

SEMINARIO DE HISTORIA

Dpto. de H^a del Pensamiento y de los Movs. Sociales y Políticos,
Universidad Complutense de Madrid
Fundación José Ortega y Gasset

Curso 2010-2011
Documento de trabajo 2011/1

POLÍTICA CULTURAL Y TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

GIULIA QUAGGIO
Universidad de Florencia

SESIÓN: JUEVES, 20 DE ENERO DE 2011, 19 H.

Lugar: Aula 7
Instituto Universitario José Ortega y Gasset
c/ Fortuny 53, 28010 Madrid

Contacto: seminariodehistoria@gmail.com

Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)

por Giulia Quaggio

I. Una nueva perspectiva para el estudio de la transición a la democracia en España

A menudo se habla de “milagro español” para referirse al rápido proceso de democratización: entre mitos mediáticos y la existencia de zonas grises en relación a estos estereotipos, es posible hallar unas líneas interpretativas sobre el estudio de la transición. Entre los factores explicativos, la historiografía subraya el papel y los pactos de las élites políticas; otras exposiciones se centran en la modernización económica, productiva, social y cultural de los años sesenta a lado de la centralidad de los reformistas del Régimen para el entero proceso¹.

Con la premisa que el análisis riguroso de la transición tendría que contemplar y originarse desde una actitud crítica en relación a las diferentes posiciones, el estudio que aquí sugiero da la vuelta a los paradigmas y a las líneas de investigación hasta ahora empleadas por la historiografía transicional. Es la *cultura*, o mejor dicho, la *gestión política* que de la misma realizaron los Gobiernos transicionales la que se convierte en el objeto de esta particular perspectiva sobre el proceso de democratización en España. Esta dimensión conflictiva de la relación entre política y cultura en los años de la transición resulta un ámbito casi inexplorado en contraste con un cierto interés de la sociología por los casos de las transiciones en Sudamérica².

¹Una síntesis completa sobre los diferentes acercamientos a la transición española en: Manuel Ortiz Heras, *Historiografía de la Transición*, en AA.VV., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuente documentales VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, Anabad, 2004.

² En Argentina al final de los ochenta se ha abierto un debate sobre la relación entre cultura, política y papel del Estado, después del espantoso balance de la dictadura militar. Entre todos: Ana Wortman, *Repensando las políticas culturales de la transición*, “Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales magazine”, n. 9, Buenos Aires, 1996, pp. 63-85. Ana Wortman, *Políticas y espacios culturales en la Argentina. Continuidades y rupturas en una década*, Eudeba, Buenos Aires, 1997. Ana Wortman, *Vaivenes del campo intelectual político en la Argentina*, en Daniel Mato, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela, 2002. Oscar Landi, *Cultura y política en la transición a la democracia*, “Nueva Sociedad”, Caracas, julio/agosto 1984, Caracas. Oscar Landi, *Campo cultural y democratización política*, en Néstor García Canclini, *Políticas culturales y crisis de desarrollo en América Latina*, Grijalbo, México, 1987. Beatriz Sarlo, *Argentina 1984: la cultura en el proceso democrático*, “Nueva Sociedad”, n. 73, julio/agosto 1984, Caracas, pp. 78-84. Para el caso de Europa del Este, Nada Svob-Djokic, *Cultural Contexts in Transitions Processes*, en A.A.VV., *Cultural Transitions in Southeastern Europe*, Culturlink Network, n.6, Zagabria, 2004, pp. 7-18. <http://www.culturelink.org/publics/joint/cultid06/index.html>.

Claro está que existen muchos estudios y monografías sobre sectores específicos de la producción cultural en los años de transición; el cine, el arte y la literatura han sido profundizados por diferentes estudiosos en relación con los eventos que siguieron a la muerte de Franco³. Empiezan ahora a abrirse camino las primeras reflexiones tanto sobre la relación entre intelectuales y política transicional como sobre el papel que los actores procedentes del campo de la cultura tuvieron al obstaculizar a través de reformas y creatividad la dictadura y animar con nuevas ideas la democratización⁴.

Por tradición, la política cultural está incluida entre las actividades políticas secundarias, de simple «adjetivación»⁵, en segundo plano con relación a otros campos gubernamentales, como la política económica, la política militar o la política exterior, que tendrían más correspondencia en la vida de los ciudadanos. Mi propuesta, en cambio, es precisamente la de rescatar un ámbito administrativo muchas veces subestimado para convertirlo en la categoría analítica que esclarezca continuidades y rupturas, transformaciones e impulsos para el cambio dentro del peculiar proceso de transición española.

Sin embargo, no es simple definir el concepto de «política cultural». «Política» y «cultura» se compenetran con sus pluralidades semánticas pero la unión de los términos podría resultar impalpable. Por un lado, esta unión encierra la idea ilustrada de cultura como forma de «civilización». Por el otro, guarda la noción romántica de cultura, como configuración de identidad del pueblo.

Aunque en España la política cultural haya recorrido su propio camino de institucionalización⁶, permanece una categoría de la administración pública que no se consigue definir de manera clara, sino que mantiene un perfil variable y borroso.

³ Apunto aquí solo algunos títulos de una larga lista que ponen en relación el campo de las artes con la democratización: (industria editorial) Sergio Vila-Sanjuán, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino. Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001. (Cinema); *Cultura de masas y cambio político: el cine español en la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999. José M. Caparrós, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992. Samuel Amell e Salvador García Castañeda, *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

⁴ Por ejemplo: Juan Gracia Pecourt, *Los intelectuales y la transición política "Un estudio del campo de las revistas política en España"*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2008.

⁵ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Glasgow, 2004, p. 5.

⁶ Sobre la evolución de la política cultural en España: Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para que sirve*, Trea, Gijón, 1991, pp. 77-98. Lluís Bonet, *La politique culturelle en Espagne: evolution et enjeux*, en "Pôle Sud", n. 10, maggio 1999, pp. 58-74. Lluís Bonet *Evolución y retos de la política cultural en España*, en "Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello", n. 61, agosto 1999, pp. 89-99. Lluís Bonet e Emmanuel Négrier, *La politique culturelle en Espagne*, Broché, Paris, 2007. Juan Arturo Rubio Aróstegui, *Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura (1977-2007)*, en "Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas", vol. 7, num. 1, 2008, p. 58.

Vicent Dubois ha explicado cómo esta categoría constituye «un conjunto fluido e inestable»⁷, cuya introducción dentro del espacio público representa un hecho bastante reciente, conectado con las transformaciones del mundo occidental de los años sesenta y el crecimiento del *Welfare State* y, por lo tanto, con la institucionalización del derecho para todos los individuos de beneficiarse de la cultura.

Es posible definir la política cultural con la ayuda conceptual de Néstor García Canclini como «el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social»⁸.

Así, la política cultural establece un doble efecto: el de «ordenar», ya que regula, por ejemplo, los derechos del artista o la protección de los bienes culturales, y por el otro, el de «promoción», dado que sustenta y divulga producciones artísticas específicas. Esta última dimensión adquiere una perspectiva socio-política más amplia: la oferta cultural gubernamental comporta, de hecho, la creación de una identidad colectiva concreta como exhibición de una peculiar forma de poder y modalidad de gobierno. En efecto, dicha política crea el tejido social en el cual los ciudadanos ejercen y viven sus prácticas culturales. La relación entre poder político y cultura se complica: la cultura se convierte para los Gobiernos en un medio de comunicación, un elemento funcional desde la perspectiva económica, un refinado elemento de distinción y de compensación social y psicológica para el pueblo⁹.

La política cultural, además, utiliza el mundo de las artes como medio para otras finalidades, más allá de razones de protección racionales y mejora del patrimonio artístico. La dimensión inmaterial de una política cultural como «ornamento» y «representación» tiende a volver más efectivo el determinado orden social que se quiere promover. Este discurso es todavía más válido en el momento de paso de estructuras políticas autoritarias a otras democráticas.

En este trabajo, a partir de las anteriormente citadas premisas teóricas, quiero centrarme en las significaciones e implicaciones socio-políticas derivadas de la relación que se establece durante el proceso transicional entre el campo de la cultura, entendido aquí como un articulado sistema de fuerzas entre actores y productos que pertenecen al ámbito artístico y extra-educativo, y la política gubernamental. Así como en esta definición hemos utilizado algunas reflexiones

⁷ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Gèneses de une catégorie d'intervention publique*, Belin, Parigi, 1999, p. 10.

⁸ Néstor García Canclini, *Para un diccionario heréticos de estudios culturales*, en "Fractal" n° 18, julio-septiembre, 2000, año 4, volumen V, pp. 11-27.

⁹ Síntesis abundante de ideas sobre la relación entre cultura y poder en: Pau Rausell Köster, *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*, Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 31-72.

de Emiliano Fernández Prado¹⁰, la base metodológica de nuestra investigación es la nota idea de «campo cultural» de Pierre Bourdieu.

La transición a la democracia es una categoría histórica en la cual «interactúan y se superponen campos de acción y de pensamiento estratificados en flujos lentos, veloces y turbulentos»¹¹. De la misma manera, dentro del campo cultural, interaccionan diferentes redes de poder que provocan efectos en la vida política del país. En esta situación conflictiva y dinámica, el capital económico de una Nación es sólo uno de los capitales de los que el Estado dispone: el «capital cultural» con su inmaterialidad contribuye en el sentido de «distinción» y enriquecimiento al camino de afianzamiento de la democracia; en los estudios de los procesos de transición, por lo tanto, no hay que infravalorar ni olvidar el papel central que juega el etéreo e intangible, a la par que estratégico, capital cultural y simbólico del país¹².

Dado que la política cultural en el Estado español está, por tradición, dispersa entre diferentes organizaciones administrativas y no sólo las que llevan el epíteto de «cultural»¹³, para este estudio he elegido de adoptar como actor protagonista al *Ministerio de Cultura*, tanto en sus transformaciones administrativas, cambios que evidencian la mutable concepción gubernamental de la cultura en años de metamorfosis, como en la historización de las políticas culturales para acompañar o facilitar el proceso de transición.

El hecho de que mi elección se enfoque en el Ministerio de Cultura se debe a que, como ya había pasado en la V República Francesa, este Ministerio representa una institución gubernamental de ruptura fundamental. Urfalino habla de «invento» de la política cultural a partir de la misma fundación gaullista del Ministerio de Cultura en 1959¹⁴. La introducción de un Ministerio que, de manera explícita y exclusiva, se entregue a la producción artística e intelectual en sus diferentes manifestaciones, señalaría, de hecho, la voluntad de poner en marcha una nueva forma de intervención pública que, apartada de las políticas educativas, se manifieste en su objetivo de democratización y divulgación del arte. En este sentido, no sorprende que el nacimiento del Ministerio de Cultura en España en 1977 sea un producto directo de la transición democrática posfranquista.

Por consiguiente en este trabajo vamos a estudiar el «capital cultural» producido por el Ministerio de Cultura después de la muerte de Franco; como sería imposible

¹⁰ Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para qué sirve*, Ediciones Trea, Gijón, 1991.

¹¹ Rolf Petri, *Transizione. Sui passaggi di regime ed il caso italiano*, en "900", V. 12, 2005, p. 23.

¹² Para un esclarecimiento de estos conceptos, véase la presentación de Marco Santoro en: Pierre Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna, 1995.

¹³ El Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Educación, entre los otros, representan instituciones que desarrollan actividades culturales estatales.

¹⁴ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Parigi, 2004.

analizar cada actividad llevada a cabo por el Estado español, nos centraremos por un lado en la política para las élites (*high culture*), es decir la política que gestiona los productos artísticos para un reducido círculo de ciudadanos y que, gracias a estas obras, fortalece el carisma de la Nación (en particular, nos centraremos en las artes plásticas), y por el otro, en la política cultural popular (*popular culture*), el conjunto de actividades que los Gobiernos ponen en marcha para difundir al pueblo, productos culturales específicos y formas tradicionales y folclóricas de cultura.

Como explica McGuigan, «no es posible excluir la cultura popular en sus diferentes manifestaciones de las artes y de las obras de alto ingenio»¹⁵. Por lo tanto, a nivel metodológico, he intentado aunar estos dos campos que permiten entender la política cultural en su complejidad, como «soporte institucional, sea de la creatividad estética, sea de las formas de vida de la colectividad» y, en consecuencia, subrayar cómo las instituciones gubernamentales se relacionan con la cultura en el sentido más amplio y antropológico del concepto, en calidad de «estilos de vida»¹⁶.

John Stuart Mill reflexionó sobre el hecho de que los sistemas democráticos se asientan sobre la existencia de una sensibilidad común (*fellow feeling*): la política cultural tendría que contribuir a consolidar este sentimiento de solidaridad recíproca sobre el cual construir la democracia.

Por eso, hay que insertar el análisis de la política cultural en el contexto español, de manera que se puede hablar de «una cultura de la transición pero también de una transición vivida como cultura»¹⁷. La misma palabra «cultura» en su sentido más amplio y borroso estuvo omnipresente durante el camino de democratización en calidad de detector del nivel de libertad alcanzado por los españoles y como indicador de la correlativa deslegitimación de las instituciones franquistas. La cultura se convirtió en símbolo y sinónimo de recuperación por parte de los españoles de la escena pública y de los derechos civiles.

En este contexto, vamos a ver, en concreto, la parte central del proceso de transición, o sea la etapa de transformación y «normalización» llevada a cabo por los centristas de la *Unión de Centro Democrático* (1977-1982), que buscando un acuerdo entre todas las partes sociales implicadas en el cambio, entre luces y sombras actuaron una política de «integración», de estratégica y peculiar «recuperación» de la cultura republicana y de reivindicación de la identidad cultural española.

El cambio político vino a coincidir con cambios estructurales más grandes: España, al igual que los demás países occidentales, inició el complejo camino de

¹⁵ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Milton Keynes, 2004, p. 63.

¹⁶ Toby Miller e George Júdece, *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004, p. 11.

¹⁷ José Carlos Mainer, *La cultura de la transición o la transición como cultura*, en Carmen Molinero, *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Península, Barcelona, 2006, p. 153.

estructuración de una «sociedad de la cultura»¹⁸. Con el paso del tiempo, el mundo de las artes y de la cultura han adquirido una proyección cada vez mayor, tanto en la esfera política como en la social. El sector público ha reforzado su presencia cada vez más en el campo cultural; el tiempo de ocio se ha convertido en espacio privilegiado de consumo ciudadano y las diferentes acciones que han sido realizadas para rellenar este tiempo han alcanzado una connotación cada vez más simbólica y espectacular.

La cultura vista desde la perspectiva de «superestructura» representa ahora una de las bases de la sociedad, las nuevas clases medias se dirigen hacia la auto-realización estética e intelectual. La sociedad se ha “estetizado”, es decir que todos los campos de la vida pública, desde la economía hasta la política, están sometidos a dinámicas culturalistas, de potenciación de la imagen y de manipulación simbólica. El resultado final evidencia una creciente fusión entre esfera política, económica y cultural: las artes y su lenguaje, sus valores sensoriales y emocionales se proyectan cada vez más en el espacio público y privado.

Sobre la base de estos cambios socio-culturales, el análisis ha intentado contextualizar las transformaciones de la transición a la democracia española como proceso de reajuste y normalización en relación con otros Estados occidentales.

II. El Ministerio de Cultura, producto de la transición cultural

Como ya han sacado a la luz diferentes estudios, será en los años ochenta, con el Gobierno socialista, cuando, en un momento de entusiasmo histórico, la cultura se vuelve explícitamente moderna y joven, más que nunca oficial y legitimada como verdadero sinónimo de democracia¹⁹. Durante esta larga mayoría absoluta del PSOE, el mundo de la cultura, en especial las artes visuales, adquieren una función estratégica de promoción del cambio en un país que quiere enfatizar su incorporación al club europeo de las democracias parlamentarias. Por eso, y en comparación con la consolidación democrática de los socialistas, los años UCD han sido entendidos, desde la perspectiva de la política cultural, como años de gestión provisional, donde el personal administrativo era heredero del «botín franquista»²⁰.

Si estos juicios tienen muchos elementos ciertos, lo que es seguro es que la política centrista aparece como un campo de verdadero cruce entre dos mundos, o, para decirlo con otras palabras, el proceso democratizador fue cruzado por

¹⁸ Arturo Rodríguez Morató, *La sociedad de la cultura*, Ariel, Madrid, 2007.

¹⁹ Véase Pilar Bonet, *Arte en democracia*, en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 153-179. Además: Juan Antonio Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Edición Trea, Gijón, 1998. El proyecto crítico *Desacuerdos* (2005) analiza la relación entre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Página web: www.desacuerdos.org.

²⁰ Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para que sirve*, ob. cit., p. 117.

múltiples continuidades; el campo cultural que ya se había esbozado en los años del tardofranquismo se dilata en los primeros años de la monarquía parlamentaria, aunque adquiera -aquí está la diferencia- nuevos significados.

Esta continuidad está caracterizada por un doble factor. Primero, como la crítica historiográfica ha subrayado, el franquismo perdió su batalla cultural, ya que dentro de las mismas instituciones oficiales brotó una producción cultural crítica y en línea con las otras democracias oficiales, que, sucesivamente se convirtió en la base del panorama cultural transicional²¹. Sin embargo, como el análisis de Elisa Chuliá ha sacado a la luz²², no es suficiente cerrar la cuestión como fracaso del franquismo; la política cultural de la última etapa del régimen tiene que ser interpretada de igual forma que un nuevo discurso de legitimación del Estado, que, como hemos dicho, se extendió también a los primeros años después de la muerte de Franco.

En los últimos quince años de dictadura, en un contexto de «diversidad cultural», las élites franquistas mantuvieron considerable influencia sobre la oferta cultural, y no sólo sobre la cultura popular. Incluso cuando el régimen liberalizó los mecanismos de control cultural en los años sesenta, luchó hasta el final para imponer su propia visión y englobar en su interior, con una óptica nacionalista, las grandes personalidades de la cultura, también las que procedían del marco ideológico de la oposición al franquismo.

Si la dictadura no fue capaz de obstaculizar el criticismo cultural en los últimos años fue porque su oferta cultural se debilitó a la vez que se volvía más atractiva.

Por consiguiente, más que hablar de una ruptura cultural posfranquista es mejor emplear en claroscuro la noción de «normalización» y «reforma» a partir de la controvertida y deshilvanada transformación que se había puesto en marcha al final de los años cincuenta.

Dentro de este contexto, donde al principio de la transición, convivían diferentes y concurrentes culturas, producidas bien por los que eran simpatizantes del Régimen, bien por los se habían alejado de él, surgió el Ministerio de Cultura en medio de una naciente sociedad civil pre-democrática.

Este Ministerio tuvo que enfrentar la memoria de la violencia que el Estado franquista imprimió al campo cultural —censuras, listas negras y desapariciones—, pero también, y por esas mismas causas, se enfrentó con la necesidad de refundarlo —replantando para ello el lugar de los intelectuales y su relación con la sociedad.

²¹ Esta es la posición de Gracia y Fusi. Véase: Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004 y Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, p. 125.

²² Elisa Chuliá, *Cultural Diversity and the Development of a Pre-democratic Civil Society in Spain*, en Nigel Townson (editor), *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-1975*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010, pp. 163-181.

Sin embargo, vamos ahora a ver cómo surgió la idea de instaurar el Ministerio de Cultura y cómo se abrió el debate respecto a la renovada manera con la cual el Estado democrático tenía que intervenir en materia de cultura.

A la muerte del dictador, la hipótesis de ruptura con el anterior régimen se mostró impracticable y el proceso completo de transición fue sacado adelante por algunos reformistas de la anterior situación autoritaria. No obstante, para el campo de la cultura, como para todos los otros sectores de la vida pública, no es posible hablar de una transición exclusivamente como proceso dirigido por las élites del país; como Álvaro Soto subraya, la ciudadanía, movilizándose, como los artistas e intelectuales que adoptaron la cultura y sus productos como «símbolos» de la protesta antifranquista, presionó a las instituciones gubernativas a modificar su discurso político y a adaptarse a las nuevas necesidades²³.

Por lo tanto la transición y la reforma en el campo de la cultura fueron dirigidas desde arriba a través de decretos gubernamentales, pero con la conciencia que la sociedad española sabía que el franquismo había perdido la batalla cultural y había colocado, como primer punto en la agenda cultural, reconciliar o sintonizar la «España oficial» con los cambios que habían ocurrido en la «España real».

Se trató de un camino de cambio *de la ley a la ley*, fundado sobre el consenso y la reconciliación, y favorecido por la actitud de los españoles que deseaban orden y tranquilidad y no querían riesgos. Esta actitud encajó bien con el reformismo moderado de la UCD, coalición de quince diferentes partidos que abarcaba democristianos, liberales, socialdemócratas, además de los «independientes», que llegaban del ala reformista del franquismo²⁴.

Por ejemplo, en el campo de la cultura, las nuevas condiciones para la libertad de expresión fueron fijadas el primero de abril de 1977, a través de un real decreto que abrogaba los artículos más polémicos de la Ley de Prensa de 1966 y sobretodo el tristemente célebre artículo segundo²⁵; dicho con otras palabras no fue introducida una nueva normativa, sino que fueron eliminados algunos artículos de la legislación de la dictadura de manera que fuera para siempre exorcizada la práctica de los secuestros administrativos de prensa, reproducciones gráficas y sonora y

²³ Álvaro Soto, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 31-33.

²⁴ Sobre el papel de las componentes reformistas dentro del proceso transicional, en cuanto «puente» entre sectores ortodoxos franquista y oposición rupturista, véase: Cristina Palomares, *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 2006. Sobre la historia de UCD: Silvia Alonso-Castrillo, *La apuesta del centro: historia de la UCD*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Jonathan Hopkin, *El partido de la transición: ascenso y caída de la UCD*, Acento, Madrid, 2000. Mario Caciagli, *La parábola de la Unión de Centro Democrático*, en Andrés de Blas, Ramón Cotarelo, José Felix Tezanos, *La transición democrática española*, Sistema, Madrid, 1989, pp. 389-432. Carlos Hunneus, *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*, Cis, Madrid, 1985.

²⁵ Real Decreto-ley 24/1977, 1 abril sobre Libertad de Expresión. Véase: BOE, 12 abril de 1977, num. 87.

alejado el espectro de una administración pública que asumía funciones propias de la justicia.

Dentro de este contexto, el *Ministerio de Cultura* nació con la reforma del *Ministerio de Información y Turismo* franquista y al mismo tiempo constituyó el gran cambio institucional en relación al mundo de la cultura. Como ya quedaba claro en los últimos años de la dictadura (según la opinión de los Ministros de Información y Turismo Pío Cabanillas y Reguera Guajardo²⁶), la desmembración del Ministerio parecía necesaria. Sin embargo, sólo dentro de la reforma general de la administración de julio de 1977 fue instituido por el centrista Pío Cabanillas el nuevo ministerio, al principio llamado *Ministerio de Cultura y Bienestar*²⁷. El Ministerio, fruto de la «remodelación» administrativa posfranquista, fue el resultado de la unión del franquista *Ministerio de Información y Turismo*, de las organizaciones sindicales falangistas y de la *Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural* del *Ministerio de Educación y Ciencia*.

Un informe ministerial nos ayuda a formarnos una idea de la consistencia de las organizaciones falangistas que aquí confluyeron: en una suma global de 9511 dependientes ministeriales, 2175 llegaban del *Movimiento* y 279 de las organizaciones sindicales de Franco²⁸.

Para analizar la cuestión de la filosofía que se encontraba debajo de la nueva institución gubernamental, hay que decir que muy pronto el Ministerio perdió la referencia al *welfare* (bienestar) y, por lo tanto, a una interpretación de la política cultural socio-antropológica, o bien a una idea de cultura como correctivo social, para remitir, al contrario, a un Ministerio que quería el renacimiento de la producción cultural, cuyo retraso había sido una de las mayores críticas de la oposición a la dictadura²⁹.

El verdadero ejemplo de la remodelación ucedista fue la política cultural francesa de André Malraux que muchas publicaciones también anteriores a la

²⁶ Ya en 1974 Pío Cabanillas, Ministro de Información y Turismo, hablaba sobre la idea de construir un «Consejo Nacional de Cultura». El Ministro Reguera Guajardo, igualmente, en 1976 declaraba que pronto el Ministerio de Información y Turismo habría sido desmembrado. Igualmente, la oposición por parte del PSOE, pedía la desaparición del mismo Ministerio. Véase: *PSOE: Ministerio de Información, fuera*, "Diario 16", 22 diciembre de 1976.

²⁷ Real Decreto-ley 1558/1977, 4 julio por el cual se reestructuran determinados órganos de la Administración Central del Estado. BOE, 5 julio 1977, núm. 159.

²⁸ ARCHIVO CENTRAL MINISTERIO DE CULTURA (ACMC), Fondo *Gabinete del Ministro*, carpeta "Informes sobre el Ministerio de Cultura". El Ministerio de Cultura. Análisis Global del Departamento, c. 67337.

²⁹ Las revistas de la oposición al franquismo ya habían desarrollado un debate sobre la existencia o menos de una cultura dentro del Régimen: *¿Existe una cultura española?*, en "Cuadernos para el Diálogo", agosto 1974, num. extraord. XLII. *La cultura en la España del siglo XX*, en "Triunfo", 17 junio de 1972, num. especial 507. *La cultura española durante el franquismo*, en "Reseña", diciembre 1975, num. speciale 100. *Diagnóstico sobre la cultura española*, en "Reseña", enero 1976, num. 91.

muerte del dictador interpretaban como ejemplar³⁰. La decisión gubernamental fue la de crear una sola estructura con funciones heterogéneas sobre las artes para estar en línea con las políticas centralizadas europeas, como también había pasado, por ejemplo, en Italia con Giovanni Spadolini³¹.

Con la introducción en julio de 1959 del Ministerio de la Cultura francés, en el cual jugó un papel central el intelectual André Malraux, por primera vez un gobierno occidental se daba cuenta de que los cambios sociales y culturales tenían que ser cuidados por el Estado, en el sentido de evitar que los nuevos medios de comunicación de masas, el aumento de tiempo libre de los ciudadanos y el aumento general del nivel educativo, provocasen nuevas disparidades sociales. De hecho, con el nacimiento del Ministerio se desdibujó una «reforma cultural» que tenía como finalidad socializar la cultura, abrir las puertas de la producción artística francesa al mundo, estimular la creatividad individual y colectiva, incrementar la libertad de expresión en todos los campos y al mismo tiempo regionalizar y descentralizar la acción cultural.

Con el modelo de política cultural francesa, además, se asiste a la transformación de la idea de cultura que pasa de concepto estático, estrechamente conectado a la pedagogía y a la formación de las capas altas de la sociedad en calidad de bien de lujo, a «acción cultural». Tal reforma tenía que dirigirse a la difusión y a la comunicación de las obras de arte del país para un público cada vez más grande, a la mejora del contexto cultural de la vida cotidiana y, además, al perfeccionamiento general del empleo del tiempo libre de las clases más bajas.

Ya en los años del tardofranquismo, el Estado se dio cuenta del potencial cultural del tiempo libre de los españoles en años de desarrollismo y apuntó a una posible planificación de la política artística sobre el modelo francés³². Sin embargo será sólo a finales de la dictadura cuando se darán las condiciones para una verdadera modernización de la administración cultural de España. En consecuencia, la institución del Ministerio de Cultura concretó una doble transformación: a nivel de implementación de la imagen democrática del país y a nivel administrativo. En otras palabras, el nuevo Ministerio de Cultura tuvo la función de institucionalizar públicamente el valor de la cultura para la nueva sociedad democrática y, al mismo

³⁰ Véase por ejemplo las publicaciones de la Editora Nacional: José María Ballester, *La reforma cultural en Francia: el Ministerio de Asuntos Culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1974. Juan Ignacio Sáez-Díez, *Cultura popular y políticas culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

³¹ Giovanni Spadolini, *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Vallecchi, Firenze, 1976. Sandro Amorosino, *Riflessioni sul futuribile Ministero per le attività e i beni culturali e sul riparto di funzioni tra Stato, regioni ed enti locali*, en Vincenzo Caputi Jambrenghi (editor), *La cultura ed i suoi beni giuridici*, Giuffrè, Milano, 1999, pp. 227-241.

³² Véase las reflexiones de Manuel Fraga sobre el tiempo libre en relación al sociólogo francés Joffre Dumazedier. Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Balmes" de Sociología, Madrid, 1980, p. 341.

tiempo, fue el producto del proceso de selección natural y adaptación de las instituciones culturales franquistas a los nuevos valores democráticos³³.

Las transformaciones administrativas en los años posfranquistas representaron un problema urgente y, como tal, la cuestión fue resuelta por los gobiernos UCD aplazando la reforma integral de la administración: lo que interesaba, sobre la base de la óptica realista y pragmática de la gestión democratizadora, fue la cotidianidad y, sobretodo, que no se creasen tensiones que pudieran invalidar el proceso transicional. Según esta visión, por lo tanto, no era deseable una purga general de los funcionarios franquistas al margen de las dificultades provocadas por el encuentro entre la administración civil y el personal procedente del Movimiento³⁴.

Para sacar algunas conclusiones, es posible decir que la «cultura de Estado», en el sentido de hacer votos para una gestión de la cultura por parte de los organismos estatales, ha sido un invento franquista y la mayoría del personal que tuvo que gestionar el campo de la cultura en los años de democracia tenía como referencia las revistas del *Sindicato Español Universitario*, los activos teatros universitarios, y la red nacional de prensa y medios de comunicación de masas, como la gestión desde arriba de los eventos culturales. Con la vuelta a la normalidad democrática, se reverdecía la larga tradición de prácticas estatistas, del neo regeneracionismo a Ortega y Gasset, hasta el asociacionismo juvenil franquista y a las estructuras culturales que se relacionaban con la idea de nacional-popular de Gramsci³⁵.

Aunque las bases estructurales llegasen del franquismo, los principios que tenían que animar el nuevo ministerio eran completamente diferentes. Podemos reflexionar sobre el valor semántico que debía adquirir el Ministerio, a través de los discursos y publicaciones que dejó el primer Ministro de Cultura, Pío Cabanillas.

De hecho, el mismo Cabanillas había sido entre 1973 y 1974 Ministro de Información y Turismo y con Ricardo de la Cierva, Director de Cultura Popular había puesto en marcha un recorrido de apertura informativa y cultural dentro del Régimen. El gallego Cabanillas estaba vinculado al entorno de Manuel Fraga Iribarne, por lo tanto, había aprendido y participado en la gestión cultural de las transformaciones de los años sesenta y, después, se relacionó con el grupo *Tacito*, que, implicando liberales, cristianodemócratas y socialdemócratas planteaba una reforma desde arriba del Régimen.

Un buen ejemplo de las ideas que Cabanillas tenía sobre la cultura, antes de su participación en el primer gobierno democrático, fue su pregón de la Fiesta del Libro del 23 de abril de 1974 en Barcelona, en el cual después de reafirmar el

³³ Juan Arturo Rubio Arostegui, *Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura (1977-2007)*, en "Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas", vol. 7, num. 1, 2008, p. 59.

³⁴ Luis Fernando Crespo Montes, *La función pública española 1976-1986. De la transición al cambio*, Ministerio de Administraciones Públicas, Madrid, 2001.

³⁵ José Carlos Mainer, *La cultura de la transición*, en Carme Molinero, *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, ob. cit., p. 158.

paradójico discurso tardofranquista de la necesaria simultaneidad de «relaciones de autoridad con relaciones de conflicto», concluía:

«junto a la política social y económica del Estado contemporáneo, se perfila clara y urgente la necesidad de realizar una política cultural basada en la mayor participación posible de la sociedad [...] La cultura no puede estar por más tiempo destinada a una minoría privilegiada, al contrario, en este camino de construcción pluralista de la cultura – aceptado como un hecho – tiene que colocarse el Estado»³⁶.

Cuando, ya en 1977, Cabanillas llegó a ser Ministro de Cultura, su visión de cómo tendría que estar organizada la política cultural durante el cambio democrático fue casi idéntica, aunque en los nuevos discursos el acento estaba puesto más en los deberes del Estado delante de la transformación política en curso. Hablaba por eso cerca de una «nueva concepción de la cultura en la *vida* del individuo»³⁷, de «nuevo derecho del hombre a formar parte libremente de la vida cultural comunitaria y de los beneficios del progreso científico y artístico»³⁸. De esta idea se deriva la obligación estatal de «defender y difundir» el evento cultural «en todas sus manifestaciones». Además, después de muchos años de rigor tecnocrático, el acercamiento al mundo de las artes tendría ahora que ser «imaginativo y fantasioso»³⁹; el Ministro se refería a los medios de la sociología de la modernidad, por la cual la cultura es el contenido de las relaciones sociales de los hombres y, en este sentido, es necesaria la intervención gubernamental. Después de apuntar que el Ministro quería pedir consejo a los intelectuales y a los otros partidos en Parlamento para su labor, afirmaba que «su propósito es animar el pueblo español a convertirse en protagonista de la propia cultura para hacer que la sociedad futura sea más sólida»⁴⁰. Igualmente recordaba cómo la creación del Ministerio de Cultura significaba la reestructuración drástica de la cuestión cultural. Sin embargo, al mismo tiempo, había que aceptar la nueva posición del Estado ante el evento cultural: se superaba una etapa de dirigismo cultural y se guiaba la acción del Estado hacia un trabajo de promoción y difusión de la cultura. Según Cabanillas:

³⁶ Pío Cabanillas, *Pregón de la Fiesta del Libro pronunciado por el Ministro de Información y Turismo, don Pío Cabanillas Gallas, en el Salón del Consejo de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona*, en "Boletín de Política Cultural", n. 3, 1974.

³⁷ Las palabras del Ministro Cabanillas aquí recogidas se encuentran en: *Don Pío Cabanillas expone las líneas generales del Ministerio de Cultura*, "La Vanguardia Española", 28 septiembre 1977. Las fuentes están en la reseña de prensa: ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA), *Presidencia del Gobierno*, carpeta Pío Cabanillas (1977-1978), c. 9039.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Cabanillas "Espero poder llevar la imaginación a la administración de la cultura"* "El País", 5 de julio de 1977.

⁴⁰ «*Es hora de potenciar la participación ciudadana en la cultura*», "Abc", 14 de septiembre de 1977.

«un Ministerio de Cultura no tiene la misión de crear cultura sino, por el contrario, de ayudarla a nacer y a transmitirla tanto en las obras vivas como en las obras creadas»⁴¹, y en otros sitios, añadía: «sobre todo nuestra misión es lograr que los asuntos culturales tengan en el futuro una autoridad moral y política a nivel de Gobierno [...] y en la conciencia de todos los españoles [...] Pretendemos sensibilizar a todas las fuerzas políticas en esta 'necesidad de lo cultural' y en las líneas básicas del nuevo tipo de vida que deseamos a los españoles. Creo que sólo cuando se persiguen metas cualitativas, se hace concreta la esencia de la democracia»⁴².

Como estas declaraciones ministeriales evidencian, aunque el promotor fuese un componente del reformismo franquista, la ruptura cultural respecto al mundo del tardofranquismo, es evidente. La concepción antropológica de la cultura, «en equilibrio dinámico entre lo tradicional y lo actual»⁴³ se convierte en medio directo de democracia. Es importar subrayar cómo el modelo que Cabanillas sigue en el estreno del Ministerio de Cultura está totalmente en línea con los análisis coevos de las organizaciones culturales internacionales (Unesco y Consejo de Europa): de hecho, la voluntad de los Gobiernos transicionales era la de demostrar al exterior su deseo de cambio «cualitativo». Por eso, muchos de los discursos ministeriales están basados por completo en el concepto de «democracia cultural» acuñado por la Conferencia de Oslo de la Unesco (1976); ahora, después de la experiencia de André Malraux, o sea, de la cultura como idea suprema de modernidad, se adjunta la idea de cultura como espacio de experiencia, de subjetivación, de diálogo individual con los elementos estables de la identidad⁴⁴.

El Ministerio de Cultura, además, fue creado antes de la promulgación de la Constitución de 1978, sin un verdadero debate anterior, factor que provocó muchas inquietudes dentro de la oposición⁴⁵. De hecho, sólo con la nueva Constitución

⁴¹ Declaraciones a la prensa 1978. Pío Cabanillas Gallas, *Principios para una política cultural. Extracto de las declaraciones del Excmo Señor Ministro de Cultura don Pío Cabanillas Gallas durante la I etapa del Ministerio de Cultura, julio 1977- diciembre 1979*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.

⁴² Discurso en la entrega del Premio Cervantes. Alcalá de Henares, 1978. *Ibidem*.

⁴³ Declaraciones a la prensa, 1977. *Ibidem*.

⁴⁴ Entre las resoluciones de la Conferencia de Oslo: papel de las políticas culturales en una sociedad industrial en cambio; la política cultural como medio para mejorar la calidad de vida en la ciudades y en el campo; la política cultural y los niños; la política para enriquecer la divulgación artística; políticas para la cooperación cultural. La misma conferencia fue también central para la elaboración de la categoría de "democracia cultural". Véase: Consejo de Europa Conferencia de Ministros Responsables de Asuntos Culturales 1976 Estrasburgo, *Hacia una democracia cultural*, Ministerio de Cultura. Secretaria General Técnica, Madrid, 1979.

⁴⁵ Así decía el diputado Enrique Barón Crespo del Grupo Socialista en 1977: «a nosotros parece una contradicción de verdad muy profunda programar un plan de inversiones plurianual cuando no ha sido todavía debatido por el Congreso y, aún más, cuando no ha sido todavía ultimada la Constitución». DIARIO SESIONES CONGRESO DE LOS DIPUTADOS (DSCD) (Comisión de Presupuestos), num. 36, 14 de diciembre de 1977, p. 1304.

democrática, muchos años después de la constitución republicana, en el documento constitucional se recortó un notable espacio entre la relación Estado y cultura.

España, como otras neo-democracias (Grecia y Portugal), acogió las sensibilidades internacionales hacia el mundo de la cultura: en concreto, ninguna de las constituciones europeas de la posguerra había empleado el término "cultura" a diferencia de las constituciones de los años setenta, donde el término abunda⁴⁶. Por lo tanto, también en la España posfranquista al Estado social se vino a sumar el «Estado cultural»; el *Kulturstaat* de las reflexiones de Fichte se convertía en el centro para profundizar el proceso de democratización, dado que la cultura, en su sentido más amplio, tendría ahora que convertirse en principio de «humanización» de la acción estatal a través de las bases de libertad, pluralismo y progreso cultural.

Podemos, por lo tanto, sostener con seguridad que el debate sobre la relación entre política cultural gubernamental y campo cultural en los años de transición, fue oficial. Esta condición se proyectó en muchas medidas institucionales.

Se puede pensar, por ejemplo, en la voluntad de incluir entre los Senadores a representantes de las diferentes tradiciones culturales del país⁴⁷ o, entre otros aspectos interesantes, el intento del tercer ministro de Cultura UCD, Ricardo de la Cierva (1980) de acercarse, aunque sin éxito, al mundo de la cultura a través del nombramiento de unos «consejeros culturales», como Santiago Amón, Julio Caro Baroja, José María Castellet, Camilo José Cela, Nuria Espert, Cristóbal Halftter, Eusebio Sempere. También Pío Cabanillas escribió una carta a los intelectuales, pidiendo «ayuda mental»⁴⁸, pese a la insuficiente credibilidad que los centristas tenían ante el mundo de la cultura.

La falta de coraje y de toma de partido contra los legados de la administración franquista causó el progresivo desencanto del campo cultural en relación al gobierno. Este mismo mundo fue incluido en la política de burocratización de la cultura y en la voluntad compartida de acantonar el conflicto: a la búsqueda de fórmulas de síntesis, de lugares de acuerdo total, sea la oposición, sea el mundo de las artes, sea la UCD juzgaron las instituciones estatales como las únicas capaces de garantizar la libertad de expresión, la legitimación social del cambio político en curso.

El Ministerio de Cultura, por otra parte, fue instituido entre 1976-1978, en el apogeo de los «discursos de la ostentación», según la definición del semiólogo Imbert⁴⁹. En esta primera fase de transición, el Estado español necesitaba "vender"

⁴⁶ Marcos Vaquer Caballería, *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.

⁴⁷ Por ejemplo el republicano Justino de Azcárate, el filósofo orteguiano Julian Marías, el escritor Camilo José Cela, el catalán Martí de Riquer.

⁴⁸ "He pedido ayuda mental" en mi carta a los intelectuales, "Pueblo", 1 de diciembre de 1977.

⁴⁹ Gérard Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990, pp. 161-162.

al público la nueva identidad democrática, dejando los símbolos del pasado y abrazando nuevos, como podía ser la creación de una nueva y oficial institución cultural. En los años de transición la necesidad de nuevos símbolos, nuevos sentidos públicos fue acuciante.

El Ministerio de Cultura desarrolló también esta función: una suerte de agregado institucional de las nuevas veleidades culturales y modernizadoras de la España monárquica y democrática, una pieza del complejo proceso de institucionalización del nuevo modelo de representación colectiva.

La necesidad de crear un Ministerio de Cultura, por otra parte, se fundó en la «insistencia constructora» que definiría las diferentes prácticas, especificidades políticas y retóricas de la época transicional⁵⁰: en el posfranquismo la inquietud para modernizar España fue grande, había aún mucho camino por recorrer y, sobre todo, mucho que arreglar, desde la ordenación de las Comunidades Autónomas, hasta la promoción y difusión del capital cultural del país.

III. High culture: la distinción española

Si dibujamos un esbozo cultural de la transición española, la gran pregunta que aflora es si este período fue capaz de producir una «cultura propia» y además, en caso afirmativo, sería interesante valorar la incidencia de la estructura política en dicha producción cultural, elemento clave para entender cómo las fuerzas comprometidas con el campo cultural se movían entre la superposición de un pensamiento que miraba al exterior para nutrirse de modelos extranjeros y, al mismo tiempo, otro que estaba orgulloso de mostrar valores sentidos como propios. Por eso, en el campo cultural del posfranquismo, como heredero de la diversidad cultural de los últimos años de la dictadura, aparece una «amalgama de una cultura de oposición y una cultura democrática, desencanto y movida», dentro la cual se puede vislumbrar la inherente pérdida de ideologización que la acompañó⁵¹.

El estudio de la transición cultural española no puede ser inscrito en un tiempo lineal: la compleja relación entre la evolución política interna y una esfera cultural con canales de expresión propios y diversos en el interior y en el exilio, definen un terreno proclive a intersecciones, escisiones, interferencias, recuperaciones y rupturas que, lejos de constituir un consenso entre los investigadores, ha abierto la puerta a fructíferos debates. Si consideramos que el campo político y el campo cultural alumbran múltiples posibilidades de transvase, podemos concluir que la transición cultural fue un movimiento gradual, tendente a amalgamar la cultura

⁵⁰ Este concepto en: Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 4.

⁵¹ Véase los sugerentes consejos de análisis en: María Aránzazu Sarría Buil, *Esbozo cultural de la transición ¿Modelo de cambio o ejemplaridad de intransición?* en el blog de Edicions Ruedo Iberico. <http://www.ruedoiberico.org/blog/2009/09/esbozo-cultural-de-la-transicion-espanola-%C2%BFmodelo-de-cambio-o-ejemplaridad-de-intransicion/comment-page-1/>.

del antifranquismo y la cultura de la democracia, y, al mismo tiempo, un movimiento explosivo que albergó una fuerte identidad creativa y fue portador de una expresión plural⁵².

Velocidad y lentitud se entremezclan en un campo artístico en el cual, como ha subrayado la crítica, hasta ahora se encuentran muchas continuidades: no hubo novedades reales, de hecho el entusiasmo ante la posibilidad de que salieran del cajón escondido nuevas obras y nuevos autores que la censura hasta ahora había acallado fue pronto apagado; lo que, al contrario, fue efectivamente nuevo y causó una verdadera ruptura en el mundo de la cultura fue el articulado proceso de reconstrucción de nuevos discursos y originales interpretaciones analíticas a partir de cuanto había producido la cultura «liberal» en los años de la dictadura⁵³.

En esta dirección, es posible analizar el discurso político gubernamental sobre la cultura, discurso que fue gestionado sobre la base de un cuidadoso proceso de revisión de mitos, lenguajes, estereotipos heredados del pasado y, al mismo tiempo, a través de la voluntad compartida de permitir que la cultura se convirtiese en medio de *governmentality*, o sea, un elemento capaz de modelar una relación entre poder y cultura que no fuera solo jerárquica, sino que se manifestase de manera positiva en la circulación de conocimientos o discursos con la finalidad de que los individuos pudieran asimilarlos y, por lo tanto, los empleasen como medio en grado de guiar su comportamiento dentro de la nueva democracia parlamentaria⁵⁴.

Si nos centramos en los contenidos de la política cultural de los gobiernos de UCD, es obligatorio focalizarse en la política artística, dado que la conciencia de la «minusvalía cultural» española se polarizó en la magnitud de la producción pictórica española que desde hacía tiempo había criado genios artísticos. La voluntad de difundir este arte a toda la sociedad española se concretizó en la verdadera avalancha de exposiciones que fueron realizadas por el Estado después de la muerte de Franco.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ El término de cultura «liberal», aunque bastante equívoco, es asociado por Juan Pablo Fusi y Jordi Gracia a la idea de la existencia dentro del franquismo de una producción intelectual y artística en línea con la tradición liberal del país y lejana del nacionalcatolicismo franquista.

⁵⁴ El concepto de *governmentality* (en francés *gouvernementalité*) en el análisis de la política cultural es aplicado por Tony Bennet, director del Centre for Cultural and Media Policy de Brisbane. Bennet se inspira en el concepto de «*governmentality*» de Michel Foucault. Para ver el debate y las aplicaciones de esta categoría: Justin Lewis, Toby Miller, *Critical Cultural Policy Studies: a Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, pp. 28-29. El concepto de *governmentality* ha sido aplicado por Foucault para estudiar la capacidad de autocontrol de los individuos en relación a las diferentes acciones políticas, en otras palabras, para subrayar el complejo equilibrio entre medidas de control político de las instituciones gubernamentales y la ciudadanía. Foucault no localiza solo relaciones de poder que implican una reducción de libertad sino también de responsabilización de los individuos. Graham Burchell, Colin Gordon, Peter Miller (a cura di), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

Gracias a la «apropiación estatal» de la iconografía antifranquista y del exilio, el nuevo Estado democrático puso en práctica una política de restablecimiento de las relaciones con artistas y pintores, que en los años franquistas habían sido difíciles. De esta forma, los nuevos gobiernos monárquicos fueron capaces de cambiar dentro del país – y no sólo en el exterior – la áspera imagen de persecutores y censores y, la vez, adquirir el papel de «dispensadores de una información sistemáticamente secuestrada a la mayoría de los ciudadanos»⁵⁵.

Por eso, la declaración del Ministro Cabanillas es clave para entender esta voluntad:

«[comenzaré] realizando un gran inventario de la cultura española, de los hombres que tenemos dentro y que tenemos fuera, y de los medios con los que contamos en el interior y en el exterior. Sólo con un balance que yo llamaría moral, a base de datos objetivos de los existentes, podremos iniciar esta nueva aventura cultural»⁵⁶.

La aventura de la democracia cultural tenía que empezar desde una perspectiva «moral», es decir a través de la «recuperación oficial» de aquella cultura “liberal” que había florecido bajo el franquismo.

No hay muchos estudios sobre la relación entre arte y política gubernamental en los años de transición, sin embargo nos pueden ayudar las reflexiones de Jorge Luis Marzo sobre el tema⁵⁷. En un primer estudio de gran interés, el autor conlleva la teoría para la cual el arte español de vanguardia, en particular informalista, desde los años cincuenta surgió amparado por el régimen franquista, que, utilizó el «arte moderno», a la par de lo que pasaba en los Estados Unidos, o sea, oportunamente despolitizado, para vehicular la imagen de apertura de la dictadura y hacer que España, «excepción» en un mundo de democracias, fuese más aceptable⁵⁸.

Según la posición de Jorge Luis Marzo, además, con el franquismo se perfiló el debate sobre el papel del Estado en relación al arte y por lo tanto, en los años de transición, las políticas artísticas continuarían este mismo modelo, o sea, la idea del Estado como garante de la tradición del arte español, paladín de las propuestas artísticas⁵⁹.

⁵⁵ Francisco Calvo Serraller, *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, v. 2., Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, Madrid, 1985, p. 101.

⁵⁶ Pío Cabanillas: «La misión del poder político es servir la cultura», “El País”, 2 de septiembre de 1977.

⁵⁷ Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Cendeac, Murcia, 2010. <http://www.soymenos.net/>.

⁵⁸ Jorge Luis Marzo, *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Fundació Espais, Girona, 2008.

⁵⁹ Jorge Luis Marzo y Tere Badia, *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, en: <http://www.soymenos.net/>.

Por lo tanto, en los años de UCD, la necesidad de reconstruir el tejido psicológico del país determinó que se realizaran importantes exposiciones de artistas como Luis Gordillo, Julio González, Josep Lluís Sert, Joan Miró, Eduardo Chillida, Josep Guinovart, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Pablo Picasso, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, Equipo Crónica... todos ellos artistas españoles ya conocidos en el mundo de las exposiciones y bienales internacionales.

El Ministerio de Cultura no condenó públicamente en los años de UCD (ni tampoco después) la censura cultural franquista, sino que se direccionó hacia una política de normalización de la producción artística europea e internacional que se había desarrollado bajo el franquismo.

Así que la política artística en el ámbito *high* apuntó por la integración, aunque sin ninguna condena moral a pesar de la idea inicial de Cabanillas sobre de un «inventario moral». Simplemente el Ministerio de Cultura dio visibilidad oficial a artistas e intelectuales, como Miró o Picasso, o los autores de la generación del 27 que habían sido ya puntos de referencia de la cultura de resistencia durante la dictadura y, por ende, objetivos de los mismos franquistas⁶⁰.

La nueva retórica del poder para legitimarse se basó en el discurso de la recuperación: a través de algunas operaciones estrictamente controladas por el Estado y de una estratégica devaluación de los mensajes de las obras antifranquistas, se dibujó la nueva estética posfranquista. La política ministerial se ajustó a las reflexiones de Víctor Pérez Díaz respecto al surgimiento de una sociedad civil; de hecho el Gobierno español a través de la estética expositiva trabajó en la reconstrucción de una nueva identidad democrática en contraposición con la España tradicional, culturalmente aislada y «diferente» del resto de Europa. Por eso, la UCD hizo circular en la sociedad un complejo de símbolos, iconografías y autores que pudieran desempeñar una indirecta función de «ritos estatales de exorcismo de las fuerzas destructivas, demoníacas que amenazaban nuestra vida cívica»⁶¹.

Así que, si comparamos el proceso político de transición y lo que pasó en el mundo del arte, el paralelo es todavía más cercano: la «reforma» del discurso político se trasladó al campo artístico; la dimensión de ruptura, crítica y de protesta antifranquista fue colocada en segundo plano y el mensaje de reconciliación, no violencia, y pacificación que emergía de las obras seleccionadas en las exposiciones estatales, ganó espacio.

⁶⁰ La política de recuperación no fue exactamente nueva. Por ejemplo, diferentes intentos de reanudar relaciones con los artistas del exilio remontan a los años cincuenta. Para las autoridades gubernamentales la *recuperación* adquiriría nuevo sentido: muchos exiliados eran ahora muy viejos y habían perdido buena parte de su potencial conflictual. Ver: José Luis Abellán, *La industria cultural en España*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975, p. 27.

⁶¹ Víctor Pérez Díaz, *La emergencia de la España democrática: la "invención" de una tradición y la dudosa institucionalización de una democracia*, en "Working Paper" n. 18, Centro de Estudio Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1991, p. 21.

Además si aplicamos todavía el análisis semiológico de Gérard Imbert, en épocas de cambio social, como fueron los años de la transición española, son indispensables algunos simbolismos que reduzcan las complejidades de la realidad⁶². Por ejemplo, las obras de Picasso o de Antoni Tàpies se convirtieron en instrumentos de «mediación simbólica» y contribuyeron a ofrecer un horizonte previsible y estable para el Estado neo-democrático.

En el reportaje de la revista *Reseña* sobre las transformaciones culturales, de hecho, se afirma que bajo el contexto de espera y curiosidad de los españoles, «las primeras manifestaciones artísticas de la democracia nacían más preocupadas en *corregir* el pasado y *tomarse una revancha* fácil y efímera que en rellenar el presente de un contenido de efectiva renovación»⁶³.

El ejemplo más claro es el caso de la pintura de Juan Genovés, *El Abrazo*. El artista, a través de la idea del papel transformador del arte y de su realismo, había realizado el cuadro como manifiesto de la *Junta Democrática* para pedir la amnistía para los prisioneros políticos. En junio de 1976 un funcionario ministerial en relación a una exposición del artista en Zurich, todavía hablaba de «propaganda subversiva y falsa en contra de nuestro Gobierno»⁶⁴.

El cuadro que representa una masa indefinida de ciudadanos que se juntan en un abrazo solidario, fue adquirido sólo pocos años después, en 1980, por el mismo Ministerio de Cultura a través de la Galería Malborough de nueva Nueva York, asegurando que «*El abrazo* supone, además, el símbolo de nuestra transición hacia la democracia y el ferviente anhelo de la reconciliación definitiva entre las que Antonio Machado denominó «las dos Españas»⁶⁵. No obstante, la política cultural gubernamental llevó adelante una práctica de continuidad/ruptura con el pasado franquista y de claro encubrimiento de los elementos que podían arrojar sombras sobre la neo-democracia: grupos como *Estampa Popular*, directamente comprometidos con una producción marxista, fueron alejados del proceso de divulgación institucional⁶⁶.

En la política cultural transicional centrista fue prioritaria la dimensión comunicativa y dramática. La vertiente política, adelantando la postmodernidad de

⁶² Gérard Imbert, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, ob. cit., pp. 66-67.

⁶³ Equipo *Reseña*, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989, pp. 8-9.

⁶⁴ ARCHIVO CENTRAL MINISTERIO ASUNTOS EXTERIORES (AMAE), *Dirección de Relaciones Culturales*, carpeta Asuntos relativos al pintor español Juan Genovés, carta al Ministro de Asuntos Exteriores de Eduardo de Josué, cónsul español, Zúrich 3 de abril de 1976, Leg. R. 24455 n. 52.

⁶⁵ *Cultura adquiere el cuadro de Genovés que sirvió para pedir l'amnistia en 1976*, "El País", 3 de enero de 1980.

⁶⁶ Sobre la historia de *Estampa Popular*: Michelle Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

los ochenta, vino a ser apartada, como los colores y los tonos más oscuros que habían pintado el drama de la oposición a la dictadura.

El verdadero promotor de la «normalización» artística del país, fue el historiador Javier Tusell, que entre 1979 y 1982, fue Director de Bellas Artes. Su política expositiva recogió el interés gubernamental por un acercamiento entre la sociedad y por los reflejos sociales de las mismas exposiciones⁶⁷. Ya con la UCD, por lo tanto, se realiza el binomio entre arte/cultura y modernización del país. Las exposiciones realizadas promovieron básicamente a artistas españoles y extranjeros del siglo XX, aunque hubo también investigación sobre el rico pasado de España⁶⁸.

La cultura, como explica el interesante análisis de Timothy J. Clark, estrecha con la modernidad, los procesos de cambio, la industria de los consumos y la sociedad una relación conflictiva⁶⁹: la política cultural democrática, como pasó en la España posfranquista, concibió el arte moderno como espacio para la libertad y este mismo espacio, de manera oportuna, limado de cualquier referencia revolucionaria o anti-sistema, se ha convertido en medio privilegiado para edificar de forma acelerada, competitiva y eficaz una nueva identidad institucional reconciliada y liberal en oposición a la dictadura franquista. De esta manera, es posible afirmar que la política cultural de la UCD adelantó la unión entre socialismo y arte en los años ochenta.

Si queremos alegar un ejemplo de la dimensión iconográfica de la transición, es inevitable hablar de la obra de Joan Miró, de la cual la democracia estaba y está cubierta⁷⁰. El artista, en los años de transición vivió en una condición de doble movimiento: por un lado, el compromiso político en contra del sistema cultural franquista y, por el otro, la continuidad de la representación del arte español en los festivales internacionales. El artista, además, se convirtió en una referencia o puente entre dos realidades para las nuevas generaciones de artistas después de la guerra civil. El pintor, en consecuencia, personificó a la perfección el deseo estatal de deslegitimación del legado franquista y, al mismo tiempo, el intento, de reconstruir y dar continuidad a un canon socio-cultural que había sido paralizado

⁶⁷ Francisco Calvo Serraller, *Una eficaz política de exposiciones*, "El País", 30 de abril de 1982.

⁶⁸ Si vamos a ver la lista de exposiciones estatales entre 1977 y 1982, encontramos la serie "comemorativas-históricas" (ej. El Siglo XV Valenciano, El Impresionismo francés, Rubens), la serie "antológica" (ej. Luis Gordillo, Joan Miró, Josep Lluís Sert, Josep Renau, Julio González, Eusebio Sempere, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Antonio Saura...) y la serie "formas expresivas de hoy", que quería divulgar el arte más contemporáneo.

⁶⁹ Timothy J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999.

⁷⁰ Joan Miró en los años de transición recibió muchos premios y encargos: la Fundación Joan Miró recibió el Premio Especial del Consejo de Europa, en 1978 dibujó una edición extraordinaria de la Constitución, en 1980 realizó un gran mural para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid, en 1981 entró en el Patronato del Museo de Arte Contemporáneo, en 1982 dibujó el cartel para los Mundiales de Fútbol y el logotipo para el centenario de Picasso, en fin el celebre Sol de Miró constituye el logo de Turespaña.

por la dictadura. También una reflexión sobre la iconografía mironiana ayuda a aislar algunas causas que impulsaron la UCD a privilegiar esta obra dentro de la sociedad transicional: imágenes y formas solares, colores primarios, fragmentos y repentinos resplandores en lugares que parecen pertenecer a todos, sin distinciones. Y, después, orden, disciplina: Miró no produce laceraciones, las formas y las figuras conservan raíces terrenas y se conjugan a la idea de una normalización democrática ordenada, racional, concreta, estable, pacífica y sin sombras.

Aunque en los primeros años, Miró se mantuvo activo, firmando muchos manifiestos en favor de los derechos civiles y culturales, aceptó por completo el modelo de democracia pactada y expuso su sostén para la obra de democratización de la Monarquía. Como «catalán universal» y por lo tanto representante de la defensa constitucional del pluralismo cultural español, con la ocasión de su grande y oficial antológica en el verano de 1978, subrayó que su obra «no era política» sino «esperanzadora». En una entrevista explicó: «Ahora veo la gran esperanza de España, con su fuerza creadora. Yo no estoy a favor del separatismo. El mundo cerrado es algo obsoleto. El mundo cerrado es el mundo burgués. Quiero también subrayar mi admiración y respeto a la figura del Rey, don Juan Carlos. Su gestión, al margen de etiquetas políticas, me parece admirable, y mucho más encomiable su gesto, su actitud humana»⁷¹.

La política cultural transicional fue principalmente una política vuelta a homenajear la cultura como valor en sí mismo y cubrió, por lo tanto, un papel social. Tony Bennett nos ha hablado de la función social del arte, dado que contribuye a transformar los estilos de vida y las capacidades de auto-reglamentación de la ciudadanía⁷².

El trato que los gobiernos de UCD dieron a la vuelta a la alta cultura del exilio, por ejemplo, demuestra cómo ésta fuera entendida como «tecnologías morales», en grado de participar en la construcción de una comunidad fuerte, confiada en sí misma y capaz de auto-administrarse. Otro claro ejemplo fue la vuelta del célebre *Guernica* de Picasso⁷³.

Hay que decir que el proceso de transición cultural del país fue definido por los “regresos” de parte de la cultura que había sido obligada a dejar España después de la guerra civil. Cada vuelta se convirtió en una especie de pieza de un panorama cultural que las nuevas generaciones habían conocido sólo indirectamente gracias a la prensa y revistas clandestinas.

Los artistas, los grandes intelectuales volvían y la prensa retraía el pueblo español que esperaba en el aeropuerto, en el andén de una estación, en la espera de

⁷¹ Joan Miró: “Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España”, “El País”, 4 de mayo de 1978.

⁷² Tony Bennett, *Acting on the Social. Art, Culture and Government*, en Denise Meredith y Jeffrey Minson, *Citizenship and Cultural Policy*, Sage, Londres, 2001, pp. 18-34.

⁷³ Giulia Quaggio, *Il Guernica conteso. Percezione, circolazione e ritorno di un dipinto che anche Franco avrebbe voluto*, “Spagna contemporanea”, n. 36, 2009, pp. 143-168.

su propio pasado, un pasado ya no más republicano, no más franquista que ahora se condensaba en una compleja estratificación generacional.

La recuperación del exilio, de hecho, se insertó en un paisaje cultural que, como ya hemos dicho, a nivel de contenidos estuvo más caracterizado por un repliegue hacia el pasado. Entonces, es posible entender cómo en esa dinámica de intersección del presente con el pasado, el Ministerio de Cultura UCD se reconcentró en el esfuerzo de sanear las deudas culturales todavía no resueltas, y, por lo tanto con la generación del exilio de los años treinta. Es decir que se puso en marcha un proceso de normalización cultural fisiológica: el regreso de los exiliados encendió «la memoria poética» de la «edad de plata de la cultura española»⁷⁴.

Por todas estas razones, la política cultural de UCD fue sobretodo una política de premios y reconocimientos, aunque sin alguna forma de crítica ética y moral a la dictadura franquista: no hubo ningún examen de conciencia colectivo.

Al contrario, el Ministerio de Cultura optó por una política de homenajes y exteriorización, capaz de invertir la imagen de un país culturalmente paralizado y otorgarle una renovada autoridad intelectual. En un primer momento, el reconocimiento de la nueva identidad cultural democrática fue internacional: el 6 de octubre de 1977 fue entregado el premio Nobel de la Literatura a Vicente Aleixandre, exponente de la generación del '27 y del exilio interior. Además Aleixandre sintetizaba la plenitud y vitalidad intelectual de una época, definida por la voluntad de difusión y profundización de la cultura en línea con la estética europea. El tono optimista y juvenil de esta poesía así como la excelente calidad literaria alcanzada bien se adaptaban a los nuevos valores de participación y dinamismo democrático.

También el Premio Cervantes, instituido con el último Gobierno de Franco, persiguió los mismos objetivos: celebrar la alta cultura del país, pero, sobretodo tuvo que ser un reconocimiento cultural vinculado a la corona que respetase el deseo del Rey de restaurar un lazo con el mundo de las artes y del intelecto.

A pesar de la heterogeneidad de estilos de los ganadores, el Premio Cervantes en los años transicionales fue otorgado a los autores que se hacían promotores de la justicia y la libertad política, sin incurrir en extremismos políticos y sobre todo que podían testimoniar cómo la cultura española traía consigo fuertes elementos de modernización artística y estaba conectada a las corrientes culturales internacionales.

Igualmente la vuelta del *Guernica* de Picasso a Madrid representó una cuestión que atravesó todo el proceso transicional. La tela se convirtió casi en árbitro del mismo proceso.

Después de la pérdida de cualquier carga de símbolo de oposición antifranquista, las ceremonias para su regreso a Madrid en el otoño de 1981, nos ayudan a entender el valor que la política cultural tenía que adquirir para el gobierno UCD.

⁷⁴ Josefina Cuesta, *La Odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 315-319.

Tusell, que desarrolló un papel central en la vuelta de la pintura, explicó cuanto la pintura revistió el rol de «talisman público» de las ganas de cambio que había dentro el país⁷⁵.

A la idea del regreso del *Guernica* como estética del final de la transición se suman los datos concretos: la exposición del *Guernica* fue premiada con más de cinco mil visitantes sólo en los dos primeros días de estreno. La crónica de Francisco Umbral adjunta otras pruebas sobre la importancia de la relación entre la política cultural y el proceso democratizador y describe la compuesta cola de los españoles que querían ver al *Guernica*:

«Sociólogo de colas como es uno -y lo tengo muy dicho y escrito-, me fui el domingo a la cola del *Guernica* y aquello era como la cola del Cristo de Medinaceli, pero en cubista. Lo cual que ambas devociones están por el mismo barrio alfonsino del Retiro. En la cola de Picasso, hombres de barba, mujeres de media mañana, progres, niños, el pueblo de Madrid, ancianos tiesos, curiosos de la Historia, paseantes del futuro, personal, uno que llega en bici (desgajado, quizá, del maratón), y otro que viene andando con muletas. [...] Cada España tiene sus devociones, el primer autonomismo fue teológico, cada pueblo tiene su Virgen, y Madrid, aldea manchega, le pone una vela a Dios y otra a Picasso. Esto es la democracia, me parece»⁷⁶.

Si la cola para ver el *Guernica* de Picasso se convierte en una especie de referéndum popular, el profesor Aranguren en las páginas del *País* define la política cultural de UCD, como política de «representación». La cultura como la política necesita de un escenario. La política transicional tuvo que reconstruir este escenario destruido por el franquismo y el intelectual concluye: «Cultura, pues, como *representación* en el apropiado escenario -sala de conferencias, aula magna o mínima, seminario, laboratorio- y cultura como *representación* o *reposición* - así, la cultura española establecida hoy no es sino la representación de la cultura anterior a 1936, por la que se diría no ha pasado el tiempo»⁷⁷.

También la televisión nacional contribuyó a edificar el nuevo imaginario cultural español: el programa *Encuentros con las artes y las letras* (1976-1981) en TVE, por ejemplo, intentó presentarse como norma en la recuperación del pasado artístico oculto tras cuatro décadas de franquismo⁷⁸. Sin embargo, los sectores más

⁷⁵ Javier Tusell, *El final de la transición*, "El País", 11 de septiembre de 1981.

⁷⁶ Francisco Umbral, *Picasso*, "El País", 28 de octubre de 1981.

⁷⁷ José Luis Aranguren, *La 'representación' de la cultura*, "El País", 27 de noviembre de 1977.

⁷⁸ *Encuentros con las artes y las letras* fue el programa literario emblemático de la transición. Su director Carlos Vélez fue antiguo director de la revista universitaria *Acento Cultural* y de dramáticos en TVE en la "apertura" de febrero de 1974. El programa fue caracterizado por dossiers monográficos (por ejemplo, la generación del '27) y también por el interés por la situación de la política cultural (Véase la mesa redonda de 15 abril 1977 en la que participó Francisco Ayala y la de 1 y 8 mayo 1980 sobre la normalización cultural española). Juan Carlos Ara Torralba, *Encuentros con las letras, mucho más que una galería televisiva de la literatura en la transición*, en Antonio Ansón, *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010, pp. 139-169.

conservadores de UCD, siempre al acecho del programa, comenzaron pronto a censurar parte de la transmisión, porque, según su opinión, era culpable de "comunismo" o "intelectualismo" irritante⁷⁹.

Hay que decir que la política cultural de UCD siguió con oblicuas prácticas censoras. Los casos más famosos son la censura y juicio militar al final de 1977 de Albert Boadella del grupo *Els Joglars* por causa del espectáculo *La Torna* que trataba de los acontecimientos de la ejecución con garrote vil de Salvador Puig Antich y Heinz Chez en 1974. Cuando el espectáculo vino a ser representado en Cataluña, con regular permiso del Ministerio de Cultura, el *establishment* militar se sintió ofendido. Se precipitó entonces en una situación similar a la de la represión cultural tardofranquista: por un lado estaban la oposición y la protesta del mundo de la cultura, por el otro la ciega firmeza de las autoridades españolas. El segundo caso de censura fue el de la película *El Crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979), que igualmente fue evaluado como injurioso para la Guardia Civil.

Si queremos seguir con el mundo de las artes plásticas, en 1980 en Ciudad Real fue vetada una exposición de José Ortega y el mismo año la de Agustín Ibarrola en Zaragoza, el primero por sus conexiones con el Partido Comunista y el segundo por la presencia de ikurriñas y referencias a la policía en su obra. Además en 1980, no faltaban títulos editoriales prohibidos⁸⁰: la política de UCD implicó por su parte rehuir de dar al público temas candentes, como las Fuerzas Armadas, dado el temor por un posible golpe, como la represión tardofranquista y el terrorismo nacionalista que estaba poniendo a hierro y fuego el proceso transicional. No fueron, consecuentemente, puestas en dudas las libertades democráticas o la ya inevitable normalización del país, sino, aunque en detrimento de la democratización del país, se intentó de todas maneras alejar del espacio público cuestiones que habrían podido molestar un Ejército susceptible y las todavía frágiles instituciones democráticas.

IV. Popular culture: entre necesidades posmaterialistas y democracia cultural

El ciudadano español de los años de transición vivió en un contexto socio-cultural influido por la crisis económica y el paro, además de la irreversible

⁷⁹ Por ejemplo fue censurado Julián Marco por su obra *El Carnaval*, el 19 de abril de 1979 se censura la mesa redonda acerca del premiado *Gárgoris y Habiðis* de Sánchez Dragó; el 14 de junio de ese mismo año no se emite, por *imperativos*, el monográfico dedicado a las «señas de identidad de la cultura catalana».

⁸⁰ *Condenas, prohibiciones y secuestros de 1980*, "El País", 27 de noviembre de 1980. Entre los títulos censurados en 1980: *Album del erotismo* (Antalve); *Los vascos de la nación al Estado* (Editorial Elkar); *Historia de Galicia* (Frente Cultural de la Asamblea Nacional Popular Galega); *¡ A Ver!* (López Ediciones); *Txiki-Otaegui* (Editorial Lur); *Libertad Sexual* (Editorial Naper); *El libro rojo del cole* (Nuestra Cultura).

transformación de la práctica religiosa católica. La dimensión nacional del catolicismo se diluyó dentro del proceso de redescubrimiento de las diversidades culturales y lingüísticas españolas para hacer camino a la popular recuperación en la conciencia colectiva de las múltiples tradiciones del país. Mitos americanos, nivelación con la cultura de masas occidental, música anglosajona, un ciudadano/consumidor de un mercado casi estandarizado se convirtieron en el nuevo objetivo de la política cultural transicional.

Si de las cajas ocultas de la producción artística censurada no emergieron nuevos autores y obras de arte, en los años de transición, al contrario, se hicieron camino una renovada voluntad de empleo y percepción del tiempo libre por parte de la sociedad española.

Entre líneas es posible leer la evolución en sentido «posmaterialista» que estaba interesando a la sociedad ibérica a la par de las otras democracias occidentales⁸¹: las generaciones más jóvenes y protagonistas del proceso transicional, educadas en el contexto de consumos y abundancia de los sesenta, habían ya adquirido un conjunto de exigencias e impulsos no solo económicos sino también culturales. En otras palabras, el acelerado crecimiento económico que había beneficiado de manera desigual los diferentes sectores sociales contribuía ahora a la emersión de nuevos conflictos políticos que se estructuraban sobre cuestiones no exclusivamente conectadas con el desarrollo material del país sino con la calidad de vida de la ciudadanía. Entre estos, por un lado podemos incluir la exigencia de más infraestructuras para la fruición de productos artísticos, por el otro de mayor circulación de bienes culturales en clara ruptura con el cierre y la separación franquista entre alta cultura y cultura popular.

El Ministerio de Cultura no permaneció insensible a estas críticas y asoció a la democratización de la producción cultural también un proceso de popularización de la misma. Los nuevos gobiernos democráticos, por lo tanto, no tenían que seguir el modelo de política franquista que, como en el caso de Fraga o con la experiencia de los *teleclubs*⁸², había favorecido una cultura conformista para las masas, sino sobre la base de la contemporánea reflexión sociológica post-sesenta y ocho, tenían que encaminar una política de desmitificación de las instituciones culturales y de desacralización de la cultura tradicionalmente considerada para las élites para acercarla a la nueva sociedad democrática.

⁸¹ Ronald Inglehart, *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics*, Princeton University Press, Princeton, 1977. Si veda anche: José Ramón Montero e Mariano Torcal, *Cambio cultural, conflictos políticos y política en España*, in "Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)", n. 89, julio-septiembre 1995, pp. 9-34.

⁸² Fraga utilizó la televisión como medio de política cultural para los ciudadanos. Los teleclubs, por lo tanto, en las zonas rurales se convirtieron en centros de socialización extra-escolar y sobretodo de control gubernativo de los cambios que estaban pasando en la sociedad española. Para una historia de los teleclubs, véase: Chus Cantero, *Los Teleclubs*, en "Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio", n. 6, 2005, pp. 105-126.

La cultura de «santuario», de «religión que se substituye a la religión tradicional», de «don» de las élites franquistas para el pueblo español, cual señal de democratización social, debía oficialmente acercarse en sus aspectos más altos, como de entretenimiento, al espectro completo de la sociedad⁸³.

Para conseguir la mutación del *estatus quo*, heredado por la dictadura franquista, la UCD sabía que un proyecto de democratización cultural no podía desconocer las conductas y posturas de los españoles delante del «hecho cultural».

Aunque la idea de una encuesta nacional sobre la demanda y la oferta cultural en España había ya sido aprobada por el *Ministerio de Información y Turismo* antes de la muerte de Franco⁸⁴, el Ministro Cabanillas realizó una especie de “libro blanco” sobre la cultura entre 1977 y 1978. Por otro lado el Ministerio de Cultura tenía que «satisfacer las preferencias y los hábitos culturales de los españoles y corregir las desigualdades hoy evidentes en muchos sectores de la sociedad»⁸⁵.

La política cultural adquiriría una nueva función de bienestar social: fueron alcanzados por los entrevistadores del Ministerio 13 mil 518 núcleos urbanos, de los cuales el 68% en capitales de provincia. Otro objetivo de la encuesta fue abrir un debate colectivo sobre los derechos culturales de los españoles⁸⁶. Los resultados de la encuesta, como era previsible, fueron desalentadores⁸⁷: el pueblo español, excepto por una minoría electa, no disfrutaba de la producción artística e intelectual del país, como nos ha explicado Bourdieu sobre los públicos europeos del arte, el amor por la cultura no representaría una natural predisposición sino el resultado de un *habitus* producido por la educación familiar y escolar. En otras palabras, con la democracia, el nuevo Gobierno tenía que trabajar (y mucho) para eliminar la invisible barrera que había excluido parte de los españoles del mundo del arte y siempre en palabras de Pío Cabanillas «porqué la primera de las conquistas que hay que realizar siempre es la necesidad de cultura»⁸⁸.

⁸³ Véase las sugerencias de Giovanni Bechelloni, *Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, nota introductora en Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini, 1972, pp. IX-XXVII.

⁸⁴ CDC, *Ministerio de Cultura – Secretaría General Técnica*, Plan de Investigación del Inventario Cultural/Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica Publicación, Madrid, 1978.

⁸⁵ Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, Secretaría General Técnica. Gabinete de Estadística e Informática, Madrid, 1978, p. 5.

⁸⁶ Esta obra de sensibilización acerca el valor de la cultura es evidente de la gran cantidad de artículos de periodicos sobre la encuesta, como a través de los informes enviado de los encuestadores al Ministerio de Cultura. Cfr. AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, carpeta Encuesta demanda cultural 1978, c. 88222.

⁸⁷ El 21,8% de los españoles de más de 15 años no tenía tampoco un libro, el 30,3 % no leía nunca, el 80% no visitaba nunca un museo y el 84,1% no iba nunca a teatro. Al contrario, el 79,6% de la población miraba la televisión todo los días.

⁸⁸ Declaración de Pío Cabanillas: DSCD (Comisión Cultura), num. 62, 9 de mayo de 1978, p. 2126.

Sin embargo los resultados de la encuesta restituían una fotografía de un sustrato social, deseoso de más actividades culturales⁸⁹.

Para sintetizar los resultados de la encuesta, lo que más se puede destacar es la desigualdad de prácticas culturales entre los españoles⁹⁰, cual resultado directo de la caótica “modernización franquista” de los sesenta: más que nada se trató de una “modernidad defensiva”, o sea del conseguimiento de una modernidad, que como la dictadura deseaba, había sido realizada frenando y limitando todas las posibles implicaciones a nivel social y cultural de la misma⁹¹. Las consecuencias de este proceso de modernización inhibido por las instituciones políticas del Régimen, después de la muerte de Franco, se leía en la precariedad de las prácticas de consumo cultural, la persistencia, aunque en camino de reducirse, de franjas analfabetas (en 1981 cada 100 ciudadanos 6,35 eran analfabetos⁹²) y, por consiguiente, una oblicua y desestabilizadora convivencia de aspectos de la modernidad con elementos conectados con el nacionalcatolicismo⁹³.

El Ministerio de Cultura tuvo que enfrentarse con el desafío de los legados del pasado y con el empuje de los movimientos vecinales que pedían, entre otras cosas, más servicios culturales. La respuesta ministerial fue pragmática: aunque sin modificar en mucho las instituciones heredadas, cambió el discurso cultural sobre las mismas. Según el modelo francés, se juntó a la idea ilustrada de cultura (democratización cultural) su expansión la «democracia cultural», es a decir, la redefinición de arte y cultura como espacio de experiencia, incorporando la idea de cultura al plural, revalorando, por lo tanto, sus manifestaciones calificadas como

⁸⁹ El 16,6% quería leer más libros, el 20,5% quería ir más al teatro, el 12,5% ir más a los museos y el 40,4% ir más al cinema. Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, ob. cit., p. 93.

⁹⁰ El dato que más asombraba era el grande desequilibrio entre practicas y deseos culturales de los españoles: por lo menos tres Españas convivían en la fotografía ministerial. Por un lado regiones deprimidas, como Extremadura, areas con potencialidades y practicas similiares a las otras democracias occidentales, como Madrid y Barcelona, y, en fin, una amplia zona gris, con un nivel cultural mediocre.

⁹¹ Francisco Javier Caspistegui, *Los matices de la modernización bajo el franquismo*, en Abdón Mateos y Ángel Herrerin, *La España del presente: de la dictadura a la democracia II Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores del Presente*, Asociación Historiadores del Presente, Segovia, 2006, pp. 269-270.

⁹² En Madrid, según el Instituto Nacional de Bienestar, había zonas de las afueras con el 40% de analfabetismo. Véase: *Todavía hay un cuarenta por ciento de analfabetos en algunos barrios*, “El País”, 21 de febrero de 1978. El analfabetismo permaneció una llaga de la España contemporánea: en 1960 la tasa de analfabetismo era de 13,63 analfabetos cada 100 habitantes en 1970 de 8,8. Para las mujeres esa tasa ascendía a 12,26 en 1970. Para analfabetos se entienden los españoles de más de 10 años que no saben escribir y leer. Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Anuario 1990, Población censal, clasificada por instrucción elemental.

⁹³ Jo Labanyi, *Conclusion: Modernity and Cultural Pluralism*, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 398.

masivas y plurales. En este sentido España intentó incorporarse al discurso sobre las políticas culturales de las otras democracias occidentales.

Por eso fueron creadas dentro del Ministerio dos direcciones nuevas a través de la descomposición de la franquista *Dirección de Cultura Popular*, la *Dirección de Difusión Cultural* y la de *Desarrollo Comunitario*.

El Ministerio de Cultura ahora tenía el objetivo no sólo de promover la *cultura de la democracia*, o sea la inserción dentro la sociedad transicional de valores, tales como la libertad de creación, la creatividad, la originalidad y el interés por las vanguardias sino también la *democratización de la cultura*⁹⁴. Sobre las bases de estos principios la *Dirección de Difusión Cultural* «está interesada en desarrollar una mayor participación ciudadana en el sentido que todas las capas sociales tengan acceso directo a los bienes culturales [...] Es necesario además partir de un concepto descentralizador de la cultura»⁹⁵. En cambio, la *Dirección de Desarrollo Comunitario* «implica la idea de progreso de la comunidad a través de su integración y participación voluntaria en los deberes colectivos en los cuales la cultura juega con una mayor o menor intensidad un papel de estímulo»⁹⁶.

La *Dirección de Difusión Cultural* organizó la campaña de *Misiones Culturales* «conjunto de exposiciones, conferencias y otros eventos artísticos sobre temas fundamentales de la cultura universal que, con carácter itinerante, se ofrecen en las provincias españolas»⁹⁷. Aunque el calado social y el alcance político consiguieron niveles inconmensurables, el *Plan de Misiones Culturales* recordaba las republicanas *Misiones Pedagógicas*: muy diferentes, pero, fueron los contenidos culturales que circularon con las *misiones* transicionales. Fueron elegidas sólo temáticas lejos de posibles manipulaciones ideológicas, por ejemplo *la cultura del Renacimiento, el Románico español, el Barroco, el Romanticismo y la ciudad de Granada*⁹⁸. Las *Misiones* que llegaron hasta Cáceres, no hicieron ninguna referencia a la actualidad política, sino que favorecieron una cultura institucional, de enriquecimiento de la sociedad de masas con una cultura laica, clásica y neutral, al

⁹⁴ CENTRO DOCUMENTACIÓN CULTURAL (CDC), Carlos Santiso Guimaras, *La politique culturelle espagnole: Culture et politique dans l'Espagne démocratique*, Institut d'Etudes Politiques de Paris, Paris, 1992, p. XIV.

⁹⁵ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, pp. 9-10.

⁹⁶ CDC, *Dirección de Desarrollo Comunitario*, Dirección de Desarrollo Comunitario. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, p. 10-11.

⁹⁷ «CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, ob. cit., pp. 77-78.

⁹⁸ La participación en las exposiciones y conferencias de las *Misiones Culturales* era gratuita. Por ejemplo, la "misión" sobre Renacimiento versaba sobre una exposición de arte sobre la tematica, sobre una conferencia de la literatura de la misma época y, luego, sobre una clase del arte del mismo período del director del Museo del Prado.

mismo tiempo débilmente partidaria de un nacionalismo cultural, nivelador de los desequilibrios del país.

Otros intentos del Ministerio de Cultura fueron las campañas «para la popularización del teatro de calidad» y el pacto de cooperación cultural entre Ministerio de Cultura y el Ministerio de la Defensa (28 de noviembre de 1978). En el primer caso el Gobierno realizó descuentos para dos obras teatrales, que fueron censuradas por el franquismo *Así que pasen cinco años* de García Lorca y *Esperando a Godot* de Beckett. El segundo caso preveía un acuerdo para la promoción cultural del soldado y se colocaba dentro de un más general trabajo de modernización de las Fuerzas Armadas.

La UCD además intentó favorecer el desarrollo de la animación cultural y el asociacionismo en el campo cultural «Justo en este momento, perfectamente equidistante del dirigismo cultural y de la abstención, aparece el concepto de animación cultural. [...] Quizás la mejor figura para describir la animación cultural es considerarla como una nueva forma de mayéutica socrática, que ayuda a las personas a que se orienten a la vida estética y cultural»⁹⁹.

Aunque por parte del Ministerio de Cultura emergía la consideración que «los artistas, al lado de los especialistas, tienen que colaborar de manera estrecha con cualquier decisión de los servicios de la administración»¹⁰⁰, en el curso del proceso transicional y bajo el gobierno UCD, asistimos a un progresivo alejamiento de los intelectuales del Ministerio, en un crescendo individualista.

Los artistas e intelectuales no se alejaron del mundo de la política por sí mismos, dado que muchas personalidades que habían encabezado la protesta intelectual en contra del franquismo ocuparon papeles de relieve en el espacio público transicional¹⁰¹, sino desde «racionales legisladores» se convirtieron en «intérpretes» de aspectos parciales y sectoriales¹⁰².

La idea de animación cultural se basaba en eso: la colaboración de los intelectuales tenía que alejarse del compromiso político, sino volverse «profesional», «sectorial», lejos de colores políticos.

De hecho, como testimonian las experiencias de las *Misiones Culturales* o los contenidos de los cursos de formación para los futuros animadores culturales de la democracia, el Ministerio no reclamaba ni proyectaba en la sociedad

⁹⁹ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, ob. cit., p. 38.

¹⁰⁰ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, ob. cit., p. 29.

¹⁰¹ Véase lo que explica Amando de Miguel en relación a los intelectuales y la transición, o sea, que estuvieron más interesados en escribir en el BOE. Amando de Miguel, *Los intelectuales bonitos*, Planeta, Barcelona, 1980.

¹⁰² Zygmunt Bauman, *La decadencia degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

interpretaciones artísticas específicas ni imponía gustos culturales. Claro que podía favorecer determinadas formas y tradiciones artísticas pero los principios de la política cultural gubernativa eran claros: neutralidad cultural del Estado y reconocimiento del pluralismo de la sociedad civil¹⁰³.

Si nos centramos ahora en las acciones de política cultural popular centrista, exceptuando buenas palabras e intenciones, no hay grandes novedades. Por ejemplo, el proyecto fraguista de los *teleclubs*, que aplicando los principios de sociología cultural de Dumazedier intentaba modernizar a través de la comunicación de masas a los núcleos rurales, volvió a ser propuesto¹⁰⁴.

Los teleclubs no fueron eliminados: el regio decreto de 27 agosto de 1977 los convirtió en *Centros Culturales* dentro de la *Dirección de Difusión Cultural*. Como explica una publicación ministerial: «[...] los teleclubs ya han superado, de manera total, su primitiva finalidad. [...] El teleclub es ante todo un centro social; una asociación voluntaria que tiene como objetivo esencial la promoción y extensión de la cultura popular, haciendo así posible la expresión cultural del pueblo mismo»¹⁰⁵.

Aunque en palabras ministeriales, los objetivos de los teleclubs tenían que cambiar para convertirse en medios de democracia popular, los diarios, que todavía en democracia, los responsables de los teleclubs tenían que redactar para el Ministerio de Cultura, nos ayudan a entender la vida cultural en el campo o en la periferia española en años de transición¹⁰⁶.

Representan una documentación de grande valor y todavía inexplorada. No estamos muy lejos de «las crónicas celtibéricas», recogidas por Luis Carandell en la revista *Triunfo*¹⁰⁷. Los teleclubs representan un buen testimonio sobre la relación entre la sociedad española de provincias con la cultura: una relación que esconde todavía el sentido de profunda sumisión a la producción cultural, de alejamiento reverencial, la confusión-fusión entre cultura y preceptos católicos, la idea de cultura como deber, forma de distinción social, bien lejos del puro placer y gozo estético. La concepción de la cultura como forma de animación y medio de

¹⁰³ Juan Pablo Fusi, *La cultura de la transición*, "Revista de Occidente", n. 122-123, julio-agosto 1991, pp. 42-43.

¹⁰⁴ Joffre Dumazedier, *De la sociología de la comunicación colectiva a la sociología del desarrollo cultural*, Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina, Quito, 1965. Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?*, Seuil, Parigi, 1962.

¹⁰⁵ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, ob. cit., pp. 54-55.

¹⁰⁶ Los diarios están recogidos por el Ministerio de Cultura por lo menos hasta 1979, en la etapa sucesiva (1979-1981) ya no se encuentran más voluminosos diarios sino sintéticos y burocráticos informes ministeriales. El material se encuentra en AGA, *Dirección Difusión Cultural*, c. 79357, c. 79346, c. 79320.

¹⁰⁷ Luis Carandell, *Celtiberia Show*, Maeva, Madrid, 1998.

cohesión social de derivación franquista se junta en los diarios de los teleclubs del posfranquismo con débiles señales del cambio en curso¹⁰⁸.

La verdadera marca distintiva del proceso de normalización democrática fue, por lo tanto, la copresencia de elementos profundamente anacrónicos al lado de un intenso empuje hacia la aceleración cultural¹⁰⁹.

Sin embargo este tema preocupó solo de manera tangencial a los gobiernos UCD que no estaban tan interesados en crear nueva infraestructura cultural en la provincia, como – en palabras de los ministros – crear el mismo «hecho cultural». Por eso en los archivos administrativos encontramos sólo proyectos para Madrid, como el “Plan cultural”, fechado en 1978, cuyo objetivo era estimular la cultura en la capital, bajo el modelo del plan de Jacques Chirac, para que “Paris deje de ser una ciudad malhumorada”¹¹⁰. Este mismo plan de UCD, además de en la idea de popularización de la cultura en las provincias y afueras de Madrid, se centró en una política de recuperación de las antiguas estructuras culturales franquistas con el objetivo de modificar sus sentidos y funciones. Igualmente, el gobierno, en línea con lo que ya pasaba en el segundo franquismo¹¹¹, apoyó el redescubrimiento de las tradiciones y fiestas locales, aunque sin perder el centralismo de la Nación española, según las sugerencias de Ortega y Gasset.

La UCD, al final, predispuso una política cultural popular neutral y aséptica en sus contenidos, eficazmente conectada con la gestión ministerial estatal; al mismo tiempo dejó espacio al pluralismo cultural regional y estigmatizó cualquier forma de intervencionismo; todo se impregnó de cautela y continuidad con los dictados del segundo franquismo que obstaculizaron el verdadero protagonismo de la sociedad civil.

Eso a la larga creó el terreno fértil para el desencanto de buena parte del mundo de la cultura que no vieron un verdadero cambio cultural en el país. De hecho, un primer cambio llegó a nivel local con los ayuntamientos socialistas después de 1979, que representaron un importante campo de experimentación para una nueva

¹⁰⁸ Si analizamos la documentación de los teleclubs en los años de transición no hay mucha diferencia con la época del tardofranquismo; por ejemplo en el teleclub de Sineu (Baleares) como actividades culturales había concursos de disfraces, la recuperación del Carnaval, y las celebraciones de las personalidades del pueblo. La parroquia detenía todavía un papel relevante, aunque se organizaban cursos sobre la educación sexual y hacían su primera aparición temas antes censurados por el franquismo.

¹⁰⁹ Jo Labanyi, *Postmodernism and the Problem of Cultural Identity*, en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, ob.cit., p. 398.

¹¹⁰ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, carpeta Trabajo del Plan Cultural de Madrid. Anteproyecto, marzo 1978, c. 81113.

¹¹¹ Véase las reflexiones de Xosé M. Núñez Seixas sobre la evolución del pluralismo cultural y regional en los funcionarios tardofranquistas: Xosé M. Núñez Seixas, *Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975*, en “Ayer”, n. 68, 2007, pp. 85-86.

manera de entender la política cultural como medio de democratización de la vida ciudadana.

A nivel local la «buena lección» de las asociaciones ciudadanas aportó estímulos y oportunidades para la nueva generación al gobierno. Al mismo tiempo, la conexión con las instituciones oficiales, representó el punto final de una posible democracia popular¹¹², o dicho de otra forma, el declive irreversible del movimiento ciudadano que desde finales de los años sesenta había reclamado más servicios culturales.

La política cultural socialista a nivel local (y después gubernamental) fue un claro ejemplo de ese intento de englobar el empuje ciudadano para evitar posibles conflictos y, por lo tanto, el entusiasmo, el activismo, a veces excesivo y a veces poco planeado, caracterizaron las políticas culturales de los Ayuntamientos democráticos. En calidad de anillo inicial de la administración pública, cercano a la ciudadanía, la política municipal, en la primera legislación, fue caracterizada por una fuerte preocupación sociocultural y, solamente a un nivel secundario, por la calidad y peculiaridades de la producción artística en circulación¹¹³. En relación a este movimiento municipal, el intento del gobierno a través de la política cultural era único: incorporar en la identidad nacional y ahora multinacional, según los dictados constitucionales, alguna dosis de identidad cívica de manera que se recompusieran los conflictos de la época dictatorial.

Por ejemplo, en los ayuntamientos democráticos, a finales de 1982, el gasto municipal desde 1978 había aumentado en un 294% y la cuota dedicada a la cultura en un 511%¹¹⁴. Al lado de la edificación general del aparato administrativo municipal para el amparo y promoción de la cultura, desde abajo se sentaron las bases para una política cultural por parte de las instituciones que, centrada en la idea de la revitalización del tejido social español, se fundamentó no tanto en la transformación de las instituciones educativas, como en la creación de una red de servicios para la fruición colectiva de la producción artística y el enriquecimiento del tiempo libre. Así como las ciudades se dotaron de nuevos planes urbanísticos de participación¹¹⁵, la reapropiación de la producción artística democrática pasó gradualmente a conformar una institución de organismos colectivos para la

¹¹² Me refiero a la tesis de Stuart Hall, según la cual el estilo de vida democrático se fundamenta en la contención de la democracia popular. Dicho de otra forma, el poder dominante crea productos culturales específicos para las clases trabajadoras en modo de reflejar sus características y reducir el potencial conflictual. Véase: Stuart Hall, *Politiche del quotidiano: culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 74-75.

¹¹³ Iñaki López de Aguilera, *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Trea, Gijón, 2000, pp. 71-74.

¹¹⁴ FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS (FPI), PSOE Secretaría de Política Municipal, *Cuatro años de gobierno municipal socialista*, Secretaría Federal de Política Municipal, Madrid, 1983, pp. 58, Fc 232.

¹¹⁵ Carmelo Adagio, *Democrazia municipale e politiche urbanistiche in Spagna (1975- 1985)*, en "Spagna Contemporanea", n. 22, 2002, pp. 103-124.

cultura, nuevas infraestructuras y la celebración de la tradición cultural popular, como época de liberación y reestructuración de una identidad colectiva.

El PSOE, de manera diferente a la UCD, apostó por una *realpolitik* en la cual el concepto etéreo de cultura se convirtiese en el volante de la incompleta modernización española. Esta idea emerge muy clara en las Resoluciones de los Congresos Federales en materia de Cultura:

«Alcanzar a medio y largo plazo [...] la conciencia en el Partido y en la sociedad española que la consolidación de la democracia exige una amplia movilización cultural. Para la derecha española, todavía en el poder, la política cultural se reduce, por un lado, al montaje de pocos actos brillantes – festivales, desfiles, festejos – y por otro la subvención de algunas actividades – publicaciones, premios – que ni tienen sus raíces en la sociedad ni se dirigen al hombre de la calle. La cultura es así convertida en un simple adorno del poder, si no en simulación de una vida cultural inexistente. [...] En la política cultural consideramos criterios básicos: centrar los esfuerzos en aquellos sectores de mayor incidencia social o con mayor capacidad de transformación. [...] Favorecer los sectores culturales que tienen más necesidad y, básicamente en el campo institucional, las bibliotecas [...] Nosotros los socialistas nos esforzamos en formular una legislación progresista en relación al patrimonio cultural, al teatro, a la cinematografía, a la música, etc... en definitiva, una nueva legislación democrática en línea con la problemática actual que contemple todos los aspectos de nuestra cultura»¹¹⁶.

Conclusiones: Política cultural como forma de «nacionalismo banal»

A la despiadada mirada de los observadores internacionales le costaba hallar un cambio cultural eficaz en la España del posfranquismo¹¹⁷. La causa de esta situación, que se encontraba en punto muerto, era atribuida a la escasa capacidad de acción del Ministerio de Cultura, en cuanto los centristas eran portadores del cambio en la continuidad, y, además, a la escasez de presupuesto para la nueva institución.

En un clima de crisis mundial, de hecho, al nuevo Ministerio de Cultura hasta el 31 de diciembre de 1977 no le fueron destinados fondos sino que la institución dispuso del 14 por cien del presupuesto del Ministerio de Información y Turismo. Sólo a partir de febrero de 1978 pudo hacer uso de un presupuesto anual de poco más de 19 billones de pesetas, más o menos el mismo presupuesto del Ministerio de Información y Turismo franquista¹¹⁸.

Sin embargo, el historiador dentro del Archivo General de Alcalá de Henares encuentra en la segunda mitad de los años setenta muchas planificaciones,

¹¹⁶ FPI, PSOE Secretaría Federal de Formación, *Programas electorales y resoluciones Congresos Federales en materia de Cultura (1977-1995)*, 29 Congreso (21-24 octubre 1981), p. 46.

¹¹⁷ Werner Herzog, *Los sueldos de los funcionarios se llevan la mayor parte del presupuesto*, "Frankfurter Rundschau", 4 gennaio 1979. AGA, *Secretaría Estado de Cultura*, Correspondencia con consejeros (1975-1978), c. 76674.

¹¹⁸ El 36 % de la financiación era utilizado para pagar a los dependientes del Ministerio, el 30 % para los organismos autónomos recién creados, el 10% a RTVE y a los medios de comunicación del Estado, y sólo el 5,5 % se destinaba para actividades culturales. Véase, DSCD (Comisión de Cultura), num. 62, 9 mayo 1978.

descripciones de futuras entidades de vanguardia que, como la realidad ha enseñado, permanecieron sólo sobre el papel y extraordinariamente se tradujeron en punto de partida para concretas acciones¹¹⁹.

La inseguridad general y fragmentación de la UCD conllevó en primer lugar a reemplazar la política de la prohibición cultural franquista con una política de concesión, hecho que sin sombra de duda representó un gran paso delante.

Igualmente, hay que subrayar algunos aspectos que determinaron el verdadero cambio de política en el campo cultural. Las vinculaciones entre sociedad y cultura han sido muy fuerte en los años de transición y, aunque de manera fragmentaria, la política gubernativa ucedista se dio cuenta de que el cambio cultural tenía que ser organizado en relación a los cambios sociales. Si fueron los socialistas los que aprovecharon de los impulsos que llegaban desde abajo sea a través de los movimientos ciudadanos que pedían más infraestructuras culturales sea a través de los jóvenes desencantados (véase el uso gubernamental de la *movida*), al contrario, la UCD se apoyó en el deseo de reformismo de la sociedad española que coexistía con el cinismo y la apatía política¹²⁰.

En este contexto, se modeló el mismo campo cultural a través del cual el PSOE edificó el Estado Cultural de los años ochenta: un contexto en el cual además se moldeó la más amplia transición de formas culturales modernas a la posmodernas, que demuestran la rápida equiparación de la "España diferente" a Europa. Al principio de los años setenta, de hecho, España se movía en un contexto cultural de naturaleza absolutista y jerárquica con profundas disparidades, ya con UCD (y definitivamente con el PSOE), según el modelo socialdemócrata de Welfare, el Estado adquirió una vocación universalizadora e igualitaria, además que de defensa de los derechos culturales.

Si la política ya empezaba a dar señales de desplazamiento al terreno de la cultura, la elección de los gobiernos centristas fue la de continuar con la intervención del neo Estado democrático, aunando la dimensión *high* y *popular* de la misma¹²¹.

El levantamiento de la censura, el retorno de los exiliados, la normalización de la producción artística fueron gestionados, de hecho, por las mismas instituciones estatales, como el Ministerio de Cultura. Aunque se mantuvo neutral, el Estado no

¹¹⁹ Por ejemplo hay planes culturales sobre Madrid, sobre las afueras, la idea de un nuevo y moderno centro cultural en Madrid (base del Reina Sofía), de centros de recogida de datos culturales...

¹²⁰ Richard Gunther, José Ramón Montero, Mariano Torcal, *Democracy in Spain: legitimacy, discontent, and disaffection*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 1997. Véase también la encuesta de Andrés Orizo sobre las tendencias ambivalentes en la sociedad española posfranquista entre reclamaciones de la libertad, inquietudes y escasa participación en la vida pública: Francisco Andrés Orizo, *España, entre la apatía y el cambio social*, Mapfre, Madrid, 1984.

¹²¹ Claro ejemplo de ese intento fue la celebración de los Mundiales de Fútbol en 1982, que conectó el evento de masas, mediático y popular del campeonato con la refinada y élitaria producción de los carteles de vanguardia (Tàpies, Chillida, Arroyo, Saura, Miró).

podía tener librada la cuestión de los contenidos y formas de los mensajes a los ciudadanos demócratas.

Es obvio que la relación entre Estado y cultura levanta muchas cuestiones¹²². La cultura no es sólo un “producto” del Estado, es decir que el Estado, como hemos intentado demostrar no sólo produce “conceptos” y “discursos” para la sociedad, sino, a su vez, el mundo de la cultura y de las artes juegan un papel significativo en la construcción del Estado y, en el caso que aquí nos ha interesado, en la edificación de una estructura institucional democrática.

El campo de la cultura y de las artes, por lo tanto, se convirtieron en forma de comunicación¹²³. En los años de cambio fueron favorecidas las políticas que intentasen demostrar la voluntad de defensa de un patrimonio artístico descuidado¹²⁴ durante mucho tiempo, las formas de arte que demostrasen la voluntad de reconciliación nacional y la modernidad cultural del país. Con otras palabras se podría decir que el proceso de transición cultural intentó a través de las mismas instituciones estatales recomponer el proceso de modernización del país interrumpido por el conservadurismo franquista después de la Guerra Civil.

El intento del Gobierno fue el de hacer circular los lenguajes artísticos españoles y, al mismo tiempo, hacer conocer en el interior del país los lenguajes extranjeros, para “dejar pasar un poco de aire”. Fueron escogidas las genialidades artísticas del pasado para representar el presente de un país que quería enseñar al mundo su deseo de cambio a través de un verdadero cruce generacional y cultural.

En esta dialéctica Estado/cultura se manifiesta, por lo tanto, el proceso de transición a la democracia como dilatación del espacio cultural ya delineado en los años del tardofranquismo. Sin embargo con la muerte de Franco se abrió oficialmente la «cuestión cultural»: la continuidad de las estructuras administrativas y de la tradición artística anterior a la guerra civil fue matizada por algunos principios de ruptura. El mismo Ministerio de Cultura, por sí mismo, constituyó un producto del discurso social de la transición. De hecho el Estado neo-democrático, a la búsqueda de una nueva definición identitaria en una época de ruptura histórica, intentó cristalizar la nueva realidad a través de una institución que se proponía «volver más fácil y estimular la creación y actividad cultural de manera libre y espontánea»¹²⁵.

¹²² George Steinmetz, *State/Culture. State-Formation after the Cultural Turn*, Cornell University Press, New York, 1999.

¹²³ Serge Graziani, *La communication culturelle de l'État*, Presses Universitaire France, Parigi, 2000.

¹²⁴ Luigi Bobbio, *La politica dei beni culturali in Spagna*, en Luigi Bobbio, *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 215.

¹²⁵ AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, Consejos de Ministros (junio-julio 1977), Nota-Informe al proyecto de Real Decreto sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura, c. 73792.

Las continuidades con el pasado no faltaron. Sólo hace falta pensar en la continuación de prácticas de censura. Como explica Genoveva Queipo de Llano, se llegó a la libertad de expresión de manera rápida aunque gradual¹²⁶.

La política cultural se estructuró sobre la paradoja de «los mismos medios para nuevos contenidos»: el mensaje de la política cultural transicional a través del abanico de actividades que realizó el Ministerio de Cultura y que hemos intentado sintetizar con este trabajo ejerció de simbólica ceremonia de «exorcismo de la violencia» y de modelo para la reconstrucción y fortalecimiento moral de una nueva dimensión cívica del país.

Durante este análisis he intentado, además, dar un juicio sobre la labor cultural de los gobiernos UCD: los años centristas ofrecen una imagen de precariedad. No es simple medir los resultados de una política cultural de manera objetiva. Sin embargo, la labor ucedista tiene que ser enmarcada en una situación transicional caracterizada por la improvisación y la reforma normativa, además que por el abstencionismo cultural de una élite estatal que llegaba del franquismo y al mismo tiempo se adhería a las ideas liberales de no intervención en el campo de las artes.

Otro factor que influyó en el proceso transicional fue la ausencia de un dibujo explícito sobre como conducir la transición y la general inestabilidad de la situación política: la crisis económica y la existencia de necesidades estatales más apremiantes contribuyeron a una gestión variable, oscilante y no muy clara.

Es indudable que los centristas no supieron enfrentar de manera sistemática las lagunas del país. Sin embargo, su virtud, gracias al ejemplo de las organizaciones culturales internacionales, fue aquel de abrir el debate sobre las funciones y obligaciones del Estado español en relación al campo de la cultura y al recorrido de democratización. A través del concepto foucaultiano de *gouvernementalité*, podemos concluir que los nuevos símbolos de la cultura normalizados y recuperados del pasado republicano y antifranquista, fueron empleados por los Gobiernos UCD como una nueva suma de contenidos de divulgación cultural para la sociedad, realizando una peculiar forma de control social por la cual los mismos ciudadanos adquirieron nuevas referencias como guía para la vida colectiva y individual y, por consiguiente, nuevos modelos de comportamiento que tenían que someter a introspección y asimilación. La política cultural y en particular artística fue, por lo tanto, uno de los fundamentos de la nueva cultura política democrática.

Si la política cultural puede ser interpretada como una acción simbólica, la implicación del Gobierno en relación a exposiciones y centros culturales populares contribuyó a esbozar una nueva «comunidad imaginada» o sea una nueva nación democrática, que, a través del Ministerio de Cultura, al principio, y después, a través de los organismos culturales autonómicos esbozó las representaciones cotidianas (véase, por ejemplo el uso del *Guernica*) que edificaron un sentido imaginado de solidaridad nacional y de pertenencia a la modernidad. La política cultural, al

¹²⁶ Genoveva García Queipo de Llano, *La cultura en tiempos de transición*, en José María Jover Zamora (director), *Historia de España de Menéndez Pidal*, Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1996 p. 670.

final, y sobre todo la voluntad gubernamental de centrarse en el campo del arte, contribuyeron a la creación, aunque en su forma plural, de lo que Michael Billig ha llamado *banal nationalism*¹²⁷ o sea un nacionalismo moderno, casi escondido, capaz de hacer olvidar y borrar el imaginario franquista y en condiciones de lanzar a España de modo rápido y sin conflictos en la comunidad europea gracias a la unión de la dimensión alta y baja del campo cultural.

¹²⁷ Michael Billig, *Banal Nationalism*, Sage, London, 1995.