad en el tiempo, y se produciría una restricción al absurdo de la utilización de las obras, o éstas serían utilizadas sin el consentimiento de los titulares, lo que colocaría a las empresas organizadoras o entidades de radiodifusión en una situación de permanente inseguridad jurídica.

3. Las entidades de gestión colectiva

Para conciliar los intereses de los titulares de derechos y aportar un procedimiento ágil en la concesión de autorizaciones generales, que permitan una lícita utilización de las distintas prestaciones de la propiedad intelectual, la Ley de Propiedad Intelectual establece las condiciones para la constitución de entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, a las que dedica el Título IV del Libro III.

Las entidades de gestión nacen de la voluntad de estos titulares, que, en ejercicio de su derecho de libre asociación, se dan a sí mismos una organización a la que confían la gestión de los derechos de explotación reconocidos en la Ley.

Las entidades de gestión legalmente constituidas deberán contar con la autorización del Ministerio de Cultura, que habrá de publicarse en el Boletín Oficial del Estado. Estas entidades no podrán tener ánimo de lucro (art. 147 del TRLPI).

Existen, además, determinados derechos de gestión colectiva obligatoria que refuerzan la necesidad de la existencia de estas entidades. La justificación de que existan determinadas modalidades de explotación, que el legislador ha establecido como de gestión colectiva obligatoria, es la de fijar un cauce para el ejercicio efectivo de estos derechos que resultaría imposible ejercitar a título individual. Piénsese en la remuneración compensatoria por copia privada, cuyos derechos se perciben sobre soportes vírgenes carentes, *a priori*, de cualquier contenido autoral. Estos soportes están destinados, con carácter general, a la fijación de obras protegidas, pero sólo el conocimiento de los contenidos utilizados en las fuentes que habrán de ser el origen de tales fijaciones permite una distribución equitativa de los derechos recaudados por las entidades de gestión entre los titulares de las obras susceptibles de grabación.

Corresponde, por consiguiente, a las entidades de gestión, en nombre del colectivo de titulares a los que representan, fijar la contraprestación que proceda por la utilización de las obras en sus distintas modalidades.

Independientemente del conjunto de condiciones que deben observar las entidades de gestión, y que se refieren a su legitimación, estatutos, contratos de gestión, reparto de los derechos, función social, documentación contable, etc., existen otras obligaciones que guardan relación directa con la fijación del factor precio y la recaudación de los derechos a que se refiere el art. 157 TRLPI, que son el objeto de nuestra atención.

4. Los criterios tarifarios

Ciertamente, la primera obligación que incumbe a las entidades de gestión es “contratar con quien lo solicite, salvo motivo justificado, la concesión de autorizaciones no exclusivas de los derechos gestionados, en condiciones razonables y bajo remuneración”.

Quiere esto decir que las entidades de gestión no pueden negar la autorización a quien lo solicite; deben hacerlo, además, en todos los casos bajo remuneración —ya que no existen más limitaciones a los derechos de autor que los previstos en la propia ley—; y debe

tratarse de autorizaciones no exclusivas, para permitir un acceso universalizado a ellas, y en condiciones razonables.

Este concepto de “razonabilidad” puede resultar controvertido, dependiendo de que su valoración la efectúe el acreedor o el deudor de los derechos involucrados. Sin embargo, ante la eventual posibilidad de disconformidad con las condiciones de autorización fijadas por la entidad de gestión, existen cauces para acceder a la utilización de las obras lícitamente. Así, en el número 2 del citado artículo 157, se establece que, en tanto las partes no lleguen a un acuerdo, la autorización correspondiente se entenderá concedida si el solicitante hace efectiva bajo reserva, o consigna judicialmente, la cantidad exigida por la entidad de gestión, de acuerdo con las tarifas generales.

Esta circunstancia enlaza con la segunda obligación de las entidades de gestión de “establecer tarifas generales que determinen la remuneración exigida por la utilización de su repertorio, que deberán prever reducciones para las entidades culturales que carezcan de finalidad lucrativa”.

Se faculta, por consiguiente, a las entidades de gestión para fijar unilateralmente el precio por la utilización de su repertorio. Esta facultad no debe interpretarse, en ningún caso, como la posibilidad de establecer condiciones que no se acomoden a las circunstancias del mercado o resulten desproporcionadas o abusivas para los usuarios de las obras.

Para fijar la cuantía de estas tarifas generales, se encuentran pautas inspiradoras en la propia Ley que, con carácter general, confieren al autor una participación proporcional en los ingresos de explotación.

La concesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los ingresos de la explotación, en la cuantía convenida con el concesionario (art. 46 TRLPI). No obstante, podrá estipularse una remuneración a tanto alzado en aquellos supuestos en que existan graves dificultades para la determinación de los ingresos o su comprobación sea imposible o de un coste desproporcionado en relación con la eventual retribución, o cuando la utilización de las obras tenga un carácter accesorio respecto a la actividad o al objeto material a los que se destine.

Tomando estas referencias legales, la SGAE viene fijando sus tarifas atendiendo al modo de utilización de las obras. Cuando la utilización de las obras tiene un carácter **incidental o secundario**, las tarifas son de cuantía periódica fija y proporcionadas a la importancia de la prestación de las obras del repertorio. Por carácter incidental o secundario se entiende aquel modo de explotación del repertorio que, de cesar, no altera el carácter ni el modo de explotación del negocio. Los criterios tarifarios que se aplican guardan relación directa con la categoría de los establecimientos, si existen categorías oficialmente, o con la superficie destinada al público en que la música es audible, o con la capacidad del establecimiento en que tales actos de comunicación pública tienen lugar.

Una segunda clasificación atiende a los casos en que la utilización de las obras tiene carácter **necesario**, entendiendo por tal aquel modo de explotación del repertorio que, de cesar, altera significativamente el carácter o el modo de explotación del negocio. Las tarifas fijadas para este tipo de explotación no son una participación proporcional de

los ingresos de explotación, pero tienen una significación más importante que las establecidas para las utilidades con carácter secundario. Con carácter general, estas tarifas se aplican a establecimientos en los que la música suele constituir un reclamo para atraer a la clientela. La supresión de la música en este tipo de establecimientos sí altera el carácter del negocio, por lo que la tarifa guarda proporción con la importancia de la prestación del repertorio musical.

Por último, cuando la utilización del repertorio tiene carácter **principal**, la tarifa es una participación proporcional de los ingresos de explotación en los términos del art. 46 TRLPI, ya que se trata de una utilización que constituye el elemento esencial para la explotación del negocio. En este tipo de utilidades se enmarcan los teatros, cines, bailes, conciertos de música clásica o popular, emisoras de radio y televisión, etc. La concurrencia de público a una sala de conciertos o a un teatro se debe a que se ofrece la ejecución o representación de obras que concitan su presencia, ya se trate de un concierto, un ballet o una obra de representación escénica. Parece razonable que si el autor contribuye con su obra para que la empresa, persona física o jurídica, de titularidad pública o privada, obtenga unos rendimientos económicos por la venta de localidades para el acceso al programa ofertado, participe proporcionalmente de estos ingresos, que no se habrían producido sin su contribución creativa. Lo mismo sucede con los ingresos publicitarios que obtienen las emisoras de radio y televisión o las salas de exhibición cinematográfica.

Hasta aquí hemos expuesto los criterios para la fijación de las tarifas, jerarquizando el valor de los derechos de autor en función del modo de utilización de las obras. Estos criterios, sin embargo, no nos proporcionan el precio exacto que resulte exigible a cada modalidad, ya que no existe procedimiento técnico alguno que permita medir con toda precisión el valor económico que corresponda al servicio que rinde la amenización musical en un establecimiento hotelero, por ejemplo. Lo propio puede decirse del valor medio del derecho de autor por cada metro cuadrado de un establecimiento comercial en que se utiliza la música con carácter de amenización, o de cada plaza de un medio de transporte colectivo de viajeros.

Solamente existe una referencia a las tarifas en el Reglamento para la Ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879, sobre Propiedad Intelectual, que continúa en vigor en tanto no se oponga a lo establecido en el TRLPI de 12 de abril de 1996. En el artículo 96 del citado texto reglamentario, que hace mención a los derechos de representación de las obras dramáticas y musicales, se establece que, cuando el autor no haya fijado las condiciones, serán de aplicación las siguientes tarifas: Obras originales en un acto, el 3%; en dos actos, el 7%, y en tres o más actos, el 10%.

Esta referencia reglamentaria en poco o nada ayuda a determinar la cuantía de los derechos de la gran multiplicidad de opciones que se presentan en el ámbito del consumo cultural.

La SGAE cuenta ya con una larga tradición en la aplicación de tarifas y con una dilatada experiencia negociadora con los distintos sectores de usuarios. La mejor garantía de "razonabilidad" de las tarifas es su aceptación por el sector al que le resulten de aplicación.

Por esta razón, las tarifas generales que, por imperativo legal, debe fijar la SGAE, van siempre precedidas de los correspondientes estudios de mercado que permitan conocer el impacto económico que significan para el sector de que se trate, y la viabilidad de una implantación pacífica de éstas.

5. Los contratos generales

El establecimiento de pactos normativos como marco de negociación para fijar la contraprestación que proceda fue previsto, igualmente, por el legislador, que fijó como la tercera de las obligaciones de las entidades de gestión que venimos comentando la de “celebrar contratos generales con asociaciones de usuarios de su repertorio, siempre que aquéllas lo soliciten y sean representativas del sector correspondiente”.

Esta obligación, que la SGAE viene cumpliendo prácticamente con todos los sectores empresariales que utilizan su repertorio, es un adecuado cauce de consenso que legitima, aún más si cabe, las tarifas de la entidad de gestión y ofrece beneficios mutuos. Las federaciones o asociaciones obtienen reducciones de las tarifas para sus empresas federadas o asociadas y la SGAE consigue una gestión más eficaz, abaratando costes de gestión y garantizando una adecuada difusión del convenio.

Cuantos comentarios hemos recogido de las licencias generales o de los contratos normativos no son de aplicación a la gestión de los derechos relativos a las obras literarias, dramáticas, dramático-musicales, coreográficas o de pantomima, que requieren una autorización singularizada de su titular.

6. La utilización de las obras sin ánimo de lucro. Los precios políticos

En la celebración de actos culturales promovidos por la iniciativa de entidades de carácter público, no es infrecuente que, para el acceso del público a estos actos, se exijan unos precios sensiblemente distanciados de lo que podríamos considerar precios comerciales e, incluso, que sean actos de acceso gratuito al público, sin exigencia previa alguna.

Estas manifestaciones podrían enmarcarse dentro de las políticas culturales de los Ayuntamientos, Diputaciones, Comunidades Autónomas, etc., que brindan la posibilidad de participar a un importante segmento de la ciudadanía en estos actos, cuyos gastos son asumidos por estas entidades con cargo a sus presupuestos o mediante la asignación de ayudas o subvenciones.

Sin duda, estos actos constituyen un excelente cauce de promoción cultural, y parecería que los autores debieran mostrar una cierta complacencia con este tipo de manifestaciones, por cuanto permiten la divulgación de sus obras sin necesidad de acudir a otros procedimientos más onerosos de promoción de éstas.

Desde el punto de vista de los intereses de los autores, sin embargo, esta forma de financiación de las actividades culturales significaría una drástica disminución de sus derechos de autor, ya que su participación proporcional en los rendimientos de la explotación en

actos culturales con precios políticos daría como resultado una contraprestación muy inferior a la que obtendrían por la explotación de sus obras a precios comerciales. Mayor lesión aún cabe predicar en los supuestos de actos gratuitos, puesto que la ausencia de rendimientos de explotación ha venido significando, históricamente, para los autores, unas contraprestaciones que bien podrían calificarse de testimoniales y carentes de toda proporcionalidad con la significación de su aportación creativa.

Cuando se analiza todo el circuito de la producción de un espectáculo que se va a celebrar con precios políticos o con acceso gratuito al público, puede apreciarse que todos los agentes involucrados reciben su contraprestación profesional o artística a precios de mercado, y no a precios políticos. Sólo parece que es al autor, cuya obra está en el origen de estas manifestaciones artísticas, a quien se vincula al resultado de estos precios políticos, lo que viene a constituir una clamorosa injusticia.

Para establecer un criterio de equidad y poder mantener un nivel homogéneo en las contraprestaciones que corresponden a los autores por la utilización de sus obras en los actos gratuitos o con precios subvencionados, la SGAE aplica el criterio de la participación proporcional contemplado en la Ley, pero no sobre los ingresos, que pueden ser inexistentes, sino sobre el presupuesto de gastos necesarios para la celebración de estos específicos actos. No es en modo alguno razonable que en supuestos análogos de utilización de las obras creativas en un concierto o representación escénica, por ejemplo, los resultados de la remuneración por derechos de autor estén sensiblemente distanciados, en función de que el acceso sea gratuito o mediante el pago de un precio de entrada, circunstancias éstas que no dependen nunca de la voluntad del autor, y que, por consiguiente, no pueden ser limitativas del ejercicio del derecho exclusivo del creador sobre su obra.

No obstante, y para estos supuestos específicos, el legislador previó, como elemento de singularidad respecto a los actos celebrados mediante el pago de un precio de entrada, la obligación de las entidades de gestión de establecer reducciones sobre sus tarifas generales a las entidades culturales que carezcan de finalidad lucrativa (art. 157.1.b TRLPI), lo que constituye el fundamento legal para que SGAE practique la **reducción prevista en el Convenio suscrito con FEMP del 25% sobre sus tarifas generales aplicables a los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos.**

7. A modo de conclusión

Esta sucinta exposición recoge algunas líneas generales de los criterios y las convenciones que permiten fijar las contraprestaciones que corresponden a los autores por la utilización pública de sus obras. No es posible agotar toda la casuística debido a su enorme complejidad, ni esta exposición debe entenderse como un mero recitado de precios. La cultura tiene un precio, naturalmente, pero sería de una lamentable miopía entender que la cultura es un gasto que se contabiliza como tal, sin apreciar todos los beneficios colaterales que conlleva toda actividad cultural, como son los valores que nos hacen más dialogantes, más ciudadanos y, por ende, más libres.

LA PROTECCIÓN JURISDICCIONAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR: LA DEFENSA JUDICIAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR POR LAS ENTIDADES DE GESTIÓN. ESPECIAL MENCIÓN A LOS CONFLICTOS CON ENTES LOCALES

JOSÉ MARÍA SEGOVIA MURÚA
Jefe del Servicio Contencioso de la SGAE

Precisiones terminológicas

En primer lugar, hay que señalar, respecto de la protección jurisdiccional de los derechos de autor, que, por supuesto, la tutela penal, la contencioso-administrativa y la civil tienen cabida, pues no en vano el Tribunal Supremo ha señalado esa triple vertiente, no necesariamente concurrente, como plasmada en la legalidad española. No obstante, nos centraremos en la tutela civil, si bien se hará una breve referencia a la protección de la propiedad intelectual desde las perspectivas penal y contenciosa.

En segundo lugar, la rúbrica de la ponencia hace referencia a la defensa judicial de los “derechos de autor” por las entidades de gestión. Es importante destacar que los términos derechos de autor y propiedad intelectual se utilizan indistintamente en la legislación que nos ocupa. Así, la Ley lo es de la propiedad intelectual; el Libro I lleva la rúbrica *De los derechos de autor*, y el Libro II se refiere a *Los otros derechos de propiedad intelectual*.

Una última precisión es la referida a que, aunque la ponencia se circunscribe a la defensa judicial de los derechos de autor por las entidades de gestión, en este trabajo nos ceñiremos exclusivamente al modo y manera en que la Sociedad General de Autores y Editores (en lo sucesivo, SGAE) la lleva a efecto.

1. INTRODUCCIÓN

La doctrina mayoritaria dedicada al estudio de la propiedad intelectual ha venido destacando una serie de notas características de la Ley de Propiedad Intelectual, y, de éstas, las que, en mi opinión, tienen relevancia en la protección jurisdiccional son las siguientes:

a) En primer lugar, la eliminación del requisito de la inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual para la adquisición del derecho: tal presupuesto se exigía conforme a la legislación contenida en la Ley de 1879 y su Reglamento. En la actualidad, la propiedad intelectual de una obra corresponde al autor por el solo hecho de la creación (dado que no se protegen las ideas). En la práctica, los autores lo que hacen es registrar sus

obras en la SGAE y, en ocasiones, también en el Registro de la Propiedad Intelectual. Ni que decir tiene que la eliminación de este requisito facilita la articulación práctica de una reclamación judicial.

b) La consagración del derecho moral, constituido éste como un derecho irrenunciable e inalienable, por el artículo 14 de la Ley: la Disposición Transitoria Sexta establece que la normativa relativa al derecho moral es también de aplicación a los autores de las obras creadas antes del 7 de diciembre de 1987 (fecha en la que entró en vigor la vigente Ley de Propiedad Intelectual).

c) Se establece en la Ley un nuevo régimen en la cesión de los derechos patrimoniales del autor (tiempo, modalidad, etc.), lo que comporta que la cesión de éstos no supone por sí misma la transmisión de la titularidad de la propiedad intelectual, implicando tan sólo el otorgamiento de licencias o autorizaciones de carácter temporal y limitadas a la modalidad cedida.

d) Se configuran distintos tipos de derechos: derechos de autor *stricto sensu* y derechos conexos, afines o vecinos. Además, se diferencia claramente entre los derechos exclusivos (comunicación pública, reproducción, distribución y transformación), que facultan al autor a autorizar o prohibir la utilización de su obra, y los derechos de simple remuneración (derecho de participación, derecho de remuneración por copia privada, etc.), en virtud de los cuales el autor sólo tiene derecho a percibir una compensación económica por la utilización de su obra.

e) Con la nueva Ley de Propiedad Intelectual, se establecen con claridad el régimen y el funcionamiento de las entidades de gestión de los derechos reconocidos en la Ley. Sobre este particular, hemos de indicar que la SGAE obtuvo tal denominación por Orden Ministerial de 1 de junio de 1988, habiendo adaptado sus estatutos a los requisitos establecidos en el Título IV de la Ley. Especial importancia en la protección jurisdiccional de los derechos de autor tiene el artículo 150 TRLPI, relativo a la legitimación de las entidades de gestión, cuestión que, como veremos más adelante, resulta especialmente polémica.

f) Por último, la Ley establece, en el Libro III, relativo a la protección de los derechos, una serie de acciones y procedimientos para reforzar la defensa de los titulares de los derechos de propiedad intelectual, especificando las pretensiones que podrán deducir en la vía civil en las acciones que ejerciten contra los infractores, junto con la posibilidad de obtener, también, medidas cautelares, y fijando los criterios para la determinación de las indemnizaciones por daños y perjuicios. Resulta evidente, pues, el propósito del legislador de reforzar la defensa en juicio de los titulares de derechos de propiedad intelectual.

2. ACCIONES Y PROCEDIMIENTOS

2.1. De carácter general

Se pueden señalar, entre otras, la acción reivindicatoria (de naturaleza real) dirigida a obtener la restitución de bienes concretos y determinados; la acción declarativa de dominio, que sólo persigue el reconocimiento del título dominical frente a quien lo discute o se abroga el bien; la acción ejecutiva, utilizada en los procedimientos de copia privada; las tercerías, que requieren el ejercicio de una acción real sobre cosa corporal de la pertenencia del demandante; acciones derivadas de contratos relacionados con los derechos de autor; la acción aquiliana del artículo 1902 del Código Civil; interdictos; acciones de enriquecimiento injusto, etc. Sin duda alguna, las dos acciones que analizaremos con mayor detalle, no mencionadas en este apartado, son las de cesación y la acción indemnizatoria.

2.2. Las acciones de cesación

El artículo 139 de la Ley de Propiedad Intelectual recoge esta acción, que fue introducida por primera vez en 1987, si bien no regula el procedimiento que resulta aplicable. En la práctica, el frecuentemente utilizado para este tipo de acciones es el juicio declarativo ordinario de menor cuantía previsto y regulado en la Ley de Enjuiciamiento Civil.

Como presupuestos de la acción de cesación, se pueden señalar dos. Por un lado, no se requiere que al interponer la demanda continúe la actividad infractora, y, por otro, no se requiere tampoco que el demandado ostente la titularidad actual de los materiales empleados en la infracción.

Los efectos de la pretensión de cesación pueden ser, a su vez, personales (suspensión de la explotación infractora y prohibición al infractor de reanudarla) y reales (retirada del comercio de los ejemplares ilícitos y su destrucción, remoción o precinto de los aparatos utilizados en la comunicación pública no autorizada, etc.). Como señala la doctrina, en el plano puramente procesal, la mera declaración de condena en lo referente a los efectos personales basta por sí sola para el cumplimiento de ésta, mientras que la condena real sobre los bienes reclama un ulterior trámite de ejecución de sentencia.

2.3. La acción indemnizatoria

Se regula en el artículo 140 de la Ley y se diferencia de la acción de cesación en que, para la primera, basta con probar la titularidad de los derechos ejercitados por el demandado y que éste no oponga un título válido, mientras que, para ejercitar la acción indemnizatoria, hay que ser perjudicado y se requiere una prueba del daño causado.

En cuanto al daño patrimonial sufrido por el titular del derecho, la Ley sólo recoge dos posibilidades en cuanto a la valoración del lucro cesante: el perjudicado puede optar, como indemnización, entre el beneficio que hubiere obtenido presumiblemente, de no mediar la utilización ilícita, o la remuneración que hubiera percibido, de haber autorizado la explotación.

Esta última posibilidad es la que, con carácter general, utiliza la SGAE en los procedimientos judiciales que interpone en solicitud de indemnización de daños y perjuicios. La Ley también se ocupa de la valoración del daño moral que, en todo caso, procede, aunque no se pruebe la existencia de un perjuicio económico. Como parámetro para valorar la indemnización, la Ley establece los siguientes: circunstancias de la infracción, gravedad de la lesión y grado de difusión ilícita de la obra.

Por último, se establece un plazo especial de prescripción, superior al recogido en el Código Civil, puesto que la acción para reclamar los daños y perjuicios prescribe a los cinco años desde que el legitimado pudo ejercitarla.

2.4. Las medidas cautelares

La finalidad de estas medidas es la protección provisoria de los derechos de autor y, simultánea o sucesivamente, en cualquier caso en forma complementaria, tratan de garantizar el resultado del procedimiento principal, si fuere preciso su planteamiento.

Hay que señalar que, en la primera redacción de la Ley de Propiedad Intelectual, existía una referencia expresa al artículo 1428 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, referencia ésta que fue suprimida en la Reforma de 1992. Allí se decía que la práctica había podido demostrar la inadecuación de esa norma procesal civil a las exigencias específicas de las medidas cautelares en materia de propiedad intelectual. Es decir, a través de este procedimiento, lo que se pretende es evitar la infracción de un derecho de propiedad intelectual, y no asegurar el resultado de una sentencia futura.

Los dos requisitos básicos que recoge la doctrina respecto a las medidas cautelares son la apariencia del buen derecho (*fumus boni iuris*) y el peligro de la demora en acordar la medida (*periculum in mora*). Para que el juez acuerde la adopción de cualquier medida cautelar, es preciso que el solicitante acredite el derecho en el cual funde su pretensión, o que conste de algún modo la apariencia o el indicio de un derecho a su favor. Esta acreditación, normalmente, se hace mediante la aportación de un principio de prueba por escrito o, simplemente, de carácter documental. La doctrina es unánime a la hora de exigir la justificación del derecho de quien inste la medida.

En cuanto a su procedimiento, en sede civil, la Ley lo regula en el artículo 142, siendo competentes para su conocimiento los jueces de primera instancia en cuya jurisdicción tenga efecto la infracción o existan indicios racionales de que ésta va a producirse.

Este tipo de acción se puede ejercitar bien directamente o bien por otrosí en la demanda principal. Transcurridos diez días desde la presentación del escrito, del que se da

traslado a las partes, el juez convoca a éstas a una comparecencia y ha de resolver mediante Auto apelable en un solo efecto*.

Si la medida cautelar se hubiera solicitado antes de entablarse la demanda, ésta habrá de interponerse dentro de los ocho días siguientes a la concesión de aquéllas.

2.5. Causas criminales

El artículo 143 de la Ley establece que las medidas cautelares a las que nos hemos referido en el epígrafe anterior pueden ser acordadas también en las causas criminales que se sigan por infracción de los derechos de propiedad intelectual.

La protección penal se recoge en los artículos 270 y siguientes del vigente Código Penal.

El artículo 270 CP establece la pena de prisión de seis meses a dos años o de multa de seis a veinticuatro meses para quien, “con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios”.

En el artículo 271 CP, se recoge el tipo agravado, que impone las penas de prisión (de uno a cuatro años), multa de ocho a veinticuatro meses e inhabilitación especial para el ejercicio de la profesión, de dos a cinco años, cuando concurren las siguientes circunstancias:

1. Que el beneficio obtenido posea especial trascendencia económica.
2. Que el daño causado revista especial gravedad.

En estos casos, además, el Juez o Tribunal puede decretar también el cierre temporal (que no podrá exceder de cinco años) o definitivo de la industria o establecimiento del condenado.

Por último, el artículo 272 del Código Penal establece que, en materia de responsabilidad civil, opera una remisión a la Ley de Propiedad Intelectual. Además, respecto de la Sentencia condenatoria, el Tribunal puede decretar su publicación, a costa del infractor, en un periódico oficial.

* Es decir, efecto “devolutivo”, por contraposición a los supuestos en que, contra los actos judiciales, cabe interponer recurso de apelación en ambos efectos –“devolutivo” y “suspensivo”–, como sucede cuando la interposición del recurso de apelación, además de provocar la devolución del acto recurrido al órgano judicial que ha de resolver dicho recurso, implica que la ejecución del acto que se recurre queda en suspenso hasta tanto se resuelva dicho recurso de apelación.

3. LA DEFENSA EN JUICIO POR LA SGAE

La SGAE, en la actualidad, es parte en doce mil procedimientos judiciales en curso. No obstante esta cifra que, a todas luces, puede parecer excesiva, lo cierto es que, si se compara con el potencial de utilizadores de los derechos que gestiona la SGAE, el número de procedimientos que se inician cada año (en torno a cinco mil) no supone ni el 4% de los usuarios afectados.

La estructura territorial de la Entidad de Gestión (que cuenta con trece delegaciones generales en todo el territorio nacional) hace necesario que, para la interposición de las reclamaciones judiciales, la SGAE cuente con una red de letrados internos o de plantilla y con el concurso de sesenta despachos colaboradores.

¿Cuál es el mecanismo que se tiene en cuenta para la formulación de los expedientes contenciosos? La organización de la entidad cuenta con una red de doscientos representantes o mandatarios, que son los encargados de verificar sobre el terreno las infracciones que puedan cometerse respecto a los derechos que gestiona la SGAE.

En la práctica, el representante, al verificar el censo de locales y usuarios que utilizan los derechos cuya administración ejercitamos, lo que trata es de regularizar las distintas situaciones que se pueden plantear. En primer lugar, debe informar al usuario o utilizador de la propiedad intelectual acerca de la necesidad de contar con el permiso o contrato de la entidad y, posteriormente, abonar con regularidad los derechos de autor.

De todos es sabido que, entre las obligaciones de la SGAE, está la de contratar con quien lo solicite la concesión de autorizaciones no exclusivas de los derechos gestionados, en condiciones razonables y bajo remuneración, así como la de establecer tarifas generales que determinen la remuneración exigida por la utilización de su repertorio. Así pues, del resultado de la gestión llevada a efecto por el representante y, posteriormente, por el delegado territorial y el delegado general de la SGAE, puede surgir el expediente contencioso.

Hay que señalar que la entidad de gestión, siempre, antes de iniciar un procedimiento judicial, ha agotado una extensa y completa vía pre-contenciosa que incluye visitas, envío de cartas, telegramas, requerimientos, incluso la celebración de actos de conciliación en sede judicial.

Cuando de la gestión pre-contenciosa no se obtiene un resultado positivo, y tras superar la propuesta de expediente múltiples y variados requisitos, es cuando surge el expediente contencioso.

En la práctica, y a modo de resumen, son básicamente dos los tipos de supuestos que la SGAE contempla en sus reclamaciones contenciosas: incumplimientos contractuales e infracciones.

En lo relativo a los incumplimientos contractuales, las acciones más frecuentemente utilizadas por la SGAE son las reclamaciones de cantidad, para las que se acude al juicio declarativo que, por razón de la cuantía, corresponda, y las de resolución de contrato para los casos en los que se produce un incumplimiento grave del contrato de autorización o licencia suscrito por el usuario.

Respecto a las infracciones (supuestos en los que, por ejemplo, se comunican públicamente obras musicales sin permiso de la SGAE), en función de su gravedad, la SGAE interpone reclamaciones judiciales solicitando la correspondiente indemnización de daños y perjuicios; o bien instando la adopción de medidas cautelares tendentes a evitar la infracción y dirigidas a la suspensión de la explotación infractora y la prohibición al infractor de reanudarla, además de solicitar en ocasiones la remoción o el precinto de los aparatos utilizados en la comunicación pública no autorizada.

Básicamente, estos dos tipos de acciones, que constituyen la base de las reclamaciones judiciales de la SGAE, continúan existiendo, con ciertas modificaciones, en la medida en que el día 8 de enero de 2001 entró en vigor la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. Esta nueva Ley viene a configurar tres procedimientos judiciales que, sin duda, serán utilizados por la entidad de gestión para la defensa en juicio de los derechos que tiene encomendados: juicios verbales, ordinarios y monitorios.

Hay que destacar que esta nueva Ley, en el número 2, apartado 13, de su disposición derogatoria única, deroga el artículo 142 de la Ley de Propiedad Intelectual. Es decir, deroga el procedimiento relativo a las medidas cautelares, al que se ha hecho referencia en esta ponencia, y lo sustituye por el procedimiento general establecido en los nuevos artículos 721 y siguientes. Por supuesto, siguen vigentes las acciones y procedimientos a los que nos hemos referido anteriormente, con la única salvedad de que varía el cauce procesal a través del cual se articulan las medidas cautelares.

Por último, la nueva Ley de Enjuiciamiento Civil establece una nueva redacción del artículo 150 de la Ley de Propiedad Intelectual, relativo a la legitimación de las entidades de gestión, cuestión ésta que, como ya señalamos, fue objeto de mucha polémica hasta la publicación de dos Sentencias del Tribunal Supremo, ambas de fecha 29 de octubre de 1999, en las que se establecía con claridad que la legitimación –en nuestro caso, de la SGAE– deriva de la Ley, de la Orden Ministerial ya citada y de sus Estatutos, sin necesidad de aportar a los procesos judiciales los múltiples contratos de sus asociados.

4. LOS CONFLICTOS CON CORPORACIONES LOCALES

Afortunadamente, puede señalarse, sin temor a equivocación alguna, que el número de demandas interpuestas por la SGAE contra Ayuntamientos y Corporaciones Locales no llega ni siquiera al uno por ciento de las doce mil demandas y procesos en curso.

Sin duda alguna, mucho tiene que ver en esta situación la puesta en práctica del Convenio suscrito entre la SGAE y la Federación Española de Municipios y Provincias (en adelante, FEMP), de 29 de octubre de 1996.

Ahora bien, antes de esta situación, al amparo del Convenio citado, cabría distinguir otras dos épocas anteriores: una primera etapa, vigente la antigua Ley de 1879 y su Reglamento de 1880, durante la cual el núcleo de la polémica residía en la interpretación del artículo 101 del Reglamento (actos y solemnidades civiles), y una segunda etapa, ya vigente

la Ley de 1987, que giró en torno a la interpretación del artículo 38 de la Ley de Propiedad Intelectual, relativo a los actos oficiales y ceremonias religiosas.

En dicho artículo 38, se establece que “la ejecución de obras musicales en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones Públicas y ceremonias religiosas no requerirá autorización de los titulares de los derechos, siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente y los artistas que en las mismas intervengan no perciban remuneración específica por su interpretación o ejecución en dichos actos”.

Sobre el alcance de dicho precepto, existe un pronunciamiento judicial, en sede del Tribunal Supremo, cuya Sentencia de 26 de junio de 1998, entre otros extremos, viene a señalar que cualquiera que sea la amplitud que quiera darse a la expresión “actos oficiales” que utiliza el texto legal, no puede comprenderse en él cualquier actividad de las Administraciones Públicas, sino que ese concepto ha de limitarse a aquellos actos de carácter institucional y conmemoraciones solemnes oficialmente declaradas, carácter que indudablemente no tienen las actividades de la Administración Pública tendentes al desarrollo de la cultura en un ámbito social y personal limitado.

En la actualidad, es a través del Convenio firmado y, más concretamente, en el seno de su Comisión Mixta, donde tiene lugar la resolución de los conflictos interpretativos derivados de la aplicación del Convenio.

No obstante, y ya por último, debemos señalar que, en sede judicial, los problemas que más habitualmente se plantean son los relativos a los siguientes aspectos: jurisdicción competente, legitimación de la SGAE, confusión entre los derechos del autor y los derechos del intérprete, asuntos relacionados con la prueba del caso concreto y, finalmente, aplicación de las tarifas generales de la SGAE para Ayuntamientos.

Confiamos en que la puesta en práctica del Convenio siga dando sus frutos, mejore las relaciones entre la SGAE y las Corporaciones Locales y, en definitiva, reduzca a la mínima expresión los conflictos judiciales con los Ayuntamientos.

EL CONVENIO SGAE/FEMP

JAVIER TRUJILLO SAN JOSÉ

Director de Radiodifusión y Comunicación Pública de SGAE

1. Antecedentes

El Convenio suscrito entre la Federación Española de Municipios y Provincias y la Sociedad General de Autores y Editores el día 29 de octubre de 1996 estuvo precedido de dilatadas negociaciones y no pocos cambios de interlocutores, que demoraron en algo más de dos años el consenso sobre un texto definitivo.

La firma del Convenio vino a significar el punto final a un largo desencuentro entre instituciones que tienen marcados intereses comunes y cuyas relaciones, hasta entonces, habían estado caracterizadas por un desconocimiento mutuo y un ingente volumen de controversias que, en la mayoría de los casos, debían ser resueltas en sede judicial.

El Convenio suscrito ha devenido en un instrumento útil, que permite regular con toda transparencia los derechos de autor por la utilización de las obras en cuantos actos son organizados por los Ayuntamientos, desterrando cualquier opacidad en los procedimientos de cálculo de tales derechos.

Pero, al propio tiempo, constituye un valioso instrumento de colaboración que afecta a aspectos tan importantes como el asesoramiento en la elaboración de programas de actividad cultural desarrollados por los Ayuntamientos, la formación de gestores culturales vinculados a los Ayuntamientos en materia de Propiedad Intelectual, la asignación de becas para la realización de Master de Gestión Cultural que imparte el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en la sede de SGAE, así como cuantos trabajos de investigación se acuerde mutuamente realizar, que guarden relación directa con la actividad cultural desarrollada por los Ayuntamientos, entre otros.

2. Implantación del Convenio

El Convenio inició su vigencia el día 1 de enero de 1997 y, salvo denuncia en contrario, puede considerarse de duración indefinida.

En el momento de redactar este trabajo (enero de 2001), el número de Ayuntamientos adheridos al Convenio es de 1.371, de los que 1.127 son miembros de la Federación Española de Municipios y Provincias.

Como es sabido, este Convenio nació con vocación universalista, es decir, resulta de aplicación a cuantos Ayuntamientos quieran adherirse al mismo, independientemente de su pertenencia o no a la Federación Española de Municipios y Provincias.

La importancia de este Convenio hizo aconsejable una edición de 8.000 ejemplares, que fueron distribuidos entre todos los Ayuntamientos para un conocimiento generalizado del mismo. Se instauró, al propio tiempo, un **Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural** permanente, radicado en la sede de la FEMP, cuyos gastos constituyen una aportación anual de SGAE como parte del Convenio, todo ello orientado a hacer públicas las condiciones pactadas y los beneficios derivados del Convenio, de forma que todos los Ayuntamientos puedan acceder a los mismos.

Pese a todo ello, las adhesiones producidas hasta la fecha alcanzan unos niveles que están sensiblemente alejados de los que resultarían razonables, habida cuenta de las ventajas derivadas de la aplicación de las condiciones contenidas en el Convenio.

El examen de la distribución geográfica de los Ayuntamientos adheridos nos aporta algunas claves que apuntan al carácter del problema que está impidiendo la consecución de un mayor grado de adhesiones.

Ciertamente, puede apreciarse que, en Cataluña, solamente dos Ayuntamientos se han adherido al Convenio, lo que representa un 0,2% del conjunto de Municipios de aquella comunidad; en Galicia, se han adherido diez Ayuntamientos de un conjunto de 314, lo que viene a significar un 3%; y, en el País Vasco, se ha adherido un solo Ayuntamiento, que representa el 0,3% del conjunto de 254 Ayuntamientos existentes.

Estos datos contrastan muy llamativamente con las adhesiones alcanzadas en Aragón, cuyo número es de 350, lo que representa un 47% respecto a los 737 Ayuntamientos de ese territorio, o el 40% que representan los 161 Ayuntamientos adheridos en Extremadura, o los 127 Ayuntamientos de Navarra, que vienen a representar el 41% del conjunto de los 306 Ayuntamientos de esa Comunidad.

La lectura de estos datos pone de manifiesto una acusada falta de aceptación del Convenio muy localizada regionalmente, no tanto por el contenido del mismo, que aporta ventajas innegables, sino por la reivindicación de los responsables de las distintas Asociaciones y Federaciones municipales existentes en las Comunidades Autónomas de contar con un Convenio propio, aun cuando revista las mismas características y condiciones que el Convenio suscrito con la FEMP.

La Federación Española de Municipios y Provincias no puso objeción alguna a la posibilidad de hacer extensivos los beneficios del Convenio a todos los Ayuntamientos, mediante la suscripción de nuevos acuerdos en términos análogos, con cuantas Asociaciones o Federaciones regionales o autonómicas formularan la correspondiente solicitud. Pese a esa inmejorable disposición de la FEMP y al hecho de haber sido remitidos por SGAE los correspondientes textos de los Convenios a las distintas Asociaciones y Federaciones, tales convenios no han sido suscritos hasta la fecha por razones totalmente ajenas a SGAE, excepción hecha de la Federación Valenciana de Municipios y Provincias, cuyo Convenio fue suscrito el día 10 de abril de 2000.

3. La contraprestación económica por la utilización de las obras protegidas.

Obviamente, una parte importante del contenido del Convenio está dedicada a fijar los criterios tarifarios que permiten la cuantificación de los derechos de autor.

Los epígrafes tarifarios comprenden las distintas modalidades de utilización de las obras y su modo de explotación, y cubren el conjunto de actividades culturales desarrolladas por los Ayuntamientos: no sólo los actos singulares, conciertos o bailes, sino también la utilización de las obras protegidas en las emisiones radiofónicas o televisivas de las entidades de radiodifusión municipales, o la exhibición de películas cinematográficas en salas de titularidad municipal.

Los criterios tarifarios fijados en el Convenio no difieren básicamente de los que resultaban exigibles a los Ayuntamientos antes de la suscripción del Convenio, a excepción de las tarifas aplicables a los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos, que demandaban una urgente modificación para dignificar los derechos de autor que corresponden a los creadores por sus aportaciones creativas en este tipo de manifestaciones.

Esta modificación debiera haberse producido con anterioridad y, desde la promulgación de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, SGAE podía haber hecho uso de su facultad de fijar unilateralmente unas nuevas tarifas. Pero, lejos de ejercitar esa facultad legal, SGAE tuvo siempre el firme propósito de negociar las nuevas condiciones y alcanzar un acuerdo consensuado con los Ayuntamientos a través de sus entidades representativas.

Las negociaciones para alcanzar ese acuerdo fueron tensas por el alcance de la modificación propuesta pero, por pura coherencia, no se podía seguir penalizando a los autores con unas tarifas que se fijaron en un momento histórico ya pasado, en el que la actividad cultural promovida entonces por los Ayuntamientos hubiera resultado una caricatura en relación con el importantísimo papel que desempeñan hoy y con los recursos que actualmente dedican al desarrollo y promoción de la cultura.

El acuerdo alcanzado respecto a las tarifas aplicables a los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos consiste en la aplicación del porcentaje correspondiente a la modalidad de utilización de las obras al presupuesto de gastos necesarios para la celebración del acto de que se trate.

La gradualización en la aplicación de estas nuevas condiciones pactadas y las reducciones previstas para los actos gratuitos han permitido una asunción razonable de estas nuevas condiciones por parte de los Ayuntamientos, especialmente, porque ahora conocen *a priori* la cuantía de los derechos de autor que deben satisfacer, lo que permite hacer las correspondientes previsiones presupuestarias a la vista de las actividades programadas.

Por lo que respecta al resto de las condiciones reguladoras de los derechos de autor contempladas en el Convenio, que resultan de aplicación a los espectáculos o actividades culturales en que se exige precio de entrada para el acceso al público, no se han producido alteraciones respecto a las tarifas anteriores por cuanto, al tratarse de tarifas porcentuales sobre los ingresos obtenidos, no requieren modificación para mantener una actuali-

zación permanente, ya que operan sobre unas bases que sí son variables en función de la evolución de los precios que rigen en cada momento.

4. Colaboración.

En lo que concierne a la colaboración prevista en el Convenio, se fijaron compromisos ciertamente ambiciosos que afectan a la información, a la formación y a la colaboración cultural.

Por lo que respecta a la información, existe desde el inicio de la vigencia del Convenio un **Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural**, de carácter permanente, radicado en la sede de FEMP, para el asesoramiento e información a todos los Ayuntamientos sobre propiedad intelectual y sobre las materias vinculadas al espectáculo, ocio y entretenimiento. El ámbito de actuación de este servicio cubre, entre otros, los siguientes objetivos:

- Jurídico:** Legislación europea y española sobre Propiedad Intelectual y Patrimonio, Subvenciones y Ayudas a la promoción creativa y artística.
- Normas de seguridad en materia de celebración de espectáculos públicos.
- Contrataciones:** Régimen de contratación de artistas y espectáculos.
- Relación permanentemente actualizada de artistas con expresión de su "cachet" de contratación, condiciones técnicas, etc.
- Subvenciones para espectáculos.
- Condiciones especiales para giras de un mismo artista o espectáculo.
- Construcciones y Equipamientos:** Normas vigentes en la materia.
- Infraestructuras:** Compras y alquileres de escenarios, iluminación y demás elementos de carácter técnico o material, en espectáculos al aire libre o en recintos cerrados o acotados.

El balance que puede hacerse de la actividad desarrollada por este Servicio durante estos años es altamente positivo, tanto por lo que se refiere al número de consultas tramitadas como por la idoneidad de las personas que sucesivamente han ido asumiendo la responsabilidad de su adecuado funcionamiento.

Siguiendo en el ámbito de la información, SGAE ha venido cumpliendo el compromiso de facilitar a la FEMP los resultados de sus **trabajos de investigación sobre la industria cultural**, entre los que cabe enumerar el estudio sobre **la Industria de la Cultura y el Ocio en España y su aportación al P.I.B (1993-97)** que, auspiciado por la Fundación Autor, ha sido llevado a cabo por el Departamento de Análisis Económico de la Universidad Autónoma de Madrid, el **Informe SGAE sobre los hábitos de consumo cultural**, como así mismo, los **Anuarios SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales**, correspondientes a 1999 y 2000. Igualmente, SGAE facilita a la FEMP una información actualizada de sus **publicaciones** para su puesta a disposición de todos los Ayuntamientos que estén interesados en la adquisición de las mismas a precios reducidos.

En el capítulo de la formación sobre Propiedad Intelectual, el Convenio prevé la celebración de **seminarios** dirigidos a los responsables de Cultura de los Ayuntamientos, estableciendo el compromiso de fijar conjuntamente el calendario en que estos seminarios habrán de tener lugar, y estudiando, en cada caso, la conveniencia de que se celebren a escala provincial o de comunidad autónoma.

Este seminario celebrado en noviembre de 2000 en la sede de SGAE se enmarca precisamente dentro de este compromiso. SGAE ha participado, asimismo, en la acción formativa *“El papel de las Corporaciones Locales en la Cultura: determinados aspectos de la gestión cultural municipal”*, que tuvo lugar en Ciudad Real durante los días 13, 14 y 15 de octubre de 1999, en cuyo marco desarrolló una ponencia bajo el título *“La Sociedad de Autores y Editores y sus relaciones con la Administración Local”*. Igualmente, la Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor han colaborado para la realización de la reciente acción formativa, promovida por la FEMP dentro de su Plan de Formación Continua para el año 2000, *“Modelos de gestión cultural: la política cultural en el Municipio”*, celebrada en la sede de la FEMP los días 6 a 8 de noviembre de 2000.

Especial mención merece la concesión de **becas** que recoge el Acuerdo Decimoquinto del Convenio.

En este acuerdo, se contempla el compromiso de elaborar conjuntamente entre SGAE y FEMP las bases para la adjudicación de tres becas, que se destinarán a los responsables culturales de los Ayuntamientos, para la realización del **Master de Gestión Cultural** que imparte el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) en la sede de SGAE.

En cuanto a la **colaboración cultural**, el Convenio constituye una oferta abierta a todos los Ayuntamientos que lo soliciten para que SGAE les preste su **asesoramiento profesional** para la elaboración de programas de actividad cultural.

De otra parte, FEMP y SGAE se comprometieron a estudiar conjuntamente la viabilidad de un **programa de actuación conjunta en el marco de la red de teatros municipales**, que viniera a garantizar una actividad permanente en estos espacios escénicos, y una promoción del teatro y de la música.

5. La Comisión Mixta

La Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio, cuya creación es una exigencia del propio Convenio, ha jugado un papel muy importante como órgano garante de la rigurosa aplicación de las condiciones pactadas y, al mismo tiempo, como foro de debate y aclaración de las controversias interpretativas que han sido sometidas a su conocimiento por parte de los Ayuntamientos.

Ciertamente, las condiciones previstas en el Convenio se caracterizan por su generalidad, pero difícilmente pueden contemplar la compleja casuística que lleva aparejada la actividad cultural desarrollada por los Ayuntamientos, tanto por lo que se refiere a la forma de financiación de los distintos actos programados, como al procedimiento de remuneración de los actuantes en bandas municipales, por ejemplo, que resultan aspectos determinantes para el cálculo de los derechos de autor.

Cuanto asuntos se han sometido a la consideración de la Comisión Mixta se han discutido con profundidad y con el mejor espíritu constructivo, bien aportando una solución singular a un supuesto dado, o bien adoptando la decisión de crear una norma vinculante aplicable a cuantos supuestos análogos puedan producirse en el futuro.

Los acuerdos que se han ido adoptando a lo largo de sus distintas sesiones para establecer normas complementarias al Convenio constituyen un *corpus* normativo que forma parte integrante del Convenio, que resulta, por tanto, de obligado cumplimiento.

Estos acuerdos, cuando han afectado a condiciones de determinación de la cuantía por derechos de autor, han sido aplicados con absoluta inmediatez a la aprobación de la norma mediante las correspondientes comunicaciones a todas las Delegaciones de SGAE. Ello no obstante, y precisamente por la importancia de los mismos, resulta de todo punto aconsejable darlos a conocer, con carácter general, entre todos los Ayuntamientos.

A tal efecto, la Comisión Mixta, en su última sesión de 5 de septiembre de 2000, incluyó un punto en el orden del día, cuyo enunciado es ***“Campaña de información a las Corporaciones Locales acerca de la situación actual de Convenio SGAE/FEMP: modificaciones introducidas y acuerdos alcanzados en el seno de la Comisión Mixta”***.

En el acta de esta sesión y referido a este punto del orden del día, se hace constar que es propósito de ambas representaciones hacer un trabajo de síntesis donde queden reflejados todos los acuerdos alcanzados en el seno de la Comisión Mixta, a fin de que las ventajas de los mismos sean conocidas por todos los Ayuntamientos.

Esta **compilación** de acuerdos será objeto de una edición especial que se distribuirá a partir de enero de 2001 como complemento al propio texto del Convenio y sus anexos, que ya fue entregado a todos los Ayuntamientos en su día.

Con el fin de aportar un avance de esta edición ya comprometida, reseñaremos muy sucintamente **los acuerdos de mayor relevancia:**

El primer acuerdo de alcance muy significativo fue la **aplicación gradual de las tarifas a los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos**. La aplicación de una tarifa porcentual sobre el presupuesto de gastos en estos actos específicos venía a sustituir, por vía

del Convenio, la antigua tarifa a tanto alzado, lo que significaba un marcado impacto económico en los presupuestos municipales, precisamente en el ejercicio de 1997, en que se estaba produciendo en los Ayuntamientos una fuerte restricción presupuestaria y una congelación salarial de los funcionarios.

Hay que hacer constar, sin embargo, que este acuerdo adoptado por la Comisión Mixta, en su primera reunión de 14 de julio de 1997, era ya un compromiso asumido por SGAE a raíz de la firma del Convenio, el día 29 de octubre de 1996.

El contenido del acuerdo fue el siguiente:

“SGAE aplicará, con carácter general y durante 1997, las tarifas vigentes durante 1996 incrementadas en un 10% en todos los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos.

A partir de 1998 las tarifas previstas en el Convenio para estos específicos actos se aplicarán de acuerdo con el siguiente calendario y tipos de canon:

	Espectáculos y Conciertos	Celebración de bailes
Año 1998	4%	4%
Año 1999	6%	5%
Año 2000	8%	6%
Año 2000 y ss.	10%	7%

Éstas son las tarifas que han venido siendo aplicadas a los Ayuntamientos desde 1997.

La aplicación del Convenio a un número creciente de Ayuntamientos iba haciendo aflorar determinados aspectos no contemplados en el Convenio y que requerían de la adopción de normas reguladoras para estos supuestos. Así, por ejemplo, la aplicación de un porcentaje sobre el presupuesto de gastos necesarios para la celebración de actos gratuitos era de imposible aplicación en los casos de actuaciones de bandas municipales o grupos corales, ya que la organización de tales actos carece de un presupuesto específico de gastos, por cuanto los intérpretes, en la mayoría de los casos, son asalariados municipales y no perciben una remuneración específica por cada acto singular.

El acuerdo adoptado por la Comisión Mixta en su sesión celebrada el día 13 de noviembre de 1998, establecía las siguientes condiciones alternativas:

*En los actos organizados por los Ayuntamientos, que constituyan espectáculo completo, en los que los actuantes no perciban contraprestación económica específica por su actuación, tales como **conciertos a cargo de bandas municipales, grupos corales o grupos noveles, etc.**, la tarifa aplicable por la inexistencia de un presupuesto específico de gastos en dichos actos, será la que corresponda de acuerdo con la siguiente escala:*

Tarifa por actuación

Municipios de hasta 3.000 habitantes	4.250.- Ptas.
De 3.000 a 15.000	6.379.- Ptas.
De 15.000 en adelante	8.506.- Ptas.
En todas las capitales de provincia	10.632.- Ptas.

Estas tarifas se revisan anualmente y quedan modificadas en la misma cuantía en que haya variado el índice del coste de la vida en el año precedente –conjunto nacional–, denominado Índice de Precios al Consumo (IPC), que publique el Instituto Nacional de Estadística u Organismo que haga sus veces. (Este criterio de actualización de las tarifas, que no figuraba inicialmente en el texto del acuerdo adoptado el día 13 de noviembre de 1998, fue sometido a la Comisión Mixta y aprobado en su sesión celebrada el día 5 de septiembre de 2000.)

Otro aspecto importante que exigió un acuerdo específico de la Comisión Mixta fue la **limitación de la retroactividad en la aplicación de los beneficios del Convenio**.

El problema se suscitó como consecuencia de que determinados Ayuntamientos, cuya adhesión se produjo a lo largo de 1998, exigieron la retrocesión de las bonificaciones correspondientes a los derechos abonados relativos a la anualidad de 1997, fecha de inicio de la vigencia del Convenio. Como quiera que el concepto de retroactividad no se menciona en el texto del Convenio, se precisaba una norma que viniera a regular esta situación, estableciendo con precisión los límites temporales dentro de los cuales tales beneficios resultan exigibles y aplicables. La falta de esta norma hubiera dejado abierta la posibilidad de reclamar la retroactividad de los beneficios del Convenio desde el comienzo de su vigencia a Ayuntamientos que pudieran adherirse al mismo en los años venideros, lo que difícilmente puede conciliarse con los períodos de reparto de los derechos que efectúa SGAE entre los titulares de las obras utilizadas.

El acuerdo adoptado por la Comisión Mixta, en su sesión celebrada el día 13 de noviembre de 1998, fue del siguiente tenor literal:

“En relación con el acuerdo QUINTO del Convenio SGAE/FEMP, a los Ayuntamientos que se adhieran al Convenio antes del 31 de diciembre de 1998 les serán de aplicación los beneficios previstos en el mismo, con carácter retroactivo, desde la fecha de entrada en vigor del Convenio.

A los Ayuntamientos que se adhieran al Convenio con posterioridad a la fecha indicada en el párrafo anterior, les serán de aplicación los beneficios previstos en el Convenio con efectos retroactivos exclusivamente al 1 de enero de la anualidad en que se ha suscrito el documento de adhesión.”

Existen otros acuerdos, de los que sólo hacemos una enumeración, y que afectan a la **responsabilidad subsidiaria de los Ayuntamientos en los actos encargados a terceros, respecto a las obligaciones derivadas de la Propiedad Intelectual, y a la posibilidad de suspensión de los beneficios del Convenio en los supuestos de incumplimiento de las obligaciones pactadas.**

En la más reciente sesión de la Comisión Mixta SGAE/FEMP, celebrada el pasado día 14 de noviembre de 2000, se adoptaron importantes acuerdos sobre dos aspectos de marcada significación: el primero de ellos se refiere a la determinación de un criterio alternativo para la determinación del presupuesto de gastos a efectos de la cuantificación de los derechos de autor por los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos, en aquellos casos en que no exista un presupuesto desagregado por cada acto singular programado; el segundo tema sobre el que se alcanzó un acuerdo es la incorporación al Convenio SGAE/FEMP del nuevo modelo de licencia propuesto por SGAE para las televisiones locales de titularidad municipal, que responde a las nuevas Tarifas Generales de SGAE aplicables en el ámbito de la televisión, las cuales se han desagregado en función de la naturaleza de las obras utilizadas en las emisiones.

Así, respecto al primero de estos dos asuntos, relativo a la **determinación del “presupuesto de gastos” a efectos de determinar la tarifa correspondiente por los actos gratuitos organizados por los Ayuntamientos**, cuando éstos cuentan con una partida presupuestaria global, en la que no existe una atribución presupuestaria a cada acto singular programado, o en los supuestos de falta de presentación por parte del Ayuntamiento del presupuesto de gastos, el criterio alternativo para la determinación de la base para el cálculo de los derechos de autor ha quedado fijado como sigue:

“Cuando existan dificultades en la determinación del presupuesto de gastos por cada acto celebrado, o ante el supuesto de falta de presentación por parte de los Ayuntamientos, los derechos de autor se calcularán tomando como base el importe del caché habitual de los grupos o artistas actuantes, incrementado en un 5%.”

Respecto a la **incorporación al Convenio SGAE - FEMP del nuevo contrato-tipo de licencia para las emisoras de televisión locales de titularidad municipal**, se acordó la inclusión del nuevo modelo propuesto por SGAE, toda vez que se acomoda a las condiciones de aplicación general establecidas por la citada Entidad en el ámbito de la televisión y contiene, además, unas bonificaciones practicables sobre los ingresos provenientes de las subvenciones que reciban estas entidades de televisión municipal sensiblemente superiores a las previstas en el Convenio, que venían siendo aplicadas con base en el contrato vigente. El calendario de aplicación gradual de estas bonificaciones tiene carácter decreciente hasta el año 2007 y, aun cuando el resultado es notoriamente más ventajoso durante los primeros años, la bonificación practicable al final del período de implantación mantiene una mejora respecto a la bonificación actual prevista en el Convenio.

La Comisión Mixta tiene igualmente atribuida la vigilancia y seguimiento de los acuerdos en materia de colaboración. En este campo, y como ya ha quedado recogido, la Comisión acordó celebrar éste y estudiar conjuntamente el calendario de futuros **seminarios sobre Propiedad Intelectual**.

La Comisión Mixta ha aprobado también el **procedimiento para la adjudicación de las becas contempladas en el Convenio para la realización del Master de Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid**, mediante la presentación de una relación de diez candidatos propuesta por la FEMP, que deberán cumplir los requisitos académicos exigidos. Corresponderá, en última instancia, a la Universidad Complutense de Madrid la selección de los candidatos para cursar el Master.

Por lo que respecta a los **proyectos de colaboración cultural** contemplados en el Convenio, se ha establecido el cauce de presentación de estos proyectos a la Fundación Autor para su estudio correspondiente de modo que, en caso de ser aceptados, se integren en el plan anual de la Fundación, siéndoles asignado el presupuesto correspondiente.

Por último, y dentro de la colaboración en materias de interés común, SGAE y FEMP han asumido el compromiso de establecer estrategias conjuntas tendentes a la **reducción del IVA aplicable sobre los productos culturales**, aspecto éste que ya está contenido como uno de los puntos del Plan Integral de la Creación y del Autor.

6. Conclusión

Por cuanto ha quedado expuesto, puede concluirse que el Convenio suscrito entre SGAE y FEMP marca el punto de inflexión entre el antes y el después en las relaciones entre los creadores y los más importantes promotores de la cultura en nuestro país. Cimentar este acuerdo exigió grandes esfuerzos de ambas partes y una mayor sensibilización mutua en la comprensión de los postulados defendidos de contrario. Pero contamos, finalmente, con un adecuado marco regulador en el que se han introducido elementos de equidad para remunerar a los autores en consonancia con la importancia de sus aportaciones creativas y, al mismo tiempo, establecer ambiciosos proyectos de colaboración, que redundarán en un enriquecimiento de la oferta cultural que las instituciones municipales brindan a sus ciudadanos.

El reto que debemos acometer conjuntamente es hacer extensivo el Convenio a todos los Ayuntamientos, superando las causas que han impedido hasta ahora su implantación generalizada. Cualquier otra alternativa nos conduciría inexorablemente a la situación de pasado, lo que vendría a significar un injustificable perjuicio a los intereses mutuos, a los intereses de los ciudadanos y, por ende, a nuestra cultura.

**EL CONVENIO SGAE-FEMP:
CONVENIO MARCO DE COLABORACIÓN.
REDUCCIONES TARIFARIAS PARA LAS CORPORACIONES LOCALES
Y COLABORACIÓN RECÍPROCA.
LA COMISIÓN MIXTA DE VIGILANCIA Y SEGUIMIENTO DEL CONVENIO**

MIGUEL ÁNGEL MULET TALÓ

Teniente de Alcalde. Concejal de Promoción Cultural, Turismo, Policía y Ermitas de Castellón de la Plana.

Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP

Miembro de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP

A lo largo de estas breves páginas, insistiré en algunos de los conceptos que ha expuesto Javier Trujillo, e insistiré en ellos como manifestación de esa línea de voluntad de entendimiento que, en este momento, mantienen la SGAE y la Federación Española de Municipios y Provincias, fundamento claro de lo que debe ser el desarrollo de este Convenio Marco de colaboración, que iniciara su andadura en enero de 1997, y del que no podemos negar un sustancial contenido dedicado a aspectos legales, fundamentales y básicos, pero cuya evolución ha demostrado que necesita un trabajo de convicción mutua.

Javier Trujillo nos ha hablado de los derechos de autor y de cómo éstos son moralmente asumibles, así como de la necesidad de su defensa colegiada –que todos entendemos–, que los autores llevan a cabo por medio de la entidad de gestión colectiva que es la SGAE.

Pero también tenemos que entender que el autor necesita un público, una contratación, una promoción, y que esta necesidad ha de ser un punto de encuentro en torno a una fórmula que, en este caso, se centra en unas tarifas “razonables”.

El establecimiento de la Ley de Propiedad Intelectual significó un punto culminante en el reconocimiento de los autores, pero la aplicación de esa Ley, como ha demostrado la realidad, puede encontrar numerosos problemas y dificultades, máxime cuando se trata de Administraciones Locales.

No obstante, deseo insistir en esa buena voluntad a la que he apelado antes. Así, coincido con la afirmación vertida por Javier Trujillo cuando ha sostenido que “el Convenio suscrito ha devenido en un instrumento útil, que permite regular con toda transparencia los derechos de autor por la utilización de las obras en cuantos actos son organizados por los Ayuntamientos, desterrando cualquier opacidad en los procedimientos de cálculo de tales derechos”. Es cierto. Desde la Federación Española de Municipios y Provincias, desde la Administración Local, hemos de entender la realidad en que se desenvuelve el derecho de

los autores pero, asimismo, la Sociedad General de Autores y Editores debe conocer y entender también el marco en el que trabaja: el marco concreto de la Administración Local. Y éste es un camino largo.

Javier Trujillo incidía también en datos concretos de Municipios. La realidad actual, sobre la cual debemos trabajar todos para no caer en engaños, si queremos evolucionar, es que de los más de 8.000 Municipios existentes en España, de los que más de 5.500 están asociados a la Federación Española de Municipios y Provincias, sólo alrededor de 1.400 se han adherido al Convenio SGAE-FEMP.

Para explicar este hecho, hemos de considerar ciertos elementos fundamentales de nuestra realidad sociopolítica: el carácter autonomista, que supera en muchas ocasiones nuestro arraigado carácter localista, es uno de los muchos que pueden ayudarnos a recorrer ese largo camino que antes apuntaba. Así, con ocasión de este curso, hemos recibido la extraordinaria noticia de la firma de un nuevo Convenio de Colaboración de la Sociedad General de Autores y Editores con EUDEL, Federación de Municipios Vascos. Asimismo, recientemente, la Federación Valenciana de Municipios y Provincias y la SGAE llegaron a un acuerdo y suscribieron un convenio análogo.

Éste es un elemento fundamental que nos ha de situar en la realidad, para que podamos ir mejorándola y desarrollándola, sin imponer en ningún caso el criterio de ninguna de las partes: se trata de encontrar fórmulas razonables que nos permitan a las Corporaciones Locales dar satisfacción a eso que nosotros conocemos como “derecho de autor” porque los autores tengan en cuenta las diferentes y específicas condiciones que concurren en la Administración Local y, dentro de ésta, en las distintas Administraciones Locales de España, cada una de las cuales tiene sus propias concepciones y acepciones de cada hecho.

Las reducciones tarifarias previstas por el Convenio SGAE-FEMP para las Corporaciones Locales parecen ser una de las mejores armas a su favor. Creo que cabe hablar, incluso, de una concesión de los autores hacia las Corporaciones Locales, pues estamos hablando de un 25% de reducción sobre las tarifas que, con carácter general, la Sociedad General de Autores y Editores establece como remuneración por la utilización de las obras cuya gestión tiene encomendada.

Ahora bien, desde mi planteamiento, como representante de los Municipios, creo que no podemos olvidar otros condicionantes fundamentales, como la complicación y la complejidad de los presupuestos municipales. Aunque el nuestro parezca un lamento constante, es una realidad contra la que estamos luchando día a día.

Frente a esta realidad, la Sociedad General de Autores y Editores puede invocar el derecho de autor y la Ley, pero yo he de señalar que, pese a la legitimidad democrática y legal de los equipos de gobierno, el capítulo recaudatorio necesario para hacer posibles los pagos a que están obligadas las entidades locales nunca es comprendido. Todos los ciudadanos luchamos permanentemente contra la facultad impositiva de los Ayuntamientos, y éstos también han de pugnar contra la resistencia del ciudadano de a pie a la hora de pagar, que también aprieta mucho a los gestores municipales.

En este discurso, que –insisto– surge de un planteamiento realista, que entiendo que es el único válido, caben también principios políticos. No podemos eludirlos. Hay concepciones, como la liberal, que apuestan por la iniciativa privada, dejando un importante componente promocional de la actividad cultural a la propia actividad pública. Así, en la argumentación de ciertos equipos de gobierno, encontramos la alegación de que las Corporaciones Locales llevan a cabo una importante labor de promoción que ha de ser tenida en cuenta. Hay otros planteamientos políticos, como el socialista, en el que se apuesta por la iniciativa pública, en el que este tipo de argumentos tendría una menor cabida. Pero, en todo caso, también esta diversidad de planteamientos políticos ha de ser contemplada y tenida en cuenta, como intentamos hacer en el seno de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio.

Existen, asimismo, factores muy relevantes que, del mismo modo, han de tenerse presentes. Algunos de ellos, tan actuales como la “modernización” y la “dinamización” de la gestión cultural a que se alude constantemente. Sin duda, en estos últimos tiempos, la gestión cultural ha mejorado notablemente. Contamos con unos marcos legales que, poco a poco, nos hemos ido dando, que contemplan y sitúan a cada agente cultural en su espacio. A modo de ejemplo, baste citar las asociaciones culturales que, hasta hace poco, eran grupos de personas que, con un reglamento de funcionamiento, iban actuando con un mayor o menor impacto en su realidad local, y que difícilmente entendían que hubiese que adaptarse a un sistema legal y normativo. Hoy día, estas asociaciones culturales, cuando acuden a la convocatoria de una subvención o de cualquier colaboración de una Administración o fundación, ya encuentran la exigencia de acomodarse al marco legal que las regula. Éste será uno de los caminos que permitirán hacer comprender a la sociedad que esa Ley de Propiedad Intelectual debe respetarse y debe ser cumplida.

Hemos experimentado, pues, un avance sustancial en cuanto se refiere a la gestión cultural. En la década de los sesenta, la figura del gestor cultural era desconocida en España. Hoy sí hay gestores culturales en nuestros Ayuntamientos y, por tanto, hay una gestión cultural profesionalizada. Éste es un elemento en que la evolución social se manifiesta y que, evidentemente, redundará en el respeto a los derechos de autor y en la colaboración recíproca que debemos lograr con los autores; en la sintonía que debemos alcanzar unos con otros.

Esta colaboración recíproca puede recibir muchos nombres, pero necesariamente pasa, en primer lugar, por una clarificación de conceptos. En el lenguaje técnico de los derechos de autor y, en general, de la propiedad intelectual se habla, dando por supuesto su significado, de “obra protegida” o de obra “de dominio público”, conceptos sumamente sencillos que, sin embargo, no son entendidos en todo contexto ni en todo lugar.

Es necesario, pues, empezar por una clarificación de conceptos. Conceptos como “taquilla”, como “presupuesto de gastos” a efectos del cálculo de los derechos de autor devengados en un acto cultural, así como los criterios alternativos establecidos para dicho cálculo han de ser definidos y establecidos real y legalmente. El propio desarrollo del Convenio nos ofrecerá y nos planteará éstos y otros nuevos conceptos, del mismo modo que lo harán los

propios Ayuntamientos, pues un sinnúmero de gestores culturales, concejales de Cultura y equipos de gobierno nos han de formular propuestas de todo tipo a las que debemos estar abiertos y receptivos tanto la Sociedad General de Autores y Editores como la Federación Española de Municipios y Provincias.

Debemos, en todo caso, hacer un esfuerzo por clarificar y dar argumentos razonados y razonables que nos permitan evolucionar en esa labor de concienciación e información necesarias para que todos apliquemos y cumplamos la ley.

Son muchos los Ayuntamientos que, a la hora de plantear su partida presupuestaria para una actividad cultural concreta, dentro del capítulo general de la actividad cultural y social, o dentro del "macrocapítulo" de los presupuestos municipales, buscan todo tipo de "argumentos" y caminos –no quiero decir argucias– para eludir uno u otro gasto, o derivarlo a uno u otro concepto.

Contamos con muy valiosas herramientas de trabajo, necesarias para esa colaboración recíproca, que tenemos a nuestro alcance: la propia Federación Española de Municipios y Provincias, que puede suscribir a favor de las Corporaciones Locales todo género de convenios. La propia Sociedad General de Autores y Editores puede, asimismo, ser un interlocutor válido para este fin, siempre y cuando, por ambas partes, seamos capaces de ser tolerantes y dialogantes.

En este sentido, desde la Federación hacemos un esfuerzo importante. En el momento que una de las dos partes se radicalice o tienda hacia la intransigencia, esta empresa será imposible, a pesar de que ambas tengamos argumentos claros y rotundos.

Muestra de ese espíritu de cooperación es el trabajo que se viene desarrollando en el seno de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP.

No hay que buscar culpables ni culpas, pero se hace evidente que esta Comisión ha pasado por dos etapas perfectamente diferenciadas: una primera, en la cual esta Comisión Mixta tuvo dos reuniones: una, en julio de 1997, y otra, en noviembre de 1998, en las cuales, además de alcanzar escasos acuerdos, se mantuvieron posturas complejas y encontradas, hasta tal punto que no se llegaron ni a firmar las actas de las dos reuniones habidas a lo largo de dos años. ¿Qué ocurría? No había malos ni buenos: había una notable falta de entendimiento, quizá también debido a una serie de condicionantes, como pudieron ser, en aquel momento, el impacto económico inmediato ocasionado por la coetánea subida de tarifas aprobada por la SGAE en relación con los actos gratuitos para el público organizados por los Ayuntamientos, la existencia de dudas razonables o un tercer factor que debemos estudiar con sumo cuidado, tanto en el seno de la Comisión Mixta como en la propia Federación, cual es ese rechazo "regionalizado" o autonómico al Convenio. Ésta es y será una de las claves del desarrollo del Convenio, que dependerá de que, entre todos, sepamos encontrar la fórmula para que las diferentes Administraciones Locales de todas las autonomías lleguen a entender este problema como suyo, y todos, unos y otros, aceptemos las normas del juego. En ese momento, la evolución del Convenio y, por ende, las relaciones entre la Administración Local y los autores a los que representa la SGAE serán mucho más fluidas y provechosas.

No obstante, volviendo a los datos a los que hacía mención al inicio de este planteamiento, desde alrededor de 1.400 hasta 8.000 Ayuntamientos queda mucho camino por andar. Desde las diferentes delegaciones de la Sociedad General de Autores y Editores en el territorio español se ha de hacer un esfuerzo por revisar y replantear sus relaciones con las Corporaciones Locales, en consonancia con el esfuerzo ya emprendido por los responsables de la SGAE y por la Federación Española de Municipios y Provincias.

De este empeño es muestra el compromiso adquirido por ambas instituciones para reunirse con una regularidad e inmediatez asombrosas, porque había –y aún quedan y surgirán– problemas y, lo que es más importante, había –y hay– voluntad de solucionarlos.

En esta segunda etapa que adelantaba párrafos atrás, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP se ha reunido en junio, septiembre y noviembre de 2000, y 12 de junio de 2001.

En estas reuniones, ha quedado patente la voluntad, por parte de cuantos integramos esta Comisión Mixta, de limar las asperezas existentes y, sobre todo y lo que es más importante, de idear y asumir fórmulas que faciliten la incorporación de todos a la dinámica del pago reglado de los derechos de autor, pues, al final, para bien o para mal, todo puede reducirse a una cuantificación, que debe ser razonable, y ésta es la empresa de los responsables municipales que nos encontramos en la Comisión Mixta.

Después vendrá un problema añadido, que hemos tenido que entender y asumir, cual es el del pago efectivo de los derechos de autor. Las Administraciones Locales, cuya capacidad recaudatoria no se compadece con las necesidades reales, sufren una realidad –que no una capacidad– de endeudamiento muy elevada en este momento y encuentran enormes dificultades para articular pagos inmediatos, ágiles. Por tanto, cualquier fórmula que las alivie es esperada y bien recibida.

Ahora bien, en esa línea de diálogo y tolerancia que, reitero, preside las relaciones actuales entre la FEMP y la SGAE, también hemos entendido que si la Sociedad General de Autores y Editores, en su día, hizo un esfuerzo aplicando el principio de retroactividad y acogiendo nuestra demanda de una aplicación gradual y progresiva en el tiempo de sus nuevas tarifas, establecidas en 1996, que permitiera a las Corporaciones Locales una transición razonable hacia el cumplimiento de sus obligaciones para con los autores, nosotros ahora no podíamos exigir más que el de la anualidad. Y este requerimiento ha sido de nuevo aceptado por la SGAE.

Unos y otros conocemos las armas de que disponemos, sabemos cómo podemos emplearlas y cómo no queremos utilizarlas. El cumplimiento de la Ley siempre está amparado por los Tribunales de Justicia, y eso los autores representados por su Sociedad lo saben muy bien. Pero también los técnicos que tienen a su cargo desarrollar y cumplir los procesos necesarios para hacer efectivos los pagos en que se concretan los derechos de los autores saben –o han de saber– hasta qué punto ello resulta difícil y complicado cuando se trabaja en el ámbito de la Administración Local, como saben también que evitar los enfrentamientos legales con las Corporaciones Locales es beneficioso para todos.

Por otra parte, los Ayuntamientos tienen que saber y asumir que, aun en última instancia, el procedimiento legal acostumbra a prosperar, y que, de un modo u otro, habremos de pagar. Ésta es también una realidad que no podemos ignorar.

La actual Comisión de Cultura de la FEMP es consciente de cuantas realidades se encuentran implicadas en este tema. De ahí las formas que el desarrollo del trabajo en el seno de esta Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP viene adoptando.

Querría también hacer referencia a los “flecós” que quedan sueltos aún y que esta Comisión Mixta tiene que tratar y resolver. Así, entre otras, se nos plantea la duda razonable de si los diferentes convenios a que la Sociedad General de Autores y Editores está llegando con las diferentes asociaciones y federaciones de Municipios de ámbito regional deben asumir las decisiones que adopte esta Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP. Habrá que estudiarlo. Por mi parte, defiendiendo que las diferentes federaciones de Municipios autonómicas cuenten con un trámite de ratificación que les permita decidir, en la medida en que sea necesario, sobre la incorporación de los acuerdos adoptados por dicha Comisión.

Pese a defender esta postura, sabemos que ésta significa también volver a una dinámica que, si no cuenta con el convencimiento de todos, puede suponer encontrarnos con varios frentes de discusión abiertos. Hemos de tratar, en fin, de que resulte posible desarrollar este Convenio Marco de carácter general suscrito entre la FEMP y la SGAE con el convencimiento, por parte de todos, de que se hace para bien.

Porque ese Convenio comprende también fórmulas, ya existentes o aún por proponer, para acoger y hacer viable todo proyecto integral de actividad cultural, cualquiera que éste sea: entre 8.000 Ayuntamientos, se cuentan algunos de gran relevancia, que disponen de fórmulas administrativas y de funcionarios suficientes para desarrollar sus proyectos de forma más que adecuada, lo que les permite cumplir, de forma ágil y puntual, con sus obligaciones de pago derivadas de la propiedad intelectual; pero también hay infinidad de corporaciones que no pueden trabajar así. Este hecho es uno de los planteamientos que nunca se olvidan en el seno de la Comisión Mixta.

No se trata de entrar en negociaciones cicateras, sino de razonar las posturas y encontrar fórmulas que signifiquen soluciones para todos. Así, cuando se debatió sobre qué base de cálculo era justo aplicar para la determinación de la tarifa por derechos de autor debida en los casos de espectáculos gratuitos organizados por los Ayuntamientos, se ha llegado a una fórmula consistente en determinar que el “presupuesto de gastos” al que ha de aplicarse el porcentaje correspondiente será el *cachet* del artista que intervenga en dicho espectáculo, incrementado en un 5%. Esta fórmula ha conciliado los intereses y las necesidades de ambas partes, y confiamos en que sea bien acogida por las diferentes federaciones regionales.

Estas soluciones son fruto de un trabajo que pretende ser serio y riguroso en la resolución de los problemas que nos plantee cualquier Municipio que, aisladamente, no puede desarrollar un Convenio Marco de la entidad que reviste el suscrito entre la FEMP y la SGAE, el cual, necesariamente, se ha de desenvolver en unos parámetros suficientemente amplios.

Hablamos de lograr una potenciación cultural de todos los Municipios de nuestro país que pasa por que cada uno de los Ayuntamientos de España participe en ella, al margen de los procesos electorales que, cada cuatro años, influyen e inciden en las dinámicas emprendidas por las Corporaciones Locales, hecho éste, sin embargo, que también ha de asumir la Sociedad General de Autores y Editores en sus relaciones con los Municipios.

A modo de conclusión, quiero apuntar aquí mi convicción de que es fundamental, para unos y para otros, aceptar la realidad en la que, en este momento, se desenvuelven las Administraciones Locales, como es fundamental aceptar que la ley ha de ser respetada. Pero, si no hay una postura tolerante, negociadora y dialogante, será imposible fraguar las relaciones que nos permitan hacer de nuestro trabajo una tarea más fácil, enriquecerlo con más y mejores proyectos y contenidos, y continuar alimentando una colaboración que puede ser enormemente fecunda para las Corporaciones Locales.

Para finalizar, deseo agradecer a la Federación Española de Municipios y Provincias y a la Sociedad General de Autores y Editores por auspiciar y promover la publicación de los documentos y los artículos que conforman este libro, lo que pone de manifiesto el talante constructivo que hoy rige las relaciones entre ambas entidades.

**EL CONVENIO SGAE-FEMP:
EXPERIENCIA DE SU APLICACIÓN. LOS ACUERDOS ALCANZADOS
EN EL SENO DE LA COMISIÓN MIXTA DE VIGILANCIA Y
SEGUIMIENTO DEL CONVENIO SGAE-FEMP**

FRANCISCO MARTOS ORTIZ
Alcalde de Castuera (Badajoz)
Miembro de la Comisión de Cultura de la FEMP

Desde la experiencia de un alcalde de un Municipio de ocho mil habitantes, hay varios aspectos que debo poner de manifiesto en cuanto se refiere al balance de la aplicación de estos cuatro años de Convenio SGAE-FEMP. Después de haber pasado dos días en la sede la SGAE escuchando cuanto se ha dicho y explicado, algunas de las cosas sobre las que hace tan sólo unos días me proponía escribir se me han colocado bajo un prisma diferente. Si acaso esto fuera poco, las conversaciones que estos días he tenido la fortuna de compartir con algunos compañeros de la SGAE han modificado otras tantas.

Para empezar, deseo hacer una serie de puntualizaciones que me parecen importantes: la primera de ellas guarda relación con la presidenta de la Comisión de Cultura de la Federación Española de Municipios y Provincias. El lunes, 27 de noviembre de 2000, cuando fueron inauguradas las jornadas objeto de estos comentarios, yo me asombré de que la presidenta de la Comisión de Cultura, la alcaldesa de Pamplona, no estuviera aquí. Lamentablemente, acabo de leer en la prensa que estaba seriamente amenazada por ETA. Y esto obliga a reflexionar cuán importante es poder estar aquí discutiendo, en un absoluto ámbito de libertad, acerca de las relaciones de la SGAE y los Ayuntamientos, y cuán difícil ha de resultar discutir de este u otros temas, con la presión añadida de saberse objetivo de esta banda terrorista.

Otra puntualización responde a una deuda de cortesía, pues sería descortés venir a la sede de la SGAE para hablar del Convenio SGAE-FEMP, y atacarlo. No es ésa mi intención, si bien sé que voy a exponer algunos aspectos de este Convenio que, personalmente, me parece que han de ser mejorados hasta llegar a ser lo que sería deseable que fuesen.

Cumplido este preámbulo, señalo que soy, como ya he dicho, alcalde de un pueblo pequeño, y puedo decir que, antes de ser alcalde en esta legislatura, he pasado doce años como concejal de Cultura de ese mismo pueblo.

Ser alcalde significa saber casi de todo y, si no se sabe, se ha de dar la impresión de que sí se sabe. Se ha de saber de urbanismo, de cultura, de desarrollo, de festejos, de caminos, de medio ambiente, de educación..., absolutamente de todo, y, además, o si no, aparentarlo. Más allá, un alcalde nunca puede creerse lo que sepa; puede aparentarlo, pero el día que uno crea que de verdad sabe de todo, está perdido, como persona y como alcalde; ese día se empieza a ser como un tertuliano...

Lo mismo sucede en estos temas relativos a la SGAE: uno puede aparentar que sabe algo, pero no ha de creérselo. Y ya llevo dos días aquí procurando aprender de estas materias. Sin embargo, sí sé algunas cosas: que cuando se habla de Ayuntamientos y del Convenio entre la SGAE y éstos, se está tratando de realidades completamente heterogéneas, distintas y variopintas; se está tratando de muy distintas realidades de población y de recursos. Así, se establece que el Convenio SGAE-FEMP pueden suscribirlo igualmente ciudades como Madrid, con varios millones de habitantes, o Castuera, con ocho mil habitantes. Se está tratando de Ayuntamientos como puedan ser Sitges o Marbella, con una idiosincrasia muy peculiar –que mucho tiene que ver con su geografía y otros factores–, en los mismos términos en que se habla de Castuera –cuya cultura y orientación son totalmente diferentes–. Del mismo modo, se trata, como pertenecientes a un mismo Convenio, de Ayuntamientos cuyos niveles de riqueza son muy distintos: de Ayuntamientos ricos y de Ayuntamientos pobres.

Lo primero que debemos recordar es que, aunque es la Federación Española de Municipios y Provincias la que consigue y hace posible que dispongamos de este Convenio, la FEMP lo único que puede hacer es dotarnos de una sola voz, pero eso no significa que todos seamos iguales.

Los Ayuntamientos somos los que mejor representamos uno de los chistes de Perich que, inevitablemente, me viene a la cabeza: alguien está pronunciando un amplio discurso sobre lo hermoso que va a ser el futuro, y uno de los oyentes le comenta a otro: “¡Hay que ver! Con lo interesante que nos presentan el futuro, con lo maravilloso que va a ser vivir en el futuro, la putada que es vivir en el presente todos los días”. Tenemos que vivir en un presente que, para los Ayuntamientos, significa acometer toda una serie de obras, de actividades y de proyectos cuya realización nos resulta sumamente difícil, mientras no dejan de prometernos un futuro esperanzador para todos.

El Convenio SGAE-FEMP tiene un futuro extraordinario, pero el presente del Convenio se reduce para nosotros a la obligación de pagar y cumplir con cuanto la Ley nos obliga a hacer. Ésta es la situación que yo percibo de este Convenio: la diversidad municipal, sumamente compleja, reducida a un solo término, como parte en este Convenio.

En el caso particular del Ayuntamiento de Castuera, éste fue uno de los primeros Ayuntamientos que se adhirió al Convenio, siendo yo entonces concejal de Cultura. Y las razones de esta adhesión fueron dos: ya que pagábamos los derechos de autor –pues el Ayuntamiento al que pertenezco cumple con los derechos de autor–, parecía razonable aprovechar los beneficios de las bonificaciones contempladas por el Convenio y, en segundo lugar, la adhesión respondía a un intento decidido de racionalizar o, incluso, eliminar, las constantes discusiones que nuestro Ayuntamiento mantenía inevitablemente con el representante de la SGAE en aquella zona.

Lamento que la imagen de la SGAE en los diferentes Ayuntamientos no sea la de esta sede ni la de las personas que he tenido ocasión de conocer aquí estos días. La imagen que yo tenía de la SGAE es la del representante de zona con el que yo me enfrento cada día.

En este sentido, antes de la firma de este Convenio, no sabía ni por qué, ni cómo, ni cuándo, ni por qué cuantía, ni con qué fundamento, ni respecto a qué actividades o en cuántas

les no, este representante de SGAE me facturaba un cargo determinado. Objetivo prioritario de la firma de este Convenio era poner coto a esta incertidumbre, a esta falta de sensibilidad que, necesariamente, se había de solucionar, y aún hoy se ha de solucionar.

El otro objetivo que pretendimos en nuestro Ayuntamiento con la firma de este Convenio responde a lo establecido en su Acuerdo Cuarto, referente a las tarifas.

De este Convenio se hicieron ocho mil copias con el fin de distribuirlo por todos los Ayuntamientos. Que todos los Ayuntamientos dispongan de un ejemplar de este texto es necesario para que todos conozcamos por qué conceptos, con qué fundamento y en qué cuantía debemos pagar derechos de autor.

El apartado segundo de este Acuerdo Cuarto del Convenio SGAE-FEMP establece que "SGAE dará la máxima publicidad y difusión de sus tarifas entre los Ayuntamientos...". No está en mi ánimo afirmar que haya incumplimiento de esta obligación, pero sí creo que quizá erróneamente se haya considerado que con haber hecho ocho mil copias de este Convenio y haberlas remitido a otros tantos Ayuntamientos ya era suficiente, y lo cierto es que la obligación que este párrafo segundo del Acuerdo Cuarto del Convenio compromete a algo más que a lo que hasta ahora se ha hecho.

Si buscamos en nuestros Ayuntamientos información de las tarifas de la SGAE vigentes cada año, estoy convencido de que no las encontraremos. Y esto al margen de que podamos acudir al **Servicio de Información radicado en la FEMP**, que es absolutamente accesible –y de esto quiero dejar constancia–, para requerir información acerca de este extremo, así como de muchos otros aspectos sobre los que tengamos cualquier duda.

En este análisis del Convenio SGAE-FEMP, proseguiré aludiendo al Acuerdo Quinto, relativo a las bonificaciones que se dispensan a los Ayuntamientos adheridos a él. Cuantos trabajamos en el ámbito de un Ayuntamiento encontramos dificultades en la interpretación de este Acuerdo, así como de algunos otros de los contenidos en el Convenio, pues no nos resulta fácil conocer ni distinguir a qué se alude bajo expresiones tales como obras "de pequeño derecho", obras "de gran derecho", y otras que, probablemente, sean comunes entre quienes se dedican a estos temas específicos, pero no creo que todos los alcaldes y concejales que tenemos responsabilidad en esta materia conozcamos qué alcance tienen estos términos.

Puedo poner como ejemplo que el actual concejal de Cultura de mi Ayuntamiento, cuando llegó la primera factura de SGAE que él recibía en esta responsabilidad, me preguntó: "Esto, ¿qué es?" En ningún caso esta pregunta suponía cuestionar si se había de pagar o no. Respondía a la duda lógica de quien recibe las nada explícitas ni detalladas facturas que acostumbra librar la Sociedad General de Autores y Editores por los conceptos y las cantidades en ellas reflejados y exigidos. Si, además, a alcaldes y concejales se nos exige –porque se nos da por supuesto– el conocimiento de distinciones tan técnicas y artificiales como "derechos morales", "derechos patrimoniales", "derecho de comunicación pública", etc., se nos está exigiendo demasiado.

En definitiva, desde la SGAE se ha de ser consciente de que no existe un conocimiento generalizado de una materia tan técnicamente compleja y especializada como es la propiedad intelectual.

Asimismo, el Convenio establece una serie de acuerdos, de compromisos que constituyen la parte más extensa del mismo y que, sin embargo, abarcan la parte cuyo potencial está aún por desarrollar. Me refiero a cuanto se establece como ámbitos de colaboración entre la SGAE y las Corporaciones Locales. Así, se alude, en el Acuerdo Décimo, a un “programa de **Agenda Cultural** que sirva para el intercambio de la información sobre programaciones en el campo de las artes escénicas, de la música y audiovisuales en los distintos territorios, y al que tendrán acceso los Ayuntamientos que ratifiquen el presente Convenio”. Se contemplan también “seminarios de formación sobre Propiedad Intelectual”, un “programa de actuación conjunta en el marco de la red de teatros municipales, que venga a garantizar una actividad permanente en estos espacios escénicos y una promoción del teatro y de la música que redundarán, sin duda, en beneficio de los Municipios...”, etc. En estos ámbitos, se han llevado a cabo actuaciones, pero no todas las que permite el Convenio.

Mi impresión sobre este Convenio, en definitiva, es que abre y configura un marco de relaciones que creo bueno, que traza un buen camino, aunque a veces piense que está hecho para otros Ayuntamientos y yo no me reconozca en él.

Creo que existe una falta de información que tiene consecuencias ciertas, y que en los Ayuntamientos se perciben aún lagunas tarifarias –ha de haberlas, pues las tarifas establecidas en el Convenio o en el libro de tarifas de la SGAE no tienen nada que ver con los cargos que cursa la Sociedad General de Autores y Editores a los Ayuntamientos o, cuando menos, no siempre es posible descifrarlos del todo–.

Por lo que se refiere a la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio, quiero dejar constancia de dos datos. Esta Comisión comenzó a funcionar el 1 de enero de 1997, y, desde entonces, ha tenido seis reuniones, de las cuales tres han tenido lugar en el año 2000 y una más en 2001. Entre la firma del Convenio y la primera reunión transcurrieron nueve meses; entre ésta y la segunda pasaron veinte meses; entre la segunda y la tercera, ocho meses. Ahora, esta Comisión Mixta se reúne con regularidad, lo cual resulta absolutamente necesario, dadas las muchas y constantes incidencias que genera la aplicación de este Convenio, y que han de ser atendidas.

Esta Comisión ha sido capaz de conciliar los intereses municipales con los intereses de la SGAE, como también es cierto que, en esta segunda etapa, tiene por realizar esa extensa parte del Convenio relativa a la colaboración entre la SGAE y las Corporaciones Locales, que no tiene relación con las tarifas, hasta convertir el Convenio en un instrumento útil para los Ayuntamientos. Me refiero a esa Agenda Municipal, a las publicaciones que cabe realizar conjuntamente a la SGAE y a los Ayuntamientos, a ese asesoramiento que la SGAE garantiza a las Corporaciones Locales, etc. En este campo, la Comisión Mixta tiene una amplia labor por desarrollar.

El contrapunto de información respecto al pago de los derechos de autor de que disponemos en los Ayuntamientos es la Intervención Municipal y, desde esta óptica –la nuestra–, resulta ciertamente difícil entender y justificar algunos de los pagos que debemos hacer a la SGAE. Muchas veces, cuando llega una factura de la Sociedad de Autores, especialmente a un Ayuntamiento pequeño, nos vemos obligados a establecer y anteponer a

ese pago una serie de prioridades, pues nuestros recursos, sumamente limitados, deben alcanzar para atender cuantiosos pagos, muchos de ellos absolutamente ineludibles e inaplazables.

Atendiendo a esa diversidad municipal, la SGAE debe tener en cuenta que también los Ayuntamientos más modestos estamos promocionando cultura y promocionando autores, y generando, en la medida de lo posible, hábitos de consumo cultural. Sabemos que, además, se ha de pagar al autor, pero demandamos también consideración hacia nuestras particulares circunstancias. Los pequeños Ayuntamientos, cuyo endeudamiento es elevado, debemos optimizar minuciosamente la gestión de nuestros muy escasos recursos, de suerte que ningún ahorro, por pequeño que parezca, es desdeñable.

En los días que ha durado este curso, hemos tenido la valiosa ocasión de conocer mucho de la SGAE. Del mismo modo, esta entidad debe hacer un esfuerzo necesario por conocer la realidad municipal, que desconoce en gran medida.

Afortunadamente, los Ayuntamientos disponemos hoy, además del asesoramiento que presta la FEMP en muchas materias, aparte del Convenio suscrito con la Sociedad General de Autores y Editores y de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento de este Convenio, de ese **Servicio de Información creado en virtud del Convenio**, siempre accesible y disponible, que cada vez que cualquier Ayuntamiento lo requiere en relación con estas materias, facilita una respuesta puntual, precisa y clara. Éste es un buen instrumento, que es necesario fortalecer, extender y cuidar, máxime teniendo en cuenta la complejidad de la legislación vigente en este campo. Este Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural puede cumplir una misión tan importante como es que, más allá de alcanzar el cumplimiento, tan estricto como resulte posible, de la legalidad vigente en materia de propiedad intelectual, sea posible invertir la situación actual hasta conseguir que todas las Corporaciones Locales asuman un concepto tan necesario como es la certeza de la importancia que entraña la protección del autor y su apoyo, desde la convicción de que eso es importante para nuestra cultura, para nuestra creación cultural. Si logramos adquirir ese convencimiento, nos costará mucho menos pagar a los autores su salario.

**EL CONVENIO SGAE-FEMP:
EXPERIENCIA DE SU APLICACIÓN.
LOS ACUERDOS ALCANZADOS EN EL SENO DE LA COMISIÓN MIXTA
DE VIGILANCIA Y SEGUIMIENTO DEL CONVENIO.**

JUANA ESCUDERO MÉNDEZ
Abogada. Directora del Área de Cultura de la FEMP.
Servicio de Información, Documentación y
Asesoramiento Cultural Convenio SGAE-FEMP

1. INTRODUCCIÓN

El 29 de octubre de 1996, la Federación Española de Municipios y Provincias suscribió con la Sociedad General de Autores y Editores un Convenio Marco de Colaboración en beneficio de todas las Corporaciones Locales que, en lo sucesivo, desearan adherirse a él.

Desde entonces y hasta la fecha, se han adherido a este Convenio alrededor de un millar y medio de Corporaciones Locales.

Los objetivos pretendidos por la FEMP durante las largas negociaciones que culminaron con la firma de este Convenio se cifraban, por un lado, en la obtención para las Corporaciones Locales de toda una serie de **significativas reducciones en las tarifas** que, por imperativo legal, se han de satisfacer en concepto de derechos de autor por la utilización de las obras protegidas por los derechos de propiedad intelectual integradas en el repertorio gestionado por la SGAE, así como en la creación, por otro lado, de un auténtico y **amplio marco de colaboración entre ambas entidades en el ámbito de la cultura.**

Los objetivos que la SGAE deseaba cumplir por medio de este Convenio consistían, en primer lugar, en **lograr la colaboración de las Corporaciones Locales y la normalización de sus relaciones con éstas**, de modo que ambas partes cooperasen en el desempeño de las obligaciones a que la Sociedad General de Autores y Editores viene obligada tanto por la Ley como por el mandato de sus socios. Asimismo, la SGAE deseaba, por medio de este Convenio, **abrir una vía de comunicación permanente** con los Ayuntamientos y las Diputaciones, poner en conocimiento de todos ellos sus tarifas vigentes en cada momento, al tiempo que intentaba, en 1996, pactar con éstos, por medio de la Federación Española de Municipios y Provincias, el modo más adecuado y menos oneroso de implantar las nuevas tarifas aprobadas ese año, con el ánimo de conseguir la aceptación de éstas por parte de quienes, durante las tres últimas décadas, han sido los principales agentes culturales de nuestro país, toda vez que la modificación que en algunas de sus tarifas introdujo la SGAE en 1996 obedeció a la necesidad, apreciada entonces, de actualizarlas, a la vista del papel

predominante y protagonista asumido por las Corporaciones Locales en la promoción y la realización de actividades culturales.

Hasta este año de 1996, las tarifas que determinaban los derechos de autor que debían satisfacer Ayuntamientos y Diputaciones por la celebración de espectáculos gratuitos para el público eran las establecidas en 1960. Consistían en una serie de tarifas fijadas a tanto alzado por actuación, cuya cuantía, testimonial y casi simbólica, había sido determinada en un momento histórico en que la actividad cultural desarrollada por las Corporaciones Locales presentaba escasa relevancia. Más de treinta años después, cuando éstas habían devenido en los principales promotores de la vida cultural española, hubo de revisarse la remuneración que debían percibir los autores y, conforme a los principios que rigen en la legislación española¹ y a las directrices y convenios internacionales a los que España se encuentra vinculada, se establecieron unas nuevas tarifas que fijaban una participación proporcional de los autores en los beneficios generados por la utilización de sus obras.

La FEMP ha logrado, en virtud de este Convenio, y a favor de las Corporaciones Locales que deseen adherirse a él, una reducción de hasta un 25% –y superior en algunos casos²– sobre las tarifas aplicables por la utilización de obras protegidas, en los eventos organizados por las Corporaciones Locales con acceso gratuito para el público, es decir, sin exigir el pago de un precio de entrada.

Asimismo, entre los extraordinarios beneficios reconocidos en el Convenio SGAE-FEMP a favor de cuantos Ayuntamientos y Diputaciones deseen adherirse a él, se cuenta el **calendario de aplicación gradual de las tarifas aplicables a los actos con taquilla**, que se ha extendido entre 1997 y 2001, por medio del cual se articuló una transición paulatina hacia la implantación de las tarifas que ya estableciera la SGAE con carácter general en

¹ El artículo 46 de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, que continúa vigente en el actual Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, establece, como principio general, que el autor debe participar en los beneficios que reporte la explotación de su obra, limitando la remuneración a tanto alzado por la utilización de las obras protegidas a supuestos residuales, en los que bien la remuneración proporcional resulte difícil de determinar, o bien la utilización de dichas obras tenga un carácter accesorio o incidental.

² Cual es el de las bonificaciones y deducciones aplicables a las tarifas exigibles por la utilización de las obras integradas en el repertorio de la SGAE por las emisoras locales de televisión de titularidad municipal que, en virtud del nuevo contrato de autorización recientemente incorporado, por acuerdo de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento, al Convenio SGAE-FEMP, disfrutarán de descuentos globales sobre la tarifa general bastante superiores al 25%, siempre que se opte por la tarifa aplicable sobre los ingresos netos de explotación de la emisora.

1996. Por aplicación de este calendario progresivo, dichas tarifas, vigentes desde 1996 para todos los usuarios de obras protegidas por los derechos de autor, sólo serán aplicables a las Corporaciones Locales a partir del año 2001, de suerte que esta “moratoria” en la exigibilidad de estas tarifas a los Ayuntamientos y Diputaciones adheridos al Convenio ha permitido su implantación del modo menos oneroso posible.

Igualmente, el Convenio prevé, al amparo de lo dispuesto en el inciso final del artículo 157.b) del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual³, una amplia serie de **reducciones y bonificaciones** (que oscilan entre un 17% y más de un 25%) aplicables al cálculo de los derechos de autor devengados por las actividades de emisoras locales de radio y televisión de titularidad municipal, por la exhibición pública de obras cinematográficas en salas de titularidad municipal, así como a los espectáculos de variedades, conciertos de música –ya sea clásica o popular–, bailes públicos, verbenas, pasacalles y actos análogos, organizados por los Ayuntamientos y Diputaciones adheridos al Convenio, con acceso gratuito para el público⁴.

En el mismo sentido, este Convenio configuró un **amplio marco para una colaboración constante entre la SGAE, la FEMP y cuantos Ayuntamientos y Diputaciones deseen participar**, fruto del cual vienen celebrándose, entre otras actividades, programas de formación, cursos y seminarios sobre propiedad intelectual y gestión cultural impartidos a los responsables de las Áreas de Cultura de las Corporaciones Locales, desde 1997. Las amplias posibilidades de colaboración previstas en el Convenio y amparadas por él son las que, en el momento actual, quedan por realizar en beneficio tanto de los autores como de las Corporaciones Locales, una vez que ya han sido atendidas y resueltas las apremiantes cuestiones suscitadas durante los primeros años de vigencia del Convenio.

En virtud del Convenio SGAE-FEMP, se ha puesto en marcha, en la sede de la FEMP, un **Servicio permanente de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural**, a disposición de todos los entes locales, con el fin de prestar el asesoramiento que éstos puedan precisar en todo momento acerca de cualquier cuestión relativa al Convenio y, en general, a la actividad cultural de las Corporaciones Locales y sus implicaciones con la propiedad intelectual.

³ El artículo 157.b) TRLPI establece, entre las obligaciones que incumben a las entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, la de “establecer tarifas generales que determinen la remuneración exigida por la utilización de su repertorio, **que deberán prever reducciones para las entidades culturales que carezcan de finalidad lucrativa**”.

⁴ Véase el cuadro sobre bonificaciones y reducciones (pág. 424).

Más allá de esta función que, permanentemente, desempeña este Servicio, la aplicación del Convenio ha puesto de relieve su virtualidad e idoneidad para actuar como puente y portavoz de los Municipios ante la SGAE. En la medida en que este Servicio se encuentra en constante contacto con las Corporaciones Locales y a su entera disposición para recibir y dar respuesta a cuantas cuestiones, dudas o quejas susciten las relaciones de los Municipios con la Sociedad General de Autores y Editores, se ha revelado como el medio idóneo para hacer llegar a la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP todos aquellos asuntos que los Ayuntamientos crean que requieran el debate y la respuesta que ambas entidades están facultadas para dar, conjuntamente, por medio de esta Comisión Mixta, cuyas vitales funciones y atribuciones para regular las relaciones entre ambas partes hacen de ella el órgano más adecuado para dirimir cuantas demandas o controversias puedan surgir entre las Corporaciones Locales y la SGAE.

En efecto, en virtud del propio Convenio, se creó **una Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio**, integrada por representantes tanto de la SGAE como de la FEMP, siendo los representantes de la FEMP en ella alcaldes y concejales de Cultura que sean miembros de la Comisión de Cultura de la FEMP. Esta Comisión Mixta constituye la pieza fundamental a través de la cual se articulan las relaciones entre ambas entidades: es el foro de diálogo y relación permanente que ambas partes se han dado para discutir y resolver cuantas incidencias y necesidades revele la aplicación del Convenio. Es convocada periódicamente para debatir, revisar o dar solución a todas aquellas cuestiones que tanto las Corporaciones Locales como la SGAE deseen someter al diálogo y a la negociación de ambas partes.

Antes de entrar a exponer con detalle cuáles son las funciones de esta Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP, así como los acuerdos que se han alcanzado en su seno, parece necesario esclarecer cuál es el fundamento y cuál el origen de las obligaciones que, en relación con los derechos de autor, incumben a los Ayuntamientos y, en consecuencia, aclarar cómo se incardina en nuestro vigente contexto legal el Convenio SGAE-FEMP, cuáles son las ventajas y beneficios que éste reporta a las Corporaciones Locales que decidan adherirse a él y cuál es el marco de relación que dicho Convenio ha creado entre éstas y la SGAE.

2. DERECHOS DE AUTOR: OBLIGACIONES LEGALES Y OBLIGACIONES DERIVADAS DEL CONVENIO

En primer término, se ha de aclarar cuál es el origen de las obligaciones que vinculan a las Corporaciones Locales en relación con la propiedad intelectual y, más concretamente, con los derechos de autor.

El vigente Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, reconoce, como derechos exclusivos de los au-

tores, los de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de sus obras⁵, es decir, **el derecho exclusivo de los autores para permitir la reproducción, la distribución, la comunicación pública y la transformación que cualquier persona realice sobre las obras que aquéllos hayan creado, así como el derecho a determinar la remuneración que desean percibir por ello.**

Paralelamente, nuestra legislación vigente en materia de propiedad intelectual establece las obligaciones que incumben a toda persona que reproduzca, distribuya, comunique públicamente o transforme la(s) obra(s) protegida(s) de un autor. Tales obligaciones consisten en **la necesidad de obtener previamente el permiso del autor⁶, a cambio de la correspondiente remuneración** que quien utilice las obras protegidas debe satisfacer al autor. Dicha remuneración debe consistir, siempre que sea posible, en una participación proporcional del autor en los ingresos que reporte la utilización de su obra, tal como establece el artículo 46 TRLPI.

Para poder llevar a cabo de un modo efectivo el ejercicio de estos derechos reconocidos actualmente por la vigente Ley de Propiedad Intelectual, así como de los configurados como derechos de simple remuneración, los autores crearon hace ya más de un siglo su propia entidad de gestión colectiva de los derechos de autor: la que hoy es la Sociedad General de Autores y Editores.

En cuanto entidad de gestión colectiva de los derechos de los autores, la SGAE se halla sujeta a todos los requisitos y obligaciones que la Ley impone a este tipo de entidades.

Así, los artículos 147 a 157 de la Ley de Propiedad Intelectual establecen minuciosamente el régimen a que la SGAE, como las demás entidades de gestión, está sujeta.

Dicho régimen consiste, esencialmente, en la exigencia de obtener, previamente, la oportuna autorización del Ministerio de Cultura para actuar como entidad de gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual de que se trate. Según dispone el artículo 147 TRLPI, “estas entidades no podrán tener ánimo de lucro y, en virtud de la autorización, podrán ejercer los derechos de propiedad intelectual confiados a su gestión y tendrán los derechos y obligaciones que en este Título se establecen”.

Para la concesión y mantenimiento de la autorización aludida, so pena de su denegación o revocación, la Ley establece una serie de estrictos requisitos, previstos en el artículo 148 de la Ley, que sujetan al control permanente del Ministerio de Cultura la organización, el funcionamiento y la actividad de las entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual.

⁵ Véanse los artículos 17 a 21 TRLPI.

⁶ El artículo 17 TRLPI establece: “Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley”.

Asimismo, la Ley dispone las funciones que estas entidades deben cumplir: la administración de los derechos de propiedad intelectual cuya gestión les haya sido encomendada por sus socios, la recaudación de las cantidades que correspondan por la utilización por terceros de las obras protegidas que dichas entidades administren, el reparto entre sus socios de los derechos recaudados, etc.

Igualmente, la Ley obliga a las entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual a desarrollar una “función social” en beneficio de sus socios, es decir, a “promover [...] actividades o servicios de carácter asistencial en beneficio de sus socios, así como atender actividades de formación y promoción de autores y artistas intérpretes o ejecutantes”, para cuya prestación la Ley también determina qué recursos han de destinar estas entidades.

Finalmente, el apartado 1 del artículo 157 TRLPI establece:

“Las entidades de gestión colectiva están obligadas:

- a) A contratar con quien lo solicite, salvo motivo justificado, la concesión de autorizaciones no exclusivas de los derechos gestionados, en condiciones razonables y bajo remuneración.
- b) **A establecer tarifas generales que determinen la remuneración exigida por la utilización de su repertorio, que deberán prever reducciones para las entidades culturales que carezcan de finalidad lucrativa.**
- c) **A celebrar contratos generales con asociaciones de usuarios de su repertorio, siempre que aquéllas lo soliciten y sean representativas del sector correspondiente.”**

Al amparo de este artículo 147 de la Ley, la Federación Española de Municipios y Provincias y la Sociedad General de Autores y Editores suscribieron el Convenio Marco de Colaboración que vincula a ambas entidades, en beneficio de cuantas Corporaciones Locales, en ejercicio de su autonomía, decidan adherirse a él y participar de las bonificaciones y reducciones previstas respecto a las tarifas generales, así como en los proyectos y vías de colaboración que el Convenio contempla.

Así pues, siendo los derechos de autor, en virtud de nuestra legislación vigente, de obligado cumplimiento para toda persona o entidad, ya sea de derecho público o privado, que utilice en cualquier forma obras protegidas por la propiedad intelectual, **el Convenio SGAE-FEMP no genera ninguna obligación adicional a las previstas en la Ley**, sino que, antes al contrario, viene a suavizar y aliviar, en la medida de lo posible, las condiciones y cuantía de tales obligaciones para las Corporaciones Locales, así como a establecer un marco de colaboración permanente entre Ayuntamientos y Diputaciones, por medio de la FEMP, y la SGAE.

Por tanto, el Convenio SGAE-FEMP no introduce ninguna obligación que no se encuentre establecida o amparada por la Ley. Es decir, el Convenio no consagra ninguna obligación nueva ni distinta de las existentes en virtud de la Ley de Propiedad Intelectual y del reglamento vigente, dictado en su día para la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879.

En cuanto a las tarifas establecidas por la SGAE, que determinan la remuneración de los autores por cada uso que pueda hacerse de sus obras, al igual que las tarifas que establezcan las demás entidades de gestión colectiva, son vinculantes en la medida en que encuentran sanción y respaldo legal en el texto de la propia Ley de Propiedad Intelectual, la cual impone el deber de dichas entidades de gestión de “notificar al ministerio de Cultura las tarifas generales” que establezcan “y sus modificaciones”⁷.

3. OBLIGACIONES GENERALES DE LOS AYUNTAMIENTOS

1. Por parte de las Corporaciones Locales, existe la obligación –no derivada de este Convenio, sino de la legislación vigente en materia de propiedad intelectual– de satisfacer los pagos debidos en concepto de derechos de autor por la utilización en la organización de espectáculos de obras protegidas.
2. En los espectáculos con taquilla, el Ayuntamiento deberá **presentar con la suficiente antelación a los representantes o delegados de la SGAE las entradas que se pongan a la venta para su contraseñado previo**⁸. Asimismo, tras la celebración del espectáculo, deberá entregarse a la SGAE, a través del delegado o representante, la correspondiente **hoja de taquilla**, acompañada del billete sobrante, en su caso, firmada por el interventor, el secretario o quien ostente sus funciones, **en el plazo máximo de 72 horas desde la celebración del espectáculo**⁹. Estas obligaciones, impuestas a todo aquél que

⁷ El artículo 159.3 TRLPI establece: “Las entidades de gestión están obligadas a notificar al Ministerio de Cultura los nombramientos y ceses de sus administradores y apoderados, las tarifas generales y sus modificaciones, los contratos generales celebrados con asociaciones de usuarios y los concertados con organizaciones extranjeras de su misma clase [...]”.

⁸ Esta obligación no se encuentra prevista en la Ley de Propiedad Intelectual, si bien está amparada por ella en la medida en que la facultad de los autores para ejercer su control sobre las entradas que se pongan a la venta para un espectáculo se halla reconocida por el artículo 109.2 del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual. Este Reglamento, aprobado por Real Decreto de 3 de septiembre de 1880, continúa hoy vigente por fijarlo así la Ley de Propiedad Intelectual, y establece: “Cuando los autores o propietarios lo crean necesario, podrán marcar los billetes con un sello especial para garantía de sus intereses”.

⁹ El fundamento legal de esta exigencia establecida por la tarifa de SGAE se encuentra en el párrafo quinto del artículo 78 TRLPI.

organice un acto en el que tenga lugar la utilización de obras protegidas por los derechos de autor, derivan de las tarifas generales aprobadas por la SGAE.

3. **Los Ayuntamientos deberán entregar a la SGAE los programas de fiestas** que editen tan pronto como dispongan de ellos, **y podrán solicitar de la SGAE la cuantificación de los derechos de autor que se deban satisfacer** a dicha entidad de gestión. Ambas previsiones se encuentran contenidas en el Convenio SGAE-FEMP.
4. Los Ayuntamientos deberán observar un **procedimiento de pago específico, facilitado por el modelo de factura anexo al Convenio.**
5. **En aquellos casos en que los Ayuntamientos encomienden a un "tercero" la organización de actos o espectáculos** en los que tenga lugar la utilización de obras integradas en el repertorio gestionado por la SGAE, dichos Ayuntamientos incluirán entre las obligaciones a cargo de dicho tercero la obtención previa de las autorizaciones preceptivas para la utilización de tales obras.

4. BENEFICIOS PARA LOS AYUNTAMIENTOS ADHERIDOS AL CONVENIO SGAE-FEMP

1. En el caso de la utilización de obras protegidas **en espectáculos gratuitos, de libre acceso al público**, en virtud del **"Acuerdo de Aplicación Gradual de las Tarifas SGAE a los Ayuntamientos Adheridos al Convenio SGAE-FEMP"**, las tarifas exigidas por la SGAE desde 1997 no han entrado en vigor para las Corporaciones Locales hasta el año 2001, beneficiándose, entre tanto, de una aplicación progresiva de las *tarifas, a las que, en todo caso, durante este período y en lo sucesivo, es aplicable la bonificación prevista de un 25%*.¹⁰
2. En el caso de la utilización de obras protegidas en espectáculos gratuitos, de libre acceso para el público, la tarifa correspondiente se aplicará –siempre que haya dificultades para determinar el presupuesto específico de gastos de cada acto celebrado– no al presupuesto total de los gastos necesarios para la organización del espectáculo (base de la tarifa general), sino que, **únicamente, se adoptará como base el caché habitual del artista** o artistas que intervengan, incrementado en un 5%, sin tomar en consideración todos los demás gastos de organización.
3. Existencia de un **Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural** en la sede de la FEMP, financiado con la aportación anual de la SGAE, a disposición de todas las Corporaciones Locales.

¹⁰ Según se detalla en el cuadro siguiente, relativo a bonificaciones y reducciones, de conformidad con lo establecido en el Acuerdo Quinto del Convenio SGAE-FEMP. (pág. 424)

4. Colaboración conjunta de la SGAE y la FEMP en la organización de **cursos y seminarios sobre propiedad intelectual y gestión cultural**, dirigidos a los responsables de cultura de las Corporaciones Locales que deseen participar en los mismos.
5. La SGAE dará **la máxima publicidad y difusión a sus tarifas entre los Ayuntamientos**, con el fin de que éstos las conozcan con antelación suficiente y vean facilitada, de este modo, la elaboración de sus presupuestos, a la vista de las actividades culturales programadas.
6. La FEMP, con la colaboración de la SGAE, incluirá los actos culturales programados por los Ayuntamientos en la **“Agenda Cultural”**, programa de colaboración cuyo fin es el intercambio de información sobre programaciones en el campo de las artes escénicas, de la música y audiovisuales, a fin de darles difusión.
7. La SGAE facilitará a la FEMP, y ésta a todos los Ayuntamientos que lo soliciten, el resultado de sus **trabajos de investigación sobre la actividad cultural**.
8. La SGAE prestará **su asesoramiento profesional a los Ayuntamientos** adheridos al Convenio que lo soliciten, **para la elaboración de programas de actividad cultural**.
9. La FEMP y la SGAE estudiarán la viabilidad de **un programa de actuación conjunta en el marco de la red de teatros municipales**, que venga a garantizar una actividad permanente en estos espacios escénicos, y una promoción del teatro y de la música que redunden en beneficio de los Ayuntamientos, los autores y los ciudadanos en general.
10. La SGAE pone a disposición de los Ayuntamientos adheridos al Convenio la adquisición de todas las **publicaciones literarias y audiovisuales**, editadas y distribuidas por la SGAE sobre teatro, música y cine, a precios reducidos.
11. La SGAE informará a los Ayuntamientos adheridos al Convenio que lo soliciten acerca de las **actividades que realiza en el campo de la investigación y en la promoción del repertorio** (premios, patrocinios, homenajes, etc.).
12. La SGAE se compromete a difundir entre sus asociados todos los **concursos, convocatorias, premios y publicaciones promovidos por los Ayuntamientos**, que guarden relación con la actividad artística, y cuyas bases remitan a la SGAE los Ayuntamientos adheridos al Convenio.
13. Sobre las bases de adjudicación sentadas por la SGAE y la FEMP, por el presente Convenio, se adjudicarán, en cada convocatoria, **tres becas** a responsables de Cultura de los Ayuntamientos adheridos al Convenio que lo **soliciten para realizar el Master de Gestión Cultural que imparte el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)** en la sede de la SGAE.
14. Existencia de **una Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio**, integrada por representantes de la SGAE y de las Corporaciones Locales, siendo los representantes de la FEMP en ella alcaldes y concejales de Cultura, vocales de la Comisión de Cultura de la FEMP, cuyas funciones esenciales consisten en actualizar y adaptar permanentemente el Convenio SGAE-FEMP a las necesidades y demandas de las Corporaciones Locales que la aplicación del Convenio ponga de manifiesto.

BONIFICACIONES PARA LOS AYUNTAMIENTOS ADHERIDOS AL CONVENIO SGAE-FEMP

Emisoras de radio de titularidad municipal.

Sobre los ingresos provenientes de subvenciones. - 25%

	Año	Deducción
Emisoras de televisión local de titularidad municipal:	2001	- 47,50%
Deducciones sobre los ingresos provenientes de las <u>subvenciones</u> :	2002	- 45,00%
Sobre la base neta resultante de la deducción anterior, se aplicará	2003	- 42,50%
un 10% de <u>reducción</u> en concepto de entidad cultural con fines	2004	- 40,00%
parcialmente no lucrativos.	2005	- 37,50%
Deducción de las <u>comisiones</u> satisfechas a agentes publicitarios de	2006	- 35,00%
hasta el 25% de los ingresos totales brutos por publicidad.	2007	- 32,50%
Deducción del 25% del total de los ingresos brutos provenientes	2008	- 30,00%
de <u>cuotas</u> de abonados.	2009	- 27,50%
	2010	- 25,00%
	2011	- 22,50%
	2012	- 20,00%
	2013	- 19,00%
	2014	- 18,00%
	2015 y ss	- 17,00%

Sobre las tarifas aplicables por la **exhibición pública de películas cinematográficas en locales de titularidad municipal.**

- 15%

Sobre las tarifas aplicables a los espectáculos de **variedades, conciertos de música clásica o popular, bailes públicos, verbenas, pasacalles y actos análogos**, celebrados con acceso gratuito al público.

- 25%

5. LA COMISIÓN MIXTA DE VIGILANCIA Y SEGUIMIENTO DEL CONVENIO SGAE-FEMP: SUS FUNCIONES Y LOS ACUERDOS ADOPTADOS EN SU SENO

Las funciones de esta Comisión, en cuyo seno se han alcanzado importantes acuerdos en beneficio de las Corporaciones Locales en su labor constante de interpretación y actualización del Convenio, se pueden cifrar en las siguientes:

5.1 INTERPRETACIÓN DE LAS DISPOSICIONES DEL CONVENIO SGAE-FEMP

En virtud de esta amplia facultad que ambas partes se han reconocido, han venido colmándose, desde la primera reunión celebrada en 1997, las lagunas existentes en el Convenio y que sólo su aplicación puso de manifiesto. Asimismo, por esta vía, han venido lográndose mejoras sustanciales a favor de las Corporaciones Locales respecto a las previsiones originales del Convenio. En otros casos, se han establecido criterios alternativos a los inicialmente establecidos en el Convenio para la determinación de las tarifas aplicables a los Municipios adheridos a él, con el fin de acomodar la configuración de las tarifas establecidas por la SGAE a la realidad y a las peculiaridades de la organización y funcionamiento de las entidades locales, etc. Todo ello, con el ánimo de hacer de este Convenio SGAE-FEMP un instrumento útil y vivo que sirva para racionalizar y mejorar permanentemente las condiciones en las que las Corporaciones Locales han de cumplir con las obligaciones que impone nuestra legislación en materia de propiedad intelectual respecto a los autores.

Con esta misma inquietud, uno de los objetivos prioritarios de la actual Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP es conseguir que, en el marco de este Convenio, todas las Corporaciones Locales, sean cuales sean sus características, recursos y tamaño de población, puedan beneficiarse en la misma medida de las ventajosas condiciones previstas en él; es decir, se ha de lograr que todos los Municipios de España, si así lo desean, puedan verse reconocidos en este Convenio.

Así, cualquier queja, insatisfacción o laguna que cualquier Ayuntamiento o Diputación ponga en conocimiento del Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural, creado en virtud de este Convenio y radicado en la FEMP, será llevada a discusión en el seno de la Comisión Mixta para que ésta, tras el debate que resulte necesario y los estudios pertinentes, le dé respuesta.

Por vía de interpretación del Convenio, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento ha alcanzado importantes acuerdos que, desde el momento mismo de su ratificación por la propia Comisión Mixta, son de inmediata aplicación a las Corporaciones Locales que, por haberse adherido al Convenio, sean beneficiarias de ellos.

Sirva esta oportunidad para enumerar y explicar en cierta medida los acuerdos alcanzados hasta la fecha por la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP:

1. Acuerdo de aplicación gradual de las tarifas de SGAE para los Ayuntamientos adheridos al Convenio SGAE-FEMP (adoptado en la reunión de la Comisión Mixta del 14 de julio de 1997), en virtud del cual las tarifas implantada por la SGAE en 1996 respecto a los espectáculos gratuitos para el público, que suponían en aquel momento un incremento considerable respecto a las vigentes hasta entonces, no serían aplicadas a los Ayuntamientos hasta el año 2000¹¹. Entre tanto, ha regido el calendario de aplicación progresiva de tarifas diseñado por la Comisión Mixta.

2. Responsabilidad subsidiaria de los Ayuntamientos en los actos encargados a terceros. Condiciones aplicables a estos últimos. El tenor literal de la propuesta presentada por la SGAE y del ulterior acuerdo adoptado por la Comisión Mixta, reunida el día 13 de noviembre de 1998, recogidos en el acta de la reunión, establece: *“Con el fin de evitar reclamaciones a los Ayuntamientos cuando éstos encomienden, encarguen, cedan o de cualquier otra forma acuerden que un tercero asuma la organización de los actos promovidos por los Ayuntamientos, SGAE propone que se reitere a través de los medios de que dispone la FEMP la recomendación de que los Ayuntamientos cumplan con lo dispuesto en el punto 4 del Acuerdo Segundo del Convenio SGAE-FEMP¹². Todos los Ayuntamientos que acrediten documentalmente a SGAE que, en el acuerdo alcanzado con dicho tercero, se incluyen expresamente las previsiones contenidas en el citado Acuerdo Segundo quedarán exoneradas de responsabilidad frente a SGAE, con independencia de que ese tercero se provea de la preceptiva autorización y efectúe el pago de los derechos de autor correspondientes, obligándose, no obstante, el Ayuntamiento a colaborar con SGAE en la reclamación judicial correspondiente”*.

3. Suspensión de los beneficios del Convenio en los supuestos de incumplimiento de las obligaciones pactadas. En su reunión del 13 de noviembre de 1998, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP hubo de arbitrar un procedimiento que permitiese apartar del Convenio, con todas las garantías y cautelas posibles a favor de las Corporaciones Locales, a aquellos Ayuntamientos que incurriesen, pese a estar adheridos a él, en reiterados incumplimientos.

¹¹ Sin perjuicio, en todo caso, de las bonificaciones previstas en el Convenio, que han venido siendo aplicadas durante este período y continuarán siendo de aplicación a los Ayuntamientos adheridos al Convenio SGAE-FEMP, mientras éste, de duración indefinida, siga vigente.

¹² “En aquellos casos en que los Ayuntamientos encomienden, encarguen, cedan o de cualquier otra forma acuerden que un “tercero” asuma la organización de los actos y/o explotaciones a las que se refiere el Acuerdo Tercero de este Convenio, incluirán entre las obligaciones a cargo de dicho “tercero” la obtención previa de las autorizaciones preceptivas para la utilización de obras del repertorio cuyos derechos de autor gestiona la SGAE”.

Así, según consta en el Acta de esta reunión, se estableció el siguiente procedimiento: *“Ante los distintos incumplimientos que se están produciendo por parte de determinados Ayuntamientos, tanto por lo que se refiere a la declaración de actos programados, declaración del presupuesto de gastos a efectos de determinar los derechos de autor, o impago sistemático de tales derechos, los presentes debaten sobre el procedimiento que resulte más adecuado para superar estos incumplimientos y evitar, en la medida de lo posible, que las eventuales penalizaciones pudieran disuadir a los Ayuntamientos para seguir adheridos al Convenio. Por ello, se establece unánimemente el procedimiento a seguir ante estos supuestos de incumplimiento de las obligaciones previstas en el Convenio: SGAE notificará por escrito a los Ayuntamientos afectados esta circunstancia, reiterándose de nuevo esta comunicación por parte de SGAE que, de resultar desatendida, se trasladará a la FEMP para su intermediación ante el Ayuntamiento de que se trate, mediante un tercer escrito, invitándole a normalizar su situación. Las partes convienen que el Ayuntamiento que desatienda las tres notificaciones antedichas perderá de inmediato los beneficios del Convenio, lo que se le comunicará por parte de SGAE por escrito y fehacientemente, con efectos desde la fecha en que se produjeron los incumplimientos que justifiquen tal apartamiento del Convenio”*.

4. Como ya ha quedado expuesto¹³, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE FEMP ha suplido las lagunas que la puesta en práctica del Convenio puso de manifiesto. Así, en sus reuniones del 13 de noviembre de 1998 y del 5 de septiembre de 2000, estudió, debatió y finalmente aprobó **las tarifas aplicables a los conciertos celebrados a cargo de bandas municipales, grupos noveles, etc., sin un presupuesto específico de gastos por cada acto celebrado**.

El Acta de la reunión celebrada el día 13 de noviembre de 1998 expone las razones que hacían necesaria la definición de estas tarifas: *“Por parte de SGAE, se pone de manifiesto que, en la aplicación del Convenio SGAE-FEMP, se han producido ciertos supuestos no contemplados en el citado Convenio, que requieren un acuerdo en el seno de esta Comisión como fórmula para determinar la tarifa aplicable. Estos supuestos son los comprendidos en aquellos actos organizados por Corporaciones Locales y celebrados a cargo de bandas municipales, grupos corales, grupos noveles, etc., que carecen de presupuesto específico para la celebración de tales actos por cuanto los intérpretes, en la mayoría de los casos, son asalariados municipales y no perciben una remuneración específica por cada acto singular. Del mismo modo, se producen con relativa frecuencia desplazamientos de grupos corales locales o grupos noveles hacia otras localidades, como intercambio entre Municipios de colaboración cultural, sin que de estos desplazamientos se desprendan gas-*

¹³ Véase la ponencia elaborada, bajo el mismo título que la presente, por Javier Trujillo San José.

tos presupuestarios que pudieran constituir la base para determinar los derechos de autor¹⁴. Esta situación descrita ha provocado una laguna tarifaria en nuestro Convenio, que debe ser resuelta en el seno de esta Comisión, para desbloquear las numerosas situaciones de impago por falta de la norma apropiada. Los representantes de la FEMP consideran que el planteamiento formulado por SGAE es absolutamente razonable, siempre y cuando quede clara la condición del Ayuntamiento como organizador del evento”.

5. Del mismo modo, la puesta en práctica del Convenio puso de manifiesto la necesidad de establecer una norma que, por un lado, diese a conocer a los Ayuntamientos las razones que motivaban la imposibilidad para la SGAE de aplicar con carácter retroactivo los beneficios que el Convenio SGAE-FEMP contempla y, por otro, sentase de forma inequívoca y expresa la aplicación de **las condiciones del Convenio sin carácter retroactivo a los Ayuntamientos de nueva adhesión**¹⁵.

A estos fines, según consta en el Acta de la reunión de la Comisión Mixta del 13 de noviembre de 1998, se lee: “En el Acuerdo Quinto del Convenio SGAE-FEMP, se establece que los Ayuntamientos que se adhieran al Convenio gozarán de las bonificaciones previstas en el mismo. Sin embargo, al no establecerse un plazo determinado para estas adhesiones, se está produciendo la situación de que determinados Ayuntamientos que han suscrito recientemente el documento de adhesión invocan la aplicación de las bonificaciones con carácter retroactivo, lo que complica la instrumentación del propio Convenio, ya que la aplicación de esta retroactividad puede comprender ejercicios fiscales cerrados y cuyos derechos de autor abonados han sido ya distribuidos entre sus titulares. Con el fin de evitar esta situación, sin que signifique menoscabo en las bonificaciones que deben ser aplicadas a los Ayuntamientos de nueva adhesión, se propone que a todos aquellos Ayuntamientos [...] que suscriban el Convenio en fecha posterior al 31 de diciembre de 1998, les serán aplicadas las bonificaciones previstas en el Convenio desde el 1 de enero de la anualidad en que se haya producido la suscripción del documento de adhesión”.

Si bien este acuerdo fue adoptado como una cláusula en virtud de la cual se establecía la irretroactividad de los beneficios consagrados en el Convenio a los Ayuntamientos de nueva adhesión, lo cierto es que, **sensu contrario, si establece la aplicación retroactiva de las reducciones y bonificaciones previstas en el Convenio** a los Ayuntamientos que deci-

¹⁴ Recuérdese que la base para el cálculo de la tarifa por derechos de autor, en aquellos casos en que el acceso del público al mismo sea gratuito y no haya, en consecuencia, una recaudación de taquilla sobre la que aplicar la tarifa correspondiente por los derechos de autor, es el presupuesto de gastos necesarios para la celebración del evento. Cuando tampoco existe un presupuesto específico de gastos necesarios para la celebración de un acto, se ha de acudir al establecimiento de tarifas a tanto alzado, o a otro criterio residual.

¹⁵ Véase, al respecto, el capítulo de Javier Trujillo San José dedicado al Convenio SGAE-FEMP. (pág. 400)

dan ratificarlo, en la medida en que, con independencia de la fecha en que se formalice el documento de adhesión, dichas bonificaciones y reducciones se aplicarán a todos los actos que hayan sido organizados por la Corporación Local de que se trate desde el día 1 de enero del año en que ratifique el Convenio.

6. Para concluir cuanto se refiere al régimen de tarifas y las reducciones y descuentos aplicables a las Corporaciones Locales vinculadas al Convenio, la Comisión Mixta, en su reciente reunión del 14 de noviembre de 2000, logró alcanzar un relevante acuerdo por medio del cual, poniendo fin a una larga negociación que se dilató durante dos años, se estableció **un criterio alternativo al del “presupuesto de gastos necesarios para la celebración del espectáculo” para el cálculo de los derechos de autor que han de satisfacer los Ayuntamientos por los actos gratuitos que organicen y para los que no exista un presupuesto específico de gastos.**

Así, bajo el epígrafe “definición del presupuesto de gastos a efectos de determinar los derechos de autor por cada acto celebrado”, en el Acta correspondiente a esta reunión se recoge el siguiente acuerdo: ***“Cuando existan dificultades en la determinación del presupuesto de gastos por cada acto celebrado, o ante el supuesto de falta de presentación por parte de los Ayuntamientos, los derechos de autor se calcularán tomando como base el importe del caché habitual de los grupos o artistas actuantes, incrementado en un 5%.”***

Los antecedentes de este acuerdo se encuentran sintetizados en el Acta de la reunión de la Comisión Mixta habida el 13 de noviembre de 1998, cuando se iniciara esta discusión. En ella se lee: *“SGAE expone que, en la aplicación del Convenio, y atendiendo a las múltiples consultas de sus Delegados Generales, se ha suscitado una situación que igualmente requiere de una norma emanada de esta Comisión, que venga a dar solución práctica a la problemática que plantean aquellos Ayuntamientos que cuentan con una partida presupuestaria global, en la que no existe una atribución presupuestaria a cada acto singular programado. Las dificultades de atribuir una cantidad por cada concierto o baile, que no están desglosados en el presupuesto global, han impedido hasta la fecha la formulación de una declaración del presupuesto de gastos hasta que se cuente con una definición clara para su determinación. De otra parte, no es infrecuente la ausencia de declaración del presupuesto de gastos por los actos celebrados por parte de algunos Ayuntamientos, extremo éste que impide la facturación de los correspondientes derechos”.*

En todo caso, la adopción de este acuerdo, precedido de propuestas y contrapropuestas formuladas por una y otra parte, redundará, indudablemente, en beneficio de las Corporaciones Locales, toda vez que, atendiendo a la complejidad y peculiaridad de los presupuestos municipales, no siempre resulta posible facilitar el presupuesto de gastos específico de cada acto celebrado con acceso gratuito para el público (siendo éste el criterio general para calcular los derechos de autor devengados). Cuando esto no sea posible, los derechos de autor que la entidad local deberá satisfacer se calcularán, únicamente, sobre el caché del (de los) artista(s) que intervengan, incrementado en un 5% (que representa el resto de los gastos que, siendo necesarios para la celebración del espectáculo, no son cuantificados).

7. En esta reunión del 14 de noviembre de 2000 e, igualmente, tras un detenido estudio de cuanto comportaba la adopción de este acuerdo, la Comisión Mixta aprobó unánimemente la incorporación al Convenio de un nuevo contrato-tipo de autorización para las emisoras locales de televisión de titularidad municipal, es decir, **la modificación del Anexo II del Convenio SGAE-FEMP, relativo al contrato-tipo de licencia para las emisoras locales de televisión de titularidad municipal.**

Esta modificación, realizada a instancias de la SGAE, se debe, conforme fue debidamente justificado a los miembros de la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio, en su reunión del 8 de junio de 2000, a la situación creada para esta entidad como consecuencia de la creación de DAMA (Asociación de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) como nueva entidad de gestión colectiva de los derechos de guionistas y directores-realizadores de las obras audiovisuales, en concurrencia con la SGAE, que ha hecho necesaria la adopción de nuevas tarifas aplicables a las entidades de televisión. Las nuevas tarifas aprobadas por la Junta Directiva de la SGAE se establecen ahora de forma desagregada, atendiendo a la naturaleza de cada una de las aportaciones que se integran en las obras audiovisuales.

El acuerdo adoptado a este respecto queda justificado como sigue: “[...] se acuerda la inclusión del nuevo modelo propuesto por la SGAE, toda vez que se acomoda a las condiciones de aplicación general establecidas por la citada entidad en el ámbito de la televisión y contiene, además, unas bonificaciones practicables sobre los ingresos provenientes de las subvenciones que reciben estas entidades de televisión municipal sensiblemente superiores a las previstas en el Convenio, que venían siendo aplicadas en virtud del contrato vigente. La SGAE explica que el calendario de aplicación gradual de estas bonificaciones tiene carácter decreciente hasta el año 2015 y, aun cuando el resultado es notoriamente más ventajoso durante los primeros años, la bonificación practicable al final del período de implantación mantiene una mejora respecto a la bonificación actual prevista en el Convenio”.

8. Finalmente, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP ha establecido, en las últimas reuniones celebradas durante el año 2000, de una parte, **las bases para la adjudicación de las tres becas que, en virtud del Convenio, concede la SGAE en cada convocatoria a responsables de las Áreas de Cultura de las Corporaciones Locales que lo soliciten para cursar el Master de Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza del ICCMU** (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, adscrito a la Universidad Complutense de Madrid).

Asimismo, han quedado **sentadas las vías de colaboración entre la SGAE, la FEMP y la Fundación Autor**, que se encuentran amparadas, en todo caso, por las previsiones contenidas en los Acuerdos Noveno, Décimo, Duodécimo y Decimocuarto, entre otros, del Convenio SGAE-FEMP, hecho éste que confiere a los proyectos de colaboración cultural que inste la FEMP en beneficio de las Corporaciones Locales un carácter preferente.

Por lo que se refiere a la necesaria información permanentemente actualizada que ha de estar a disposición de todas las entidades locales acerca del Convenio y cuanto su apli-

cación requiera o suscite, además del mantenimiento del Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural al servicio de Ayuntamientos y Diputaciones, al que ya hemos aludido, la Comisión Mixta ha acordado, en su reunión del 14 de noviembre de 2000, llevar a cabo, durante este año 2001, una nueva **campana de información sobre el Convenio SGAE-FEMP**, una vez que todas las cuestiones sometidas hasta la fecha a esta Comisión han sido dirimidas. El acuerdo adoptado al respecto dice así: *“Como quiera que todas las cuestiones traídas a esta Comisión han sido objeto de debate y adopción, en su caso, de los acuerdos pertinentes, que constituyen modificaciones parciales al Convenio, se acuerda hacer una edición del texto refundido del Convenio y de todos estos acuerdos adoptados, cuyo texto definitivo se traerá a esta Comisión para su lectura y aprobación previas a la distribución de estos ejemplares”*.¹⁶

Además de esta vital función de interpretación y actualización constante de las previsiones contenidas en el Convenio SGAE-FEMP, la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento desempeña las siguientes funciones, que ya han sido anticipadas, en la medida en que se infieren de la misión que, desde su creación, se encomendó a esta Comisión Mixta y son consecuencia lógica de los acuerdos adoptados hasta hoy:

5.2. MEDIACIÓN Y RESOLUCIÓN DE LAS DIFERENCIAS Y CONTROVERSIAS SURGIDAS ENTRE CORPORACIONES LOCALES Y LA SGAE

Según ha quedado descrito en el apartado 3 precedente y, en todo caso, en cuantos conflictos o discrepancias ponga de manifiesto cualquier Corporación Local a través **del Servicio de Información, Documentación y Asesoramiento Cultural** creado en virtud de este Convenio en la sede de la FEMP, a disposición de todos los Ayuntamientos y Diputaciones, la Comisión Mixta SGAE-FEMP estudiará y dará respuesta a toda diferencia o controversia que, respecto a la Sociedad General de Autores y Editores, le sea sometida por cualquier Corporación Local.

5.3. CON CARÁCTER ANUAL, EL ESTABLECIMIENTO DE LAS BASES DE LAS ACTIVIDADES DE COLABORACIÓN ENTRE LA FEMP Y LA SGAE

Los compromisos que el Área de Cultura de la FEMP asume hoy, una vez resueltos cuantos asuntos se encontraban pendientes de acuerdo y solución por la Comisión Mixta de

¹⁶ En su reunión de 12 de junio de 2001, la Comisión Mixta aprobó dicho Texto Refundido del Convenio SGAE-FEMP, incorporado como Anexo I a esta publicación.

Vigilancia y Seguimiento del Convenio, han de centrarse en la realización de las múltiples posibilidades que ofrece la **amplia colaboración entre ambas instituciones en el ámbito de la Cultura** que abre el Convenio. De hecho, el texto del Convenio SGAE-FEMP, tras establecer el marco tarifario que regirá para los Ayuntamientos y Diputaciones que deseen adherirse a él, contempla –y esta parte constituye la más prolija y extensa del propio Convenio– las posibles vías de colaboración abiertas **entre la Sociedad General de Autores y Editores** y, en concreto, **la Fundación Autor** –por medio de la cual aquélla lleva a cabo las actividades de promoción, formación y asistencia a los autores a que el artículo 155 TRLPI¹⁷ obliga a toda entidad de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual– **y la FEMP**, en beneficio de las Corporaciones Locales.

Así, el Acuerdo Noveno del Convenio prevé la colaboración de la FEMP y la SGAE “para la celebración de **seminarios sobre propiedad intelectual y gestión cultural**, que se impartirán a los responsables de cultura de los Ayuntamientos”. Realización de este acuerdo de colaboración es el curso “La propiedad intelectual y su incidencia en el ámbito local”, del que emana esta publicación.

Por su parte, el Acuerdo Décimo del Convenio establece que **“la SGAE desarrollará, en colaboración con la FEMP, un programa de Agenda Cultural, que sirva para el intercambio de la información sobre programaciones en el campo de las artes escénicas, de la música y audiovisuales en los distintos territorios, y al que tendrán acceso los Ayuntamientos que ratifiquen el presente Convenio”**. Este Acuerdo Noveno continúa: **“la SGAE facilitará a la FEMP el resultado de sus trabajos de investigación en el ámbito de la industria cultural [...]”**.

El Acuerdo Duodécimo del Convenio SGAE-FEMP contempla la posibilidad de que la SGAE y la FEMP lleven a cabo **“un programa de actuación conjunta en el marco de la red de teatros municipales, que venga a garantizar una actividad permanente en estos espacios escénicos y una promoción del teatro y de la música que redundarán, sin duda, en beneficio de los Municipios, de los autores, de los artistas y de los ciudadanos en general”**.

¹⁷ Artículo 155 TRLPI: “1. Las entidades de gestión colectiva deberán, directamente o por medio de otras entidades, promover actividades o servicios de carácter asistencial en beneficio de sus socios, así como atender actividades de formación y promoción de autores y artistas intérpretes o ejecutantes. 2. Las entidades de gestión deberán dedicar a las actividades y servicios a que se refiere el apartado anterior, por partes iguales, el porcentaje de la remuneración compensatoria prevista en el artículo 25 de esta Ley [remuneración por copia privada], que reglamentariamente se determine”.

CONCLUSIÓN:

LAS OBLIGACIONES LEGALES DE LAS CORPORACIONES LOCALES EN SU ACTIVIDAD CULTURAL, DERIVADAS DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL: RADIO Y TELEVISIÓN MUNICIPALES, FESTEJOS, CONCIERTOS Y ESPECTÁCULOS, ETC...

D. JOSÉ MIGUEL ALFONSO SEGURA
Asesor Jurídico de SGAE en Sevilla

Sumario

INTROITO.

- A) EL ACTUAR EMPRESARIAL DE LAS CORPORACIONES LOCALES
Concepto normativo de empresario de espectáculos públicos.
Obligaciones del empresario de espectáculos públicos.
Especial mención a los espectáculos con taquilla.
Emisoras de radio y televisión municipales. "Modus operandi".
Obligaciones legales en relación con la exhibición pública de obras cinematográficas y audiovisuales.
- B) EL RÉGIMEN JURÍDICO DE LAS FOTOGRAFÍAS EN EL ÁMBITO MUNICIPAL; LA UTILIZACIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS; SUPUESTOS DE CONVOCATORIAS DE PREMIOS Y CONCURSOS; EDICIÓN DE CD's; PUBLICACIONES PROMOVIDAS POR LAS CORPORACIONES LOCALES. PAUTAS PRÁCTICAS.
- C) EXAMEN PORMENORIZADO DEL ARTÍCULO 38 DEL TEXTO REFUNDIDO LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL DE 12 DE ABRIL DE 1996, COMO SUPUESTO DE EXCEPCIÓN A LA EXCLUSIVA DE EXPLOTACIÓN DEL AUTOR.
Interpretación restrictiva.
El precedente del artículo 101 del Reglamento de Ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879.

COROLARIO.

INTROITO

No obstante la existencia de competencias en materia de servicios culturales recogidas en el artículo 25 de la Ley de Bases del Régimen Local, el hecho de que los Entes Locales se vean abocados a intervenir en el mercado de los bienes culturales, promoviendo la cultura y el acceso de los administrados a los actos culturales, no les otorga un mejor derecho que a cualquier otro sujeto, en relación con las necesarias licencias que han de obtener de los autores, de sus derechohabientes o representantes.

A) EL ACTUAR EMPRESARIAL DE LAS CORPORACIONES LOCALES

Concepto normativo de empresario de espectáculos públicos

La definición se encuentra recogida en el artículo 50.1 del Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas, aprobado por Real Decreto 2816/1982 de 27 de Agosto (B.O.E. núm. 267 de 6 de noviembre de 1982), que establece que: *“Se considerarán Empresas, a los efectos de este Reglamento, las personas físicas o jurídicas, Entidades, Sociedades, Clubes, o Asociaciones que, con ánimo de lucro o sin él y habitual u ocasionalmente, organizan espectáculos o actividades recreativas y asumen, frente a la Autoridad y al público, las responsabilidades y obligaciones inherentes a su organización, celebración y desarrollo...”*.

Este concepto, ciertamente amplio, hace posible que se pueda subsumir en él a las Corporaciones Locales, cuando actúan en el mercado del mismo modo en que opera cualquier organizador o promotor privado de espectáculos.

Por su parte, el artículo 51 e) de dicho Reglamento General de Policía reza así: *“...Las Empresas vendrán obligadas a cumplir las obligaciones impuestas por la legislación de Propiedad Intelectual...”*.

Y es que, en efecto, parece evidente que el término “Empresario” empleado por la legislación de Propiedad Intelectual no tiene por qué referirse, necesariamente, ni coincidir forzosamente con el concepto de “Empresario” desde el punto de vista de la Legislación Mercantil, sino que está referido, más bien, a toda persona que, en sentido amplio, organiza un espectáculo o acto de comunicación pública de obras intelectuales.

En los casos de organización de espectáculos por las Corporaciones Locales, no cabe duda que se produce un fenómeno de comunicación pública de obras intelectuales (habitualmente musicales), que son objeto de propiedad intelectual (según el artículo 10.1 b) del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual) lo que confiere a su autor un derecho exclusivo sobre la explotación de su obra, que no puede ser realizada sin su autorización (o la de su derechohabiente), según el artículo 17 T.R.L.P.I.; actuando la SGAE en representación del autor, en virtud de lo dispuesto en el artículo 150 T.R.L.P.I. y 5 de sus Estatutos Sociales.

En esta línea de consideración de la actuación de las Administraciones Públicas Locales en la esfera jurídico-privada, cabe resaltar el pronunciamiento de la Ilma. Audiencia

Provincial de Sevilla, Sección Sexta que, en su sentencia de fecha 4 de febrero de 1997, Rollo de Apelación núm. 1231/96, Fundamento Jurídico I, sienta que: *"... El Ayuntamiento demandado no sólo actuó, en el supuesto discutido, en el ámbito del derecho de las obligaciones contractuales regidas por los artículos 1089 y siguientes y 1157 y siguientes del Código Civil, a cuya normativa procedería referir los preceptos de la vigente Ley de Propiedad Intelectual, sino que, además, y en todo caso, el Ayuntamiento actuó con la calidad de persona jurídica privada, sin potestad ni imperium en la contratación mencionada..."*.

Por su parte, nuestro Más Alto Tribunal, en sentencia núm. 617/1998 de 26 de junio de 1998 Recurso Casación núm. 19/1995 de la Sala Primera de lo Civil, siendo partes SGAE y la Junta de Andalucía, en su Fundamento Jurídico I señala que: *"... En el caso, es claro que la demanda va dirigida a obtener la protección jurisdiccional de un derecho de propiedad privado, siquiera se trate de un derecho de propiedad especial, sujeto a normas de derecho privado, sin que pueda afirmarse la existencia de un acto administrativo sujeto al ordenamiento jurídico-administrativo que pretenda impugnarse, sino una conducta presuntamente infractora de ese derecho de propiedad, cuya sanción viene establecida por normas de derecho privado, como es la vigente Ley de Propiedad Intelectual"*, para concluir que *"deben ser los Órganos jurisdiccionales del Orden Civil los competentes para conocer del litigio, no obstante el carácter público de la demandada"*.

Desde el punto de vista procesal o adjetivo, la relevancia de la sentencia mencionada radica en que ese actuar empresarial de las Administraciones Públicas, como sujetos privados, hace que el sometimiento sea a la jurisdicción civil.

En efecto, dice la sentencia de la Sala Primera del Tribunal Supremo de 25/6/92 que: *"Los Tribunales contenciosos-administrativos, tiene una función revisora de los actos administrativos, constituyendo estos actos el presupuesto procesal indispensable; en la revisión de los actos procedentes de la Administración Pública, se necesita, para que corresponda su conocimiento a la jurisdicción especializada, que esta Administración actúe con sujeción al Derecho Administrativo, y no como cualquier otro sujeto de derechos, es decir, actuando para satisfacer una necesidad pública, y no como persona jurídico-privada"*.

"...Hay que reconocer a esos derechos de autor con tal ocasión devengados, un carácter exclusivamente privado, por inherentes a la propiedad especial a que corresponden, conforme a los artículos 428 y 429 del Código Civil, 19 y 20 de la Ley de Propiedad Intelectual de 10/1/1879 y 14 y concordantes de la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de Noviembre de 1987, así como el artículo 11 del Convenio de Berna; de tal suerte que el ejercicio de las acciones de que su titular se encuentra asistido no puede producirse ante los Órganos de la jurisdicción Contencioso-Administrativa, aunque el sujeto obligado a soportarlas sea un Órgano de la Administración...". (Sentencias de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo (antigua Sala Tercera), de 3 de diciembre de 1990, 18 de septiembre de 1990 y 7 de julio de 1990, esta última declarativa de la competencia de la jurisdicción civil, puesto que *"las cuestiones relativas a esta forma de propiedad, son de Derecho Común y deben plantearse ante la Jurisdicción Ordinaria"*.

Obligaciones del empresario de espectáculos públicos

Aun cuando, en la terminología legal, se habla de obligaciones del cesionario del derecho, hay que concluir que, en la relación entre el autor o sus derechohabientes y quien adquiere el derecho a representar o ejecutar públicamente una obra intelectual –mediante compensación económica–, el término cesionario es sinónimo de empresario, y dicha conclusión se deriva de los siguientes extremos:

- 1°. El artículo 77.1° del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en lo sucesivo, T.R.L.P.I.) establece la obligación del autor de entregar al empresario el texto de la obra con la partitura, lo que carecería de sentido si el empresario fuera alguien distinto del cesionario y ajeno por tanto a la relación contractual.
- 2°. La obligación establecida para el cesionario en el artículo 78.3 T.R.L.P.I. de garantizar al autor o sus representantes la inspección de la representación pública de la obra y la asistencia a la misma gratuitamente, es difícilmente entendible si dicho cesionario no fuera el empresario organizador de la comunicación pública de la obra.
- 3°. Otro tanto ha de decirse de lo dispuesto en el artículo 80.2 T.R.L.P.I., respecto a la elección de mutuo acuerdo entre el autor y el cesionario de los intérpretes principales de las obras, lo que muestra que tales intérpretes de las obras musicales no son los cesionarios del derecho a comunicarlas públicamente, sino el empresario.
- 4°. Finalmente el artículo 81.3 T.R.L.P.I., al regular las causas de resolución del contrato de ejecución musical a instancias del autor, dice que procederá dicha resolución *“si el empresario incumpliere cualquiera de las obligaciones citadas en los apartados 2, 3, 4 y 5 del mismo artículo 78...”*. La interpretación sistemática de los artículos 78 y 81 del referido Texto legal muestran de un modo palmario que el empresario organizador de la comunicación pública de una obra musical es el cesionario del derecho de propiedad intelectual, consistente en la ejecución o comunicación pública de la misma, pues el artículo 78 T.R.L.P.I. establece una serie de obligaciones del cesionario y el artículo 81 establece como causa de resolución del contrato a instancias del autor el hecho de que el “Empresario” no cumpla las obligaciones que se le imponen en el artículo 78.

En este último precepto legal, incardinado en el Capítulo Tercero, *“Contrato de representación teatral y ejecución musical”*, del Título Quinto del Libro Primero del T.R.L.P.I., se establecen las obligaciones legales que incumben a los empresarios de espectáculos públicos:

- 1°. Llevar a cabo la comunicación pública de la obra en el plazo convenido o determinado...
- 2°. Efectuar esa comunicación pública sin hacer en la obra variaciones, adiciones, cortes o supresiones no consentidas por el autor, y en condiciones técnicas que no perjudiquen el derecho moral de éste.

Parece oportuno en este momento resaltar la naturaleza bifronte del derecho de autor, que presenta un doble contenido: de un lado, patrimonial, integrado por los derechos de explotación, fundamentalmente; y, de otro, un contenido moral que, en el T.R.L.P.I., aparece regulado en el artículo 14, cuyo contenido esencial se contrae al derecho a la paternidad de la obra, el derecho a la integridad de la misma y a decidir si ha de ser divulgada y en qué forma, entre otros aspectos.

En consonancia con ello los Entes Locales vienen obligados, como cualquier empresario, a respetar los derechos morales del autor, si bien cabe indicar que también existe, en el T.R.L.P.I., un correlato configurado por la facultad que asiste, entre otros organismos, a las Corporaciones Locales, de ejercer los derechos de paternidad e integridad de la obra, para el caso de inexistencia de herederos o derechohabientes.

- 3°. Garantizar al autor o a sus representantes la inspección de la representación pública de la obra y la asistencia a la misma gratuitamente.
- 4°. Satisfacer puntualmente al autor la remuneración convenida, que se determinará conforme a lo dispuesto en el artículo 46 T.R.L.P.I.
- 5°. Presentar al autor o a sus representantes el programa exacto de los actos de comunicación y, cuando la remuneración fuese proporcional, una declaración de los ingresos. Asimismo, el cesionario deberá facilitar *“la comprobación de dichos programas o declaraciones”*.

Por su parte, el artículo 79 T.R.L.P.I. está referido a la garantía del cobro de la remuneración: *“Los Empresarios de espectáculos públicos se considerarán depositarios de la remuneración correspondiente a los autores por la comunicación de sus obras cuando aquélla consista en una participación proporcional en los ingresos. Dicha remuneración deberán tenerla semanalmente a disposición de sus autores o representantes”*.

Hasta tal punto ello es así que el incumplimiento de tal precepto podría conducir incluso a incurrir en responsabilidades de orden penal por infracción del artículo 252 del Código Penal vigente, relativo al delito de apropiación indebida.

Especial mención a las obligaciones derivadas de la organización de espectáculos con taquilla

En estos supuestos, tenemos que remitirnos a las Tarifas SGAE aplicables a Ayuntamientos, para conciertos, recitales de música sinfónica, recitales de música no sinfónica y espectáculos de variedades, donde se establece, por derechos de comunicación pública, el 10% de los ingresos de taquilla por cada concierto, recital o espectáculo que se celebre.

Es ya tradicional significar que el autor debe seguir la suerte de su obra y, en consonancia con ello, la Ley confiere al autor una participación proporcional en los ingresos de explotación de la obra (artículo 46 T.R.L.P.I.). Este derecho es irrenunciable (Art. 55 T.R.L.P.I.).

Así se ha reflejado en las Tarifas SGAE que, además, sientan que: *“Los Ayuntamientos vendrán obligados a presentar a SGAE, a través de sus Delegados y Representantes y con la debida antelación, las entradas que se pongan a la venta para el acceso a tales espectáculos, a efectos de su contraseñado previo”*.

Esta medida pretende instrumentar el control del billeteaje puesto en circulación, en correspondencia con la facultad conferida por el artículo 109.2 del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, Reglamento éste aprobado por Real Decreto de 3 de septiembre de 1880, que establece: *“Cuando los autores o propietarios lo crean necesario, podrán marcar los billetes con un sello especial para garantía de sus intereses”*.

Sigue la Tarifa de SGAE indicando: *“Los Ayuntamientos entregarán a SGAE, a través de sus Delegados y Representantes, la correspondiente Hoja de Taquilla firmada por el Interventor, Secretario o funcionario que tenga asignada estas funciones, en el plazo máximo de 72 horas desde la celebración del espectáculo del que se trate. La Hoja de Taquilla deberá ir acompañada del billeteaje sobrante, en su caso”*. Dichas prescripciones encuentran su fundamento legal en el párrafo quinto del artículo 78 T.R.L.P.I. ya mencionado, de tanta trascendencia que, su incumplimiento o infracción, desemboca en la propia resolución del contrato de representación teatral o/y ejecución musical.

Emisoras de radio y televisión municipales. “Modus operandi”

En aquellos supuestos en los cuales los Entes Locales explotan emisoras de radio y televisión municipales, actúan como empresarios, del mismo modo que un particular y, por tanto, de la misma manera, las utilizaciones de obras que éstas realicen serán modalidades de explotación sujetas al control censitario de los representantes de zona de la SGAE. Éstos, una vez verificada la realidad y funcionamiento de la emisora en cuestión, entran en contacto con los responsables municipales a fin de informarles acerca de los derechos de autor y de las obligaciones legales que les incumben en relación con la Propiedad Intelectual.

Normalmente, tras ello, acontece la formalización del contrato-autorización para el lícito ejercicio de los derechos de comunicación pública y reproducción de las obras del repertorio SGAE, a cambio de una remuneración, estableciéndose unos cánones porcentuales sobre los ingresos de explotación de las emisoras, que vienen obligadas a entregar las declaraciones-liquidaciones mensuales de tales ingresos, para facilitar así el cálculo de los derechos de autor generados.

Articulada así la relación, sólo cabe cumplir el contrato-autorización en los términos convenidos.

En aquellos casos en que el Ente Local no se avenga a regularizar su situación con la SGAE, sólo resta a la entidad de gestión de los derechos de autor recurrir a los mecanismos que la Ley le posibilita, para defender los intereses que tiene encomendados.

Así, en determinados casos, la solicitud de las Medidas de Protección Urgente de los Derechos de Autor, tipificadas en el T.R.L.P.I., y la consiguiente indemnización que proceda, por los daños y perjuicios ocasionados por la conducta infractora de la Corporación Local, teniendo dicha indemnización su referente en el artículo 140 T.R.L.P.I. y consistiendo *“en el beneficio que se hubiera obtenido presumiblemente, de no mediar la utilización ilícita, o la remuneración que hubiera percibido, de haber autorizado la explotación”*.

Obligaciones legales en relación con la exhibición pública de obras cinematográficas y audiovisuales

Según establece la propia Ley de Propiedad Intelectual, cuando la obra audiovisual sea proyectada en lugares públicos mediante el pago de un precio de entrada, los autores tendrán derecho a percibir, de quienes exhiban públicamente dicha obra, un porcentaje de los ingresos procedentes de dicha exhibición pública (artículo 90.3 T.R.L.P.I.).

De otro lado, *“la proyección exhibición o transmisión, debidamente autorizadas, de una obra audiovisual por cualquier procedimiento, sin exigir el pago de un precio de entrada, dará derecho a los autores a percibir la remuneración que proceda, de acuerdo con las Tarifas Generales establecidas por la Entidad de Gestión correspondiente”*(artículo 90.4 T.R.L.P.I.).

B) EL RÉGIMEN JURÍDICO DE LAS FOTOGRAFÍAS EN EL ÁMBITO MUNICIPAL.

En primer término, hemos de aclarar que cabe distinguir entre la obra fotográfica y la mera fotografía.

La primera, es decir, la obra fotográfica, es objeto de Propiedad Intelectual, como creación original artística, y por ende, digna de protección según el artículo 10 h) T.R.L.P.I.

Sabido es que, en nuestro sistema continental de derechos de propiedad intelectual, se protegen las obras originales, es decir, aquéllas que constituyen una contribución del autor que refleje la impronta de su personalidad.

Frente a ella, nuestra Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 128, dispone, respecto a la mera fotografía; *“quien realice una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquélla, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras protegidas en el Libro I, goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la presente Ley a los autores de obras fotográficas”*.

Este derecho de quien la realice sobre la mera fotografía tiene una duración de veinticinco años, a contar desde el 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción, frente a la amplia duración de los derechos que asisten al autor de una obra fotográfica -toda la vida del autor y setenta años después de su muerte (protección *“post mortem auctoris”*)-, reconocida por el artículo 26 T.R.L.P.I.

La protección de las meras fotografías se articula como un derecho conexo, vecino o relacionado, y se contempla en el Título V del Libro II T.R.L.P.I. (artículo 128).

Por tanto, habrá que atender al criterio de la originalidad para discernir entre una y otra categoría de fotografías, a efectos de determinar su régimen jurídico.

En cuanto a la posición del fotógrafo municipal, ésta ha de ponerse en relación con la posible transmisión de los derechos del autor asalariado, si se trata de un trabajador al servicio de la Corporación Local.

Así, si el fotógrafo fuere un empleado municipal, *“la transmisión al empresario de los derechos de explotación de la obra creada en virtud de una relación laboral, se regirá por lo pactado en el contrato, debiendo éste realizarse por escrito”* pues *“a falta de pacto escrito, se presumirá que los derechos de explotación han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario, en el momento de la entrega de la obra realizada en virtud de dicha relación laboral”*. Si bien *“en ningún caso, podrá el empresario utilizar la obra o disponer de ella para un sentido o fines diferentes de los que se derivan de lo establecido anteriormente”*(artículo 51 T.R.L.P.I.).

Naturalmente, el autor siempre mantiene sus derechos morales, que son de carácter irrenunciable e inalienable.

LA UTILIZACIÓN DE LAS OBRAS PLÁSTICAS

“Se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas”. Esto lo establece el artículo 20.1 T.R.L.P.I. que, en su apartado segundo, especifica que *“son actos de comunicación pública, especialmente: (...) h) La exposición pública de obras de arte o sus reproducciones”*.

Por consiguiente, y en principio, la utilización (en museos, exposiciones, muestras, archivos, etc.) de obras de arte plásticas está sometida al monopolio legal de explotación del autor, máxime cuando a dicho autor no le alcanza ninguno de los límites establecidos en el Capítulo II del Título III del Libro I T.R.L.P.I., ya que el artículo 37 T.R.L.P.I.¹ va referido a la reproducción y préstamo de obras –y no a la comunicación pública– cuando la reproducción de aquellas obras se realice “sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, filmotecas, etc., de titularidad pública, o integradas en instituciones de carácter cultural o científico, y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación”.

SUPUESTOS DE CONVOCATORIAS DE PREMIOS Y CONCURSOS

En línea de principio, y al situarse la cuestión en la esfera jurídico-privada, de naturaleza civil, cabe invocar el principio de libertad de pactos, pudiendo las partes establecer los pactos, cláusulas y condiciones que tengan por conveniente, siempre que no sean contrarios a las leyes, a la moral ni al orden público (artículo 1255 Código Civil).

Es decir, que tanto el Ayuntamiento en cuestión como el autor pueden determinar su relación negocial, en los términos legalmente descritos.

Ahora bien, en orden a la transmisión de derechos – y nos referimos a los de explotación, recogidos en el artículo 17 T.R.L.P.I.²- habrá que estar a la disciplina introducida por la Ley en el Título V del Libro I respecto a las modalidades de utilización a que alcance, el tiempo de la transmisión, su ámbito territorial, teniendo además en cuenta que se requiere observar ciertos requisitos formales “*ad solemnitatem*”; la figura de la cesión en exclusiva, etc. y habrá que estar, también, a los límites impuestos tanto por los derechos morales cuanto por los derechos económicos de carácter irrenunciable e intransmisible, así declarados por la Ley.

¹ Dispone el artículo 37 T.R.L.P.I.: “1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico, y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación.

2. Asimismo, los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, fonotecas o filmotecas de titularidad pública, que pertenezcan a entidades de interés general de carácter cultural, científico o educativo sin ánimo de lucro, o a instituciones docentes integradas en el sistema educativo español, no precisarán autorización de los titulares de los derechos ni les satisfarán remuneración por los préstamos que realicen”.

² Éstos son los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de las obras protegidas.

Así, dispone el artículo 43 T.R.L.P.I.: *"1. Los derechos de explotación de la obra pueden transmitirse por actos "inter vivos", quedando limitada la cesión al derecho o derechos cedidos, a las modalidades de explotación expresamente previstas y al tiempo y ámbito territorial que se determinen.*

2. La falta de mención del tiempo limita la transmisión a cinco años y la del ámbito territorial al país en que se realice la cesión. Si no se expresan específicamente y de modo concreto las modalidades de explotación de la obra, la cesión quedará limitada a aquélla que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo.

3. Será nula la cesión de derechos de explotación respecto del conjunto de obras que pueda crear el autor en el futuro.

4. Serán nulas las estipulaciones por las que el autor se comprometa a no crear alguna obra en el futuro.

5. La transmisión de los derechos de explotación no alcanza a modalidades de utilización o medios de difusión inexistentes o desconocidos al tiempo de la cesión".

Por su parte, respecto a los requisitos formales que se han de observar en la transmisión de derechos, el artículo 45 T.R.L.P.I. establece: *"Toda cesión deberá formalizarse por escrito. Si, previo requerimiento fehaciente, el cesionario incumpliere esta exigencia, el autor podrá optar por la resolución del contrato".*

Asimismo, el artículo 46 T.R.L.P.I., del que nos ocupamos en posterior apartado de este escrito, establece las exigencias que debe respetar la remuneración que se pacte con el autor, la cual, en principio, debe ser siempre proporcional, por entenderse que el autor debe tener *"una participación proporcional en los ingresos de explotación de su obra, en la cuantía convenida con el cesionario"*.

Si se pactase la cesión exclusiva de los derechos a favor de la Corporación Local, regirá lo dispuesto por el artículo 48 T.R.L.P.I.: *"La cesión en exclusiva deberá otorgarse expresamente con este carácter, y atribuirá al cesionario, dentro del ámbito de aquélla, la facultad de explotar la obra con exclusión de otra persona, comprendido el propio cedente y, salvo pacto en contrario, las de otorgar autorizaciones no exclusivas a terceros. Asimismo, le confiere legitimación, con independencia de la del titular cedente, para perseguir las violaciones que afecten a las facultades que se le hayan concedido.*

Esta cesión constituye al cesionario en la obligación de poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida, según la naturaleza de la obra y los usos vigentes en la actividad profesional, industrial o comercial de que se trate".

Asimismo, conforme dispone el artículo 49 T.R.L.P.I., *"El cesionario en exclusiva podrá transmitir a otro su derecho con el consentimiento expreso del cedente.*

En defecto de consentimiento, los cesionarios responderán solidariamente frente al primer cedente de las obligaciones de la cesión.

No será necesario el consentimiento cuando la transmisión se lleve a efecto como consecuencia de la disolución o del cambio de titularidad de la empresa cesionaria".

Finalmente, por lo que se refiere a los supuestos en que se opte por pactar una cesión no exclusiva de derechos entre autor y Corporación Local, regirá lo establecido en el artículo 50 T.R.L.P.I.: *“1. El cesionario no exclusivo quedará facultado para utilizar la obra en concurrencia tanto con otros cesionarios como con el propio cedente. Su derecho será intransmisible (...)”*.

EDICIÓN DE CD's

El lanzamiento de un CD (*compact disk*), aun cuando promocióne a artistas locales, difunde obras intelectuales, canciones protegidas de autores concretos y determinados. Por tanto, desde el punto de vista de la producción fonográfica, la Corporación Local será considerada por SGAE como productora del CD, y a dicha entidad de gestión deberá acudir aquélla y notificar las circunstancias de la producción.

Así pues, la Corporación Local, en cuanto promotora del disco, deberá proveerse de la licencia autoral, que tiene carácter previo y preceptivo y que compete otorgar a la SGAE para tal lanzamiento discográfico. A cambio de la obtención de dicha licencia, la Corporación Local deberá pagar la remuneración establecida para tal supuesto por las Tarifas Generales de SGAE, correspondiente a este tipo de promociones especiales.

PUBLICACIONES PROMOVIDAS POR LA CORPORACIÓN LOCAL

En este punto, hay que referirse a la protección de determinadas producciones editoriales recogidas en la Ley, tanto de obras inéditas en dominio público, cuanto de obras no protegidas.

Dispone el artículo 129 T.R.L.P.I. que *“1. Toda persona que divulgue lícitamente una obra inédita que esté en dominio público, tendrá sobre ella los mismos derechos de explotación que hubieran correspondido a su autor.*

2. Del mismo modo, los editores de obras no protegidas por las disposiciones del Libro I de la presente Ley, gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción, distribución y comunicación pública de dichas ediciones siempre que puedan ser individualizadas por su composición tipográfica, presentación y demás características editoriales”.

Los derechos reconocidos respecto de la divulgación de una obra inédita en dominio público, durarán veinticinco años, desde el 1 de enero del año siguiente al de la divulgación lícita de la obra.

Los derechos reconocidos a los editores de obras no protegidas, durarán veinticinco años, a contar desde el 1 de enero del año siguiente a la publicación (artículo 130 T.R.L.P.I.).

Cuando se trate de la edición de obras protegidas, habrá que regirse por el Capítulo II del Título V del Libro I T.R.L.P.I., donde se establece que *“por el contrato de edición, el au-*

tor o sus derechohabientes ceden al editor, mediante compensación económica, el derecho de reproducir su obra y el de distribuirla...".

Es destacable, en el contrato editorial, la forma "*ad solemnitatem*" que deben observar estos contratos, es decir, necesaria para que los mismos sean válidos, así como el contenido mínimo que debe expresarse:

- 1° Si la cesión del autor al editor tiene carácter de exclusiva;
- 2° Su ámbito territorial;
- 3° El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición;
- 4° La forma de distribución de los ejemplares y los que se reserven al autor, a la crítica y a la promoción de la obra;
- 5° La remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de la Ley;
- 6° El plazo para la puesta en circulación de los ejemplares de la única o primera edición, que no podrá exceder de dos años, contados desde que el autor entregue al editor la obra, en condiciones adecuadas para realizar la reproducción de la misma;
- 7° El plazo en que el autor deberá entregar el original de su obra al editor.

Cuando se trate de la edición de una obra en forma de libro, el contrato de edición deberá expresar además los siguientes extremos:

- a) La lengua o lenguas en que ha de publicarse la obra;
- b) El anticipo a conceder, en su caso, por el editor al autor a cuenta de sus derechos;
- c) La modalidad o modalidades de edición, y en su caso, la colección de la que formará parte.

Finalmente reseñar las obligaciones de autor y editor, en el estatuto jurídico que señala la Ley. Son obligaciones del autor:

1. Entregar al editor, en debida forma, para su reproducción y dentro del plazo convenido, la obra objeto de la edición;
2. Responder ante el editor de la autoría y originalidad de la obra y del ejercicio pacífico de los derechos que le hubiese cedido;
3. Corregir las pruebas de la tirada, salvo pacto en contrario.

Son obligaciones del editor:

1. Reproducir la obra en la forma convenida, sin introducir ninguna modificación que el autor no haya consentido, y haciendo constar en los ejemplares el nombre, firma o signo que lo identifique;

2. Someter las pruebas de la tirada al autor, salvo pacto en contrario;
3. Proceder a la distribución de la obra en el plazo y condiciones estipulados;
4. Asegurar a la obra una explotación continua y una difusión comercial, conforme a los usos habituales en el sector profesional de la edición;
5. Satisfacer al autor la remuneración estipulada, y cuando ésta sea proporcional, al menos una vez cada año, la oportuna liquidación, de cuyo contenido le rendirá cuenta;
6. Restituir al autor el original de la obra, objeto de la edición, una vez finalizadas las operaciones de impresión y tirada de la misma.

PAUTAS PRÁCTICAS

Para realizar un uso lícito de las obras protegidas, en primer lugar, debe acudirse a las entidades de gestión autorizadas por el Ministerio de Cultura, a fin de conocer si la obra que se va a utilizar está protegida o no, y registrada o no en la entidad correspondiente.

Este aserto es válido para la utilización singularizada o individualizada de una obra ya que, cuando se hace uso de una multiplicidad de obras, le alcanza a la entidad de gestión la legitimación prevista en el artículo 150 T.R.L.P.I, *“para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos o judiciales”*.

Dejando a un lado las entidades que administran y gestionan derechos de propiedad intelectual conexos o afines a los derechos de autor (EGEDA, Entidad de Gestión de derechos de los Productores Audiovisuales, autorizada por Orden Ministerial de 29 de octubre de 1990; AGEDI, Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales, autorizada por Orden Ministerial de 15 de febrero de 1989, referida a los Productores de Fonogramas; AISGE, Asociación de Actores Intérpretes, Sociedad de Gestión de España; y AIE, Artistas Intérpretes o Ejecutantes), las entidades que administran derechos de autor en sentido estricto, son fundamentalmente VEGAP, Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, autorizada por Orden Ministerial de 5 de junio de 1990) y SGAE, autorizada por Orden Ministerial de 1 de junio de 1988, cuya última modificación estatutaria fue aprobada por Orden Ministerial de 20 de febrero de 1995, y que gestiona los siguientes derechos de propiedad intelectual de los autores, editores y sus derechohabientes:

- a) Los derechos exclusivos de reproducción distribución y comunicación pública de las obras literarias, musicales con o sin letra, teatrales, cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales ya sean obras originales ya derivadas de otras preexistentes, y
- b) entre otros derechos, los de remuneración por la reproducción privada de las aludidas obras grabadas en fonogramas, videogramas y otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales y por la comunicación pública de obras audiovisuales, así como cualquier otro del mismo carácter reconocido en la Ley o que se reconozca en el futuro.

En el caso de SGAE, tenemos que remitirnos al epígrafe relativo a “Emisoras de Radio y Televisión Municipales. “Modus Operandi”, en el que expusimos cómo el representante de zona de la SGAE, tan pronto conoce de alguna persona, entidad o establecimiento que está haciendo uso del repertorio de obras cuya gestión tiene encomendada SGAE por sus autores, pone en conocimiento de dicho usuario las obligaciones legales que le incumben en relación con la propiedad intelectual.

Normalmente, se suele proceder entonces a la firma de la correspondiente licencia de uso a través de la formalización del contrato-autorización correspondiente, que faculta al usuario a hacer un uso lícito de todas las obras integradas en el repertorio gestionado por SGAE, a cambio del pago regular de las Tarifas establecidas por dicha entidad de gestión, como remuneración de los autores –que se recogen en el artículo 157 T.R.L.P.I., y que se configuran como un derecho-deber de las entidades de gestión, y que han de ser notificadas al Ministerio de Cultura (artículo 159 T.R.L.P.I.)–, y entonces sólo resta el normal cumplimiento de dicho contrato, con el abono y satisfacción de los derechos determinados y pactados.

C) EXAMEN PORMENORIZADO DEL ARTÍCULO 38 T.R.L.P.I. COMO SUPUESTO DE EXCEPCIÓN A LA EXCLUSIVA DE EXPLOTACIÓN DEL AUTOR

Utilización de obras musicales protegidas en el curso de actos oficiales y ceremonias religiosas. *“La ejecución de obras musicales en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones Públicas y ceremonias religiosas no requerirá autorización de los titulares de los derechos, siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente y los artistas que en las mismas intervengan no perciban remuneración específica por su interpretación o ejecución en dichos actos”.*

Este precepto legal afecta de plano al monopolio legal de explotación del autor, ya que no sólo le priva de su derecho a obtener una compensación económica por la utilización de su obra, sino que además le despoja de su prerrogativa de conceder o no la licencia o autorización correspondiente.

Hay que entender con la doctrina jurídica (A. Delgado) que cualquier acto u operación sobre la obra, que no tenga carácter competitivo, debe quedar fuera de la exclusiva del autor; y no tendrá dicho carácter si el acto u operación de que se trate, realizado sin el permiso del autor, no le puede representar a éste una oportunidad comercial perdida, en la medida en que fuese una ocasión propicia para ejercer su derecho de explotación.

INTERPRETACIÓN RESTRICTIVA

La exégesis del precepto ha de ser restrictiva porque, en caso contrario, se desembocaría en la reducción de la exclusiva de explotación del autor, desde el punto y hora en que se dejarían fuera de la misma operaciones y actos de utilización de la obra que poseen un

carácter marcadamente competitivo, como ocurre, por ejemplo, con los conciertos, bailes públicos, -incluso los gratuitos-, que no dejan de presentarse a los empresarios, promotores y a los autores como oportunidades comerciales perdidas.

En primer término, el repetido límite se circunscribe a la ejecución de obras musicales, por lo que no podrá extenderse a otras modalidades de explotación distintas de la comunicación pública siempre de obras musicales y no de otro tipo o naturaleza quedando, pues, excluidas las obras dramáticas, dramático-musicales, pantomímicas, coreográficas, etc.

En segundo término se habla de *“en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones públicas y ceremonias religiosas”*. Estas expresiones indican actos de la naturaleza que específicamente se determina.

No se trata, pues, de cualquier celebración que se realice con fines o motivos religiosos o civiles, o con ocasión de un acontecimiento o de una efemérides de alguna de dichas clases.

Las celebraciones a que se refiere el artículo 38 T.R.L.P.I. -y éste es el sentir mayoritario y la interpretación preponderante de la doctrina (A. Delgado)-, han de constituir actos que, en sí mismos considerados, merezcan la calificación de ceremonias religiosas o de actos oficiales, lo que deja fuera de la excepción consagrada en este artículo los actos no litúrgicos o de culto (como las romerías), y los que no pueden reputarse actos oficiales, (tales como bailes, representaciones de obras dramáticas, etc.).

El mencionado precepto legal ha de interpretarse restrictivamente, sin que pueda extenderse a otra clase de obras distintas de las musicales ni a utilidades que no sean descritas en dicha norma, y siempre teniendo en cuenta que a la ejecución pueda asistir el público gratuitamente y los artistas que en la misma intervengan no perciban remuneración específica por su interpretación o ejecución en dichos actos.

Este último requisito representa un “plus” adicional respecto de la regulación contenida en el precedente normativo del artículo 101 del Reglamento de la Ley de Propiedad Intelectual.

Una interpretación extensiva sería contraria a la finalidad que se persigue y opuesta al espíritu del Legislador y de las normas internacionales (Convenio de Berna), que deben informar la aplicación de tal precepto por mandato constitucional. Resulta preciso, pues, atenerse al sentido de las palabras del precepto en relación con el contexto, conforme impone el artículo 3.1 del Código Civil³.

El propio Tribunal Supremo, en la ya mencionada sentencia núm. 617/1998 de 26 de junio de 1998, en su Fundamento Jurídico II, interpreta el artículo 38 T.R.L.P.I., diciendo que: *“... la no necesidad de previa autorización a que se refiere el precepto viene limitada*

³ *“Las normas se interpretarán según el sentido propio de sus palabras, en relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos, y la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas, atendiendo fundamentalmente al espíritu y finalidad de aquéllas”.*

en un doble sentido: uno, que se trate de la ejecución de una obra musical, por la que habrá de entenderse la puramente instrumental, incluidas las composiciones con letras, en tanto que en el presente caso, se trataba de una obra dramático-musical; y, dos, que la ejecución tenga lugar en el curso de actos oficiales del Estado o de las Administraciones públicas, o en ceremonias religiosas; cualquiera que sea la amplitud que quiera darse a la expresión "Actos Oficiales" que utiliza el texto legal, no puede comprenderse en él cualquier actividad de las Administraciones Públicas, sino que ese concepto ha de limitarse a aquellos actos de carácter institucional y conmemoraciones solemnes oficialmente declaradas, carácter que indudablemente no tienen las actividades de la Administración Pública tendentes al desarrollo de la cultura en un ámbito social y personal limitado, como es el aquí contemplado". (Representación teatral de la obra "Carmen, Carmen" de Antonio Gala, sin previa licencia autoral, por un centro dependiente de la Junta de Andalucía).

EL PRECEDENTE DEL ARTÍCULO 101 DEL REGLAMENTO DE LA LEY SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL DE 1879

En efecto, el artículo 38 T.R.L.P.I. encuentra su precedente normativo en el artículo 101 del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual: *"La ejecución de las obras musicales en funciones religiosas, en actos militares, en serenatas y solemnidades civiles a que el público pueda asistir gratuitamente, estará libre del pago del derecho de propiedad..."*.

Saliendo al paso de interpretaciones extensivas a que procedían diversas Corporaciones Locales, la Dirección General de la Administración Local, produjo una Circular dirigida a los Gobernadores Civiles, en fecha 19 de junio de 1957, determinando que únicamente se encuentran exentas del pago de los derechos de autor las ejecuciones musicales que reúnan algunas de las condiciones siguientes:

1. Que las mismas se celebren en el interior de los Templos o al aire libre, con motivo de Ceremonias religiosas o de procesiones públicas.
2. En desfiles del Ejército de cualquier clase.
3. En desfiles de Cabalgatas o Cortejos en que oficialmente se celebre alguna solemnidad.

Todas las demás ejecuciones públicas de obras musicales quedan fuera del ámbito de excepción y sujetas, por tanto, al correspondiente permiso y pago de los derechos de autor, incluidas las representaciones dramáticas, bailes, y conciertos en Fiestas Patronales, *"ad exemplum"*.

COROLARIO

- Los Entes Locales suelen actuar en el mercado de los bienes culturales como empresarios de espectáculos públicos, sujetos al Derecho Privado.
- En consecuencia, les incumben las obligaciones legales que alcanzan a todo empresario, derivadas de la Ley y el Reglamento, que no de Acuerdos Convencionales.
- Las entidades de gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual se encuentran legitimadas por la Ley de Propiedad Intelectual para el establecimiento de tarifas generales por el uso de sus respectivos repertorios de obras, así como para el cobro de las mismas a quienes hagan uso de ellas mediante la organización de espectáculos públicos.
- La comunicación pública de obras protegidas por la Legislación de Propiedad Intelectual da derecho a una remuneración que deberá abonarse a sus autores o a sus respectivas entidades de gestión colectiva. Así, el artículo 46 T.R.L.P.I. confiere al autor, por la cesión otorgada a título oneroso, una participación proporcional en los ingresos de explotación de su obra, en la cuantía convenida con el cesionario; declarándose irrenunciables los beneficios otorgados a los autores en el Título V⁴ del Libro Primero del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, donde se encuentra incardinado el artículo 55⁵.
- Siendo obligación legal de las entidades de gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual establecer tarifas que determinen la remuneración de aquellos autores que sean sus socios por la utilización que cualquier persona pueda hacer de sus

⁴ Dedicado a la “*Transmisión de los derechos*”, contempla, entre muchos otros aspectos, las formalidades que toda transmisión debe observar, las modalidades posibles, y consagra el derecho del autor a una *remuneración proporcional* (es decir, que garantice al autor *una participación proporcional en los ingresos* que reporte la explotación de su obra) siempre que la cesión de los derechos de explotación sobre la obra se realice a título oneroso (no gratuito). Este Título V sanciona, asimismo, la *acción de revisión por remuneración no equitativa*, que asiste al autor si, habiéndose estipulado una remuneración “a tanto alzado”, se produjese una manifiesta desproporción entre la remuneración del autor y los beneficios obtenidos por el cesionario.

⁵ El artículo 55 T.R.L.P.I. dispone: “*Salvo disposición de la propia Ley, los beneficios que se otorgan en el presente Título a los autores y a sus derechohabientes serán irrenunciables*”.

obras, será necesario dirigirse a dichas entidades, con carácter previo a la celebración del espectáculo de que se trate, a fin de recabar de éstas la correspondiente licencia o autorización que permita el uso lícito de las obras, a cambio del pago de la correspondiente tarifa.

- El límite a la exclusiva de explotación del autor, establecido en el artículo 38 T.R.L.P.I., respecto a la utilización de obras musicales protegidas *“en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones públicas y ceremonias religiosas”*, ha de interpretarse de forma restrictiva, en consonancia, además, con la doctrina del propio Tribunal Supremo.
- Más allá del límite reseñado, es de aplicación, en el ámbito de la Propiedad Intelectual, el adagio que fija que *“lo que no está permitido, está prohibido”* y, por ende, sujeto al monopolio legal de explotación del autor.

RELACIONES ENTRE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL Y LA SGAE: BASES PARA UN FUTURO ENTENDIMIENTO

JOAN FRANCESC MARCO CONCHILLO

Diputado Presidente del Área de Cultura de la Diputación de Barcelona
Teniente de Alcalde de Educación y Cultura de L'Hospitalet de Llobregat

Largas han sido las desavenencias o, como poco, el desencuentro entre la Administración Local y los Ayuntamientos, y las sociedades que gestionan los derechos de propiedad intelectual.

El mero hecho de abordar el problema en este libro es una demostración más de la existencia de este marco de desconfianzas y desencuentros entre estos dos actores.

En concreto, este capítulo se plantea desde el reconocimiento de la necesidad de entenderse que debemos propiciar tanto las Administraciones como las sociedades de gestión y, en particular, los Ayuntamientos y la SGAE.

Seguramente, sería bueno reflexionar colectivamente sobre el porqué de esta permanente situación de desconfianza mutua.

Antes que nada, he de expresar la certeza de que la creación cultural, es decir, los autores, son la base de la cultura.

Hoy se habla muy frecuentemente de lo que significan las tecnologías de la información y de la comunicación respecto a la cultura, y de cómo esas tecnologías modifican la cultura, o de la posibilidad de que la cultura llegue hasta los rincones más remotos y pequeños, y es cierto.

Hoy, cuando uno habla de cultura y no de industrias culturales lo tachan poco menos que de "antediluviano", y lo reprenden, porque no hay que hablar de cultura, sino de industrias culturales..., y estoy de acuerdo con ello: hay que hablar de industrias culturales y hay que hablar de las tecnologías de la información y de la comunicación.

Sin embargo, hoy también se hace evidente que todo eso no tiene ningún sentido si falla la base, que es la materia prima de la cultura: la creación cultural. Si no hay creación cultural, ya puede haber industria cultural, ya puede haber magníficas tecnologías de la comunicación y de la información, que el país de referencia será un país culturalmente pobre.

Por eso, creo que es muy importante que las relaciones entre la Sociedad General de Autores y Editores y las sociedades que, con carácter general, gestionan los derechos de propiedad intelectual, por una parte, y la Administración Local, por otra, se modifiquen; que este marco de desconfianzas y de desencuentros cambie.

Por eso, estas breves líneas instan al reconocimiento de la necesidad de entenderse, como proceso que debemos propiciar. El primer extremo que debe quedar claro es que nos

tenemos que entender; debemos estar convencidos de esto, tanto desde las entidades de gestión como desde los propios Ayuntamientos.

Los Ayuntamientos han visto a la SGAE como una especie de recaudador de impuestos cuyo destino se desconocía. Todos nos hemos preguntado a qué se destina todo lo que nos cobra la SGAE. Ha faltado, y falta todavía, a mi entender, una acción potente y decidida por parte de la Sociedad General de Autores y Editores que explique en qué consiste el derecho de autor. El derecho de autor está poco explicado. Es evidente que hay una Ley de Propiedad Intelectual, pero, además de explicar la ley española, que creo que es una magnífica ley, muy poco conocida, hay que explicar en qué consiste el derecho de autor, por qué ha habido que legislar para proteger este derecho, cuándo y por qué se aprobó esa Ley, por qué hubo en el Congreso de los Diputados esa sensibilidad en un momento determinado para aprobarla, a qué obedeció, a qué estaba dando respuesta el legislador cuando la aprobó, qué bondades tiene, qué sucede con este derecho en el resto de Europa, por qué lo recauda una sociedad de derecho privado y no la Administración, etc.

Si dicha gestión se debe hacer a través de una sociedad, se deberían explicar cuáles son sus presupuestos económicos: ¿de dónde provienen los ingresos?; ¿cómo y en qué se gastan?

Más allá, desde un punto de vista jurídico, cabe afirmar que la situación actual, por lo que se refiere a la gestión de los derechos de propiedad intelectual, invierte la posición normal cuando atribuye al particular –a la Sociedad General de Autores y Editores y a las demás entidades de gestión colectiva de derechos– prerrogativas propias de la Administración, que es la que debe defender y gestionar los intereses públicos.

Estas y otras preguntas sin contestar son, desde mi punto de vista, las razones que sustentan las reticencias de los Ayuntamientos a abonar las cuotas a que tiene derecho y debe recaudar la Sociedad General de Autores y Editores.

Además, deberíamos añadir que el derecho de la propiedad intelectual, como cualquier otra forma de propiedad, debe quedar limitado, de acuerdo con nuestra Constitución, por la función social que ese derecho desempeña y que debe cumplir.

Frente a esta situación, la SGAE opera en una situación de monopolio virtual: la legislación actual comporta que las tarifas sean fijadas de forma casi unilateral, casi sin limitaciones, por parte de la Sociedad General de Autores y Editores.

Es necesario que la SGAE se explique: que se explique frente a la sociedad y frente a quienes la representamos democráticamente. Es necesario que, como resultado de esta acción, los Ayuntamientos se conviertan en unos aliados de los autores y de las sociedades que los representan.

Queda fuera de toda cuestión la obligación de los Ayuntamientos de cumplir con los derechos de autor, pero de lo que se trata es de que la Sociedad General de Autores y Editores promueva una campaña de información en la que explique que no es otra cosa que la organización que los creadores se han dado para defender sus derechos, y explique también qué derechos gestiona y cómo lo hace para que, de este modo, los Ayuntamientos paguen, no sólo porque tienen la obligación legal de hacerlo, sino porque adquieran la con-

vicción moral necesaria de que el derecho de autor es bueno y beneficioso para todos, de suerte que las relaciones entre la sociedad de gestión de los autores y la Administración Local sean mejores.

Hasta ahora, la Ley de Propiedad Intelectual y las obligaciones legales que establece no han bastado para que las Corporaciones Locales cumplan regularmente con sus obligaciones hacia los autores. Por eso, creo llegado el momento de plantear, modestamente, lo que creo que pueden ser las bases que nos acerquen a ese necesario entendimiento.

Hemos de romper esta situación de desencuentro, pero la iniciativa no corresponde a la Administración y menos a una Administración, la Local, especialmente maltratada.

Los Ayuntamientos son las Administraciones que más dinero gastan en la promoción y la difusión de los autores; y eso lo hacen cuando, desde un punto de vista legal, no tienen ninguna competencia en ello: recuérdese cuáles son las obligaciones que, en materia de cultura, impone la Ley de Bases de Régimen Local a los Ayuntamientos, lo cual confiere un mayor valor a la vital actividad cultural que desarrollan las Corporaciones Locales. Es, por tanto, un gasto voluntario que obedece a una voluntad de servicio a nuestros ciudadanos: a una voluntad política.

Esa falta de obligación legal se agrava todavía más si observamos que, después de veinticinco años de democracia, las Corporaciones Locales consumen sólo el 12,5% del gasto público, frente a una Administración del Estado que gasta más del 62% y a las Comunidades Autónomas, que consumen el 25%.

Frente a esta penuria económica, la Administración Local es la que destina un mayor esfuerzo a la promoción de la cultura.

La primera cosa que se debe hacer para que cambien las relaciones entre la Administración Local y la SGAE es que esta entidad inicie una labor de explicación, e incluso de educación, pedagógica, didáctica, para que las Administraciones Locales estén convencidas de que, más allá de la obligación legal, el derecho de autor es un derecho que debemos defender todos. Y esa labor corresponde, en primer lugar, a los propios autores, a través de su sociedad de gestión.

En este sentido, desde la Federación Española de Municipios y Provincias se han hecho propuestas para emprender campañas de información sobre el derecho de autor, que se acometerán próximamente.

Terminaré este capítulo lanzando una serie de propuestas más concretas, y dirigidas, fundamentalmente, a las Administraciones Locales, recogidas de las que surgieron en una jornada sobre el tema convocada por la Federació de Municipis de Catalunya (FMC):

1. Negociar con la SGAE unos convenios que reflejen razonablemente las necesidades municipales. Estos convenios habrían de incluir las siguientes prescripciones:

- 1.1. Las tarifas deberían ser determinadas o determinables a partir de los criterios establecidos en el convenio, de forma que su fijación no quede al arbitrio de ninguna de las partes.

- 1.2. Se debe replantear la base sobre la que operan esas tarifas, respetando, como

regla o principio general, que las tarifas se apliquen sobre los ingresos de explotación, de acuerdo con lo que establece el art. 46 de la Ley de Propiedad Intelectual*.

1.3. Hace falta que las tarifas prevean un tratamiento específico para los actos gratuitos o promocionales que organicen los Municipios. No se trata de negociar de forma cíclica el porcentaje de las tarifas, sino de reconocer mutuamente la situación y los legítimos intereses de cada una de las partes.

1.4. Se deben considerar, en el momento de establecer las tarifas, otros aspectos que hacen posible la efectividad del derecho de autor como, por ejemplo, la inversión en infraestructura cultural que el Municipio ha realizado.

2. Se debe considerar la flexibilización de la relación entre autores y sociedades de gestión con el fin de permitir la relación directa y los pactos entre el autor y el Ayuntamiento en lo que se refiere a los actos promocionales, de interés ciudadano o, en general, iniciativas de interés social.

3. Se deben articular vías jurídicas que reconozcan la participación de los Municipios en el proceso de fijación de tarifas.

4. Se debe exigir una mayor participación del Estado, de las Comunidades Autónomas y de las Corporaciones Locales en la fijación de tarifas de la SGAE, dada la ausencia de competencia efectiva de aquéllos y, seguramente, sería conveniente articular la presencia de las mismas Corporaciones Locales en los órganos de dirección de la SGAE.

* Artículo 46.1 TRLPI: "La cesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los ingresos de la explotación, en la cuantía convenida con el cesionario".

RELACIONES ENTRE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL Y LA SGAE: BASES PARA UN FUTURO ENTENDIMIENTO

LUIS MUÑIZ MARTÍN

Coordinador de Festejos del Ayuntamiento de Móstoles

No vamos a descubrir aquí el papel fundamental que deben desempeñar las Administraciones Públicas, en todos sus ámbitos y niveles, en la promoción y desarrollo de la cultura, y que ese papel cobra una especial relevancia cuando hablamos de la Administración Local, no sólo como último eslabón que relaciona de una forma directa administrador con administrado, sino también como elemento de medida y asignador de recursos.

En ese sentido, son los Municipios, más allá de las grandes políticas culturales de ámbito estatal, quienes, en última instancia, están encargados de establecer una estrecha relación con el mundo de los creadores artísticos, de tal modo que, en muchos casos, son estas instituciones las que posibilitan de forma directa que los ciudadanos se interesen, conozcan e incluso participen del trabajo del creador, cualquiera que sea su faceta artística, aportando recursos técnicos, materiales o económicos, según las necesidades y/o posibilidades de cada caso.

Este papel adquiere una especial relevancia cuando hablamos de los espectáculos musicales, representaciones teatrales o cualquier manifestación artística sujeta al pago de derechos de autor.

Vaya por delante la consideración de que el derecho que tienen los autores a percibir una remuneración por su creación es legítimo e incuestionable, pero también es cierto que, a la hora de establecer tanto el régimen como las condiciones de los citados derechos de autor, no se tiene en cuenta como es debido el papel tan relevante que desempeñan los Ayuntamientos en el entorno del artista, lo que claramente pone de manifiesto la necesidad de establecer una interacción entre los entes locales como promotores/generadores de actividad cultural y la SGAE, en la idea de poner en marcha acciones de interés para las dos partes.

Son los Municipios, cada uno desde su dimensión y posibilidades, los que realizan el mayor número de contrataciones en España; en términos generales, se puede decir –sin temor a equivocarnos– que más del 60% de las contrataciones de espectáculos musicales, conciertos, etc., que se realizan en nuestro país están auspiciados y/o financiados por las Corporaciones Locales, de tal modo que, en muchos casos, son estos órganos de administración el principal canal que permite dar a conocer y divulgar el trabajo del creador, además de ser la primera fuente de ingresos económicos para el artista como contraprestación al fruto de su trabajo.

Por ello, parece necesario establecer unas condiciones especiales en la relación entre ambos. No conozco con detalle el volumen económico que representan las aportaciones de los Municipios y Comunidades Autónomas a las arcas de la SGAE, pero, sin duda, son importantes, teniendo en cuenta que más del 60% de las contrataciones anuales se realizan por estos organismos de la Administración y que éstas están sujetas a dicho pago. Por tanto, parece razonable que la relación sea más estrecha de lo que es en la actualidad, sin limitarse simplemente al abono de los derechos de autor.

A ese respecto, apuntamos aquí algunas propuestas que pueden dar continuidad al trabajo comenzado con la firma del Convenio de Colaboración entre la SGAE y la FEMP, de tal modo que las relaciones entre ambas entidades se vean ampliadas y enriquecidas con el trabajo en nuevas líneas de colaboración que beneficien a todos:

1. Desde hace tiempo, la SGAE está trabajando intensamente en la promoción de la música y los músicos españoles fuera de nuestras fronteras. Son muchas las ciudades que, a través de la organización de certámenes y concursos, ejercen también una función promocional importante. Con la colaboración de la SGAE y la Fundación Autor, se deberían poner en marcha proyectos comunes con el fin de mejorar estas iniciativas, así como para crear buenos circuitos de actuaciones para la promoción de grupos y/o solistas noveles, en colaboración con los Municipios, utilizando las dotaciones de equipamiento de estos últimos, y que sean auténticamente eficaces a la hora de impulsar a los nuevos talentos artísticos.

2. La Sociedad General de Autores y Editores es una entidad de gestión que, por las características de su función, requiere un complejo entramado. Una de esas tareas es la de conocer con el máximo detalle todas aquellas actividades, conciertos y representaciones que se realizan en nuestro país. En esta labor desempeñan un papel fundamental los representantes de la SGAE: son ellos los "embajadores" que se relacionan, en el día a día, con los responsables de estos asuntos en los Municipios. Por tanto, en manos de estos representantes está, en una buena parte, la llave que permitirá que las relaciones sean cordiales y fluidas. Por ello, parece importante que dichos interlocutores cuenten con una mejor y renovada formación a este respecto, de tal modo que el desarrollo de su labor sirva para mantener fluidez entre la organización que representan y los Municipios. Esto ya sucede en innumerables casos, pero también es cierto que aún hay situaciones en las que estos representantes necesitan un reciclaje que oriente su trabajo, más allá de ser simplemente "recaudadores", que es como en la actualidad algunos todavía lo conciben, lo que, sin duda, no beneficia a ninguna de las partes y crea una pésima imagen recaudadora.

3. Al hilo de lo anterior, y a modo de propuesta, debo apuntar que se ha detectado también la necesidad de que dichos representantes, además de velar por los intereses de los autores "consagrados", realicen su tarea con los jóvenes que empiezan y que, en muchos casos, no tienen ningún conocimiento respecto a los derechos de autor. Tampoco estaría de más que este trabajo de asesoramiento se realizara en colaboración con los Municipios: éstos podrí-

an aportar los espacios, y la SGAE, los técnicos que informasen, a través de pequeños seminarios, de todos los aspectos relacionados con la creación artística y con el importante trabajo que realiza esta sociedad de gestión.

4. Respecto a las condiciones de los acuerdos que recoge el Convenio, y, especialmente, en lo referente a la cuantía de los importes que se deben satisfacer en concepto de derechos de autor, deberían replantearse dichos importes cuando hablamos de representaciones de carácter gratuito. No parece una buena fórmula que, además del coste del cachet, se sumen los gastos relacionados con la producción del espectáculo y que, sobre todas esas cantidades sumadas, se aplique el porcentaje correspondiente a los derechos de autor que se deban satisfacer por el espectáculo.

Ese porcentaje que se cobra sobre el coste del montaje de un escenario, los equipos de sonido, las luces o las sillas que se instalan, parecería más propio que lo percibiera el diseñador de tales elementos. Como creador que es, igual que los autores lo son de sus obras, podría plantearse que recogiera los frutos de su trabajo, pero en ningún caso parece razonable que lo hagan otros en su beneficio. Creo que, en la actualidad, se está trabajando desde la SGAE en este asunto. Esperemos que de forma más satisfactoria que hasta ahora.

En todo caso, no debe olvidarse que la razón principal que mueve a los Municipios para la puesta en marcha de actividades culturales está basada en el interés general y no en el lucro. A este respecto, y teniendo en cuenta dicho espíritu, la SGAE debería ser lo más sensible y receptiva que le sea posible.

5. Gran parte de los acuerdos y relaciones que se establecen entre la SGAE y los Ayuntamientos y Diputaciones terminan materializándose en forma de factura por el importe que corresponda. En muchos casos, y debido a la burocracia que encorseta la función pública, los trámites para satisfacer los oportunos derechos de autor se ven sometidos a un procedimiento que obliga a modificar varias veces las facturas emitidas por la SGAE para adaptarlas a la contabilidad y a los sistemas de gestión públicos. A ese respecto, creo que desde la Administración deberíamos trabajar todo lo posible para facilitar dicho proceso, que, en muchas ocasiones, hace que el pago de derechos se ralentice, unas veces por ausencia de la oportuna aprobación de gasto, otras veces por su presentación fuera de los plazos marcados por los ejercicios contables.

6. A este respecto, deseo poner sobre la mesa una propuesta que, si bien no soluciona del todo los actuales problemas en cuanto a los retrasos que se producen en los plazos de pago de los derechos de autor que deben abonar los Ayuntamientos, sí facilita y mejora la liquidación de éstos: la utilización del sistema **de venta electrónica a través de entidades financieras**.

Este sistema, además de ofrecer una amplia red de puntos de venta a los Municipios, evita no pocos trámites y papeleos internos. Si esta propuesta se considera oportuna, debería ser contemplada dentro del ámbito del Convenio y, paralelamente, debieran articular-

se los mecanismos formales para dotarla de cobertura jurídica, de modo que permita que las liquidaciones se efectúen directamente desde las entidades financieras que realizan el servicio de venta de entradas a la SGAE.

Para incentivar esta fórmula, no estaría de más que la SGAE, en lugar de aplicar la tarifa general a estas actividades y/o espectáculos, redujera el porcentaje en algún punto: me inclino a creer que es más beneficioso para los autores cobrar el 8% un par de días después de la realización del evento que el 10% a los diez o doce meses.

7. Por último, quiero dejar constancia de la necesidad de establecer los contactos necesarios para configurar el **“mercado de lo público”**, con la participación de los representantes de cada una de las entidades directamente implicadas, es decir SGAE, ARTE y FEMP, aportando cada una de ellas su visión y sus propuestas, de forma que, entre todos y aunando voluntades, podamos limar diferencias donde existan y, sobre todo, mejorar el marco de relaciones.

En definitiva, con la firma, en 1996, del Convenio de Colaboración entre la FEMP y la SGAE, se dio un gran paso en el proceso para definir el contexto de relación entre ambas entidades, como representantes que son de los Municipios y de los creadores. Pero, a mi juicio, queda mucho camino por recorrer, y este Convenio debe ser ampliado a otros aspectos que, al día de hoy, no están convenientemente definidos o resueltos.

Por otra parte, querría aprovechar la oportunidad para hacer una llamada de atención a creadores y responsables de Municipios sobre la urgente necesidad de trabajar juntos en cuestiones tan importantes como la de definir el marco base que debe regir las relaciones entre ambos, de tal modo que aspectos como las características y el tipo de contratación que se realicen tengan un referente común.

Esto, a primera vista, puede parecer una intrusión, pero, independientemente de los acuerdos puntuales y específicos a los que pueda llegarse entre partes y como paso previo, no estaría de más contar con un contrato-marco que permitiera a las partes implicadas agilizar las tramitaciones contractuales, y, sobre todo, racionalizar sus condiciones. Recordemos, una vez más, el importante volumen de contrataciones anuales que se realizan desde todos los ámbitos de la Administración, y especialmente desde la Administración Local.

Nosotros, los que trabajamos al servicio de los ciudadanos, tenemos la obligación y el deber de rentabilizar al máximo los recursos públicos que se nos confían y, por tanto, de rechazar de plano aquellas propuestas que, obviando criterios técnicos y/o planteamientos profesionales, obedecen más a simples caprichos o a apetencias personales.

RELACIONES ENTRE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL Y SGAE

JOSÉ RAMÓN MARTÍNEZ MÁRQUEZ, "RAMONCÍN"

Cantante, autor literario y compositor

Miren a su alrededor: ¿ven algo, alguna cosa, por pequeña o rara que sea, necesaria o producto del capricho, vital u ociosa, que puedan obtener gratis, sin dar nada a cambio? ¡Piénsenlo! Creo que, salvo disfrutar de los encantos que nos ofrece la naturaleza, como un amanecer o el espectáculo de un cielo encendido por trillones de lucecitas distantes, el ir y venir de las aves, el rumor de una cascada o el murmullo del viento entre las copas de los árboles, el resto hay que ganárselo a pulso. Algunas cosas, con más esfuerzo que otras, pero todas y cada una de ellas hay que adquirirlas, de un modo u otro, a cambio de algo.

Uno paga su periódico en el kiosco, la cerveza en el bar, el tabaco en el estanco, el peaje, la gasolina, la comida, el colegio de los niños y la parte proporcional del semáforo de la esquina. Lo que no abonamos directamente se paga a través de los impuestos. Si queremos una habitación de hotel hay que pagarla; si deseamos, o necesitamos, un billete de avión, tren o barco, satisfacemos su importe, y, si lo que anhelamos es un trocito de tierra en un lugar en el que se cumplen nuestras expectativas como propietarios, por muy lejano, pequeño o abandonado que se encuentre el predio, siempre hay alguien a quien hay que compensar para cumplir nuestro propósito.

¿Por qué, entonces, hay quien cuestiona el pago de los derechos de autor? El salario del autor, su finca, su patrimonio, son sus derechos. Esta legitimidad es tan obvia como la propiedad de la comida que sirve el restaurador. Hay, sin embargo, algunas líneas de pensamiento que disputan este logro genuino. Y, aunque dispongo de datos y observaciones que podría desarrollar en varios cientos de folios, y que tienen que ver con la explotación y la falta de consideración del que se cree dueño hasta del pensamiento del que tiene sometido a su régimen de pagos, no deja de sorprenderme el hecho de que personas de bien, que acostumbran a saldar sus deudas y a satisfacer los abonos que se les exigen en cualquier circunstancia de la vida, llegado el momento de pagar las ínfimas, a veces incluso ridículas, cantidades que la ley estipula como compensación por el uso en lugares públicos de las obras musicales que nos amenizan y alegran la vida, o nos transportan a otros tiempos y lugares, sueños y regazos, besos y lágrimas, se niegan, rotundamente, a hacerlo.

Sólo hay una respuesta: manipulación. Basado en la desinformación u opinión sesgada, en la confusión y la falta de escrúpulos, este manejo aporta, a veces, un caudal político y otras, uno económico. En el primer caso, se manipula a las asociaciones de bares y/o Ayuntamientos, con argumentos tan pueriles como que, cuando se compra una radio, o un

aparato de televisión, ya se ha pagado por lo que desde esos chismes ingeniosos se emita. Sin observar, ni unos ni otros, que el uso indiscriminado y gratuito de una obra musical, que enriquece permanentemente la vida de las personas, perjudica seriamente el bolsillo, la subsistencia y, por lo tanto, la continuidad en el trabajo del creador.

El otro motivo, el avariento, es, si se me permite decirlo, aún peor: despreciable. Algunas empresas multinacionales de medios audiovisuales llevan años poniendo todo su caudal económico y sus recursos de mercado al servicio de un designio que va encaminado a separar de raíz la unión cuasi umbilical que funde al creador con su obra, tratando de agotar el arbitrio que entre el autor y las sociedades de autor existe.

Sin la protección de las sociedades de autor, que se basan en las diferentes leyes de propiedad intelectual, el sentido común y la Declaración Universal de los Derechos Humanos, además de miles de Ordenanzas y armonizaciones, acuerdos y beneficios, el desgaje entre el autor y su propiedad, o el acuerdo leonino y miserable, basado en la necesidad o el desconocimiento del forjador, siempre será mucho más fácil y más lucrativo.

Por estas razones, y muchas otras que encontrarán con un simple esfuerzo de pensamiento y análisis, de solidaridad y generosidad, es necesario que el conjunto de la sociedad asuma, sin fisuras, sin dudas, con el convencimiento que da el Derecho, la razón y el entendimiento, que si pagamos el agua que bebemos para quitarnos la sed, por qué razón no vamos a pagar la música que oímos para espantar la tristeza.

¡Salud y fortuna!

ANEXO I

CONVENIO FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS Y SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES*

* Según redacción aprobada por la Comisión Mixta de Vigilancia y Seguimiento del Convenio SGAE-FEMP, en su reunión de 12 de junio de 2001.

CONVENIO Federación Española de Municipios y Provincias y Sociedad General de Autores y Editores

En Madrid, a veintinueve de octubre de mil novecientos noventa y seis.

De una parte, la Excm. Sra. Dña. Rita Barberá Nolla, en su calidad de Presidenta de la Federación Española de Municipios y Provincias (en adelante, FEMP), con sede en Madrid, calle del Nuncio, número 8.

Y de otra, Don Eduardo Bautista García, en su calidad de Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores (en adelante, SGAE), con sede en Madrid, calle Fernando VI, número 4.

MANIFIESTAN

- 1º. Que la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) es una Asociación de Entidades Locales (Ayuntamientos, Diputaciones, Consejos y Cabildos Insulares) constituida al amparo de lo dispuesto en la Disposición Adicional Quinta de la Ley 7/1985 de 2 de Abril, Reguladora de las Bases de Régimen Local.

Los fines fundacionales y estatutarios de la FEMP son:

- El fomento y la defensa de la autonomía de las Entidades Locales.
- La representación y defensa de los intereses generales de las Entidades Locales ante otras Administraciones Públicas.
- La prestación de toda clase de servicios a las Entidades Locales.
- El desarrollo y consolidación del espíritu europeo en el ámbito local, basado en la autonomía y solidaridad entre todas las Entidades Locales.
- La promoción y favorecimiento de las relaciones de amistad y cooperación con las Entidades Locales y sus organizaciones en el ámbito internacional, especialmente el europeo, iberoamericano y árabe.
- La gestión de programas del Gobierno destinados al ámbito local.

La FEMP está declarada **Asociación de Utilidad Pública** mediante Acuerdo del Consejo de Ministros de 26 de Junio de 1985.

La FEMP es, asimismo, la Sección Española del Consejo de Municipios y Regiones de Europa (CMRE), y la sede oficial de la Organización Iberoamericana de Cooperación Intermunicipal (OICI).

- 2º Que SGAE es una entidad de gestión colectiva de derechos de autor autorizada por Orden del Ministerio de Cultura de 1 de junio de 1988 y que, en cuanto tal, se rige por las disposiciones del Título IV del Libro III del Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, y por sus Estatutos, según la redacción aprobada por Orden del Ministerio de Cultura de 21 de febrero de 1995.

Corresponde a SGAE, según la autorización otorgada por el Ministerio de Cultura y las disposiciones de sus Estatutos, el ejercicio de los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública de, entre otras obras, las composiciones musicales, con o sin letra, las obras cinematográficas y demás audiovisuales, y de las obras dramáticas, dramático-musicales, coreográficas, pantomímicas y, en general, de las obras teatrales.

- 3º. Que FEMP y SGAE son conscientes de la función social que corresponde a los creadores de tales obras, por cuanto los frutos de su trabajo intelectual se extienden a toda la humanidad, se perpetúan en el tiempo y condicionan esencialmente la evolución de la civilización constituyendo, además, una aportación fundamental a la configuración de la identidad cultural de los pueblos.
- 4º. Que, en consideración al bien social que suponen las obras del espíritu y la protección que les dispensan los Poderes Públicos, SGAE considera, como fórmula muy valiosa, actuar en estrecha colaboración con dichos Poderes, en el fin antes mencionado.
- 5º. Que los Ayuntamientos, Diputaciones y Cabildos Insulares promueven, organizan y patrocinan diversas actividades culturales, que se nutren esencialmente de las obras del repertorio administrado por SGAE.
- 6º. Que, en consecuencia, y existiendo un interés común entre las Corporaciones Locales y SGAE, se considera muy oportuno establecer programas coordinados de actuación que optimicen la utilización de los recursos de que disponen.
- 7º. Por todo ello, y reconociéndose según actúan la capacidad legal necesaria para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar el presente Convenio, lo llevan a efecto en base a los siguientes

ACUERDOS

PRIMERO.- Repertorio de SGAE.

A efectos del presente Convenio, el repertorio de SGAE comprenderá las llamadas obras de pequeño derecho. Por obras de pequeño derecho se entenderán las composiciones musicales, con o sin letra, las obras audiovisuales y las obras literarias de pequeña extensión, dramatizadas o no, creadas para los espectáculos denominados de "Variedades", o representadas o recitadas en estos espectáculos, tales como poemas, chistes, *sketches* y producciones análogas, respecto de las cuales le hayan sido conferidos a SGAE, o se confieran en el futuro, directa o indirectamente, algunos de los derechos objeto de su gestión.

SEGUNDO.- Autorización para uso público del repertorio de SGAE.

1. SGAE concederá autorización para la comunicación pública de las obras de su repertorio de pequeño derecho a los Ayuntamientos que ratifiquen el presente Convenio, mediante la firma del documento de adhesión que, como ANEXO I, se incorpora a este Convenio formando parte integrante del mismo.
2. Las obras dramáticas, dramático-musicales, coreográficas, pantomímicas o de ballet, que comprenden el repertorio de Gran Derecho, quedan excluidas del presente Convenio por cuanto requieren una autorización individualizada de su titular, al amparo de lo previsto en el punto 3 del Art. 152 del Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Por el mismo motivo, quedarán excluidas de dicha autorización la utilización singular de una o varias obras de cualquier clase que requiera la autorización individualizada de su titular.
3. Todos los Ayuntamientos podrán dirigirse a SGAE con el fin de obtener las autorizaciones a las que se refiere el número 2 anterior, prestando dicha Entidad su colaboración para tal fin.
4. En aquellos casos en que los Ayuntamientos encomienden, encarguen, cedan o de cualquier otra forma acuerden que un "tercero" asuma la organización de los actos y/o explotaciones, a las que se refiere el Acuerdo Tercero de este Convenio, incluirán entre las obligaciones a cargo de dicho "tercero" la obtención previa de las autorizaciones preceptivas para la utilización de obras del repertorio cuyos derechos de autor gestione SGAE.

TERCERO.- Modalidades de uso del repertorio administrado por SGAE.

1. Las autorizaciones de uso del repertorio de pequeño derecho administrado por SGAE a las que se refiere el presente Convenio, comprenderán las siguientes modalidades:
 - A) Emisoras de radio de titularidad municipal.
 - B) Emisoras locales de televisión de titularidad municipal.
 - C) Exhibición pública de películas cinematográficas en salas de titularidad municipal.
 - D) Espectáculos de variedades, conciertos de música clásica o popular, bailes públicos, verbenas, pasacalles y actos análogos.
2. Las autorizaciones para la utilización del repertorio administrado por SGAE en las distintas modalidades recogidas en el número 1 anterior se otorgarán mediante la suscripción del contrato que a cada modalidad de uso del repertorio corresponda, y cuyos modelos se incorporan al presente Convenio como ANEXO II.

CUARTO.- Tarifas.

1. Las cantidades que los Ayuntamientos deberán abonar a SGAE en concepto de derechos de autor y como remuneración por las autorizaciones concedidas a través de la suscripción de los correspondientes contratos se calcularán mediante la aplicación de las Tarifas de SGAE que, como ANEXO III, se incorporan al presente Convenio formando parte integrante del mismo.
2. SGAE dará la máxima publicidad y difusión de sus tarifas entre los Ayuntamientos, a fin de que se conozcan con antelación suficiente y puedan facilitar la elaboración de los presupuestos, a la vista de las actividades culturales programadas.
3. Los Ayuntamientos deberán entregar a SGAE los programas de fiestas que editen, tan pronto como dispongan de ellos, y podrán solicitar a SGAE la cuantificación de los derechos de autor a satisfacer a dicha entidad de gestión, a la vista del contenido de dichos programas y de las actividades culturales programadas.

SGAE incluirá los actos culturales programados por los Ayuntamientos en la Agenda Cultural a la que se hace mención en el Acuerdo DÉCIMO del presente Convenio.

QUINTO.- Bonificaciones.

Los Ayuntamientos que se adhieran al presente Convenio gozarán de las bonificaciones que se expresan a continuación:

- 25% sobre los ingresos provenientes de las subvenciones en emisoras de radio de titularidad municipal, en los términos previstos en los contratos-autorización correspondientes.
- 25% sobre los ingresos provenientes de las subvenciones en emisoras de televisión local de titularidad municipal, en los términos recogidos en los contratos-autorización correspondientes.
- 17% sobre las tarifas generales de SGAE aplicables por la exhibición pública de películas cinematográficas en locales de titularidad municipal.
- 25% sobre las tarifas generales aplicables a los actos contenidos en el apartado D) del punto 1 del Acuerdo Tercero del presente Convenio que, organizados por Ayuntamientos, revistan las características de gratuidad y acceso libre al público sin exigencia ni contraprestación alguna, al amparo de lo que se establece en el apartado b) del número 1 del Artículo 152 del Real Decreto 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Las bonificaciones previstas en el presente Acuerdo serán de aplicación a las Corporaciones Locales de nueva adhesión con efectos desde el 1 de enero del año en que se ratifique el documento de adhesión.

SEXTO.- Procedimiento de pago.

- 1 El pago de las cantidades que corresponda satisfacer a los Ayuntamientos adheridos al presente Convenio en concepto de derechos de autor por la utilización del repertorio gestionado por SGAE se efectuará únicamente contra la presentación de la factura expedida conforme al modelo que se acompaña como ANEXO IV.
2. El abono se efectuará, en todo caso, mediante el ingreso de las cantidades correspondientes en la cuenta bancaria consignada en la factura que se presente para el cobro y dentro del plazo previsto en las autorizaciones.
3. La falta de abono de las facturas dentro de los plazos establecidos en los contratos correspondientes será causa de suspensión de las bonificaciones previstas en el Acuerdo QUINTO precedente.

En caso de incumplimiento de las obligaciones previstas en el presente Convenio por parte de la Corporación Local, SGAE notificará por escrito al Ayuntamiento afectado esta circunstancia, reiterando de nuevo esta comunicación por parte de SGAE que, de resultar desatendida, se trasladará a la FEMP para su intermediación ante el Ayuntamiento de que se trate mediante un tercer escrito, invitándole a normalizar su situación. El Ayuntamiento que desatienda las tres notificaciones antedichas perderá de inmediato los beneficios del Convenio, lo que le será comunicado por escrito remitido por SGAE, fehacientemente, con efectos desde la fecha en que se produjeron los incumplimientos que justifiquen tal apartamiento del Convenio.

SÉPTIMO.- Difusión del Convenio.

FEMP y SGAE pondrán todos los medios a su alcance para dar a conocer el presente Convenio a todos los Ayuntamientos.

FEMP hará pública la suscripción del Convenio entre ambas Entidades a través de sus cauces habituales de información, y SGAE, a través de sus Delegados y Representantes, procurará la entrega de un ejemplar completo del mismo a todos los Ayuntamientos.

OCTAVO.- Colaboración para la protección de los derechos de autor.

1. SGAE prestará asesoramiento jurídico en materia de Propiedad Intelectual a todos los Municipios que lo soliciten a través de la FEMP. Este asesoramiento alcanzará a cuantas cuestiones puedan plantearse en relación con los derechos que son administrados y gestionados por SGAE.
2. Los Ayuntamientos que se adhieran la presente Convenio colaborarán con SGAE para la salvaguarda de los derechos de autor en sus respectivos ámbitos territoriales. A tal efecto, darán cuenta a SGAE, bien directamente o a través de sus Agentes, de las solicitudes de licencias de apertura de los locales, instalaciones o establecimientos públicos en los que se vaya a hacer uso del repertorio de obras de SGAE.

NOVENO.- Seminarios de formación sobre Propiedad Intelectual.

Sin menoscabo del asesoramiento jurídico que SGAE brindará a los Ayuntamientos, en los términos recogidos en el Acuerdo OCTAVO precedente, FEMP y SGAE colaborarán conjuntamente para la celebración de seminarios sobre Propiedad Intelectual y gestión cultural, que se impartirán a los responsables de cultura de los Ayuntamientos. FEMP, a través de los Ayuntamientos, facilitará las aulas o espacios municipales en que estos seminarios tendrán lugar, correspondiendo a SGAE el desarrollo de las ponencias a cargo de su personal técnico, de acuerdo con el programa que se elaborará conjuntamente y

que incluirá aquellos aspectos de la Propiedad Intelectual que resulten de mayor interés para los Ayuntamientos.

Ambas partes fijarán de común acuerdo el calendario para la celebración de estos seminarios y estudiarán, en cada caso, la conveniencia de que se celebren a nivel provincial o de comunidad autónoma.

DÉCIMO.- Información cultural.

1. SGAE desarrollará, en colaboración con FEMP, un programa de AGENDA CULTURAL que sirva para el intercambio de la información sobre programaciones en el campo de las artes escénicas, de la música y audiovisuales en los distintos territorios, y al que tendrán acceso los Ayuntamientos que ratifiquen el presente Convenio.
2. SGAE facilitará a FEMP el resultado de sus trabajos de investigación en el ámbito de la industria cultural, a través de los Anuarios que publique durante el periodo de vigencia del presente Convenio.
3. FEMP brindará a SGAE, por sí y a través de los Ayuntamientos, toda la información que resultare necesaria para el desarrollo de los trabajos de investigación sobre la actividad cultural en el ámbito municipal, si las partes acordaran la conveniencia de abordar un estudio específico sobre esta materia.

UNDÉCIMO.- Servicio de documentación e información sobre actividad cultural.

1. SGAE y FEMP colaborarán conjuntamente para establecer un Servicio de carácter permanente de asesoramiento, documentación e información en Propiedad Intelectual y materias vinculadas al espectáculo, ocio, tiempo libre y entretenimiento, a todos los Ayuntamientos adheridos al presente Convenio.

El ámbito de actuación de este Servicio y los objetivos a él asignados son los que se expresan a continuación, a modo enunciativo y no exhaustivo:

- Jurídico:
- Legislación europea y española sobre Propiedad Intelectual y Patrimonio, subvenciones y ayudas a la promoción creativa y artística.
 - Normas de seguridad en materia de celebración de espectáculos públicos.
- Contrataciones:
- Régimen de contratación de artistas y espectáculos.
 - Relación permanentemente actualizada de artistas, con expresión de su caché de contratación, condiciones técnicas, etc.

- Subvenciones para espectáculos.
 - Condiciones especiales para giras de un mismo artista o espectáculo.
- Construcciones - Normas vigentes en la materia.
- y equipamientos: - Dossier de los equipamientos culturales.
- Infraestructuras: - Compras y alquileres de escenarios, iluminación y demás elementos de carácter técnico o material, en espectáculos al aire libre o en recintos cerrados o acotados.

2. El Servicio a que se hace mención en el punto 1 anterior estará radicado en la sede de FEMP en Madrid, calle del Nuncio, número 8, y el personal adscrito al mismo, que deberá reunir las condiciones de idoneidad y un perfil ajustado a las exigencias del puesto, será contratado por cuenta y a cargo de la FEMP.
3. SGAE contribuirá, para el año 1997, con una aportación económica de SEIS MILLONES DE PESETAS (6.000.000 PTAS.) para el mantenimiento de este servicio y la consecución de los objetivos que justifican la creación del mismo, así como de la utilización, por parte de SGAE, de los diferentes medios de comunicación y difusión de FEMP. Esta aportación será pagadera en un 50% el día 2 del mes de enero de 1997 y, el resto, el día 1 del mes de julio, mediante la presentación de la correspondiente factura, por parte de FEMP, con base a las obligaciones que contrae FEMP para el desarrollo del presente Convenio. Las partes firmantes, a través de la Comisión Mixta establecida el efecto, se comprometen a revisar esta aportación anual en el último trimestre del año, en función de la operatividad y demanda del servicio.

En cumplimiento de esta previsión, el Consejo de Administración de SGAE, en su reunión de 5 de diciembre de 2000 aprobó, a instancia de la FEMP, elevar la citada aportación económica, con efectos a partir de la anualidad correspondiente a 2001 y hasta nueva revisión, de seis a OCHO MILLONES DE PESETAS (8.000.000 PTAS.), cuya transferencia a la FEMP queda sujeta a los plazos previstos en el párrafo precedente.

DUODÉCIMO.- Colaboración en la programación de actividades culturales.

1. SGAE prestará su asesoramiento profesional a los Ayuntamientos que lo soliciten, y que estén adheridos al Convenio, para la elaboración de programas de actividad cultural.
2. FEMP y SGAE estudiarán la viabilidad de un programa de actuación conjunta en el marco de la red de teatros municipales, que venga a garantizar una actividad permanente en estos espacios escénicos y una promoción del teatro y de la música que redundarán, sin duda, en beneficio de los Municipios, de los autores, de los artistas y de los ciudadanos en general.

DECIMOTERCERO.- Publicaciones.

1. SGAE facilitará a FEMP una información puntual de sus publicaciones y contribuirá a su fondo bibliográfico con un ejemplar del Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, así como una selección de obras de autores españoles contemporáneos.
2. SGAE pone a disposición de los Ayuntamientos adheridos al presente Convenio la adquisición de todas las publicaciones literarias y audiovisuales editadas y distribuidas por SGAE sobre teatro, música y cine a precios reducidos y cuyo catálogo se une al presente Convenio.
3. En los programas de fiestas editados por los Ayuntamientos, SGAE podrá contratar inserciones publicitarias, informativas y/o divulgativas sobre los derechos de autor y su forma de gestión colectiva, acogiéndose para ello a las tarifas más reducidas que apliquen los respectivos Ayuntamientos.

DECIMOCUARTO.- Premios.

1. SGAE informará a los Ayuntamientos adheridos al Convenio que los soliciten de las actividades que realiza en el área de la investigación y promoción del repertorio (premios, patrocinios, homenajes, etc.).
2. Igualmente, SGAE se compromete a difundir entre sus asociados todos los concursos, convocatorias, premios y publicaciones promovidas por los Ayuntamientos, que tengan relación con la creación artística, y cuyas bases remitan a SGAE los Ayuntamientos adheridos al Convenio.

DECIMOQUINTO.- Becas.

1. SGAE informará a los Ayuntamientos de las becas que concede anualmente, destinadas a la formación de autores en las distintas disciplinas, así como las ayudas para los cursos de especialización que requieren un aprendizaje específico.
2. SGAE y FEMP elaborarán conjuntamente las bases para la adjudicación de tres becas a responsables culturales de los Ayuntamientos adheridos al presente Convenio, para realizar el Master en Gestión Cultural que imparte el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), adscrito a la Universidad Complutense de Madrid (UCM), en la sede de SGAE.

Así, para cada nueva convocatoria del Master, al iniciarse el proceso de preinscripción en el mes de abril de años alternos, la FEMP propondrá a la UCM una rela-

ción de aspirantes, integrada por un máximo de diez solicitantes, que deberán cumplir los requisitos académicos. Será la UCM la institución que seleccionará en última instancia a los candidatos admitidos para cursar el Master.

Los Ayuntamientos que propongan algún candidato deberán estar adheridos al Convenio SGAE – FEMP y al corriente de sus obligaciones de pago de los derechos de autor. El alcance económico de la beca cubre exclusivamente los derechos de matrícula, siendo el resto de los gastos que se puedan originar por cuenta y cargo del peticionario.

DECIMOSEXTO.- Duración.

El presente Convenio surtirá efectos a partir del día 1 de enero de 1997, prorrogándose tácitamente por anualidades, salvo denuncia expresa de una de las partes, que habrá de comunicarse por escrito y con una antelación mínima de tres meses.

DECIMOSÉPTIMO.- Naturaleza del presente Convenio.

El presente Convenio es de naturaleza jurídico-civil, quedando sometido a las Leyes y demás disposiciones de este tipo, y a los jueces y Tribunales de este orden.

DECIMOCTAVO.- Jurisdicción.

Para la resolución de cualquier controversia que pudiera derivarse del presente Convenio, las partes se someten a la jurisdicción de los Juzgados y Tribunales de Madrid Capital, con renuncia expresa a cualquier otro fuero que pudiera corresponderles.

DECIMONOVENO.- Comisión Mixta.

SGAE y FEMP acuerdan crear una Comisión Mixta cuyo objeto será la vigilancia y seguimiento del presente Convenio, estando sometida en cuanto a su composición y funcionamiento a los que se disponga en el Reglamento de Funcionamiento que al efecto se establezca entre las partes.

Ambas partes leen por sí el presente documento, que extendido en duplicado ejemplar, firman de conformidad en el lugar y fecha indicados en el encabezamiento.

**Por FEMP,
Rita Barberá Nolla**

**Por SGAE,
Eduardo Bautista García**

DOCUMENTO DE ADHESIÓN AL CONVENIO SGAE/FEMP

ANEXO I

Documento de adhesión de la Corporación Local al Convenio suscrito entre la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), el día 29 de octubre de 1996.

Ilmo. Sr. D.....,
Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de.....,
de la Provincia de....., de conformidad con el acuerdo adoptado por el Pleno / la Comisión de Gobierno de esta Corporación con fecha....., y en uso de las facultades que le han sido conferidas en virtud de dicho acuerdo para la firma del presente documento de adhesión, así como de cuantos otros sea necesario ratificar para que esta Corporación se beneficie de los regímenes previstos para los Ayuntamientos adheridos al Convenio SGAE / FEMP que resulten de interés para el Municipio, declara conocer el contenido del Convenio de Colaboración suscrito entre la FEMP y la SGAE y, mediante la firma del presente documento, acepta las obligaciones y beneficios derivados del mismo, con sujeción a las siguientes

CLÁUSULAS

PRIMERA.- La autorización concedida mediante el presente documento para la comunicación pública de las obras del repertorio de pequeño derecho administradas por SGAE quedará condicionada a la firma del correspondiente contrato según la modalidad de uso afectada, cuyos modelos figuran como Anexo II del Convenio, formando parte integrante del mismo.

SEGUNDA.- En los espectáculos organizados por el Ayuntamiento, que se celebren con precio de entrada, se observarán todas las obligaciones previstas en el epígrafe 1 de las TARIFAS, que se encuentran contenidas en el Anexo III del Convenio, y que forman parte del mismo.

TERCERA.- Para la aplicación de las bonificaciones previstas en el Acuerdo Quinto del Convenio, practicables sobre las tarifas correspondientes a los actos organizados por el Ayuntamiento a los que el público pueda acceder gratuitamente, será condición indispensable la presentación de la certificación acreditativa del presupuesto de gastos destinado a la celebración de cada acto o espectáculo susceptible de bonificación.

CUARTA.- La presente adhesión al Convenio SGAE / FEMP comenzará a regir desde el día de la fecha, y su duración será indefinida.

En, ade200...

El Alcalde-Presidente

**MODELOS DE CONTRATOS – AUTORIZACIÓN PARA EL USO
DE LAS OBRAS INTEGRADAS EN EL REPERTORIO DE PEQUEÑO
DERECHO DE SGAE**

1. CONTRATO DE AUTORIZACIÓN PARA EMISORAS DE RADIO DE TITULARIDAD MUNICIPAL ADHERIDAS AL CONVENIO SGAE – FEMP

En, ade200...

REUNIDOS

DE UNA PARTE, D.

Y DE OTRA, D.

ACTUANDO

El primero, en nombre y representación de
, domiciliada en.....
, Calle
 nº, y C.I.F. nº, en su calidad de
, según acredita por medio de
A esta parte se denominará en adelante ENTIDAD.

Y el segundo, en nombre y representación, en su calidad de
, de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), con
 domicilio en Madrid, C/ Fernando VI, 4, entidad de duración indefinida y CIF nº G-
 28.029.643, a la que, en adelante, se denominará SGAE.

RECONOCIÉNDOSE

mutuamente, según actúan, la capacidad legal necesaria para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar el presente Contrato, lo llevan a efecto de acuerdo con las siguientes

ESTIPULACIONES

Artículo I.- Repertorio de SGAE.-

1. El repertorio de SGAE comprende las "obras de pequeño derecho" cuyos derechos de explotación, concernidos por el presente Contrato, han sido confiados, o lo serán en el futuro, por sus titulares para su gestión por SGAE.
2. Son "obras de pequeño derecho": las composiciones musicales (con o sin letra), las obras audiovisuales y las obras literarias de pequeña extensión, dramatizadas o no, creadas para los espectáculos denominados de "variedades", o representadas o recitadas en esos espectáculos, tales como poemas, chistes "sketches" y producciones análogas.

Tendrá la consideración de "obra de pequeño derecho" la utilización fragmentaria de obras dramáticas, dramático-musicales y coreográficas, cuando el fragmento no exceda de veinte minutos ni del 20% de la duración total de la obra.

Artículo II.- Objeto del Contrato.-

1. Es objeto del presente Contrato la concesión, por parte de SGAE a ENTIDAD, respecto de todos sus centros emisores, de la autorización no exclusiva para que use las obras del "repertorio administrado por SGAE". Esta autorización no se considerará conferida sino con la extensión, bajo las condiciones y para las modalidades de explotación que expresamente se determinan en este Contrato.
2. De conformidad con las disposiciones de aplicación, se presumen que SGAE está legitimada para gestionar las aludidas obras a efectos de este Contrato, exonerando a ENTIDAD de cualquier responsabilidad que pudiera exigirse a un tercero por la utilización de las mismas al amparo de la autorización que aquí se concede.

SGAE pone a disposición de ENTIDAD, para su examen en el domicilio de la primera, los ficheros, soportes y demás documentación relativa a su "repertorio administrado", y facilitará a ENTIDAD, previa petición, la información oportuna sobre la pertenencia a su repertorio de una o varias obras singularmente consideradas.

3. En caso de disminución sustancial del actual repertorio de SGAE, apreciada por la Comisión Arbitral de la Propiedad Intelectual, cualquiera de las partes podrá resolver el presente Contrato.

Artículo III.- Contenido de la Autorización.-

1. La autorización concedida en virtud del presente contrato comprende los derechos no exclusivos, sobre las obras del repertorio de SGAE, para:
 - A) La Comunicación pública por ENTIDAD en las modalidades siguientes:
 - a) Emisión exclusivamente sonora, en directo o a partir de grabaciones realizadas en las condiciones previstas en este Contrato.
 - b) Retransmisión exclusivamente sonora de las obras lícitamente radiodifundidas en origen por organismo distinto de ENTIDAD.
 - c) Transmisión por cable de las emisiones de ENTIDAD, siempre que se efectúe de forma simultánea e integral por la propia ENTIDAD y sin exceder el territorio señalado en el Artículo VI.
 - d) Ejecución pública organizada por ENTIDAD con vistas a su emisión, sin exigir del público asistente precio de entrada ni contraprestación de clase alguna.
 - e) Transmisión mediante cualquier instrumento o aparato idóneo de obras reproducidas o radiodifundidas en virtud de este Contrato, cuando dichas operaciones se efectúen en actos de ENTIDAD a los que el público asista gratuitamente.
 - f) Incorporación de las obras a programas dirigidos hacia un satélite que permita la recepción directa en el ámbito territorial señalado en el Artículo VI.
 - B) La reproducción sonora en las modalidades siguientes:
 - a) Grabación por ENTIDAD, o por su iniciativa, y para sus propias emisiones inalámbricas, en directo o diferidas, sin limitación en cuanto al número de veces que pueda emitirse la grabación, en tanto esté vigente el presente Contrato.
 - b) Remisión de copias de las grabaciones mencionadas en el apartado a) a otras entidades de radiodifusión, con sujeción a lo que dispone el Artículo IX.
 - c) Utilización para las emisiones y retransmisiones autorizadas en este contrato de grabaciones sonoras lícitamente reproducidas por terceros, con destino exclusivo al uso privado o doméstico, y de grabaciones sonoras realizadas lícitamente por otras entidades de radiodifusión, todo ello conforme a lo prevenido en el Artículo X.
2. La autorización concedida se entenderá sin perjuicio de los derechos que correspondan a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y de grabaciones audiovisuales y a las entidades de radiodifusión, por la utilización de sus respectivas prestaciones.
3. Especialmente, se hace constar que el presente contrato no autoriza a ENTIDAD a:

- a) Realizar la transformación de cualquier obra del repertorio.
- b) La transmisión de programas propios o retransmitidos, través de cable por operador distinto de ENTIDAD.
- c) La utilización publicitaria de las obras en cualquier forma. No se entenderá que existe esta utilización cuando el uso asociado de una obra con un determinado producto o servicio tenga carácter incidental y no reiterado.

En el caso de espacios publicitarios no producidos por ENTIDAD, ésta suspenderá la difusión de los mismos tan pronto como reciba de SGAE la oportuna prohibición escrita, fundada en la falta de autorización.

4. No obstante la autorización concedida, SGAE se reserva el derecho de prohibir con carácter excepcional, mediando siempre la petición debidamente motivada de los titulares interesados y comunicándolo por escrito a ENTIDAD con la debida antelación, la difusión de determinadas obras. Dicha prohibición surtirá efecto desde la recepción de la notificación por ENTIDAD.

Artículo IV.- Forma de utilización. Derecho moral.-

1. Las obras del repertorio serán utilizadas por ENTIDAD en la forma en que fueron creadas y dentro del respeto a las buenas normas artísticas y técnicas y al derecho moral de los autores, del que SGAE hace reserva expresa.
2. ENTIDAD podrá realizar, en las obras que utilice, las modificaciones exigidas por el medio de comunicación, o por las necesidades de la programación. Dichas modificaciones no podrán afectar a los elementos creativos de las obras ni alterar su carácter, quedando reservado el derecho moral de los autores.

ENTIDAD no podrá llevar a efecto la grabación de cualquier obra creada para su sola audición si, por la añadidura de una acción escénica adaptada a dicha obra, ésta se transforma en otra susceptible de representación.

3. Las modificaciones a que se refiere el párrafo primero del apartado 2 de este Artículo no conferirán derecho de autor alguno a quienes las realicen, cualquiera que fuere la índole de los trabajos de los mismos.
4. ENTIDAD procurará que las emisiones de carácter publicitario se efectúen en los intervalos naturales de las obras. En todo caso, existirá la adecuada separación entre los mensajes publicitarios y la emisión de las obras, que deberá respetar sin excepción el derecho moral del autor.

5. La mención del título de las obras y la del nombre de los autores se efectuará por ENTIDAD, anunciando uno y otro caso por caso, salvo que se lo impidan las exigencias técnico-funcionales de la programación.

Artículo V.- Remuneración. Forma de pago.-

I. Cánones de la remuneración.-

1. Por los derechos de explotación concedidos en el Artículo III, ENTIDAD satisfará a SGAE, por cada año natural, los dos cánones que a continuación se establecen:
 - a) Uno, en concepto de derecho de comunicación (Artículo III.1.A).
 - b) Y otro, en concepto de derecho de reproducción (Artículo III.1.B).

A) Base de los cánones.-

2. La base de los cánones estará constituida por los ingresos de explotación que obtenga ENTIDAD en cada año natural.
3. Se considerarán ingresos de explotación las subvenciones que perciba ENTIDAD con destino a dicha explotación, las cuotas de abonados y los de publicidad, entendiéndose por estos últimos el importe total de las cantidades que abonen o se obliguen a pagar los anunciantes, con o sin interposición de agencias o terceros intermediarios.

En el caso de publicidad que no se satisfaga mediante contraprestación dineraria, los ingresos correspondientes a estos espacios se calcularán mediante la aplicación a los mismos de la tarifa más generalmente practicada a los anunciantes o agencias por la emisión de espacios de características análogas.

B) Deducciones y bonificaciones en la base.-

- a) Subvenciones.-
4. De las subvenciones se deducirán los siguientes conceptos:
 - a) Cuotas satisfechas por ENTIDAD a la Seguridad Social, devengadas en el periodo considerado, o gastos de doblaje a lenguas oficiales distintas del castellano, a elección de ENTIDAD.
 - b) IVA soportado y no deducido en sus declaraciones fiscales por ENTIDAD y los demás impuestos de los que legalmente sea sujeto pasivo contribuyente, satisfechos por ella en dicho periodo.
 - c) Costes financieros.

- d) Amortizaciones.
- e) Minusvalías y depreciaciones.
- f) Gastos de primer establecimiento, si no se tienen en cuenta en las amortizaciones.
- g) Derechos devengados a favor de SGAE y los satisfechos a otras entidades de gestión.

5. A la cantidad resultante, una vez practicadas las deducciones del apartado 4, se aplicará una bonificación, en concepto de pérdidas, de un 33,33% y, sobre el resto, otra bonificación del 25% en concepto de entidad cultural con fines parcialmente no lucrativos.

6. No obstante lo anterior, en los dos primeros años naturales de funcionamiento de ENTIDAD, no se computarán en la base las subvenciones.

b) Ingresos publicitarios.-

7. Del importe bruto de los ingresos publicitarios definidos en el apartado 3 de este Artículo, se deducirán las comisiones que ENTIDAD justifique haber satisfecho a las Agencias o intermediarios publicitarios, etc. legalmente establecidos, con el límite del 25% de la cantidad que cada anunciante haya abonado o se haya obligado a pagar.

C) *Tipos de canon.*-

8. A los ingresos de explotación definidos en el apartado 3 de este Artículo, una vez practicadas, en su caso, las deducciones y bonificaciones mencionadas en los apartados 4 a 7 del mismo, se aplicarán los tipos o alícuotas que a continuación se expresan:

Años	derecho de comunicación	derecho de reproducción
1997 y ss.	3,750 %	1,250 %

II.- Cánones mínimos.-

9. En ningún caso, los importes de dichos cánones serán inferiores a los siguientes mínimos:

a) Canon por derecho de comunicación: 0,5625 % de los ingresos de explotación de ENTIDAD (definidos en el apartado 3 de este Artículo), en la anualidad de que se trate, sin deducción alguna.

b) Canon por derecho de reproducción: 0,1875 % de la cantidad sobre la que se aplica el canon por derecho de comunicación, mencionado en a), sin deducción de ninguna clase.

III.- Forma de pago.-

10. Dentro de los meses de enero, abril, julio y octubre de cada año, ENTIDAD presentará a SGAE, por cada uno de sus centros emisores, una liquidación de los cánones devengados durante el trimestre anterior, según el modelo que se une a este documento como Anexo 1. El importe resultante de estas liquidaciones deberá ser satisfecho por ENTIDAD en el domicilio de SGAE, en un plazo que no excederá de los veinte días siguientes a los citados meses. Estos pagos tendrán la consideración de entregas a cuenta de los cánones correspondientes a la anualidad de que se trate.
11. Una vez aprobadas las cuentas del ejercicio, ENTIDAD, dentro de los veinte días siguientes a la finalización del mes en que lo hayan sido, presentará a SGAE, asimismo por cada uno de sus centros emisores, una liquidación-resumen anual, conforme al modelo unido a este documento como Anexo 2. Si de esta liquidación resultase un saldo a favor de SGAE, ENTIDAD procederá a su abono inmediatamente. Si, por el contrario, el saldo fuese favorable a ENTIDAD, ésta lo imputará al primer pago a cuenta trimestral que haya de realizar a SGAE en el nuevo ejercicio.
12. SGAE se reserva la facultad de comprobar las liquidaciones que ENTIDAD le presente y ésta queda obligada a facilitar a SGAE la documentación necesaria para practicar dicha comprobación y, especialmente, la relativa a las deducciones efectuadas en las subvenciones e ingresos publicitarios.
13. Cualquier cantidad no pagada a su vencimiento devengará un interés anual igual al interés legal del dinero incrementado en dos puntos, que se calculará día a día. El mismo interés se aplicará a las diferencias que se pongan de manifiesto en la comprobación de la liquidación resumen anual, devengándose este interés desde la fecha de vencimiento del pago de dicha liquidación. ENTIDAD podrá solicitar de SGAE la práctica de la comprobación de la liquidación-resumen anual y SGAE deberá iniciarla dentro de los seis meses siguientes al recibo de la solicitud, so pena de caducidad de su facultad de comprobación.
14. SGAE efectuará la distribución de las cantidades percibidas de ENTIDAD entre los titulares de los derechos de explotación y remuneración de las obras utilizadas por ENTIDAD, de acuerdo con las normas de reparto fijadas en sus Estatutos, Reglamento y acuerdos de sus órganos sociales competentes.

Artículo VI.- Ámbito de aplicación.-

El ámbito territorial de las emisiones y retransmisiones efectuadas por ENTIDAD, a través de los centros emisores de su titularidad, será el territorio de su Comunidad Autónoma, bien entendido que se consideran centros distintos los que, desde un mismo lugar geográfico, emiten en diferentes frecuencias. A estos efectos, no se tendrán en cuenta los desbordamientos naturales de las señales de ENTIDAD.

ENTIDAD declara que los centros emisores de su titularidad son los que constan en el Anexo 3 al presente documento, obligándose a mantenerlo al día.

Artículo VII.- Declaración de utilizaciones.-

1. Sin perjuicio de los que se previene en el número 2 de este Artículo, ENTIDAD, dentro de los veinte primeros días de cada mes, entregará a SGAE el programa de las obras que haya utilizado en las emisiones de todos los centros de que sea titular, con referencia a cada uno de éstos y con las especificaciones necesarias para que SGAE, tomando como base tal programa, pueda proceder al reparto equitativo de los derechos entre los titulares de las obras radiodifundidas. SGAE facilitará a ENTIDAD el modelo correspondiente a este fin.

En concepto de contribución para la correcta confección de las declaraciones, SGAE se compromete a sufragar el 50% de los gastos directos originados por la elaboración de las declaraciones, con el límite del 2% del importe total de los cánones abonables por ENTIDAD.

2. SGAE podrá suspender la aplicación de lo dispuesto en el número anterior y sustituir las declaraciones de ENTIDAD por otro procedimiento de recogida de información sobre las obras emitidas, al que ENTIDAD se obliga a prestar su máxima colaboración. En este supuesto, también quedará en suspenso la contribución a que se refiere el párrafo segundo del número anterior, en el entendido de que, del procedimiento aludido, no se deriven gastos para ENTIDAD.
3. ENTIDAD entregará mensualmente a SGAE, en el modelo que ésta le facilite, la lista de las grabaciones expedidas por ENTIDAD a otros organismos de radiodifusión, indicando el título de las obras, los nombres de los autores, del adaptador, del arreglista y del intérprete, la duración de ejecución, la clave, el origen de la grabación utilizada, en su caso, la fecha de expedición y la contraprestación dineraria que eventualmente se haya convenido en los casos previstos en el número 4 del Artículo IX.

Artículo VIII.- Duración.-

1. El día tendrá a todos los efectos la consideración de fecha de entrada en vigor del presente Contrato.
2. Este Contrato finalizará el día 31 de diciembre de, prorrogándose tácitamente por anualidades a su vencimiento, salvo denuncia por cualquiera de las partes, con un preaviso de seis meses.

Artículo IX.- Remisión de grabaciones a otras entidades de radiodifusión.-

1. ENTIDAD podrá remitir a otras entidades de radiodifusión sus propias grabaciones con el fin de que puedan ser utilizadas únicamente para las emisiones del organismo destinatario. Cualquier otro uso por este último, tales como la reproducción o cesión a terceros de las grabaciones, queda expresamente prohibido.
2. SGAE se reserva la facultad de indicar a ENTIDAD los países cuya legislación no reconoce, en beneficio de los extranjeros, los derechos de radiodifusión y reproducción mecánica, y la de prohibir a ENTIDAD la expedición de las grabaciones a organismos de tales países.

A efectos de lo establecido en el párrafo anterior, los países cuya legislación no reconoce, en beneficio de los extranjeros, los citados derechos son los que no están vinculados por la Convención Universal sobre los Derechos de Autor ni por el Convenio de Berna.

3. Si el organismo destinatario de las grabaciones es signatario, en cuanto al derecho de reproducción, de un contrato análogo al presente, concertado con SGAE o con una sociedad de gestión del derecho de reproducción mecánica, miembro del Bureau International de Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique (BIEM), ENTIDAD queda autorizada para expedirle libremente sus grabaciones. SGAE comunicará a ENTIDAD la lista de los organismos excluidos por esta disposición y la tendrá al día.
4. Cuando no se diere ninguno de los dos supuestos previstos en el número anterior, ENTIDAD, con independencia de satisfacer a SGAE el canon que se estipula a continuación, deberá manifestar al organismo destinatario, por escrito y en el momento de la expedición de cada grabación, la prohibición de servirse de ella para más de una sola utilización y la de todo otro uso, como la reproducción o la cesión a terceros.

El canon a que se refiere el párrafo anterior será del 10% de la cantidad facturada por ENTIDAD al organismo destinatario, con los siguientes mínimos, que se aplicarán también en los casos en que no medie contraprestación dineraria por la remisión: 4.000 pesetas por cada programa grabado que no exceda de 30 minutos; y 8.000 pesetas, si la duración del programa fuere superior a la indicada. Estos mínimos se revisarán anualmente de forma automática, incrementándose en la misma proporción en que haya aumentado para dicho periodo el I.P.C. elaborado por el I.N.E. u organismo oficial que haga sus veces. Para cada revisión se tomará como base la cantidad que hubiere regido para el periodo inmediatamente anterior.

5. Si el organismo destinatario no observase las limitaciones mencionadas en este Artículo, o no hiciera efectiva la remuneración por los derechos de radiodifusión adeudados en virtud de su ley nacional por la utilización de las grabaciones recibidas de ENTIDAD, ésta, a petición escrita y fundada de SGAE, suspenderá la expedición de sus grabaciones a dicho destinatario durante el tiempo que ENTIDAD y SGAE acuerden, que no será inferior a seis meses. SGAE se reserva la facultad de actuar directamente contra el organismo destinatario.
6. A los efectos establecidos en este Artículo, se entenderá por utilización una emisión inalámbrica para la audiencia potencial del organismo destinatario. Si, en un mismo país, existen varios organismos de radiodifusión, una sola emisión del organismo destinatario podrá, además, ser transmitida también de forma inalámbrica, en cadena, simultáneamente, por los otros organismos de dicho país.
7. Si, en el país del organismo destinatario de una grabación sujeta al ámbito de aplicación del presente Contrato, un tercero y no SGAE u otra entidad asociada la BIEM es titular del derecho de reproducción sobre la obra grabada, SGAE será el único responsable ante los diferentes interesados por cualquier derecho o indemnización que pudiera corresponderles por tal concepto. No obstante, SGAE se compromete a promover la formalización de acuerdos con dichos terceros, con el fin de reducir al mínimo posible los riesgos de reclamaciones y facilitar la explotación de las grabaciones en todos los países.

Artículo X.- Utilización de grabaciones de terceros.-

1. ENTIDAD podrá utilizar, para los fines autorizados en el presente contrato, además de las grabaciones determinadas en el Artículo III.1.B).c) de este Contrato, las grabaciones sonoras y visuales efectuadas por terceros en virtud de un contrato suscrito entre aquéllos y SGAE o entre dichos terceros y una sociedad de gestión del derecho de reproducción mecánica asociada al BIEM.

2. ENTIDAD también podrá utilizar grabaciones de terceros que no reúnan las condiciones determinadas en el número 1. No obstante, respecto de tales grabaciones, SGAE se reserva la facultad de indicar a ENTIDAD los países cuya legislación no reconoce, en beneficio de los extranjeros, el derecho de reproducción mecánica, y la de prohibirle la importación de grabaciones procedentes de dichos países, cuando éstos reproduzcan obras cuyo material impreso haya sido facilitado por los editores o por quien legítimamente lo posea con fines de alquiler exclusivamente.
3. A efectos de lo establecido en el número anterior, los países cuya legislación no reconoce, en beneficio de los extranjeros, el citado derecho de reproducción mecánica son los que no están vinculados por la Convención Universal sobre los Derechos de Autor ni por el Convenio de Berna.

Artículo XI.- Cláusula de parte más favorecida.-

ENTIDAD podrá reivindicar, con efecto inmediato, el beneficio de cualquier condición, de hecho o de derecho, contenida en los contratos que SGAE concierte con entidades de radiodifusión para la explotación de las obras del repertorio en las modalidades previstas en el presente Contrato, cuando sea más beneficiosa que la aquí convenida.

Para la aplicación de lo establecido en el párrafo anterior, queda entendido que toda condición considerada como más ventajosa será inseparable de cualquier otra que le sirva de compensación.

Ambas partes leen el presente Contrato, que se extiende por duplicado y, encontrándolo conforme, lo firman en el lugar y fecha al principio indicados.

Por ENTIDAD,

Por SGAE,

ANEXO 1

LIQUIDACIÓN TRIMESTRAL A CUENTA

Declaración que presenta _____,
correspondiente al _____ trimestre del año _____, de acuerdo con lo establecido en el Artículo V.III.10 del
Contrato suscrito por la declarante con SGAE.

A) SUBVENCIONES A LA EXPLOTACIÓN	_____	_____	PTAS (1)
Deducciones a las subvenciones			
a) Cuotas SS.SS. o doblajes	_____		
b) I.V.A.	_____		
c) Intereses financieros	_____		
d) Amortizaciones	_____		
e) Minusvalías	_____		
f) Gastos 1 ^{er} establecimiento	_____		
g) Derechos de autor	_____		
TOTAL DEDUCCIONES	_____	_____	Ptas (2)
IMPORTE NETO (1) – (2)	_____	_____	Ptas (3)
BONIFICACIONES			
Por pérdidas [33% sobre (3)]	_____	_____	Ptas (4)
RESTO (3) – (4)	_____	_____	Ptas (5)
Por entidad cultural [25% sobre (5)]	_____	_____	Ptas (6)
TOTAL SUBVENCIONES NETAS (5) – (6)	_____	_____	Ptas (7)
B) INGRESOS DE PUBLICIDAD FACTURADA			
Directamente por ENTIDAD	_____	_____	Ptas (8)
Ingresos facturados a través de Agencias		_____	Ptas (9)
Cuotas de abonados		_____	Ptas (10)
SUMA (8) + (9) + (10)		_____	Ptas (11)
A deducir por comisiones abonadas a Agencias		_____	Ptas (12)
TOTAL INGRESOS NETOS (11) – 12)		_____	Ptas (13)

LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR	TIPO DE CANON	DERECHOS PESETAS
a) Por comunicación pública [sobre (7) + (13)]	_____	_____
b) Por derechos de reproducción [sobre (7) + (13)]	_____	_____
c) Por remisión de grabaciones (Artículo IX.4)	_____	_____
TOTAL DERECHOS		_____

En....., a..... de..... de.....

ANEXO II
LIQUIDACIÓN – RESUMEN ANUAL

Declaración que presenta _____, correspondiente al año _____, de acuerdo con lo establecido en el Artículo V.III.11 del Contrato suscrito por la declarante con SGAE.

A) SUBVENCIONES A LA EXPLOTACIÓN	_____	_____	Ptas (1)
Deducciones a las subvenciones			
a) Cuotas SS.SS. o doblajes	_____		
b) I.V.A.	_____		
c) Intereses financieros	_____		
d) Amortizaciones	_____		
e) Minusvalías	_____		
f) Gastos 1er establecimiento	_____		
g) Derechos de autor	_____		
TOTAL DEDUCCIONES	_____	_____	Ptas (2)
IMPORTE NETO (1) – (2)	_____	_____	Ptas (3)
BONIFICACIONES			
Por pérdidas [33% sobre (3)]	_____	_____	Ptas (4)
RESTO (3) – (4)	_____	_____	Ptas (5)
Por entidad cultural [25% sobre (5)]	_____	_____	Ptas (6)
TOTAL SUBVENCIONES NETAS (5) – (6)	_____	_____	Ptas (7)
B) INGRESOS DE PUBLICIDAD FACTURADA			
Directamente por ENTIDAD	_____	_____	Ptas (8)
Ingresos facturados a través de Agencias	_____	_____	Ptas (9)
Cuotas de abonados	_____	_____	Ptas (10)
SUMA (8) + (9) + (10)	_____	_____	Ptas (11)
A deducir por comisiones abonadas a Agencias	_____	_____	Ptas (12)
TOTAL INGRESOS NETOS (11) - (12)	_____	_____	Ptas (13)

LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR	TIPO DE CANON	DERECHOS PESETAS
a) Por comunicación pública [sobre (7) + (13)]	_____	_____
b) Por derechos de reproducción [sobre (7) + (13)]	_____	_____
c) Por remisión de grabaciones (Artículo IX.4)	_____	_____

TOTAL DERECHOS

RESUMEN ANUAL

Entregas a cuenta del ejercicio _____	_____	Ptas.
Primer trimestre	_____	Ptas.
Segundo trimestre	_____	Ptas.
Tercer trimestre	_____	Ptas.
Cuarto trimestre	_____	Ptas.
TOTAL _____	_____	Ptas.
IMPORTE ANUAL SEGÚN LA PRESENTE DECLARACIÓN	_____	Ptas.
SALDO A FAVOR DE _____	_____	Ptas.

En....., a..... de..... de.....

2. CONTRATO DE AUTORIZACIÓN PARA EMISORAS LOCALES DE TELEVISIÓN DE TITULARIDAD MUNICIPAL ADHERIDAS AL CONVENIO SGAE / FEMP

En, ade200...

REUNIDOS

De una parte, la **SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES**, domiciliada en Madrid, calle de Fernando VI, número 4, representada en este acto por D.
en su condición de
 A esta parte se denominará en los sucesivos **SGAE**.

Y de otra, D., con DNI n°
 en su condición deen
 nombre y representación de, domiciliada
 encalle
 número, con C.I.F. n°, según acredita mediante escritura de.....
de fecha, otorgada ante el Notario de
 D.bajo
 el númerode su protocolo. A esta parte se denominará en
 adelante ENTIDAD.

Reconociéndose mutua y recíprocamente la capacidad legal suficiente para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar este contrato, lo llevan a efecto en base a las siguientes

CLÁUSULAS

PRIMERA.- Definiciones.

A efectos de lo dispuesto en el presente contrato, los términos que a continuación se definen tendrán el alcance y el significado señalado en esta cláusula.

1. Repertorio de SGAE.

El repertorio de **SGAE** comprende las obras de "pequeño derecho" y las obras audiovisuales cuyos titulares de los correspondientes derechos exclusivos de reproducción, distribución y comunicación pública y el de remuneración regulado en el artículo 90.4 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual han confiado o confíen en el futuro a **SGAE** la gestión de tales derechos, conforme a lo dispuesto en sus Estatutos.

2. Obras de "pequeño derecho".

Son obras de "pequeño derecho":

- a) Las composiciones musicales (con o sin letra), y las creaciones literarias de pequeña extensión, dramatizadas o no, creadas para los espectáculos denominados de "variedades", o representadas o recitadas en tales espectáculos, como poemas, chistes, *sketches* y producciones análogas.
- b) Se asimilan a las obras de "pequeño derecho", y se entienden incluidas en el repertorio de esta clase de obras, las obras dramáticas, las dramático-musicales, las coreográficas, las pantomímicas y demás obras teatrales o creadas, o adaptadas, para la escena o lugar de representación análogo, siempre que se utilicen en forma fragmentaria no escénica y que la duración de ejecución del fragmento no exceda de quince minutos ni sobrepase el veinticinco por ciento de la duración total de la obra.

3. Obras audiovisuales.

Son obras audiovisuales las cinematográficas y las asimiladas a éstas, entendiendo por tales obras las películas cinematográficas, los telefilmes y, en general, las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada y que constituyen, en su concepción y realización, el resultado unitario de contribuciones literarias (argumento, guión y diálogos), de realización y musicales, y de la colaboración de los diversos creadores en dichas contribuciones.

No se encuentran incluidos en el repertorio de **SGAE** aquellos derechos de propiedad intelectual que los autores de obras cinematográficas y demás audiovisuales hayan cedido a los productores para su explotación comercial, salvo en aquellos supuestos en que el autor de la obra audiovisual se haya reservado el contenido económico de tales derechos.

3.1. No forman parte del repertorio de **SGAE**, ni tienen la consideración de obras audiovisuales, exclusivamente a efectos de este contrato, las producciones, programas y espacios de los siguientes géneros o contenidos:

- Grabaciones de representaciones, recitaciones o ejecuciones de cualquiera de las obras mencionadas en el punto 2.
- Noticias e informaciones sobre actualidad, incluidos los reportajes y las retransmisiones de actos públicos (culturales, sociales, políticos o religiosos), competiciones deportivas y espectáculos taurinos; las entrevistas, encuestas, críticas, charlas, coloquios y cualesquiera otros espacios vinculados a la información.
- Espacios publicitarios en todas sus modalidades, incluida la autopublicidad o autopromociones de **ENTIDAD** sobre sus emisiones y la publicidad política e institucional.
- Espacios didácticos, incluso los de enseñanza de idiomas.
- Mera presentación y cierre de programas.
- Concursos, juegos y demás programas en los que el público participe activamente en su desarrollo.
- Espacios puestos por **ENTIDAD** a disposición de grupos políticos y sociales o para comunicados gubernamentales y transmisiones de actos institucionales en cumplimiento de las obligaciones legales de servicio público.
- Cualesquiera otros de estas o análogas características.

Lo establecido en este apartado se entenderá sin perjuicio de los derechos correspondientes a las obras del repertorio de **SGAE** mencionados en los apartados 2 y 3 de esta Cláusula y utilizadas en los referidos espacios, ya lo sean con carácter principal o accesorio (fondo musical, ilustración, "número" intercalado), ya como obras preexistentes, ya como creadas para el espacio de que se trate. Los derechos de estas obras quedan cubiertos por este contrato.

4. Obras de "gran derecho".

Son obras de "gran derecho" las obras dramáticas, dramático-musicales, coreográficas y pantomímicas en tanto no sean objeto de alguna de las utilidades previstas en el apartado b) del punto 2.

5. Ingresos de explotación brutos.

Se considerarán ingresos de explotación brutos la totalidad de los obtenidos por **ENTIDAD**, sin bonificación ni deducción de clase alguna, estando incluidos entre ellos los procedentes de las cuotas de abonados o asociados, las subvenciones y los ingresos de publicidad. No tendrán la consideración de ingresos de explotación los financieros y los procedentes de la venta de programas a otros organismos de televisión.

En todo caso, tendrán la consideración de ingresos de explotación los indicados a continuación:

- a) Los que, correspondiendo a gestión de **ENTIDAD**, figuren o sean compensados en las cuentas de otras entidades.
- b) Las cantidades que obtenga **ENTIDAD**, cualquiera que sea su origen, naturaleza o denominación, para cubrir los gastos o déficit corrientes del ejercicio. Si dicha cobertura se difiere a ejercicios posteriores, se computará como ingreso del ejercicio la parte del déficit que corresponda a dicho período.
- c) Los gastos que, de conformidad con los principios y normas contables generalmente aceptados correspondan a **ENTIDAD**, sean asumidos por otras entidades.

6. Ingresos de publicidad.

Se considerarán ingresos de publicidad el importe total de las cantidades que abonen o se obliguen a pagar los anunciantes o un tercero, con o sin interposición de agencias.

En los ingresos de publicidad se entenderán incluidos los procedentes de toda la publicidad realizada por cuenta de un tercero, en todas sus formas, tales como la publi-información, *bartering*, patrocinio o "esponsorización" (comprendidas en estos conceptos las cantidades destinadas por los patrocinadores a la producción o coproducción de las emisiones de **ENTIDAD**).

En caso de publicidad que no se satisfaga mediante contraprestación dineraria, los ingresos correspondientes a estos espacios se calcularán aplicando a los mismos la tarifa más generalmente practicada por **ENTIDAD** a los anunciantes o agencias por la emisión de espacios de características análogas.

7. Subvenciones.

Tendrán la consideración de subvenciones, las aportaciones, ayudas públicas en general, o las cantidades que obtenga **ENTIDAD** cualquiera que sea su origen, naturaleza o denominación, para asegurar una rentabilidad o compensar déficits de explotación. Si la cobertura del déficit de un ejercicio se difiere a ejercicios posteriores, se computará como subvención la parte del déficit que corresponda a dicho ejercicio.

8. Cuotas de abonados.

Se considerará cuota de abonados el importe total del recibo que los usuarios satisfagan a **ENTIDAD** por todos los conceptos, excluidos los impuestos que se carguen al usuario.

SEGUNDA.- Objeto del contrato: contenido de la autorización.

1. **SGAE** concede a **ENTIDAD** autorización no exclusiva e intransmisible a terceros, bajo las condiciones y en los términos que se establecen en este contrato, para que pueda hacer uso de su repertorio para los siguientes actos de comunicación pública y reproducción:
 - 1.1. **De comunicación pública:**
 - a) Emisión por televisión, en directo o a partir de grabaciones realizadas en las condiciones previstas en este contrato.
 - b) Retransmisión de las obras lícitamente emitidas en origen por organismo distinto de **ENTIDAD**.
 - c) Transmisión por cable de las emisiones de **ENTIDAD**, siempre que se efectúe de forma simultánea, inalterada e íntegra por la propia **ENTIDAD**.
 - d) Ejecución pública organizada exclusivamente por **ENTIDAD** con vistas a su emisión íntegra, en directo y sin exigir del público asistente precio de entrada ni contraprestación de clase alguna.
 - e) Proyección, exhibición o transmisión mediante cualquier instrumento o aparato idóneo de obras reproducidas, radiodifundidas o televisadas en virtud de este contrato, cuando dichas operaciones se efectúen en actos de **ENTIDAD**, a los que el público asista gratuitamente.

- f) Incorporación de las obras a programas dirigidos hacia un satélite que permita la recepción de los mismos a través de organismos de radio o televisión distintos de **ENTIDAD**, cuando el organismo retransmitente difunda de forma simultánea, inalterada e íntegra las emisiones de **ENTIDAD** y haya sido autorizado contractualmente por los titulares de esas obras a través de una entidad de gestión de derechos de autor. Para contratar la retransmisión de sus señales con organismos de radiodifusión que no cumplan con las condiciones indicadas en el párrafo anterior, **ENTIDAD** deberá ponerlo en conocimiento de **SGAE** antes de su utilización, indicando todos los datos relativos a la utilización de que se trate (organismo destinatario, programa, etc.). **SGAE**, dentro del plazo de quince días del recibo de la notificación, podrá: a) prohibir la retransmisión, o b) autorizar la inyección, fijando la oportuna remuneración, de cuyo pago será responsable directamente **ENTIDAD**.

1.2. De reproducción:

- a) Grabación por **ENTIDAD**, o por su iniciativa, y para sus propias emisiones inalámbricas, sin limitación en cuanto al número de veces que pueda emitirse la grabación, en tanto esté vigente este contrato.
- b) Remisión de copias de las grabaciones mencionadas en el apartado a) a otras entidades de radiodifusión o televisión.
- c) Utilización para las emisiones y retransmisiones autorizadas en este contrato, de grabaciones sonoras y/o visuales, lícitamente producidas por terceros con destino exclusivo al uso privado o doméstico, y de grabaciones sonoras y/o visuales realizadas lícitamente por otras entidades de radio o televisión.
2. También es objeto del contrato la fijación de las condiciones en que se hará efectivo el derecho de remuneración de las obras audiovisuales regulado en el artículo 90.4 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

TERCERA.- Derechos no comprendidos en la autorización.-

1. Quedan excluidos de la autorización y reservados a los titulares de las obras cuantos derechos les correspondan en relación a modalidades de utilización de las mismas no autorizadas expresamente en la cláusula Segunda, o que hayan de efectuarse en forma y condiciones distintas a las contempladas en esa cláusula.

2. Especialmente, y sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado anterior, quedan excluidos de la autorización y reservados a los titulares de las obras del repertorio **SGAE** todos los derechos relativos a las siguientes operaciones:
- a) La transformación de cualquier obra del repertorio.
 - b) La utilización de obras de "gran derecho", cuando dicha utilización tenga lugar en forma distinta a la indicada en el punto 2.b) de la cláusula Primera.
 - c) La sincronización y la reproducción de composiciones musicales:
 - En soportes sonoros o audiovisuales destinados a la publicidad. A estos efectos, no tendrán la consideración de espacios publicitarios, los programas o avances de programas que tengan por finalidad la autopromoción de las emisiones de **ENTIDAD**.
 - En obras cinematográficas. Se entiende por obra cinematográfica la destinada inicialmente a su proyección o exhibición pública en salas comerciales.
 - En telenovelas, telefilmes, series y demás obras audiovisuales, de carácter no documental, concebidas, escritas y realizadas con destino a su explotación televisiva, abstracción hecha de si en la producción de las mismas se utiliza o no una adaptación autorizada de una obra preexistente.
 - d) La transmisión por cable o la comunicación al público vía satélite en supuestos diferentes a los expresamente contemplados en el punto 1.1 de la cláusula Segunda.

CUARTA.- Prohibiciones excepcionales.

No obstante la autorización objeto de este contrato, **SGAE** se reserva el derecho de prohibir, con carácter excepcional, la difusión de determinadas obras por petición expresa y debidamente motivada de los titulares de las mismas. Para ello, **SGAE** deberá comunicarlo por escrito a **ENTIDAD** con, al menos, una semana de antelación a la fecha en que la prohibición vaya a tener efecto. Dicha prohibición surtirá efecto desde la recepción de la notificación.

QUINTA.- Derechos conexos a los derechos de autor.

La autorización se entenderá sin perjuicio de los derechos específicos que puedan corresponder a los artistas, intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y de grabaciones audiovisuales y a las entidades de radiodifusión, por razón de las emisiones o so-

portes sonoros y/o visuales utilizados por **ENTIDAD** en virtud de este contrato, así como a los editores o distribuidores de materiales de orquesta, por razón de su alquiler.

SEXTA.- Forma de utilización. Derecho Moral.

1. Las obras del repertorio serán utilizadas por **ENTIDAD** en la forma en que fueron creadas y dentro del respeto al derecho moral de los autores.
2. **ENTIDAD** podrá realizar, para la emisión o retransmisión de la obra por sus propios centros, la sobreimpresión y el subtítulo de la misma de acuerdo con los usos de la televisión.
3. **ENTIDAD** procurará que las emisiones de carácter publicitario se efectúen en los intervalos naturales de las obras. En todo caso, la emisión de las obras deberá respetar, sin excepción, el derecho moral de autor.
4. **ENTIDAD** efectuará, bien de manera oral, bien mediante insertos o sobreimpresiones, la mención del título de las obras y la del nombre de los autores.

La mención del nombre de los autores en las obras audiovisuales se efectuará en la forma en que ésta conste en el soporte en el que se haya fijado la obra.

SÉPTIMA.- Remuneración.

Como contraprestación por la autorización concedida en la cláusula Segunda, **ENTIDAD** abonará a **SGAE** las cantidades resultantes de la aplicación, a elección de **ENTIDAD**, de uno de los dos sistemas que se expresan a continuación:

1. Sistema de Ingresos brutos de explotación.

En aplicación de este sistema, **ENTIDAD** abonará a **SGAE** las cantidades resultantes de la aplicación de los porcentajes establecidos para cada anualidad, de acuerdo con la escala que se expresa a continuación y que corresponde a:

- En la primera columna (señalada con la **A**), el derecho de comunicación pública y el derecho de reproducción de las composiciones musicales (con o sin letra) y de las creaciones literarias de pequeña extensión; el derecho de comunicación pública de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales; y el derecho de remuneración del artículo 90.4 del TRLPI que corresponde a los autores de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales.

- En la segunda columna (señalada con la letra **B**), el derecho de comunicación pública y el derecho de remuneración del artículo 90.4 del TRLPI, relativos al repertorio de obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, con exclusión de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales.

Año	A	B	TARIFA TOTAL
1999	1,5900%	0,3490%	1,9390%
2000	1,5900%	0,3490%	1,9390%
2001	1,6615%	0,3647%	2,0262%
2002	1,7361%	0,3811%	2,1172%
2003	1,8142%	0,3982%	2,2124%
2004	1,8958%	0,4161%	2,3119%
2005	1,9810%	0,4348%	2,4158%
2006	2,0700%	0,4544%	2,5244%
2007	2,1631%	0,4748%	2,6379%
2008	2,2603%	0,4962%	2,7565%
2009	2,3619%	0,5185%	2,8804%
2010	2,4681%	0,5418%	3,0099%
2011	2,5791%	0,5661%	3,1452%
2012	2,6949%	0,5916%	3,2865%
2013	2,8161%	0,6182%	3,4343%
2014	2,9427%	0,6460%	3,5887%
2015	3,0750%	0,6750%	3,7500%

Los porcentajes que correspondan a cada anualidad, de acuerdo con la escala precedente, se aplicarán sobre los ingresos brutos que obtenga mensualmente **ENTIDAD**, sin deducción ni bonificación de clase alguna.

2. Sistema de Ingresos netos de explotación.

En aplicación de este sistema, **ENTIDAD** abonará a **SGAE** las cantidades resultantes de la aplicación de los porcentajes establecidos para cada anualidad, de acuerdo con la escala que se expresa a continuación y que corresponde a:

- En la primera columna (señalada con la **A**), el derecho de comunicación pública y el derecho de reproducción de las composiciones musicales (con o sin letra) y de las creaciones literarias de pequeña extensión; el derecho de comunicación pública de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales; y el derecho de remuneración del artículo 90.4 del TRLPI que corresponde a los autores de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales.
- En la segunda columna (señalada con la **B**), el derecho de comunicación pública y el derecho de remuneración del artículo 90.4 del TRLPI, relativos al repertorio de obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, con exclusión de las obras musicales contenidas en las obras audiovisuales.

Año	A	B	TARIFA TOTAL
1999	3,1160%	0,6840%	3,8000%
2000	3,1160%	0,6840%	3,8000%
2001	3,1736%	0,6966%	3,8702%
2002	3,2321%	0,7095%	3,9416%
2003	3,2918%	0,7226%	4,0144%
2004	3,3526%	0,7359%	4,0885%
2005	3,4145%	0,7495%	4,1640%
2006	3,4775%	0,7634%	4,2409%
2007	3,5417%	0,7775%	4,3192%
2008	3,6072%	0,7918%	4,3990%
2009	3,6738%	0,8064%	4,4802%
2010	3,7416%	0,8213%	4,5629%
2011	3,8106%	0,8365%	4,6471%
2012	3,8810%	0,8519%	4,7329%
2013	3,9526%	0,8677%	4,8203%
2014	4,0256%	0,8837%	4,9093%
2015	4,1000%	0,9000%	5,0000%

Los porcentajes que correspondan a cada anualidad de acuerdo con la escala precedente se aplicarán sobre los ingresos brutos que obtenga mensualmente **ENTIDAD**, una vez practicadas las deducciones previstas en el punto **3** siguiente.

3. Determinación de la base neta.

Para la determinación de la base neta sobre la que se aplicarán los porcentajes que a cada anualidad correspondan y que quedan recogidos en el punto 2 precedente, se practicarán las deducciones que, atendiendo a la naturaleza de los ingresos, se establecen a continuación:

3.1. Deducciones de los ingresos provenientes de las subvenciones:

ENTIDAD podrá deducir del importe total de las subvenciones brutas que obtenga el porcentaje que a cada anualidad corresponda, de acuerdo con el calendario gradual de aplicación que a continuación se expresa, en concepto de servicio público prestado en actos oficiales e institucionales y, sobre la base neta resultante, se aplicará un 10% de reducción en concepto de entidad cultural con fines parcialmente no lucrativos.

Año	Porcentaje de descuento inicial
1999	- 50,00%
2000	- 50,00%
2001	- 47,50%
2002	- 45,00%
2003	- 42,50%
2004	- 40,00%
2005	- 37,50%
2006	- 35,00%
2007	- 32,50%
2008	- 30,00%
2009	- 27,50%
2010	- 25,00%
2011	- 22,50%
2012	- 20,00%
2013	- 19,00%
2014	- 18,00%
2015	- 17,00%

3.2 Deducciones sobre ingresos publicitarios.

ENTIDAD podrá deducir las comisiones satisfechas a las agencias o agentes publicitarios legalmente establecidos, con el límite del 25% del importe total de los ingresos publicitarios brutos obtenidos por el usuario.

3.3 Deducciones sobre ingresos provenientes de las cuotas de abonados.

ENTIDAD podrá deducir en concepto de gastos por instalación, codificadores y fidelización de clientes, el 25% del total de los ingresos brutos que por cuotas de abonados obtenga el usuario.

4. Comunicación a SGAE del sistema elegido.

El sistema de pago elegido por **ENTIDAD** (de ingresos brutos o de ingresos netos) deberá ser comunicado a **SGAE** dentro de los primeros cuatro meses de cada año natural o en la liquidación del primer trimestre, según lo previsto en el número 1 de la Cláusula Octava, y no podrá ser modificado por **ENTIDAD** durante el ejercicio anual.

5. Cuando el resultado de la aplicación de lo dispuesto en los puntos **1** y **2** de esta Cláusula Séptima sea inferior a las cantidades que a continuación se indican, **ENTIDAD** satisfará a **SGAE** mensualmente por cada centro emisor las siguientes tarifas:

	OBRAS MUSICALES Y/O LITERARIAS DE PEQUEÑA EXTENSIÓN Y PARTE MUSICAL OBRA AUDIOVISUAL		OBRAS AUDIOVISUALES (EXCEPTO PARTE MUSICAL)		TOTAL TARIFA
	Com.Púb./Reproducción Com.Púb./Remuneración		Com.Púb./Remuneración Remuneración		
<i>Categoría especial</i>	58.283 Pts	350,29 €	12.795 Pts	76,90 €	71.078 Pts 427,19 €
<i>Categoría primera</i>	34.970 Pts	210,17 €	7.676 Pts	46,13 €	42.646 Pts 256,31 €
<i>Categoría segunda</i>	23.312 Pts	140,11 €	5.117 Pts	30,75 €	28.429 Pts 170,86 €
<i>Categoría tercera</i>	11.658 Pts	70,07 €	2.557 Pts	15,37 €	14.215 Pts 85,44 €
<i>Categoría cuarta</i>	6.993 Pts	42,03 €	1.536 Pts	9,23 €	8.529 Pts 51,26 €

- Tendrán la consideración de CATEGORÍA ESPECIAL los centros de radiodifusión radicados en entidades de población cuyo censo sea superior a 1.000.000 de habitantes.
- Tendrán la consideración de CATEGORÍA PRIMERA los centros de radiodifusión radicados en entidades de población cuyo censo está comprendido entre 400.000 y 1.000.000 habitantes.
- Tendrán la consideración de CATEGORÍA SEGUNDA los centros de radiodifusión radicados en entidades de población cuyo censo está comprendido entre 200.000 y 400.000 habitantes.
- Tendrán la consideración de CATEGORÍA TERCERA los centros de radiodifusión radicados en entidades de población cuyo censo está comprendido entre 100.000 y 200.000 habitantes.
- Tendrán la consideración de CATEGORÍA CUARTA los centros de radiodifusión radicados en entidades de población cuyo censo sea inferior a 100.000 habitantes.

5.1. Las tarifas previstas en el número 5 que antecede se revisarán anualmente modificándose en la misma proporción en que haya variado en el año anterior el Índice General de Precios al Consumo (IPC) elaborado por el Instituto Nacional de Estadística o el organismo que haga sus veces.

La revisión de las tarifas será automática y surtirá efectos desde el primero de enero de cada año, sin necesidad de notificación expresa a **ENTIDAD**.

OCTAVA.- Liquidación.- Forma de pago.

1. Presentación de liquidaciones trimestrales. Dentro de los meses de enero, abril, julio y octubre de cada año, **ENTIDAD** presentará a **SGAE** una liquidación de la remuneración correspondiente al trimestre anterior, según el modelo que se une a este documento como anexo número 1.
2. Fecha de devengo de la obligación de pago. El importe resultante de estas autoliquidaciones será abonado por **ENTIDAD** en el domicilio de **SGAE**, antes del día 20 de los meses de febrero, mayo, agosto y noviembre de cada año. Estos pagos tendrán la consideración de entregas a cuenta de la remuneración correspondiente a la anualidad de que se trate.

3. Presentación liquidación anual. Una vez aprobadas las cuentas del ejercicio, **ENTIDAD**, dentro de los veinte días siguientes a la finalización del mes en que lo hayan sido, presentará a **SGAE** una liquidación resumen anual conforme al modelo que se adjunta como anexo número 2.
Si de esta liquidación resultase un saldo a favor de **SGAE**, **ENTIDAD** procederá a su abono de inmediato. Si, por el contrario, el saldo fuese favorable a **ENTIDAD**, ésta lo imputará al primer pago a cuenta trimestral que haya de realizar a **SGAE**.
4. Facultad de comprobación. **SGAE** se reserva la facultad de comprobar la veracidad de los datos declarados por **ENTIDAD** en sus liquidaciones trimestrales y anuales, estando **ENTIDAD** obligada a presentarle toda la documentación necesaria para la práctica de dicha comprobación y, en especial, la relativa a los ingresos de explotación brutos, y las bonificaciones y deducciones, en su caso.
5. Intereses de demora. Cualquier cantidad no satisfecha a su vencimiento devengará un interés anual igual al interés legal del dinero incrementado en dos puntos, que se calculará día a día. El mismo interés se aplicará a las diferencias que se pongan de manifiesto en la comprobación de las liquidaciones anuales, devengándose el interés desde el momento en que se debieron haber pagado las cantidades puestas de manifiesto como consecuencia de la comprobación.

NOVENA. - Declaración de utilizaciones.

1. **ENTIDAD** se compromete y obliga a facilitar a **SGAE**, mensualmente, los programas de todas sus emisiones y retransmisiones diarias, con el debido detalle.

Para realizar las aludidas declaraciones, **ENTIDAD** utilizará los modelos que para tal fin tenga establecidos **SGAE** en cada caso, y que **SGAE** se compromete a suministrar a **ENTIDAD** con la debida antelación.

2. **ENTIDAD** entregará mensualmente a **SGAE**, en el modelo señalado en el párrafo anterior, declaración de:
 - A. Los programas de las emisiones de **ENTIDAD** con indicación, en cada uno de ellos, de los datos que a continuación se expresan, según se trate o no de obras audiovisuales:
 - a) En el caso de las obras audiovisuales, se indicará el título de la obra en su idioma original y en el de la versión o versiones locales. Si se trata de una serie, el título de ésta y el de sus episodios, en su caso, y uno y otros tanto en el idioma original como en el de la versión o versiones locales. Asimismo, se hará constar: los nom-

bres del director, del realizador, del traductor, del adaptador y de la empresa productora, así como la nacionalidad, la duración y la clave de clasificación de la obra facilitada por **SGAE**.

b) Cuando se trate de producciones y espacios que, a efectos de este contrato no tienen la consideración de obras audiovisuales, se indicará su título, el nombre de los autores, del adaptador, del arreglador, del intérprete y del coreógrafo, así como su duración de ejecución, la clave y el origen de la grabación utilizada, en su caso.

B. La lista de las grabaciones expedidas por **ENTIDAD** a otros organismos de televisión, indicando, asimismo, los datos que correspondan a cada una de dichas grabaciones, según el detalle expresado en el apartado 1 anterior, el organismo destinatario, la fecha de expedición y la contraprestación dineraria convenida, en su caso.

DÉCIMA.- Resolución.

1. Ambas partes podrán resolver el contrato comunicándolo por escrito a la otra parte con un preaviso de un mes. En caso de resolución por **ENTIDAD**, será requisito imprescindible el cese efectivo en la utilización del repertorio de **SGAE**.
2. Serán causas de resolución del contrato, además de las legales, el incumplimiento por **ENTIDAD** de la obligación de pago de la remuneración pactada, el falseamiento de los datos contenidos en las liquidaciones trimestrales o anuales y la falta de entrega de las declaraciones de utilizaciones.
3. Bastará para que se produzca la resolución la notificación por escrito y certificada, dirigida al domicilio señalado en el encabezamiento del contrato.

UNDÉCIMA.- Duración.

El presente contrato entrará en vigor el día de la fecha y será de duración indefinida. Ambas partes podrán resolver este contrato comunicándolo por escrito a la otra parte con un preaviso de tres meses.

DUODÉCIMA.- Parte más favorecida.

ENTIDAD podrá reivindicar, con efecto inmediato y sin efectos retroactivos, la aplicación de cualquier condición más beneficiosa contenida en los contratos-autorización que, de la mis-

ma naturaleza, características y origen que el presente, suscriba **SGAE** con entidades de televisión de la misma clase que **ENTIDAD** para la utilización de su repertorio en las mismas modalidades contempladas en este contrato.

Para la aplicación de lo establecido en el párrafo anterior, queda entendido que toda condición más beneficiosa será inseparable de cualquier otra que le sirva de compensación.

DECIMOTERCERA.- Sumisión a Juzgados y Tribunales.

Ambas partes, con renuncia expresa a cualquier otro fuero que pudiera corresponderles, se someten a los Juzgados y Tribunales de para conocer de cuantas cuestiones se susciten con motivo del presente contrato.

Y, en prueba de conformidad con cuanto antecede, ambas partes firman por duplicado en el lugar y fecha al principio indicados.

Por **SGAE**,

Por **ENTIDAD**,

ANEXO 1
Declaración Trimestral

Declaración de los ingresos obtenidos que presenta la ENTIDAD
titular de la televisiónpor el trimestre
de acuerdo con lo previsto en la cláusula OCTAVA del contrato suscrito con SGAE.

<p>INGRESOS NETOS DE EXPLOTACIÓN <input type="checkbox"/></p> <p>INGRESOS BRUTOS DE PUBLICIDAD _____</p> <p>Deducción sobre publicidad _____</p> <p>INGRESOS NETOS DE PUBLICIDAD _____</p> <p>SUBVENCIONES BRUTAS _____</p> <p>Deducción sobre subvenciones _____</p> <p>Subvenciones netas _____</p> <p>10% deducción por ent. Cult. _____</p> <p>TOTAL SUBVENCIONES NETAS _____</p> <p>CUOTAS DE ABONADOS BRUTAS _____</p> <p>Deducción sobre cuotas de abonados _____</p> <p>CUOTAS DE ABONADOS NETAS _____</p> <p>TOTAL INGRESOS BRUTOS DE EXPLOTACIÓN _____</p> <p>LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR _____</p> <p>.....% para el año..... _____</p>		<p>INGRESOS BRUTOS DE EXPLOTACIÓN <input type="checkbox"/></p> <p>INGRESOS BRUTOS DE PUBLICIDAD _____</p> <p>SUBVENCIONES BRUTAS _____</p> <p>CUOTAS DE ABONADOS BRUTAS _____</p> <p>TOTAL INGRESOS NETOS DE EXPLOTACIÓN _____</p> <p>LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR _____</p> <p>.....% para el año..... _____</p>
--	--	--

En, a de de

Por ENTIDAD,

ANEXO 2

Declaración Resumen Anual

Declaración de los ingresos obtenidos que presenta la ENTIDAD
 titular de la televisión por el año
 de acuerdo con lo previsto en la cláusula OCTAVA del contrato suscrito con SGAE.

INGRESOS NETOS DE EXPLOTACIÓN

INGRESOS BRUTOS DE PUBLICIDAD _____
 Deducción sobre publicidad _____
 INGRESOS NETOS DE PUBLICIDAD _____

SUBVENCIONES BRUTAS _____
 Deducción sobre subvenciones _____
 Subvenciones netas _____
 10% deducción por ent. Cult. _____
 TOTAL SUBVENCIONES NETAS _____

CUOTAS DE ABONADOS BRUTAS _____
 Deducción sobre cuotas de abonados _____
 CUOTAS DE ABONADOS NETAS _____

TOTAL INGRESOS BRUTOS DE EXPLOTACIÓN _____

LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR _____

.....% para el año..... _____

INGRESOS BRUTOS DE EXPLOTACIÓN

INGRESOS BRUTOS DE PUBLICIDAD _____

SUBVENCIONES BRUTAS _____

CUOTAS DE ABONADOS BRUTAS _____

TOTAL INGRESOS BRUTOS DE EXPLOTACIÓN _____

LIQUIDACIÓN POR DERECHOS DE AUTOR _____

.....% para el año..... _____

RESUMEN ANUAL

Entrega a cuenta del primer trimestre _____

Entrega a cuenta del segundo trimestre _____

Entrega a cuenta del tercer trimestre _____

Entrega a cuenta del cuarto trimestre _____

TOTAL _____

Importe anual, según la presente declaración _____

Saldo a favor de..... _____

En, a de de

Por ENTIDAD,

3. MODELO DE AUTORIZACIÓN PARA ESPECTÁCULOS Y CONCIERTOS

SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN

Por la presente, con conocimiento de las condiciones que figuran al dorso de este ejemplar, que acepto en su integridad, SOLICITO de esa Entidad el oportuno permiso para la celebración del espectáculo que más abajo se indica, a cuyo efecto detallo las circunstancias del mismo, bajo mi responsabilidad.

Persona o entidad organizadora del espectáculo _____

Domicilio _____

D.N.I. o Número de Identificación Fiscal _____

Persona de contacto _____ Teléf. _____

Clase de espectáculo y grupo o conjuntos que actuarán _____

Lugar de su celebración _____

Fecha y hora prevista para el mismo _____

Total aforo del local _____

Título o títulos de la obra u obras representada o ejecutadas en el espectáculo (1) _____

Número de localidades o billeteaje que se entregan con esta solicitud, para su contraseñado, en caso de obtención del permiso:

Núm. de localidades	Clase	Precio	Numeración
			Del _____ al _____
			Del _____ al _____
			Del _____ al _____
			Del _____ al _____
			Del _____ al _____
			Del _____ al _____

Total localidades

Acompaño certificación del titular del local, acreditativa de que los billetes entregados corresponden al total del aforo del mismo (2)

En _____, a _____ de _____ de _____

Firmado:(3)

CONDICIONES DE LA AUTORIZACIÓN

PRIMERA. La autorización deja a salvo el derecho moral de los autores de la(s) obra(s) que se ha(n) de representar o ejecutar en el espectáculo. En su consecuencia, el organizador no podrá hacer en la(s) obra(s) variaciones, adiciones, atajos, cortes o supresiones sin consentimiento expreso del autor o autores de la(s) misma(s). Tampoco podrá intercalar en la representación o ejecución, publicidad de ninguna clase.

SEGUNDA. La autorización comprende, exclusivamente, los actos que se indican en la solicitud, siendo necesaria la petición y obtención de nueva autorización en el caso de celebración de más actuaciones, aunque éstas tengan por objeto el mismo repertorio.

TERCERA. Los derechos de autor que ha de satisfacer el organizador se calcularán al..... % (4) del total producto de la entrada, de acuerdo con.....
.....(5) sin mas deducción que los tributos que graven específicamente el acto.

En el total producto de la entrada se computarán, en su caso, el abono y el aumento de precio que el organizador lleve a efecto, y no se tomará en cuenta ningún arreglo o convenio particular que dicho organizador pueda hacer vendiendo billetes a precios menores que los anunciados al público en general, o distribuyéndolos gratuitamente.

De lo dispuesto en el párrafo anterior se exceptúan la rebaja que el organizador conceda a los abonados, en su caso, y las invitaciones que reúnan los requisitos previstos en la condición cuarta.

CUARTA. Para la utilización de invitaciones por parte del organizador, será necesario que éste haya solicitado y obtenido la correspondiente autorización de SGAE, presentando a la misma los oportunos billetes, los cuales serán contraseñados por dicha Entidad y hará constar en ellos la mención "INVITACIÓN, PROHIBIDA SU VENTA". Estas invitaciones autorizadas serán las únicas que no se computarán en el cálculo de los derechos de autor.

QUINTA. Con un ejemplar de la presente autorización se devolverán al organizador los billetes acompañados de la solicitud, debidamente contraseñados.

La utilización por el organizador de billetes distintos de los contraseñados, se considerará defraudación de los derechos de autor y será sancionada en la forma que determina la Ley.

SEXTA. A la terminación del espectáculo, el organizador deberá poner a disposición de SGAE la correspondiente hoja de taquilla, el sobrante del billeteaje -si lo hubiere- y los derechos de autor calculados conforme se determina en las condiciones tercera y cuarta.

El organizador, por disposición legal, tiene la consideración de depositario de los derechos devengados por su espectáculo, y, en calidad de tal, viene obligado a tenerlo a disposición de SGAE y a restituirlo a la misma cuanto ésta se lo solicite, una vez celebrado el acto.

SÉPTIMA. Asimismo, a la terminación del espectáculo, el organizador presentará a SGAE la correspondiente hoja-programa, con el repertorio de las obras ejecutadas, si el espectáculo fuera de variedades o consistente en la ejecución de obras musicales de carácter popular.

OCTAVA. Como superposición a la garantía aludida en la condición sexta, para aseguramiento de la obligación de pago de los derechos que se devenguen, el organizador ofrece la siguiente (6):

- Fianza solidaria, con renuncia expresa a los beneficios de orden, excusión y división, de una(s) persona(s) propietaria(s) del local donde se celebrará el espectáculo.
- Fianza solidaria, con renuncia expresa a los beneficios de orden, excusión y división, de
- Depósito en efectivo de la cantidadpesetas, que se imputará, en su día, al pago de los derechos devengados.

NOVENA. Para cuantas cuestiones se deriven de la autorización, los interesados y SGAE se someten a la jurisdicción de los Tribunales de

(E)L(OS) FIADORES

EL ORGANIZADOR

AUTORIZACIÓN

Vista la solicitud que antecede, esta Sociedad autoriza al organizador del espectáculo que figura en la misma la representación y ejecución pública en tal espectáculo, de la obra u obras correspondientes, bajo las condiciones anteriormente expresadas y con aceptación de la garantía ofrecida en la octava.

En , a de de

Por SGAE,

Recibida la autorización y el billeteaje presentado.

..... de de

El Organizador

Notas

- (1) Este espacio deberá rellenarse en el caso de obras dramáticas, lírico-dramáticas, coreográficas o pantomímicas, así como en el de conciertos de música sinfónica o análoga. En otro supuesto, se cubrirá el espacio con la siguiente mención: *Composiciones musicales de carácter popular*, cuya relación se hará constar al término del espectáculo en la correspondiente hoja-programa.
- (2) Táchese ese párrafo si SGAE no considera necesario aportar dicha certificación.
- (3) No se admitirá la solicitud si no está firmada por el organizador o persona que legalmente lo represente, indicándose, en este último caso, el titular del que resulte su representación.
- (4) Cúbrase este espacio con la tarifa que corresponda.
- (5) Rellénese este espacio con una de las dos siguientes menciones, según proceda:
 - *Las Tarifas Generales de SGAE*
 - *La remuneración fijada por el(os) autor(es)*
- (6) Póngase una cruz en el espacio correspondiente al tipo de garantía que proceda. El espacio en blanco previsto para las fianzas, debe llenarse con el nombre, domicilio y documento nacional de identidad del fiador (o fiadores).

TARIFAS

TARIFAS APLICABLES A AYUNTAMIENTOS

Epígrafe 1. **TARIFAS PARA ESPECTÁCULOS CON TAQUILLA.**

1.a) **CONCIERTOS, RECITALES DE MÚSICA SINFÓNICA, RECITALES DE MÚSICA NO SINFÓNICA Y ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES.-**

Por derechos de autor, 10% de los ingresos de taquilla por cada concierto, recital o espectáculo que se celebre.

- Los Ayuntamientos vendrán obligados a presentar a la SGAE, a través de sus Delegados y representantes y con la debida antelación, las entradas que se pongan a la venta para el acceso a tales espectáculos, a efectos de su contraseñado previo.
- Los Ayuntamientos dispondrán de invitaciones que no computarán a efectos del devengo de derechos de autor. Estas invitaciones no podrán exceder, en ningún caso, del 5% del total del billeteaje, con un máximo de 1.000 entradas de cada acto o espectáculo.
- Los Ayuntamientos entregarán a la SGAE, a través de sus Delegados y representantes, la correspondiente hoja de taquilla firmada por el Interventor, Secretario o funcionario que tenga asignadas estas funciones, en el plazo máximo de 72 horas desde la celebración del espectáculo de que se trate. La hoja de taquilla deberá ir acompañada del billeteaje sobrante, en su caso.

1.b) **CIRCO, ILUSIONISMO Y PRESTIDIGITACIÓN.-**

Por derechos de autor, el 4,5% de los ingresos en taquilla por cada representación, siempre que las obras utilizadas sean como complemento de números circenses, de ilusionismo o de prestidigitación exclusivamente, o que la utilización de números de variedades o arrevistados no tenga una duración superior a la mitad del espectáculo. Cuando la duración de los números de variedades o arrevistados sea superior a la mitad de la totalidad del espectáculo, el porcentaje a abonar será el 10%, en lugar del indicado en el párrafo anterior.

1.c) **BAILES ESPORÁDICOS CELEBRADOS CON MOTIVO DE FERIAS Y FIESTAS PATRONALES.-**

Por derechos de autor, el 7% de los ingresos obtenidos en taquilla por cada baile que se celebre.

Si no pudiera contrarseñarse el billete, ni se pudiera obtener la hoja de taquilla por causas ajenas al Ayuntamiento, la citada tarifa del 7% se aplicará sobre el 75% del aforo, tomando como base un metro cuadrado por pareja y la suma de los precios de señorita y caballero, bonificada en un 25%.

1.d) EXHIBICIÓN PÚBLICA DE PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS.-

Por derechos de autor, el 2% de los ingresos en taquilla.

- En las salas de titularidad municipal destinadas a la exhibición pública de películas cinematográficas que tengan un **régimen de explotación comercial**, los Ayuntamientos vendrán obligados a entregar a la SGAE, a través de sus Delegados y representantes, y con periodicidad semanal, el modelo de parte-declaración previsto en la Orden del Ministerio de Cultura de 30 de mayo de 1986, o el que pudiera sustituirlo en el futuro.
- En las salas de titularidad municipal destinadas a la exhibición pública de películas cinematográficas, en las que el régimen de explotación tenga carácter de **cine-club**, y no se hallen sometidas a las previsiones de la Orden del Ministerio de Cultura de 30 de mayo de 1986, los Ayuntamientos entregarán a la SGAE, a través de sus Delegados y representantes, y con periodicidad mensual, declaración de títulos exhibidos con expresión de nacionalidad de la obra cinematográfica, de los nombres del director-realizador, del guionista y del compositor de la banda musical, así como de las cantidades recaudadas a través de las cuotas de abonados, venta de entradas o cualquier otro ingreso que traiga causa de la exhibición de la película cinematográfica.

1.e) TARIFAS MÍNIMAS PARA ESPECTÁCULOS CON TAQUILLA.-

Cuando, para los espectáculos comprendidos en este epígrafe, rijan precios de taquilla bonificados o subvencionados, o notoriamente distanciados de los precios que habitualmente rijan en el mercado para espectáculos análogos, la tarifa por derechos de autor se calculará mediante la aplicación del porcentaje correspondiente a la modalidad de uso afectada, al presupuesto de gastos necesarios para la celebración del espectáculo de que se trate.

Se entenderán precios de taquilla bonificados o subvencionados los que, calculada la suma de ingresos que se obtendrían por la venta de la totalidad de las localidades del aforo, dicho importe resultara inferior al presupuesto de gastos necesarios para la celebración del espectáculo.

Epígrafe 2. TARIFAS PARA ESPECTÁCULOS GRATUITOS.

Cuando los espectáculos comprendidos en el epígrafe anterior se celebren con acceso gratuito al público y no condicionado a exigencia previa alguna, la tarifa por derechos de autor se calculará mediante la aplicación del porcentaje correspondiente a la modalidad de uso afectada, al presupuesto de gastos necesarios para la celebración del espectáculo. A tal fin, los Ayuntamientos vendrán obligados a presentar a la SGAE la certificación acreditativa del total del presupuesto de gastos de cada espectáculo a que se refiere el presente epígrafe.

Cuando existan dificultades en la determinación del presupuesto de gastos por cada acto celebrado, o ante el supuesto de falta de presentación del mismo por parte del Ayuntamiento, los derechos de autor se calcularán tomando como base el importe del caché habitual de los grupos o artistas actuantes, incrementado en un 5%.

Se entenderá por "caché" la contraprestación económica que perciba(n) el/los artista(s) intérprete(s) o ejecutante(s) por su actuación, descontados el IVA y demás impuestos aplicables.

Epígrafe 3.

3.a) ACTOS CELEBRADOS EN LA VÍA PÚBLICA O AL AIRE LIBRE.-

Tales como dianas, pasacalles, bailes folclóricos que no constituyan espectáculo completo, desfiles de carrozas, etc., en que los actuantes no perciban prestación económica alguna.

Por cada baile o actuación	Tarifa	
Municipios de hasta 500 habitantes	727 Ptas.	4,35 €
De 501 a 1.000 habitantes	965 Ptas.	5,80 €
De 1.001 a 3.000 habitantes	1.451 Ptas.	8,72 €
De 3.001 a 15.000 habitantes	1.933 Ptas.	11,62 €
De más de 15.000 habitantes	2.420 Ptas.	14,54 €
Capitales de Provincia	3.625 Ptas.	21,79 €

3.b) CONCIERTOS A CARGO DE BANDAS MUNICIPALES, GRUPOS CORALES O GRUPOS NOVELES, ETC. SIN PRESUPUESTO ESPECÍFICO DE GASTOS POR CADA ACTO CELEBRADO.-

En los actos organizados por Ayuntamientos que constituyan espectáculo completo, en los que los actuantes no perciban contraprestación económica específica por su actuación, tales como conciertos a cargo de bandas municipales, grupos corales o grupos noveles, etc., la tarifa aplicable, ante la inexistencia de un presupuesto específico de gastos en dichos actos, será la que corresponda de acuerdo con la siguiente escala:

Tarifas por actuación

Municipios de hasta 3.000 habitantes	4.612 Ptas.	27,72 €
De 3.000 a 15.000 habitantes	6.922 Ptas.	41,60 €
De más de 15.000 habitantes	9.230 Ptas.	55,47 €
En todas las capitales de provincia	11.538 Ptas	69,34 €

Estas tarifas se revisarán anualmente y quedarán modificadas en la misma cuantía en que haya variado el índice del coste de la vida en el año precedente –conjunto nacional– denominado Índice de Precios al Consumo (IPC), que publique el Instituto Nacional de Estadística u Organismo que haga sus veces.

**MODELO DE FACTURA
PARA EL PAGO DE LOS DERECHOS DE AUTOR**

MODELO DE FACTURA PARA EL PAGO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

FACTURA NÚM.:

_____, ____ de _____ de _____

FECHA	CONCEPTO	DERECHOS DE AUTOR

TOTAL BASE

16 % IVA

TOTAL

NOTA: El pago de esta factura se podrá efectuar **únicamente** mediante transferencia a la cuenta de SGAE en el **BANCO BILBAO VIZCAYA**, sucursal _____, cuenta n° _____, o por cheque enviado al domicilio de esta Entidad, indicando en ambos casos el número de factura a que se refiere el citado pago.

ANEXO II

MIEMBROS DE LA COMISIÓN DE CULTURA DE LA FEMP

1. Presidenta: Sra. Dña. M^o Yolanda Barcina Angulo
Alcaldesa de Pamplona

2. Vicepresidente: Sr. D. Ángel Olivares Ramírez
Alcalde de Burgos

3. Sra. Dña. Eva Almunia Badía
Concejala. Ayuntamiento de Huesca

Sustituida en septiembre de 2001 por:

Sr. D. Javier Campelo de Mena
Concejal. Ayuntamiento de Huesca

4. Sr. D. Jesús Caballero López
Alcalde de Alhama de Murcia

5. Sr. D. Arsenio Cordero Domínguez
Concejal. Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules (Cádiz)

6. Sra. Dña. Pilar Fernández Labrador
Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Salamanca

7. Sr. D. José María Fernández del Viso
Concejal. Ayuntamiento de Oviedo

8. Sr. D. Diego García-Abadillo Guerrero
Alcalde de La Solana (Ciudad Real)

9. Sr. D. Alberto Gutiérrez Alberca
Concejal. Ayuntamiento de Valladolid

10. Sra. Dña. Mónica Lanaspá Olles
Alcaldesa de Alcolea de Cinca (Huesca)

11. Sr. D. Joan Francesc Marco Conchillo
Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat. Diputado Presidente del Área de Cultura de la Diputación de Barcelona

12. Sr. D. Fernando Martínez Vidal.
Concejal. Ayuntamiento de Madrid
13. Sr. D. Francisco Martos Ortiz
Alcalde de Castuera (Badajoz)
14. Sr. D. Ferran Mascarell Canalda
Concejal. Ayuntamiento de Barcelona
15. Sr. D. Ramón Miranda Adán
Alcalde de Garachico (Santa Cruz de Tenerife)
16. Sr. D. Miguel Ángel Mulet Taló
Concejal. Ayuntamiento de Castellón de la Plana
17. Sr. D. Pere Navarro Morera
Concejal. Ayuntamiento de Terrassa (Barcelona)
18. Sr. D. Manuel G. Peinado Lorca
Alcalde de Alcalá de Henares
19. Sr. D. Isidro Rodríguez Plaza
Alcalde de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)
20. Sr. D. Antonio Jesús Roldán Muñoz
Alcalde de Conil de la Frontera (Cádiz)
21. Sr. D. Luís Sánchez-Contador Ludiña
Concejal. Ayuntamiento de Toledo
22. Sr. D. Marcelino A. Sánchez Ruiz
Alcalde de Úbeda (Jaén)
23. Sra. Dña. M^ª Encina Serrano Iglesias
Concejala. Ayuntamiento de Vitoria (Álava)
24. Sr. D. Jesús Valenzuela Ruiz
Concejal. Ayuntamiento de Granada
25. Sr. D. Amador Vázquez Vázquez
Alcalde de Vilamarín (Ourense)

