



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La disputa por la representación exterior en la política cultural contemporánea: el caso de la paradiplomacia cultural de Cataluña

Mariano Martín Zamorano

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de teoría sociológica, filosofía del derecho
y metodología de las ciencias sociales

TESIS DOCTORAL

**La disputa por la representación exterior en la política cultural
contemporánea: *el caso de la paradiplomacia cultural de Cataluña***

AUTOR

Mariano Martín Zamorano

DIRECTORES

Dr. Arturo Rodríguez Morató y Dr. Salvador Giner de San Julian

Universidad de Barcelona
Facultad de Economía y Empresa

2015

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta Tesis doctoral fue un apasionante y enriquecedor viaje, dentro de otra maravillosa experiencia, que han sido mis largos años viviendo en Barcelona. Transitar este recorrido no hubiera sido posible sin todos aquellos que me ayudaron e inspiraron de diferentes maneras.

Primeramente quiero darles las gracias a mis Directores, el Dr. Arturo Rodríguez Morató y el Dr. Salvador Giner. Ambos confiaron en mí al iniciar este recorrido en el año 2010, me estimularon para avanzar en el desarrollo de la investigación con dedicación y han compartido conmigo su gran conocimiento científico y académico a lo largo de estos años.

También quiero agradecer a muchas otras personas que me dieron su apoyo y con quienes colaboré durante este proceso. Al Dr. Lluís Bonet, Director de este programa doctoral, por su ayuda y asesoramiento desde mi llegada a Barcelona. A todos mis compañeros del CECUPS y particularmente a Quim Rius, con quien aprendí trabajando, y a Marc Pradel y Matías Zarlenga, que me guiaron en diferentes temas vinculados a la investigación. También a todo el Departamento de Teoría Sociológica, investigadores, profesores y técnicos. Este ha sido un fantástico espacio de trabajo, con un gran equipo humano y académico. Por otro lado, también reconocer la disposición del Dr. J. P. Singh para ayudarme en mi estadía en el exterior y agradecer, por su inestimable ayuda y su acompañamiento en EEUU, a mi Directora como Profesor Visitante en la Universidad Estatal de Ohio, la Dra. Margaret Wyzomirsky.

Por otra parte, quisiera agradecer a la Universidad de Barcelona, que con su beca APIF y con sus equipamientos me brindó un soporte indispensable para la realización de esta tesis. También a la AGAUR, de la Generalitat de Cataluña, que con su beca me ayudó durante la realización del ciclo de posgrado.

A todos los entrevistados y consultados para la realización de este trabajo, por su tiempo, por su predisposición y por su valiosa colaboración.

Igualmente quiero reconocer a aquellos profesores que, desde hace muchos años fueron marcando mi vocación por la tarea académica, me ayudaron a realizar distintas investigaciones y me inculcaron el ejercicio de pensar sobre el arte y la cultura: Jorge Gómez de la Torre, Oscar Zalazar y Roxana Coll.

Para terminar, agradecer a quienes me trajeron hasta aquí, me enseñaron a valorar lo importante y que me dieron su ayuda incondicional y su cariño siempre: mi madre Laura, mi padre Mariano y mi querida hermana, Romina. A toda mi familia y mis amigos de Mendoza, de Barcelona y de todos los rincones del mundo que se citan en esta ciudad. Siempre han estado y siempre los he tenido presentes.

Quiero también recordar a mi abuelo, el Dr. Mariano Zamorano Diez, quién con su conocimiento pero sobre todo, con su gran coherencia vital, fue y será una constante inspiración.

Por su ayuda en este trabajo y por todos los mañanas, a mi amor Florencia.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	15
1.1 La paradiplomacia cultural de Cataluña.....	15
1.2 Objetivos de la investigación.....	20
Objetivo general de la tesis.....	20
Objetivos específicos.....	20
1.3 Relevancia de la investigación.....	21
1.4 Organización de la tesis.....	28
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO E HIPÓTESIS.....	31
2.1 Estado de la cuestión.....	31
2.1.1 La diplomacia cultural.....	31
2.1.2 La historia de la diplomacia cultural: entre la propaganda y la acción cultural.....	34
2.1.3 El desarrollo de la paradiplomacia cultural.....	42
2.2 Teorías en torno a la diplomacia cultural.....	51
2.2.1 Diplomacia cultural y racionalismo teórico: <i>soft power</i> y balance de poder.....	56
2.2.2 Constructivismo y diplomacia cultural: organización social de la acción cultural exterior e identidad colectiva.....	58
2.3 Conceptos en torno a la diplomacia cultural.....	62
2.3.1 Nacionalismo y diplomacia cultural.....	62
2.3.2 Una economía de las máscaras: <i>place branding</i> y paradiplomacia cultural.....	66
2.3.3 Aportes de la sociología de la globalización al estudio de la política cultural exterior.....	72
2.4 Enfoque teórico.....	79
2.4.1 La representación cultural exterior como bien público.....	79

2.4.2	Hacia una definición de diplomacia cultural: sus actuales polaridades de acción.....	88
2.5	Hipótesis	92
2.5.1	Marco de hipótesis y preguntas de investigación.....	92
2.5.2	Hipótesis de la investigación.....	93
2.5.3	Sub hipótesis.....	94
 CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN		97
3.1	Aproximación teórico-metodológica	97
3.2	Tipo y nivel de investigación	105
3.3	Descripción del ámbito de la investigación: población y muestra	106
3.4	Definición y operacionalización de las variables	109
3.5	Técnicas e instrumentos para la recolección de datos	112
3.5.1	El análisis documental.....	112
3.5.2	Las entrevistas.....	112
3.5.3	Validez y confiabilidad del instrumento.....	116
3.6	Método de análisis de los datos y elaboración de la tesis	117
 CAPÍTULO 4: EL CASO CATALÁN EN EL CONTEXTO ESPAÑOL: MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO Y NORMATIVO		119
4.1	Estado de las Autonomías, nacionalismo y políticas culturales	120
4.2	La diplomacia cultural española: evolución, tendencias y modelo	127
4.3	Marco normativo y administrativo de la acción cultural exterior multicapas	142
4.4	La acción exterior de Cataluña: dinámica y conceptualización	148
4.5	Genealogía y antecedentes de la paradiplomacia cultural de la Generalitat de Cataluña	151
4.5.1	Los inicios de la paradiplomacia cultural catalana (1980-1987): la disposición de las líneas de actuación.....	153
4.5.2	El período 1987-2000: la apertura de la actividad subestatal y el establecimiento del COPEC.....	160

CAPÍTULO 5: LA PARADIPLOMACIA CULTURAL DE CATALUÑA EN EL PERÍODO 2000-2014.....	175
5.1 La creación de una nueva institucionalidad en el marco de la salida del poder de CiU (2000-2003).....	177
5.2 El primer Tripartito y la paradiplomacia cultural.....	194
5.3 El segundo Tripartito, el Estatuto de Autonomía 2006 y la paradiplomacia cultural.....	206
5.4 La paradiplomacia cultural tras la resolución del TC sobre el nuevo Estatuto de Autonomía (2010) y el retorno de CiU.....	231
CAPÍTULO 6: MARCOS DE RELACIÓN Y OPERACIONES DE LA PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA.....	257
6.1 Los marcos de relación social e intergubernamental en el sistema catalán de la política cultural exterior.....	259
6.1.1 Los mecanismos de articulación cuasi-federal de la paradiplomacia cultural....	259
6.1.2 La paradiplomacia cultural de Barcelona y la (co)capitalidad cultural.....	271
6.1.3 El entramado del espacio socio-institucional: Las asociaciones y empresas culturales catalanas y la paradiplomacia cultural.....	282
6.2 Tres operaciones de gran proyección internacional en la paradiplomacia cultural catalana.....	309
6.2.1 La Feria de Frankfurt 2007: ¿singular y universal?.....	309
6.2.2 Vicky, Cristina, Barcelona: ¿ <i>Branding</i> y política cultural exterior?.....	323
6.2.3 La obra de Antoni Tàpies y la representación exterior del <i>catalanisme</i>	333
6.3 Las transformaciones en la paradiplomacia de la cultura: gobernanza y nueva acción política.....	345
CAPÍTULO 7: LA PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA Y SUS FACTORES DE DESARROLLO.....	351
7.1 Los elementos estructurales.....	353
7.1.1 La paradiplomacia cultural de Cataluña y el mercado cultural global.....	356

7.1.2 Los marcos políticos, discursivos y legales supranacionales y la paradiplomacia cultural de Cataluña.....	363
7.1.3 La cuestión estructural.....	374
7.2 Las causas de la paradiplomacia cultural catalana en relación al marco multinivel estatal.....	375
7.2.1 La paradiplomacia cultural de Cataluña y el sistema estatal cuasi-federal.....	377
7.2.2 Barcelona como capital cultural global y la paradiplomacia cultural regional....	383
7.2.3 El sistema multicapas de acción exterior y la paradiplomacia cultural catalana.....	391
7.3 La influencia de los elementos meso en la paradiplomacia cultural.....	393
7.3.1 Nacionalismo, imagen país y paradiplomacia cultural.....	394
7.3.2 La gobernanza como factor de acumulación de poder en la paradiplomacia cultural.....	400
7.3.3 Mesogobernanza y paradiplomacia cultural catalana.....	406
7.4 Ponderación de los elementos de desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana.....	407
CONCLUSIONES.....	411
La disputa por la representación cultural exterior en un mundo globalizado.....	413
a) La globalización neoliberal como marco de la diplomacia cultural.....	414
b) El nuevo dominio de la imagen territorial en la diplomacia de la cultura.....	416
c) La función social de la cultura en el modelo hegemónico de diplomacia cultural.....	419
d) Teoría y política cultural exterior.....	422
e) El nuevo modelo hegemónico de diplomacia cultural y la representación cultural exterior.....	428
Bibliografía.....	435
ANEXOS.....	491
Índice de tablas.....	491
Índice de ilustraciones.....	492
Lista de siglas y abreviaturas.....	492

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se vertebra en torno al examen de los factores que promueven y dan forma a la política cultural exterior y, por consiguiente, persigue el esclarecimiento de sus procesos de estructuración y modos de acción, a partir del estudio del caso catalán. El análisis de dichos aspectos revela los distintos modelos de representación cultural dispuestos mediante la promoción internacional de un conjunto de expresiones artísticas y patrimoniales en el marco de los nuevos sistemas de gobernanza multinivel. Actualmente estos procesos cobran una creciente relevancia, dado que se desarrollan en el contexto de su marcada incidencia en la concepción, legitimación y organización de la política cultural a todos los niveles territoriales, por lo que se traducen en variables significativas para delinear sus problemáticas y transformaciones presentes.

La diplomacia cultural adopta una orientación constitutiva¹ y un modelo de intercambio internacional de modo acorde con diversos fines. Se estructura por lo tanto en consonancia con distintos patrones de relación entre los gobiernos y las sociedades “culturalmente representadas” en el extranjero. En este sentido, tanto las políticas culturales exteriores² como las domésticas tienen como componente común su relativa funcionalidad a la promoción de un cierto orden social y a la legitimación política del Estado. Estas características se advierten en el recorrido histórico de ambos mecanismos gubernamentales de administración simbólica, manifiestas en el devenir de sus diseños y despliegues programáticos. Durante el siglo XIX, en el marco del desarrollo del Estado-nación y de su sistema educativo, se fueron conformando las primeras

¹ Siguiendo a Rodríguez Morató (2012b, p.27), entendemos como políticas culturales constitutivas a “las actuaciones que promueven la identidad cultural territorial como fuente de legitimidad del poder político.”; “actuaciones que buscan incidir en la sociedad, no directamente en el propio sistema político.”, y asimismo que “no pretenden, por otro lado, solucionar ningún problema puntual colectivo sino conformar la propia comunidad política de una manera favorable al poder político establecido.”

² En nuestro trabajo se utilizan los términos diplomacia cultural y política cultural exterior indistintamente. Hacemos referencia, en ambos casos, al conjunto de actividades culturales oficiales y programáticas del Estado en la esfera internacional. No obstante, mientras que en el caso del concepto de política cultural exterior es posible hacer referencia a la acción de cualquier nivel de gobierno, con diplomacia cultural no remitimos a la actividad de nivel estatal. Por último, utilizamos también la expresión política cultural internacional para denominar aquellas actividades de carácter glocal y donde intervienen actores de diversos países.

iniciativas destinadas al mecenazgo artístico y a promocionar el patrimonio nacional en su ámbito interno de actuación. Del mismo modo, las tensiones geopolíticas de inicios del S.XX y las transformaciones en los mecanismos de diálogo social transfronterizo desde este período, propiciaron la aparición de la diplomacia cultural. En este caso, sin embargo, se trataba de la definición gubernamental de un nosotros en relación al señalamiento de un ellos. Un mecanismo que reafirmara las fronteras identitarias y que, en muchos casos, perseguía extenderlas más allá de los propios dominios político-territoriales.

Mientras la diplomacia cultural fue institucionalizada en los años veinte del siglo pasado, con la organización de distintas dependencias culturales en los Ministerios de exteriores por parte de Alemania y Francia (Paschalidis, 2009), el Ministerio de Cultura comandado por André Malraux (1959), entidad fundadora de la política cultural, se estableció más de una década después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Este órgano persiguió la ampliación del acceso ciudadano a la alta cultura desde una perspectiva humanista (Skot-Hansen, 1999) y de redistribución cultural (Urfalino, 1996). En contraposición, la política cultural exterior, con antecedentes inmediatos en distintas estrategias expansionistas de las élites liberales, se constituyó sobre la base de la competencia y la disputa entre Estados. La persecución del dominio político e ideológico a nivel mundial forjó el temprano desarrollo y la autonomización de este ámbito gubernamental que, diagramado inicialmente desde dicha lógica, estaría muy ligado a la propaganda (Paschalidis, 2009; Arndt, 2009). Por lo tanto, nos hallamos frente a dos políticas que en su genealogía asumieron inscripciones, métodos y estrategias diferenciadas, conforme a un circunscrito “adentro y afuera”, pero que compartieron un eje gubernamental y constitutivo común: lo nacional “desde arriba” representado por la lengua y las manifestaciones de la alta cultura.

Desde la década de los años ochenta, diversas transformaciones sociales, económicas y políticas que dieron paso a un nuevo orden geopolítico, contribuyeron a la diversificación de los ámbitos de actuación de la diplomacia cultural y le otorgaron una renovada trascendencia internacional. Procesos como el impulso de la globalización económica y tecnológica, así como la aparición del Estado postfordista (Jessop, 2002; Brenner, 2004) junto con la centralidad de la producción y el consumo culturales y de lo simbólico en la llamada sociedad posindustrial (Bell, 1976; Rodríguez Morató, 2012), confluyeron en la multiplicación de los actores y las dinámicas en dicho ámbito (Bound, Briggs y Holden, 2007; Paschalidis, 2009). Estas novedades

favorecieron asimismo la convergencia de diversos gobiernos en la diplomacia de la cultura más allá de sus tradicionales desarrollos, procedentes fundamentalmente del continente europeo y del norte de América. De este modo, también se revalidaron los primeros modelos nacionales de diplomacia cultural en el contexto de variadas transferencias institucionales, que favorecieron la reproducción de distintas configuraciones administrativas y estrategias gubernamentales (Wyszomirski, Burgess y Peila, 2003; Bound et al., 2007, p. 23).

Paralelamente a las mencionadas transformaciones, impulsadas por los gobiernos de los Estados centrales, se profundizó la imbricación de la diplomacia cultural con la política cultural territorial. La misma, que había cobrado centralidad y autonomía en el marco de las políticas públicas (Zimmer y Toepler, 1999), sufrió su llamado giro emprendedor y local en el mundo desarrollado durante los años noventa (Harvey, 1989; Bianchini, 1993a, 1993b). Entonces, los nuevos discursos que rodearon a esta actividad pública, como la creatividad o la competitividad, ratificaron el carácter transversal y sistémico de la dimensión internacional en el conjunto de la gestión de las artes y la cultura. En este nuevo marco de actuación, paralelamente a la disminución del protagonismo de los gobiernos centrales en la política cultural (Menger, 2010), las dinámicas subestatales y supraestatales cobraron fortaleza. De este modo, tanto las ciudades como las regiones intensificaron su acción cultural exterior, persiguiendo establecerse como centros de incidencia internacional (Zamorano y Rodríguez Morató, 2014; Negrier, 1997). Por otra parte, las entidades culturales supranacionales se reestructuraron como parte de una nueva gobernanza multinivel donde los organismos multilaterales adquirieron mayor densidad, favoreciendo asimismo la participación internacional de nuevos actores (Singh, 2010). Por lo tanto, este nuevo escenario se caracterizó también por una reconfiguración en los sistemas multinivel de la política cultural, en el contexto del paso del modelo de gobierno al de gobernanza (Jessop, 1997, p. 32). La metamorfosis en la relación entre la política local y la global, manifiesta en el desarrollo de la diplomacia de niveles múltiples (Philippart, 1998), se reflejó en la progresiva institucionalización de la paradiplomacia cultural (Bo i Gudiol, 2007, Bélanger, 1994). En este contexto, el tradicional monopolio de los gobiernos centrales en la diplomacia cultural se vio cuestionado por el creciente protagonismo de los estamentos regionales y locales (Paquin, 2004, Milani, 2010) y de las organizaciones sociales transnacionales, ahora organizadas en redes mejor conectadas y de mayor dinamismo (Castells, 2009; Crack, 2008).

La pérdida y delegación de poder del Estado en la esfera de la política cultural internacional se reflejó en la mencionada rediagramación de los sistemas multinivel. Pero también implicó una nueva relación con el sector privado. La adopción del modelo económico neoliberal a nivel mundial profundizó la tensión entre los intereses del mercado transnacional y el interés de los países (Cox, 1999). En este marco la política cultural exterior mutó su lógica de actuación, que se inscribió en el paso del Estado regulador al Estado competitivo. Para este último el éxito comercial de un país en el mercado internacional se transforma en un importante criterio de actuación (Opello y Rosow, 1999). Esta renovada relación entre sistema internacional y soberanía estatal forjó la adecuación de la acción cultural exterior al modelo instrumental que favorece la globalización de la economía. Así, la cultura vinculada a la lógica de creación de marca lugar, profundizó su significancia como *rationale* de la diplomacia cultural y como ámbito de disputa en el escenario internacional (Aronczyk, 2009; Villanueva, 2007). En este contexto se dio el paso del modelo de Estado monopolista en la diplomacia cultural, de tipo nacionalista y monocultural, pasando por su derivada democratizante y de perspectiva multicultural en los años setenta, a un modelo mayormente centrado en la “competitividad cultural”³. No obstante el señalamiento de esta dinámica general, los sistemas de política cultural exterior se constituyen en procesos complejos y sistemas frecuentemente marcados por sus contradicciones internas, por lo que la estructuración multinivel de la política cultural exterior y su cristalización en desiguales configuraciones estatales han respondido a diversas razones y a especificidades históricas, económicas, políticas y sociales.

En el caso de Cataluña se ha señalado el gran desarrollo de su política cultural autónoma desde el retorno democrático, así como el rol de la misma en la construcción de una identidad diferenciada en el contexto del Estado de las Autonomías (Villarroya Planas, 2012^a; Cramerí, 2008). Por otra parte, como una suerte de extensión de estas competencias, el gobierno autonómico ha ido a la cabeza del Estado en el desarrollo de un sistema de proyección cultural internacional que abarca el patrimonio, las llamadas industrias creativas y la paradiplomacia cultural pública, a través de sus vínculos con la red de catalanes en el extranjero (Mesado i Jardí, 2008; Paquin, 2003; Cubeles y Rué, 2002). Esta ha sido una internacionalización con un anclaje en el prestigio acumulado por Barcelona como centro cultural y turístico a nivel mundial

³ Una evolución general de este tipo ha sido también señalada por la literatura sobre la política cultural (Skot-Hansen, 1999).

(McNeill, 1999; Subirós, 1998). Sin embargo, como un proyecto independiente a este desarrollo paradiplomático, se desarrolló la diplomacia cultural española. Esta política tuvo un recorrido contemporáneo que partió, durante la transición democrática, de una reconfiguración de la política exterior franquista -de tipo centralista y monocultural- a una sólida acción cultural que abarcaba un importante proyecto de cooperación cultural al desarrollo junto con la difusión internacional del castellano y las artes (Delgado Gómez-Escalonilla y Figueroa, 2008; Huguet, 2010; Herrera de la Muela, 2006). Desde entonces, en el marco del Estado de las Autonomías, se organizaron una serie de paradiplomacias culturales que alcanzaron cierta envergadura, pero este conjunto de estructuras nunca adquirieron una sistematización ni unos mecanismos de coordinación estables (Noya, 2003a, p. 6; Colino, 2007, p. 20).

Nuestra tesis se dirige al esclarecimiento de los factores promotores y los modos de construcción de la paradiplomacia cultural catalana, en el citado contexto de múltiples transformaciones globales y domésticas. Algunos de los cuestionamientos que se abren en este escenario y que sostienen el desarrollo analítico de esta investigación, pueden ser sintetizados en las siguientes preguntas: ¿Qué factores promueven el desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana?, ¿Cómo se establece la coordinación entre el poder central y las paradiplomacias culturales regionales y urbanas?, ¿Cómo se vinculan unidad y diversidad en la representación exterior mediante la (para)diplomacia cultural?, ¿Qué procesos políticos y sociales favorece dicha situación en los Estados plurinacionales?, ¿Cómo se define teóricamente y bajo qué discursos se legitima la diplomacia cultural actual? y, finalmente ¿Qué papel juegan la internacionalización y el *branding* en la política cultural contemporánea?

En este sentido, la pregunta por las causas de la emergencia, el desarrollo administrativo y por el modelo constitutivo de la política cultural exterior, en un contexto subestatal, presenta una doble relevancia. Por una parte permite pensar el caso catalán en sus rasgos singulares y sopesar el peso de las distintas causas de su desarrollo. De este modo, esta tesis examina las capacidades de la política cultural regional para organizarse en torno a sus propias dinámicas sociales y de aportar al diálogo internacional en el marco de los esquemas de los Estado compuestos y del sistema internacional actual. Por otro lado, dado el proceso de descentralización actual de la actividad cultural exterior y la proliferación de esta política a nivel mundial, permite arrojar luz sobre múltiples problemáticas prácticas y teóricas no esclarecidas ni estudiadas en profundidad, como las razones de la configuración de las paradiplomacias

culturales, su relación con las fuerzas estatales y sociales que les dan forma y la incidencia de la imagen país en el diseño de la política cultural exterior, para las que nuestro objeto de análisis ha sido un ideal laboratorio de estudio. Un marco en el que se advierte cómo la paradiplomacia cultural se estructura actualmente en complejos sistemas de gobernanza multinivel. Los mismos presentan múltiples desafíos así como potencialidades para la democratización de la representación cultural externa de carácter público, y permiten analizar el papel de la dimensión internacional en la diagramación y actuación de la política cultural contemporánea.

CAPÍTULO 1: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 La paradiplomacia cultural de Cataluña

La presente tesis surge a partir del cuestionamiento por la existencia de la activa acción cultural exterior de Cataluña, particularmente tratándose de una política subestatal. Dicha línea gubernamental se advertía como un síntoma de un modo de organización y articulación estatal de la proyección cultural en el extranjero, potencialmente significativa para el estudio de los procesos de representación cultural internacional. Esta inicial evaluación sobre la importancia del caso para pensar la gestión pública de la cultura se reafirmó durante el año 2009, tras una primera aproximación al tema, donde obtuve más información sobre el contexto sociopolítico y el desarrollo institucional de esta actividad. De esta manera, tras una inicial fase de estudio y de definición conceptual, se vieron confirmadas la trascendencia, la originalidad y la falta de conocimiento sobre este proceso político, así como su potencial significación para la caracterización de diversas problemáticas de la política cultural actual.

En el año 2010, a partir del examen teórico, la revisión documental y de literatura y el posterior diseño del proyecto de investigación doctoral, donde se realizaba una definición operacional de lo estudiado, estas ideas se transformaron en planteamientos más precisos y estructurados. Dieron lugar al establecimiento de las primeras categorizaciones temporales, precisiones críticas y conceptuales, y unas iniciales hipótesis correlacionales en relación a la emergencia y el desarrollo de esta política. Originalmente, la investigación sobre la misma partía del estudio de la actividad cultural canalizada a través de la red de Centros Catalanes del Mundo (CCM), pensándola como un “espacio social transnacional” (Glick Schiller, 2005^a) en su específica vinculación con la administración catalana⁴. Sin embargo, sin abandonar el análisis de esta red internacional, la tesis redefinió su foco de estudio en el desarrollo sociohistórico de la

⁴ Los Centros catalanes o las Comunidades catalanas del exterior son asociaciones que reúnen a catalanes residentes fuera de Cataluña. El primero fue fundado en 1840 en La Habana (Cuba), con el nombre de “Sociedad de Beneficencia de Naturales de Cataluña”. Estos centros, que en la actualidad superan los cien en más de 40 países, han tenido un papel clave en la difusión de la cultura y, en especial, de la lengua catalanas. El gobierno catalán ha reestablecido vínculos con estas asociaciones desde el comienzo de la transición democrática y actualmente les brinda cobertura y apoyo. Estas organizaciones están reconocidas oficialmente de acuerdo con la Ley 18/1996, de 27 de diciembre, de Relaciones con las Comunidades Catalanas del Exterior.

paradiplomacia cultural, a partir del examen sobre sus instituciones autonómicas y agentes públicos de referencia. La evolución de esta actividad gubernamental es considerada en su relación con distintos actores sociales y sectoriales dedicados a la internacionalización de la cultura catalana desde Barcelona. Esta transformación se debió a la demarcación definitiva del objeto de estudio que fui desarrollando en el proceso de investigación y a la confirmación del escaso desarrollo teórico y empírico sobre la materia.

La paradiplomacia cultural de la *Generalitat de Catalunya*, revela tres etapas diferenciadas, cuyos elementos comunes fueron -exceptuando el Gobierno actual (dic. 2010)-, un ininterrumpido incremento presupuestario y una continua complejización y extensión burocráticas. La primera de estas etapas va desde el comienzo de la primera legislatura del gobierno de Convergencia y Unión (CiU), en el año 1980, hasta 1987, cuando se crea la Subdirección de Relaciones Exteriores y de Protocolo. Este primer recorrido concuerda con el período de la política cultural española que Bouzada (2007, p.305) define como de “construcción de identidad”. En el caso catalán, se enmarca en un contexto de reorganización de la estructura del gobierno cultural que, entre otras cosas, consistió en el traspaso del funcionariado y del equipamiento estatal a la administración autonómica. Entonces el gobierno conservador de CiU impulsó una primera acción cultural exterior, mayormente dirigida a Europa y América Latina. Consistió en acciones aisladas y descoordinadas, de tipo monocultural⁵ en la orientación de sus contenidos y de rasgos predominantemente patrimonialistas desde el punto de vista del diseño de su propuesta sociocultural. Se trató de una paradiplomacia cultural principalmente pública, es decir, orientada a estrechar relaciones con las organizaciones sociales catalanas en el exterior⁶(Generalitat de Catalunya, 1983, p.14) que, en muchos casos, se habían movilizado en resistencia al franquismo.

Desde 1987, y de forma más acentuada hacia comienzos de los años noventa, el Gobierno del Jordi Pujol desarrolló una nueva paradiplomacia cultural. La acción exterior la administración catalana se vería impulsada por el proceso de integración de España a la Unión Europea (Delgado Gómez-Escalonilla, 2008, p. 12), que propició distintos usos de esta “ventana de oportunidad” para el ascenso de Cataluña en el mapa europeo (Gasòliba, 1987, p. 48). También las marcadas transformaciones urbanas, sociales y económicas ocurridas tras la

⁵ Nos referimos a un modelo centrado en las referencias tradicionales de la cultura catalana y en políticas donde la difusión exterior del idioma catalán tuvo protagonismo.

⁶ Por ejemplo, con la creación del Servicio Permanente de Casales Catalanes en el año 1980.

elección de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, favorecieron la concreción de nuevas y más efectivas formas de proyección subestatal en el exterior. Así, una mayor estabilidad y potencia del escenario político-institucional concedieron a la paradiplomacia cultural un basamento estratégico para su intensificación, provista ahora de “un diseño y planificación a medio y largo plazo de la acción exterior” (Villalonga, 1992, p. 213). Entonces se crearon nuevas dependencias públicas dedicadas a esta política. Entre ellas, desde 1991 el *Consorti Català per a la Promoció Exterior de la Cultura* (COPEC), que abordó la tarea de forma exclusiva y concentró gran parte de la tarea de difusión y organización cultural internacional de la *Generalitat de Catalunya*.⁷ Los destinos de la esta política se ampliaron⁸, teniendo como prioridades “Europa, Estados Unidos – Japón y América Latina.” (García i Segura, 1995a, p. 44).

En su última etapa, desde el año 2000, la paradiplomacia cultural catalana tomó un fuerte impulso y sufrió diversas transformaciones en su estructura de gobierno, en su marco legal y en la conceptualización de sus modalidades de promoción internacional. Su nueva estrategia tuvo como objetivo la modernización de la oferta en el extranjero y, en este marco, el favorecimiento de la marca Cataluña, solapada desde los años noventa por el *branding* Barcelona. Entonces se crearon y fortalecieron diferentes áreas de gestión, diseñadas ahora bajo una racionalidad que buscaba atender los diversos desafíos que propone la globalización. De esta manera, se dio un cierto viraje hacia una mayor utilización de las industrias culturales y de las plataformas digitales como mecanismos de promoción cultural internacional. Esta línea de trabajo, que comenzó con la creación del *Institut Català de les Indústries Culturals* (ICIC)⁹ en el año 2000, se vería profundizada con el cambio de gobierno autonómico tres años después.¹⁰ Entonces, la nueva administración de izquierdas progresaría enérgicamente en la estructuración de la política exterior, mediante el establecimiento de relaciones, organismos y delegaciones en diversos

⁷ Por otra parte, en 1995 comenzaron las transmisiones vía satélite de la Televisión Catalana Internacional hacia América. La cadena era dependiente de la *Corporació Catalana de Radio i Televisió* (CCR&TV) del Gobierno catalán y fue en el año 1983 con el objetivo de fomentar la producción y difusión del audiovisual catalán.

⁸ García i Segura (1995) destaca como 161 de un total de 176 viajes realizados entre 1981 y 1993 por el ex presidente catalán Jordi Pujol tuvieron como destino países europeos.

⁹ Su ubicación jerárquica, dependiente del Departamento de Cultura, reflejó un nuevo entendimiento de la paradiplomacia cultural.

¹⁰ Nos referimos al triunfo de una coalición de partidos de izquierda integrada por *Partit dels Socialistes de Catalunya*, *Ciutadans pel Canvi*, *Esquerra Republicana de Catalunya* e *Iniciativa per Catalunya Verds- Esquerra Alternativa*, frente a CiU, tras de 23 años de gobierno convergente.

países¹¹. Esta renovada estructura y el importante rediseño legal que sufrió esta área en el marco del nuevo Estatuto de Autonomía (2006), facilitaron “un refuerzo de la presencia internacional de Cataluña, con hitos como la Feria de Frankfurt o la obtención de la capitalidad de la Unión por el Mediterráneo.” (Villarroya Planas, 2010, p.11). Sin embargo, diferentes acontecimientos, como la resolución del Tribunal Constitucional (TC) sobre el Estatuto de Autonomía de Cataluña en 2010 y los efectos políticos de la crisis financiera que tuvo inicio dos años antes, respaldaron la reducción y racionalización del sistema, así como la adopción de estrategias de mayor tendencias a lograr una mayor autonomía en esta materia, en el marco de un creciente consenso parlamentario en torno al establecimiento de una Consulta por la independencia.¹²

En este complejo escenario, nuestro planteamiento de investigación podría sintetizarse en dos preguntas: ¿A qué factores responde el desarrollo de una política cultural exterior de esta naturaleza? y, en segunda instancia, ¿Cómo se relaciona este proceso con las teorizaciones sobre la diplomacia cultural y con la representación exterior de la cultura? Ya en el proyecto doctoral original se estructuraron una serie de variables independientes que resultarían, en sentido general, explicativas del proceso de institucionalización aquí brevemente descrito. Una línea de análisis interpretativa del mismo era el giro gerencialista de la política cultural. Es decir, se correlacionaba dicho desarrollo institucional con la transformación de la política cultural acaecida desde los años noventa, que, inspirada en el modelo de la economía creativa y mediante diversos esquemas de gobernanza público-privada, se dirigía a la utilización de la cultura como instrumento de *branding*, principalmente destinado a la generación de inversiones internacionales. En segunda instancia, se vinculaba el devenir de la paradiplomacia cultural catalana a la variable nacionalista. Su gradual desarrollo desde la transición democrática, se explicaba desde su encaje en un sistema estatal plurinacional (o compuesto por “nacionalidades y regiones”) y como emergente de la utilización pública de la cultura para el reconocimiento del carácter distintivo de Cataluña, en el contexto de diferentes y cambiantes proyectos políticos, sean cuasi-federalistas o independentistas.

¹¹ Estas organizaciones llegarían a conformar una red de más de doscientos centros que representan a la región en el extranjero desde diversas formas institucionales y en distintos sectores estratégicos.

¹² La misma, denominada “Consulta popular no referendaria sobre el futuro político de Cataluña”, fue convocada en setiembre de 2014 mediante aprobación por el Parlamento Catalán de una Ley de Consultas y la posterior firma, por parte del Presidente del gobierno catalán, de un Decreto de convocatoria para su realización el día 9 de noviembre de 2014. Durante el mismo mes, fue suspendida cautelarmente por el Tribunal Constitucional (TC).

Durante el proceso de realización de la tesis este planteamiento inicial sufrió diversas modulaciones, ampliaciones y reconfiguraciones relacionadas tanto como con el propio avance de la investigación, como con la complejidad del objeto de estudio. Como ya hemos sugerido, se trata de una problemática multicausal. Asimismo, es un tema muy poco estudiado y también relativamente poco estructurado, dado que no existe un desarrollo teórico que haya explicado acabadamente los procesos de las paradiplomacias culturales en su especificidad. Por lo tanto, por una parte, nuevas variables y subhipótesis explicativas del proceso fueron cobrando relevancia y se fueron constituyendo. Por otra parte, la tesis profundizó su carácter analítico, al encontrarse en la tarea de situar esta problemática en un marco conceptual y categorial explícitamente construido para analizar esta política. Esto derivó en la lógica reestructuración del diseño de investigación, que guardando el planteamiento preliminar, derivó en un esquema con mayores elementos de análisis y objetivos de estudio. En este contexto, se establecieron también nuevos acentos: el desarrollo teórico-metodológico, el análisis de los diversos modos de participación de la ciudad de Barcelona en este proceso y también los procesos de instrumentalización político-partidaria de la política cultural exterior.

La mencionada reelaboración conceptual contribuyó también a nuestra delimitación de lo comprendido como paradiplomacia cultural catalana. De esta manera, el campo de acción y organización de dicha política se definió de modo coherente con el marco metodológico que diseñamos durante la realización de la tesis. Concebimos el ámbito de relaciones que dan forma a la política cultural exterior como parte de un *espacio socio-institucional*, en la línea de lo propuesto por Rodríguez Morató (2012b) para el estudio de la administración territorial de la cultura. Se consideran las dinámicas multinivel y *top down* y *bottom up* de la política en los vínculos, dependencias y conflictos entre el sector público y los sectores asociativos y privados agrupados en torno a la actividad cultural exterior. Desde este enfoque, la paradiplomacia cultural se sitúa como una forma de representación político-cultural, a partir de un análisis que pone su foco en la actividad gubernamental e intergubernamental (partiendo del nivel del mesogobierno), pero considerando sus procesos de construcción y transformación en relación a otros actores sociales. Se establecieron como unidades de análisis de la paradiplomacia cultural catalana al Instituto Ramon Llull, el área de Presidencia del gobierno catalán, el sector internacional del Departamento de Cultura y el actual ICEC¹³. Desde la perspectiva citada, se

¹³ Desde el año 2011, el citado ICIC se denomina Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

tienen en cuenta las intervenciones de los principales actores asociativos y privados regionales que actúan en la esfera de la paradiplomacia cultural. También se considera la actuación del Ayuntamiento de Barcelona y del Estado español y su incidencia en la configuración del sistema (para)diplomático estudiado. De este modo, se reflexiona sobre la constitución normativa, la coordinación y la actuación de la paradiplomacia cultural, centrándonos en sus múltiples transformaciones institucionales y estratégicas ocurridas en el último periodo aquí indicado, que va desde el año 2000, con la creación del ICIC, hasta el año 2014. A continuación presentamos los objetivos de estudio, en el marco de la problemática referida.

1.2 Objetivos de la investigación

OBJETIVO GENERAL DE LA TESIS

Esta tesis persigue establecer, mediante el estudio de campo, el trabajo documental sistemático y el consiguiente análisis de los procesos en torno a la paradiplomacia cultural catalana, los factores determinantes de su desarrollo y configuración, en el periodo que va desde el año 2000, con la creación del ICIC¹⁴, hasta el año 2014. De este modo, la investigación busca asimismo explicar tanto su encaje en el sistema cultural exterior del Estado español, como sus implicaciones teóricas para la política cultural actual.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Construir un marco teórico-metodológico sobre la (para)diplomacia cultural y, en este contexto, un enfoque de estudio adaptado al caso de la paradiplomacia cultural de Cataluña.
- b) Estudiar y describir el desarrollo legal, político e institucional de la paradiplomacia cultural catalana en el marco de la evolución del sistema de la diplomacia cultural española desde la transición democrática.
 - c) Situar la acción cultural exterior del Estado de las Autonomías en el contexto de la historia de la diplomacia cultural y de la globalización.

¹⁴ El Instituto Catalán de las Industrias Culturales, dependiente del Departamento de Cultura, agrupó diversas dependencias destinadas al área de las denominadas industrias creativas y de la acción cultural exterior del gobierno catalán.

- d) Considerar la política cultural exterior de Cataluña en el marco de las paradiplomacias culturales y reflexionar sobre dos de sus ejemplos análogos: Quebec y Escocia.
- e) Identificar los modos de articulación política e institucional (colaboración y conflicto) de los sistemas de política cultural exterior del Estado español y de la *Generalitat de Catalunya* y, de este modo, analizar la diplomacia cultural en cuanto a las variables federalismo y descentralización.
- f) Definir y analizar la evolución histórica de los modos de relación entre los principales agentes gubernamentales y actores asociativos y privados dedicados a la política cultural exterior catalana, en y desde Cataluña.
- g) A partir del estudio teórico y empírico mencionado, puntualizar y analizar el peso específico de distintos conceptos y variables, como nacionalismo, *branding*/economicismo, e instrumentalización político-partidaria, como motores del diseño y la actuación de las políticas analizadas.
- h) En función de los datos obtenidos y los análisis realizados, examinar los alcances de la paradiplomacia cultural considerándola como una herramienta pública de representación cultural, tanto, en el marco de su normatividad y términos, así como en relación a los modelos de política cultural teóricamente y prácticamente relevados por la literatura.

1.3 Relevancia de la investigación

En un contexto teórico preponderantemente estatista y centrado en las disputas militares y económicas, la diplomacia cultural ha sido desatendida o examinada como un área residual de la diplomacia (Bélanger, 1994, p. 423; Mark, 2008, p. 5). Así, fue poco estudiada en su especificidad hasta la década de los años noventa, cuando los Estados comenzaron a prestarle mayor atención a esta área de la actividad exterior (Villanueva, 2007, p. 20). Desde entonces y sobre todo tras la guerra de Irak, que acentuó la relevancia estratégica de esta política, sus nuevas dinámicas de acción y la diversificación de actores en el sistema cultural internacional han comenzado a ser considerados por la literatura académica. Esto se expresó de modo paulatino en el contexto de un replanteamiento teórico que ha venido abarcando tanto a las relaciones internacionales, como los diversos enfoques politológicos y sociológicos que atienden a las políticas culturales internacionales. Sin embargo, la pervivencia de una concepción metodológica

estadística en las ciencias sociales y, en este contexto, el carácter subsidiario de los elementos subestatales y de las dinámicas no prescriptas por los modelos nacionales en el campo de las políticas culturales (Blomgren y Johannisson, 2014; Johannisson, 2010; Schuster, 2002), contribuyeron a que las paradiplomacias de la cultura continúen siendo hoy un fenómeno vagamente estudiado y no constituido teóricamente¹⁵.

Por otra parte, tampoco en el caso de la estructurada área de estudio sobre las paradiplomacias, inserta en el campo de investigación sobre la política exterior y especialmente desarrollada en y sobre países plurinacionales, como Reino Unido, Bélgica y Canadá, la acción cultural ha sido el centro de atención. Entre las investigaciones que atendieron al tema se pueden citar algunos trabajos relevantes sobre la paradiplomacia cultural de Quebec (Bélanger, 1999, 1994) y ciertas aportaciones comparativas, fundamentalmente en torno a Estados compuestos (Mark, 2008; Bo i Gudiol, 2007). Se trata de exploraciones valiosas para nuestra investigación - particularmente en el caso del trabajo del Dr. Louis Bélanger y su caracterización del sistema de acción cultural exterior de Canadá-, pero que conforman un preliminar y fragmentado conjunto de literatura. Por lo tanto, esta investigación se realiza en un contexto de incipiente elaboración teórico-metodológica sobre la diplomacia cultural (Villanueva, 2007, p. 20) y de muy escasos aportes en cuanto al estudio de la actividad cultural exterior de los entes subestatales.

En este marco, se observan vacíos e inconvenientes en tres registros: a) el descriptivo, en lo referente al estudio del caso de la paradiplomacia cultural catalana y su inserción en el sistema de acción cultural español, b) el teórico, en cuanto al marco construido para su estudio y sus limitadas aportaciones explicativas, y c) el metodológico, representado por las escasas propuestas de esquemas de análisis y recolección de datos en la materia.

La acción cultural exterior catalana no ha encontrado un encaje estatal, en lo referido a su coordinación federal o descentralizada. En este sentido, durante los últimos años la diplomacia cultural española ha sido definida como ausente de un concepto general (Iñiguez, 2006, p. 173).

¹⁵ Se ha advertido que el Estado ha debilitado su intervención en la política cultural en relación a la intensificación de las políticas culturales regionales (Menger, 2010; Zallo, 2003; Pongy i Saez, 1994) y se ha detallado como estas políticas territoriales han revelado su capacidad para promover proyectos identitarios diferenciados (Villarroya Planas, 2012) e incentivar el desarrollo de sus industrias culturales (Pérez Yruea y Vives, 2012; Lage et al., 2012). También se han puntualizado diversos factores discursivos que han permitido reafirmar su naturaleza autónoma en la esfera cultural (Johannisson, 2010) y, por otra parte, las causas que predisponen su isomorfismo de los distintos modelos nacionales (Gattinger y Saint-Pierre, 2008). En cambio, en el caso de las paradiplomacias culturales no poseemos trabajos que las consideren y las analicen teóricamente en su especificidad y en el contexto de las políticas culturales.

En esta línea se la ha considerado ineficaz, con una dispersión de objetivos y con una proliferación de instituciones en el contexto de una marcada descoordinación (MAEC y MEC, 2010; Otero y Marco, 2010, p. 7; Noya 2003, p. 6; Alonso, Lozano y Prialé, 2004, p. 23). Asimismo, se ha señalado que este cuadro de desorden es un marco de conflictos (Colino, 2007, p.19) y que dicha descoordinación intergubernamental limita la capacidad de proyección de la industria cultural catalana (Cubeles y Rué, 2002, p. 220). En esta línea, también se ha sostenido que la indefinición competencial que sirve de base a este fenómeno es un obstáculo para la proyección cultural exterior de Cataluña (Villarroya Planas, 2010, p. 20). Todos estos análisis y llamados a la reconfiguración del sistema se daban por consiguiente aduciendo fallas que se pueden sintetizar, en lo estatal, en solapamiento y descoordinación y, en lo autonómico, como ausencia de pluralismo estatal y limitaciones competenciales autonómicas en el control sobre la cultura y las artes en el extranjero.

Sin embargo, no se ha analizado este fenómeno partiendo del examen de la acción cultural exterior subestatal.¹⁶ Como únicos antecedentes específicamente cercanos a nuestro caso de estudio encontramos, primeramente, el trabajo del Dr. Stephane Paquin (2003). Se trata de un análisis sobre el conjunto de la política exterior de Cataluña en su desarrollo desde los años ochenta hasta entrada la siguiente década, abarcando la indagación de sus distintas líneas institucionales en el marco de lo que Paquin define como “paradiplomacia identitaria”¹⁷ (Paquin, 2003, p. 12). En cuanto a la cuestión específica de la paradiplomacia cultural catalana¹⁸, hallamos la Tesis del Dr. Martí Petit Bozzo (2009), centrada en la actividad de Cataluña en UNESCO, especialmente sobre su potencial rearticulación en función de la Convención Internacional sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) y en relación al nuevo Estatuto de Autonomía del año 2006. También encontramos el

¹⁶ Es posible hallar algunas referencias, de tipo secundario, a la actividad cultural exterior de País Vasco y Galicia (De Castro Ruano y Ugalde Zubiri, 2007; Peñafiel Saiz et al. 2008; Zallo, 2011).

¹⁷ Paquin define paradiplomacia identitaria diferenciándola de la actividad exterior soberanista. Para el autor la paradiplomacia identitaria es “una paradiplomacia o una política exterior subestatal cuyo principal objetivo es el fortalecimiento o la construcción de la nación minoritaria dentro de un país multinacional. La paradiplomacia identitaria se diferencia de la protodiplomacia en que el objetivo no es lograr la independencia. El objetivo de los emprendedores identitarios es buscar los recursos de los que carecen internamente además de buscar ser reconocidos como una nación a nivel internacional, proceso esencial de toda tentativa de construcción nacional.” (Paquin 2003, p. 12).

¹⁸ También cabe destacar los trabajos de Xifra (2009, 2014), más bien centrados en diferentes aspectos de la diplomacia pública de Cataluña. Asimismo se pueden citar escritos que presentan una aproximación tangencial a la paradiplomacia cultural catalana, como el reconocido escrito de Hargreaves (2003, p.113) sobre el nacionalismo catalán y su relación con las Olimpiadas de Barcelona de 1992.

estudio de Mesado i Jardí (2008), situado en una línea similar, pero que compara la actuación y la calidad de la presencia catalana en UNESCO con la de la provincia de Quebec¹⁹. Si bien se trata de escritos valiosos y relevantes para nuestra investigación, no analizan los factores de emergencia y desarrollo del conjunto de instrumentos administrativos que componen la paradiplomacia cultural catalana, no estudian sus modos de construcción social y de participación en el sistema diplomático del Estado español, ni contemplan su compleja evolución desde la transición democrática.

El sólido cuerpo de literatura sobre la política cultural de la Comunidad Autónoma de Cataluña así como sobre las políticas culturales del Estado español, permiten identificar y analizar el rol de las administraciones públicas en este ámbito. En este sentido, se ha avanzado claramente en la caracterización de la forma, el funcionamiento y la vinculación de los sistemas político culturales territoriales (Rodríguez Morató, Bouzada y Ariño, 2005; Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató y Martínez Illa, 2012; Rubio Arostegui, 2008, 2003, 2005). Por otra parte, se ha intensificado el estudio de la diplomacia cultural española desde la década pasada, mediante informes institucionales (Galindo Villoria, Granados Martínez y Gutiérrez Del Castillo, 2009), trabajos centrados en la acción cultural exterior del Estado desde un enfoque estratégico y normativo (Noya, 2003; Ansorena, 2006), realizando algunos análisis institucionales (Huguet, 2010; Iñiguez, 2006; Herrera de la Muela, 2006, 2008) y también en perspectiva histórica (Delgado Gómez-Escalonilla 1991; Delgado Gómez-Escalonilla y Figueroa 2008; Vázquez, 2012). Mientras, en estos dos contextos de estudio, las paradiplomacias culturales se han descrito de modo subsidiario y fuera de su especificidad (Colino, 2007; Villarroya Planas, 2012a). Es decir, realizando una caracterización general como una subsección de la tarea exterior o cultural territorial del estado, sin particularizarla ni analizarla a partir de enfoques que se centren en su ámbito de actuación, sean de caso o comparativos. Esta tesis persigue cubrir un vacío en el conocimiento sobre el proceso de institucionalización del sistema cultural paradiplomático en el contexto del Estado de las Autonomías. En este registro, el trabajo arrojará luz sobre su estructura general de acción y sus actividades, con el fin de conocer sus alcances, implicaciones y limitaciones sistémicas.

¹⁹ Finalmente, cabe mencionar el reciente trabajo de De San Eugenio y Xifra (2014) quienes analizan la “diplomacia cultural” de Cataluña centrándose en su rol como parte de la estrategia de política exterior desarrollada en el Plan de Acción Exterior 2010-2015.

Cabe señalar asimismo que esta tesis aporta una novedad en cuanto al análisis del sistema multinivel de política cultural exterior en España. En esta línea, reflexiona sobre el relativo impacto de diversos factores, como la generación de marcas territoriales, la movilización social o la instrumentalización política y económica, en el desarrollo de la gobernanza multinivel de la política cultural internacional. Con este fin, la investigación analiza la relación de la paradiplomacia cultural catalana con la de la ciudad de Barcelona, describiendo su evolución y la interacción de ambos sistemas (Zamorano y Rodríguez Morató, 2014). Si bien se ha sugerido la importancia del *branding* cultural para el funcionamiento de la diplomacia cultural actual (Noya, 2005), la relación entre estas políticas es un fenómeno difuso.²⁰ Este trabajo rescata en su planteamiento analítico y metodológico la dimensión de la relación entre política cultural exterior y marca urbana, así como sus efectos sociales y políticos. En este sentido, avanza en la caracterización de dicho vínculo a partir del caso barcelonés y analiza la relación entre la marca y de las dinámicas político-culturales de la ciudad con el modo de administración y representación simbólica exterior por parte de la administración regional.

En segunda instancia, la paradiplomacia cultural se presenta como un fenómeno multicausal y como un ámbito de estudio de gran complejidad estructural, aspectos que no han sido debidamente considerados. Una parte importante de las indagaciones sobre la diplomacia cultural, así como los escasos estudios referidos a la acción cultural externa de los actores subestatales, presentan distintos inconvenientes. En términos generales, adolecen de falta de análisis procesual sobre la acción cultural y se centran en sus esquemas legales y burocráticos, relegando el estudio de sus modos sociales e institucionales de organización. En esta línea, solo una cantidad muy menor de los mismos son de carácter empírico y están basados en trabajos de campo, como en el caso reciente del estudio de Köppen (2014) sobre la acción cultural del *Goethe Institute* en Etiopia y Kenia²¹, siendo el modelo de análisis central el *policy analysis*. Se trata de trabajos de tipo fundamentalmente descriptivo (agenda y secuencias de la política) y, en

²⁰ Esto se puede observar, por ejemplo, en el análisis de Harvie y Hurley (1999) sobre la utilización política del *Cirque du Soleil* por parte de diversas administraciones de Quebec. Diversas fuerzas políticas, tanto federalistas y liberales como independentistas, han interpretado este elenco como un capital para la generación de una marca reputada y para la proyección de la identidad provincial. Por su parte, Villanueva (2007) ha realizado un valioso aporte en esta línea, al pensar el *nation branding* como un modo de representación de la diplomacia cultural.

²¹ En esta dirección podemos citar también el enfoque de Andreescu (2014) sobre el trabajo de la red de centros culturales rumanos en el exterior. Su análisis, que parte de un trabajo de campo, toma en cuenta las distintas negociaciones identitarias, institucionales e intergubernamentales de su funcionamiento en el contexto de la Unión Europea.

otros casos, tendiente a la formulación de propuestas políticas, diseñadas y definidas como las más aptas a partir de la identificación de unos determinados objetivos (Nagel, 1999, p.3; Howlett y Ramesh, 1995). Por lo tanto, suelen no considerar adecuadamente cómo estos últimos se constituyen en legítimos, ni qué implicaciones tienen en términos de representación política externa. En la misma dirección, no presentan líneas de exploración teórica, componiéndose generalmente desde un enfoque dirigido a dar cuenta de las relaciones de poder de tipo geopolítico. En síntesis, se caracterizan más bien por la descripción administrativa de la política y de sus líneas de actuación, su rol en la estrategia exterior y, en esta línea, se suelen establecer desde una contrastación con los modelos arquetípicos de diplomacia cultural, el centralista y el *arm's lenght*, conduciendo al reduccionismo en la explicación de la política cultural (Blomgren y Johannisson, 2014).

En contraposición, la paradiplomacia cultural permite repensar estos esquemas y posee una gran potencialidad teórica dado el desarrollo contemporáneo de la política cultural. Su transformación por el ejercicio de nuevas competencias exteriores y la creciente convergencia en la incorporación de dichos objetivos transversalmente a las instituciones públicas orientadas a la tarea, hace imperativo el estudio de sus nuevos sistemas de gobernanza, su naturaleza y aspectos sociales y políticos. En este sentido, la paradiplomacia cultural compone una dimensión del estudio sobre el federalismo de las políticas culturales que ha sido tomada en cuenta solo en escasos estudios (Williams, 1993) y que este trabajo examina. El grado de descentralización y de articulación de distintos proyectos constitutivos que caracterizan a esta política, en tanto promotora de representación exterior a la vez que de cohesión social y reafirmación identitaria interna, es un aspecto de gran relevancia para su posible estudio y sistematización. En esta línea, la profundización de los programas y actividades internacionales a todos los niveles de gobierno y a diferentes escalas, suscita la necesidad de reconsiderar la incidencia de lo local en lo global y viceversa en el ámbito de las políticas culturales. Por una parte, desconocemos los modos de representación y las relaciones que esta política predispone, a partir de los procesos de participación social de los actores culturales a nivel territorial y en el exterior. Por otro lado, tampoco hemos profundizado en el análisis de su acomodación e implicancias en relación a las nuevas pautas de producción y consumo artístico a escala internacional. Empero, en un escenario crecientemente mundializado en cuanto a los intercambios culturales y que intensifica la

dicotomía regulación soberana/globalización, la (para)diplomacia cultural se figura como un fenómeno de incidencia sobre los procesos sociales y sectoriales de las ciudades y regiones.²²

En tercer lugar y en línea con lo anterior, hemos advertido la necesidad de contribuir en la construcción de modelos teórico-metodológicos y esquemas de análisis y recolección de datos sobre las paradiplomacias culturales. Particularmente la cuestión de los acción cultural exterior de los gobiernos subestatales, por su condición de mayor cercanía a los actores sociales y sectoriales en múltiples sistemas de Estado, posee múltiples derivadas teóricas y prácticas. En primera instancia permite vislumbrar y acercarse a los procesos de (des)autonomización y (des)burocratización de la política cultural exterior y analizar, atendiendo con mayor facilidad que en los casos estatales, sus dinámicas relacionales de constitución. En segundo lugar, como ya mencionamos, la paradiplomacia cultural, en tanto actividad regional, se presenta como una herramienta democratizadora (Blomgren y Johannisson, 2014), en el contexto del perfeccionamiento de los sistemas de política cultural internacional con intervención y representatividad social y sectorial, tendientes al desarrollo doméstico y exterior de dichos grupos. Sin embargo, cabe construir modelos de estudio adaptados a interpretar el alcance de estos sistemas en relación a sus objetivos en sus marcos competenciales y a su coordinación en distintos Estados, así como a examinar los factores causales de su constitución en el contexto de la globalización. Esta tesis avanza en esta dirección, planteando un diseño de estudio de campo que articula estos conceptos. Asimismo, los esquemas correlacionales derivados del análisis emergente del estudio, se perfilan como el comienzo de un tránsito con un horizonte de tipo explicativo. El trabajo aporta nuevos instrumentos de análisis de la actividad cultural exterior, que permiten profundizar en el esclarecimiento de las tensiones entre democratización de la representación cultural (étnica, religiosa o lingüística) y la coordinación pública de la actividad estatal. Establece dicho enfoque metodológico atendiendo a la negociación identitaria presente en todos los sistemas político-culturales, pero frecuentemente acentuada y con diversas particularidades políticas en los Estados plurinacionales. Dichos países ofrecen un ámbito especialmente adecuado para la estudiar la problemática de la representación cultural exterior y

²² Por ejemplo, este fenómeno se manifiesta claramente en la notoria reducción de la producción cinematográfica mexicana tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) (Petit Bozzo, 2009, p.7) y, a nivel subestatal, en la política cultural exterior proteccionista de Quebec, dirigida a fortalecer su lengua y patrimonio cultural (Mark, 2008).

su carácter público, dadas las presiones sociales e instrumentalizaciones políticas a las que se encuentra sometida esta área, en relación a otros modelos de Estado.

En síntesis, la presente tesis aporta nuevo conocimiento sobre la paradiplomacia cultural que permite reflexionar sobre la política cultural contemporánea. Su naturaleza binómica, caracterizada por una frontera difusa entre lo local y lo internacional, es analizada a partir del estudio del caso catalán y del cuestionamiento de los esquemas teóricos constituidos predominantemente por la tradición liberal de las relaciones internacionales. Para esto se tienen en cuenta las tensiones irresolubles entre unidad y diversidad en la constitución pública de una representación cultural externa, así como las negociaciones entre monopolización estatal/estructuración social en el complejo sistema internacional actual.

1.4 Organización de la tesis

La presente tesis se halla dividida en siete capítulos más las respectivas conclusiones. Posteriormente a la *Introducción*, donde definimos el escenario social y político y el marco teórico general en el cual se sitúa nuestro problema de investigación, se encuentra el *Capítulo 1*. Como se ha podido apreciar, en esta primera parte del texto presentamos nuestro objeto de estudio, la paradiplomacia cultural de Cataluña, puntualizamos el objetivo general y los objetivos específicos de esta investigación y exponemos los distintos fundamentos que hacen a la relevancia de la misma.

En el *Capítulo 2* de la tesis desarrollamos un estado de la cuestión sobre los modos de definición de la (para)diplomacia cultural y una síntesis acerca de su evolución histórica. Asimismo, exponemos las principales teorías vinculadas a esta política, en el marco de las relaciones internacionales (constructivismo y racionalismo). De la misma forma, desplegamos otros conceptos que arrojan luz sobre esta actividad y que tendremos en cuenta para analizar el caso catalán, como nacionalismo, *branding* y diversas nociones provenientes de la sociología de la globalización. Esta tarea nos permite situar dicha política en el marco de los procesos actuales de representación cultural exterior. De este modo, comenzamos a construir un enfoque propio sobre la política cultural exterior y finalmente acotamos, sobre esta base, nuestras hipótesis y preguntas de investigación.

A continuación, en el *Capítulo 3*, definimos nuestra metodología de investigación. Primeramente, detallamos la perspectiva teórico-metodológica que sostiene nuestra estrategia de

estudio multinivel, procesual y caracterizada por el estudio relacional sobre la política. Posteriormente, exponemos el tipo de investigación, de tipo cualitativa, correlacional, e hipotético-inductiva. En este contexto, definimos y operacionalizamos las distintas variables de estudio, detallamos sus características e introducimos sus respectivos indicadores. También establecemos la estrategia de recolección y análisis de datos, basada principalmente en un extenso análisis documental y en entrevistas semiestructuradas a actores de relevancia de los sectores público, privado y asociativo vinculados a la paradiplomacia cultural catalana y también a agentes de la política cultural exterior del Ayuntamiento de Barcelona y del Estado español. Finalmente, exponemos la validez de nuestro método de recolección y análisis de información.

En el *Capítulo 4* establecemos el contexto histórico y político general en el que se inscribe nuestro estudio. Con este fin, describimos el marco legal del Estado de las Autonomías en la acción cultural exterior y detallamos tanto la evolución general de su sistema político-cultural como del modelo de diplomacia cultural establecido por la Administración General del Estado (AGE). Finalmente, también realizamos una primera aproximación a la política exterior de Cataluña y un estudio sobre los antecedentes de la paradiplomacia cultural desplegada por la Generalitat de Cataluña, desde 1980 hasta el año 2000.

Seguidamente, en el *Capítulo 5* describimos la evolución de la paradiplomacia cultural catalana, focalizando en el período 2000-2014. En este contexto, analizamos las cuatro etapas de esta política ocurridas durante este período, delimitadas en relación a los distintos cambios de gobierno. Este examen exhaustivo de las distintas líneas programáticas e institucionales de la paradiplomacia cultural, nos permite acceder a una visión general de la evolución de su modelo de acción y de sus modos de organización social, así como comenzar a delinear sus variables de desarrollo y sus aspectos de continuidad y cambio con respecto al período de institucionalización previo.

En el *Capítulo 6* establecemos un análisis de la paradiplomacia cultural complementario al del capítulo precedente. Por un lado, referimos los distintos marcos de relación intergubernamental multinivel (entre el Gobierno catalán y la AGE y el Ayuntamiento de Barcelona) y de gobernanza horizontal (con los actores sociales y privados de la región que participan de esta actividad) que definen a esta política. Por otro lado, realizamos un examen de tipo longitudinal, estructurado a partir de diferentes casos de estudio relacionados al proceso político estudiado: la presencia de la Cataluña en la Feria de Frankfurt 2007, la intervención de la

Generalitat catalana en el film Vicky Cristina Barcelona y distintos procesos de representación cultural exterior mediante la obra del artista Antoni Tàpies. Este esquema de estudio nos permite profundizar en el examen del marco relacional del caso y paralelamente avanzar analíticamente mediante el estudio de acontecimientos o fenómenos específicos y relevantes.

En el *Capítulo 7* presentamos una aproximación de tipo explicativa de los procesos estudiados. En este marco, se estructuran los factores de desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana en función de distintos registros de análisis. Deconstruimos dichos elementos de la política cultural exterior atendiendo a su nivel político-administrativo, de tipo estructural, multinivel estatal y meso/gobernanza horizontal, enfatizando en la interpretación de las distintas bases de desarrollo y modos de organización de la política cultural exterior. Posteriormente al estudio de estos factores, ponderamos las distintas causas que dieron origen al avance y a las transformaciones de esta política, atendiendo al carácter complejo y holístico del fenómeno estudiado.

Finalmente, en nuestro último apartado exponemos nuestras *Conclusiones*, respondiendo a nuestras preguntas de investigación y delineando una aproximación a los diferentes factores que caracterizan al modelo hegemónico de diplomacia cultural actual. Este modo de organización de nuestro escrito, además de presentar una secuencia lógica según un desarrollo conceptual que va de la construcción del problema de investigación y la edificación de un enfoque teórico a la contrastación del mismo en el objeto de estudio, responde al carácter empírico pero también de exploración teórica del trabajo, que persigue proponer categorías y ciertas correlaciones explicativas de cierta generalización.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO E HIPÓTESIS

“Cada relación de "hegemonía" es necesariamente una relación pedagógica, y se verifica, no sólo en el interior de una nación, entre las diversas fuerzas que la componen, sino en todo el campo internacional, entre complejos de civilizaciones nacionales y continentales.” (Gramsci, 1971, p. 32)

2.1 Estado de la cuestión

2.1.1 LA DIPLOMACIA CULTURAL

El alcance y el mantenimiento de una relación pacífica y armoniosa entre los Estados suelen ser definidos los propósitos fundamentales de la diplomacia (Berridge, 2002; Watson, 1991). Esta estrategia, consistente en una serie de normas y mecanismos desarrollados por los sujetos de derecho internacional, persigue asimismo el logro de otros diversos objetivos económicos, territoriales, geopolíticos, legales, etc., frecuentemente enmarcados en el ambiguo concepto de “interés nacional”. Es decir que, en términos generales, la diplomacia, llevada a cabo entre los gobiernos y sus actores y consistente tanto en la negociación pública o secreta, como en la aprobación de leyes internacionales y acuerdos bilaterales, es caracterizada como una actividad que permite a un Estado-nación obtener poder mitigando los conflictos y, en última instancia, eludiendo la guerra (Barston, 1988; Gramsci, 1971, p. 253).

Una forma de la actividad diplomática es la diplomacia pública. Designada de esta manera en 1965 por Edmund Guillon²³ y también llamada durante la posguerra como “diplomacia de opinión pública”, se refiere a distintos modos de relación que se establecen entre los gobiernos y las personas en el extranjero (Mannheim, 1994). Consiste en actividades comunicativas como campañas televisivas, programas radiales o grandes eventos de proyección internacional, destinadas a generar interés exterior positivo sobre una nación o un territorio (Leonard, 1997).

²³ Guillon, profesor estadounidense que trabajó para el Departamento de Estado estadounidense, esbozó el concepto con la finalidad explícita de evitar el término propaganda.

Mediante esta estrategia, los actores gubernamentales y sociales persiguen favorecer múltiples acciones externas consideradas convenientes para su ámbito político-territorial o para grupos específicos de sus habitantes.

Si bien políticas similares se han desarrollado a lo largo de toda la historia moderna, desde el siglo XIX acompañan el proceso de construcción de los Estados-nación y, desde la siguiente centuria, participan en su acción externa como parte de su lógica poscolonial de actuación. Con las guerras mundiales y la posterior Guerra Fría la diplomacia pública adquiere mayor relevancia y una disposición específica, en muchos casos dirigida a la propaganda (Arndt, 2009; Noya, 2006). Por lo tanto, inicialmente fue una actividad persuasoria definida en torno al interés propio y que buscaba transformar la política doméstica de terceros países, mediante la comunicación con sus habitantes (Szondi, 2009). Sin embargo, el término ha tenido un recorrido conceptual confuso y ha sido utilizado en diferentes contextos durante los últimos años (Arndt, 2009, p. 30). En todo caso, existe cierto consenso sobre que actualmente esta política abarca una gran variedad de actividades que involucran a nuevos actores y que los mismos se sirven de diferentes métodos (Cull, 2009, p. 13)²⁴; como vínculos de los parlamentos con grupos de la sociedad civil y actividades para diplomáticas²⁵, conferencias internacionales o el trabajo realizado por diversos organismos del tercer sector (Leonard, 2002).

En este difuso esquema conceptual se inserta la diplomacia cultural. Generalmente es subsumida o ubicada como la mayor sub-área de la diplomacia pública (Mark, 2009; Signitzer 2008; Schneider, 2005)²⁶. Sin embargo, la noción posee diversos entendimientos, reflejados en las diferentes acepciones que ostenta por país (Wyszomirski et al., 2003)²⁷. En la misma línea, se ha hecho alusión a los diversos usos de la cultura como medio de relación entre gobiernos y entre los propios diplomáticos (Bound et al., 2007, p. 21; Garcha, 2008). Entre las diferentes

²⁴ Una transformación que va de su genealogía propagandística y monopolística del Estado-nación a su diversificación política y metodológica, contextualizada en la denominada “nueva diplomacia pública” (Mellissen, 2005). Dada la evolución histórica del sistema internacional tras la caída del Muro de Berlín, actualmente se plantean nuevas definiciones de dicha actividad (Cull, 2009, p. 13; Leonard, 2002). En estas miradas, la esfera pública como espacio deliberativo cobra mayor centralidad en relación a la capacidad estatal de canalizar intereses sociales en el escenario internacional.

²⁵ Esta política, sobre la que avanzaremos a lo largo de la tesis, es definida como la acción internacional de instituciones subestatales (Criekemans, 2006).

²⁶ Para Villanueva (2007, p. 47) esto es un error, debido a que dichas políticas suponen distintos objetivos, competencias y temporalidades, por lo que propone distinguir dichas esferas interrelacionadas.

²⁷ Wyszomirski, Burgess y Peila (2003) indicaron como en los casos de Singapur, Canadá, Australia o Reino Unido es definida como Relaciones Culturales Internacionales y en Holanda, Suecia y Austria como Política Cultural Internacional.

definiciones de diplomacia cultural, hayamos la ya clásica de Milton Cummings: “el intercambio de ideas, información, arte y otros aspectos de la cultura entre las naciones y sus pueblos con el fin de favorecer el entendimiento mutuo.”(Cummings, 2003, p. 1). Para otros autores en cambio se trata de “la facilitación deliberada de cualquier tipo de intercambio” (Nash, Kinneav y Mader, 2008, p.2). Arndt, por su parte, es más preciso y distingue la diplomacia cultural de las relaciones culturales internacionales: “la diplomacia cultural sólo tiene lugar cuando los gobiernos le prestan atención a este complejo campo y tratan de dar sentido al caos para, hasta cierto punto, configurarlo y ponerlo al servicio del esquivo “interés nacional”, tan difícil de definir.”(Arndt, 2009, p. 31). Finalmente, Bélanger, también acota la actividad, pero a “las actividades de la política exterior concernientes a la cultura, la educación, la ciencia y, en cierta medida, la cooperación técnica; por lo tanto, que conciernen a actividades del espíritu.”(Bélanger, 1994, p. 422).

En la actualidad, la diplomacia cultural se caracteriza por la multiplicación de los actores intervinientes a diversas escalas y niveles (Mesado i Jardí, 2008; Bélanger, 1997). En esta línea, reflejando su compleja relación con la política doméstica, se ha indicado la importancia de fortalecer los sistemas nacionales de cultura como requerimiento para una lograda proyección externa (Saul, 1994). Por otra parte, es posible encontrar diversas actividades diseñadas como parte de la diplomacia cultural que se formalizan en territorio de origen, como la exhibición de fotografías *After September 11*, realizada en New York y que recorrió 60 países (Kennedy, 2003) o el reconocido programa de intercambios artísticos *Visiting Arts*, desarrollado por el Reino Unido. En este impreciso espacio de acción, sujeto a la dinámica proposicional de los Estados, participan tanto los gobiernos de una nación, como sus empresarios, artistas, emigrados, etc.²⁸ Sin embargo, dicho intercambio es relativamente determinado, en cada caso, a partir de las definiciones oficiales de cultura operacionalizadas por los agentes y las instituciones gubernamentales. A partir de esta matriz programática, dichos actores promueven como representación internacional un conjunto de bienes y de actividades artísticas y culturales considerados distintivos y facilitan la difusión exterior de la producción de su competencia. El conjunto de dichas políticas de intercambio cultural exterior, enmarcadas en una estrategia

²⁸ Actualmente se destaca asimismo la atención prestada a las potencialidades que ofrece la población exterior como mediadora de la cultura proyectada y difundida también por medios no oficiales. Conjuntamente, por ejemplo, desde su acepción antropológica, se ha indicado que la cultura participa de todos los niveles de actuación de la diplomacia pública (Bound et al., 2007, p. 26; Villanueva, 2007).

general, podrían ser definidas como diplomacia cultural en un contexto histórico determinado. No obstante, como se ha señalado, se trata de un ámbito tan extenso en sentido práctico, como difuso en lo teórico (Topic y Sciortino, 2012, p. 9; Hillman Chartrand, 1992, p. 135). Con fines de delimitar nuestro enfoque sobre dicha política, presentamos seguidamente un relevamiento general de su evolución histórica.

2.1.2 LA HISTORIA DE LA DIPLOMACIA CULTURAL: ENTRE LA PROPAGANDA Y LA ACCIÓN CULTURAL

Emergencia y evolución hasta la Segunda Guerra Mundial

La marcada internacionalización moderna de la cultura, profundizada desde el S.XVIII, en un contexto cosmopolita heredero del universalismo medieval y renacentista (Truyol y Serra, 1977, p. 53; Gramsci, 1997, p. 43), formó parte del proyecto civilizatorio del mundo occidental (Iriye, 2000). Inicialmente esta expansión llevó asimismo a las dinastías europeas a vincularse mediante las artes y el patrimonio cultural (Villanueva, 2007, p. 17). Posteriormente, esta política incorporó una nueva lógica imperialista dada por la difusión a la “periferia” de la identidad nacional, un proceso dominado por las burguesías que participaron de la construcción y legitimación de los Estados modernos (Hall, 1999, p. 215; Bauman, 2013). Dicho desarrollo se encontró claramente vinculado a la creciente interdependencia de los Estados que, durante la modernidad, propició la internacionalización de la economía capitalista.

La organización de las primeras instituciones de difusión exterior de la cultura nacional a partir del siglo XIX, no estaría a cargo de los gobiernos, sino sobre todo de las elites liberales. Partiendo del estudio de los primeros institutos culturales extranjeros, Paschalidis define una primera fase de la diplomacia cultural, que comprende desde la década de 1870 hasta 1914 (Paschalidis, 2009, p. 277). Estuvo caracterizada por la creación de entidades y asociaciones en el exterior por parte de círculos de intelectuales y artistas europeos y también de voluntarios o exiliados, ya que las mismas estuvieron mayormente destinadas a establecer vínculos con la diáspora. Se trató de políticas nacionalistas, tendientes a difundir, en ámbitos sociales específicos, la lengua y la cultura originarias (fundamentalmente la alta cultura) y en las que los gobiernos tuvieron una limitada participación (Paschalidis, 2009). De este modo, fue creado el órgano predecesor de la Alianza Francesa (1883), bajo el revelador nombre de “Asociación

nacional para la difusión de la lengua francesa en las colonias y en el extranjero”. Impulsada por un grupo de intelectuales, fue la primera institución oficial de difusión externa de la cultura nacional. De modo similar encontramos a la *Società Dante Alighieri* (1889), que desde su aparición estuvo encargada de la difusión internacional de la lengua italiana.

Sobre esta base, en la segunda década del S. XX, se produce la institucionalización gubernamental de la diplomacia cultural. Se da posteriormente al proceso de constitución del “sistema diplomático” de los Estados-nación europeos (Watson, 1991, p. 104) que, al disminuir su capacidad dominadora sobre otros territorios, se sirvieron de diversas estrategias para el sostenimiento del poder neocolonial. Asimismo cobró aliento como consecuencia de la primera guerra mundial, de los antagonismos políticos ulteriores y, por lo tanto, de la creciente politización de la cultura que dio lugar a la propaganda. Las dos medidas adoptadas en este contexto fueron tanto la organización de distintas áreas de administración cultural en los Ministerios de Exteriores, como la financiación y oficialización de las asociaciones preexistentes. En 1920, el Gobierno alemán creó su “Departamento de alemanes en el extranjero y asuntos culturales”, dependiente del Ministerio de Exteriores y financió actividades de instituciones culturales privadas en otros países. Tres años después, Francia creó su Oficina de Asuntos Culturales del Ministerio de Exteriores, dando origen al concepto de relaciones culturales internacionales (Arndt, 2005, p.17). En el caso italiano, por orden y bajo directo control de Mussolini, en 1926 fue establecido el *Istituti Italiani di Cultura*, que dependía del *Ministero degli Affari Esteri*. Asimismo, las actividades propagandistas del Instituto Dante Alighieri y de la *Deutsche Akademie*²⁹, propiciaron la oficialización del *British Council* en 1936³⁰ (Mitchell, 1986). La actitud renuente de Gran Bretaña hacia dotar de institucionalidad a su diplomacia cultural, solo se revirtió con el aliento de la guerra y debido a la mengua de su poder como potencia comercial e industrial (Parsons, 1984). Este desarrollo fue complementado mediante la organización de su diplomacia pública, oficializada en 1932 con el comienzo de la transmisión radiofónica de la BBC (*British Broadcasting Corporation*) a los territorios del Imperio británico.

²⁹ El Goethe Institut, fundado en 1951, tuvo como antecedente a la Academia Alemana (*Deutsche Akademie*). Dicha Academia, de intenciones expansionistas, se creó en Múnich en 1925 bajo el influjo ideológico del académico nazi Karl Haushofer.

³⁰ En 1934 nació el *British Committee for Relations with other Countries*, la organización privada antecedente del *British Council*. Reginald Leeper, diplomático inglés, promovió su creación dada la significación que concedía a la "propaganda cultural" para los intereses ingleses.

La ofensiva informativa durante la preguerra y la guerra, favoreció asimismo el inicio de la diplomacia cultural de los EE.UU., que desde entonces fue cobrando creciente protagonismo. En sus comienzos, tuvo un perfil relacional y se basó en el trabajo en red, como con los primeros programas de intercambio y mediante “una estrecha colaboración con las universidades y el mundo intelectual estadounidense y extranjero” (Arndt, 2009, p. 37). En su disputa con la propaganda nazi, se dirigió hacia Latinoamérica. Se trató de una política impulsada por Franklin Roosevelt como parte de su proyecto pan-americanista (Espinosa, 1976), plasmado en la Convención de Buenos Aires de 1936. Dos años después se crearon la División de Relaciones Culturales, a cargo de la difusión intelectual y artística, y la División de Comunicaciones Internacionales del Departamento de Estado, con competencias en la diplomacia pública. La última institución estaba a cargo, entre otros medios, de la radio. De este modo se fundaron las dos vertientes institucionales de desarrollo de la diplomacia pública estadounidense. Sin embargo, los primeros esfuerzos por brindar un carácter dialoguista a la diplomacia cultural, se verían prontamente minados debido a la agenda anticomunista y por la propaganda desplegada durante la Segunda Guerra Mundial³¹.

La diplomacia cultural desde la posguerra: un proceso de autonomización, expansión y “glocalización”

En un contexto marcado por los desastres resultantes de la Segunda Guerra Mundial, la diplomacia cultural incorporó, como discurso central, la necesidad de articulación de lo cultural como un instrumento de conciliación internacional y recuperación moral. Como parte de este complejo proceso de reconstrucción de Europa, se dio también la institucionalización gubernamental de la gestión cultural territorial. Por ejemplo, con la fundación del Consejo de las Artes de Gran Bretaña en 1946 o en Francia, que creó el primer Ministerio de Cultura en el año 1959 (Urfalino, 1996, p.13; Lebovics, 2000). De este modo, en el marco del desarrollo del Estado de Bienestar y desde diversos enfoques (Zimmer y Toepler, 1996), el campo cultural se reafirmó como un ámbito de intervención estatal organizada.

La prerrogativa del Estado para imponer una lengua y una cultura nacionales como legítimas, activada principalmente mediante el sistema educativo (Bourdieu, 2012), se

³¹ Franklin Roosevelt creó en 1942 la Oficina de Información de Guerra, que intervino de modo directo en la producción de Hollywood (Koppes, 1990; Nye, 2008, p. 98).

establecerá desde ahora con mayor autonomía en el área artístico-cultural y se “direccionalá” también el extranjero. En el marco de la creciente centralidad del sector cultural en la sociedad contemporánea y de la especialización de la administración pública en cultura, la diplomacia cultural se fue escindiendo de la diplomacia tradicional conforme ganaba especificidad en sus “métodos, dinámicas y objetivos” (González-Chiaramonte, 2009, p. 223), situándose como ámbito fundamental de la también naciente diplomacia pública. Desde entonces las principales organizaciones que administrarán la política cultural exterior serán, por una parte, las dependencias culturales de los Ministerios de Exteriores y, por otra, los Agencias o Ministerios de la cultura, tanto en sus departamentos de actuación internacional como mediante programas crecientemente transversales a toda su estructura.

Si bien este desarrollo adquirió inicial fortaleza en Europa, distintos procesos transformaron la hegemonía de la diplomacia cultural occidental e implicaron la progresiva diversificación de las fuerzas intervinientes. Esto se vio favorecido por el establecimiento de un extenso aparato de gobierno cultural supranacional. En un contexto de nuevas tensiones geopolíticas, la creación de la UNESCO, en 1948, propició un lento proceso de redistribución de poder en el sistema cultural mundial. El malogrado proyecto de colaboración internacional mediante la cultura, perseguido con la creación de la Liga de las Naciones en 1919 (Zimmern, 1936; Valderrama, 1995, p. 3), tendría ahora un importante desarrollo. Dicho fenómeno se manifestó en el fortalecimiento y el redireccionamiento de los flujos culturales. Mediante la construcción multilateral de distintos discursos y programas, dicho organismo favoreció que más países comenzaran a formar parte de los intercambios culturales globales. En la misma dirección, sirvió de plataforma para el cuestionamiento del orden neocolonial (Miller y Yúdice, 2004, p. 227) y para la incorporación de la cultura popular y tradicional al léxico del intercambio político en la esfera internacional, algo que ocurriría también con la política cultural local durante este período (Urfalino, 1996, p.143; Negrier, 1997, p. 70).

Otro fenómeno que transformó la política cultural internacional fue el afianzamiento de Estados Unidos como una potencia industrial de alcance global en el ámbito audiovisual y el nuevo carácter de su diplomacia cultural. La misma se sirvió de distintos medios, “de nuevas agencias oficiales—USIA, AID—organizaciones profesionales—SSRC NAFSA—grandes fundaciones filantrópicas—Ford, Rockefeller—y universidades públicas y privadas.”(González-Chiaramonte, 2009, p. 226). Bajo el precepto de que las condiciones geopolíticas de la posguerra

“requerían a las naciones y los pueblos crear una nueva diplomacia para un mundo dividido en bloques ideológicos y militares.”(USIA, 1999, p. 4), el país persiguió prevalecer activamente y mediante la intervención gubernamental en el dominio de las ideas, dando continuidad a la estrategia de la propaganda cultural (Arndt, 2009, p. 39). En esta dirección trabajó la CIA desde fines de los años cuarenta y también la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), creada en 1953. De igual forma actuó la ya citada División de Relaciones Culturales (1938) del Departamento de Estado. En 1946, *Voice of America*, una radio internacional creada durante la guerra para transmitir hacia Europa, fue encomendada a dicho Departamento. Pronto transmitiría a diferentes puntos del planeta, como a Irán (Kisatzsy, 1999), promoviendo la propaganda anticomunista y difundiendo el estilo de vida estadounidense. Divulgó conceptos como el desarrollismo liberal, centrados en “la mejora de capacidad técnica, y el pluralismo político, junto a una fina selección de clásicos y modernos la música americana.”(Asgard, 2010, p. 4). Igualmente, en Latinoamérica se orientó a velar, mediante la promoción científica y artística y la creación de redes, sus intervenciones militares en la región y sus problemas sociopolíticos internos (González-Chiaramonte, 2009, p.226). No obstante, en otra dirección, basada en el diálogo y tendiente al desarrollo social, continuó la labor del programa de intercambios científicos y culturales Fullbright, creado en 1946 (Arndt, 2009, p. 35).

En síntesis, la invención del concepto de diplomacia pública (1965), como un ostensible eufemismo para renombrar la propaganda, se dio en un contexto de diversificación de las lógicas de actuación en la política cultural. Sin embargo, la reconfiguración de las relaciones de poder en este periodo, derivó asimismo en la disposición de nuevos frentes de confrontación internacional en la esfera cultural. Por un lado, el enfrentamiento Este-Oeste, entre EEUU y la URSS, con sus respectivos mecanismos pedagógicos e ideologías como banderas (Gould-Davies, 2003). En segundo lugar, el eje Norte-Sur, como canal neocolonial para mantenimiento del poder económico y político “del norte sobre el sur”. Finalmente, la reedición de la disputa entre los EEUU y Europa por la regulación de la industria cultural, desarrollada desde inicios del siglo XX (Trumpbour, 2002). Estas oposiciones expresaron tensiones entre el nuevo protagonismo de la cultura y el sostenimiento de la propaganda.

Desde los años ochenta hasta la actualidad

Desde fines de la década de 1970 y hasta los años noventa, se produjeron diversos fenómenos que dan continuidad a los procesos de diversificación sectorial y nacional, de extensión y de ganancia de autonomía de la diplomacia cultural mencionados, así como ciertas rupturas en relación a al desarrollo previo que puntualizaremos continuación.

Por una parte, los diversos modelos de diplomacia cultural tienden a delimitarse y reproducirse teórica y políticamente. Como referencia del esquema centralizado, de marcada presencia estatal y con mayor carácter constitutivo se estableció el modelo francés (De Raymond, 2000). Actualmente su diplomacia cultural es una competencia del Ministerio de Cultura y Comunicaciones y del Ministerio de Asuntos Exteriores. Del último dependen la Asociación Francesa de Acción Cultural, la Alianza Francesa y los más de cien Centros culturales franceses repartidos por el mundo. El país lideraba, a inicios de la pasada década, la actividad, en términos de presupuesto general y per cápita y en razón de la actividad cultural a nivel internacional (Wyszomirski et al., 2003). Por otro lado, se encuentra el modelo inglés. El mismo consiste en una presencia cultural exterior “agencializada” y basada en el concepto de *arm's lenght* que, en este caso, supone la independencia de las partes involucradas en un intercambio de la injerencia político-partidaria del gobierno central, para evitar la instrumentalización política de la cultura (Bound et al., 2007, p. 63; Memis, 2010). El *British Council*, actualmente patrocinado por la Oficina de Exteriores y Bienestar, se centra en la enseñanza lingüística y en los intercambios internacionales de estudiantes (Marco 2008), por lo que se ha descrito como una “organización del conocimiento” (Newell et al., 2002). Hasta los años ochenta, la institución se expandió geográficamente y profundizó su soporte gubernamental. En el contexto de un sistema político preminentemente liberal, la diplomacia cultural británica sería cuestionada (Parsons, 1984). Sin embargo, en el año 2001 se situaba segunda en gasto total y tercera en gasto per cápita a nivel internacional (Wyszomirski et al., 2003).³² Aunque esta distinción entre el sistema “agencializado” y el centralizado es frecuente, en Europa abundan los esquemas mixtos. Específicamente para tres cuartas partes de 44 países la diplomacia cultural es interministerial y la mitad de los mismos mantienen centros culturales en el exterior, pero no todos bajo el principio de *arm's lenght* (Wiesand, 2007).

³² Cabe señalar que una parte significativa de este gasto tiene origen en lo recaudado en el marco de la actividad pedagógica de la red.

Su propio recorrido hizo la diplomacia cultural estadounidense, que fue paulatinamente desmantelada una vez concluida la Guerra Fría (Nye, 2008, p. 98), manifestando un quiebre con respecto a su dinámica previa.³³ En este sentido, la desaparición de la USIA a inicios de los noventa, se ha sostenido bajo el criterio de que “ya no se necesitaba un órgano de propaganda.” (Lenczowski, 2011, p. 62). Este enfoque podría suponer una conformidad con el poderío de la diplomacia pública como único instrumento de *soft power*. En esta línea, se ha estimado que entre 2003 y 2007 el gasto en diplomacia artística de los Estados Unidos fue de 26 millones de dólares, mientras que, solo en 2008, la radio *Voice of America*, con activa intervención en medio oriente, tuvo un presupuesto de 675 millones (Ayers, 2010, p. 14). En esta nueva configuración de la acción cultural exterior, también tuvo un sostén en la capacidad de la industria cultural para proyectar sus valores dominantes y un imaginario nacional. En este sentido, cabe señalar, por ejemplo, que durante el mismo año 2008 la industria del cine estadounidense obtuvo beneficios por 76 billones de dólares, de los cuales alrededor de 41 correspondieron a comercio exterior (Cherbo y Wyszomirski, 2008, p. 22).

En los años noventa, fenómenos como la extensión en el manejo del término diplomacia pública desde Estados Unidos a Europa (Cull, 2009, p. 17) y el paso del *city branding* a la aplicación del marketing también a la imagen de las naciones (*nation branding*) (Kotler, Haider y Rein, 1993), manifestarían la nueva importancia de la comunicación transnacional para la diplomacia cultural. Dicha significación de los intercambios culturales internacionales se reveló también en nuevas negociaciones supranacionales, como las de la Ronda de Uruguay, entre 1986 y 1993 (Singh, 2008, p. 117). Allí se disputaron políticamente dos lecturas sobre la regulación del sector: La de excepción cultural, que consideraba que los bienes y servicios enmarcados en la definición de industria cultural nacional debían estar sometidos a normativas específicas, que garantizaran su protección y promoción como referencia de unos valores distintivos frente a la avanzada oligopólica estadounidense. La otra, de tipo liberal y defendida principalmente por las *majors* de Hollywood y el gobierno de los Estados Unidos, sostenía la existencia de unos valores universales -por ejemplo, en el marco de la llamada industria del entretenimiento- y que dichas transacciones (salvo las enmarcadas en los distintos acuerdos internacionales) debían incorporarse a la liberalización comercial en curso (Hillman Chartrand, 1992; Feigenbaum, 2010,

³³ La disminución de los cursos de inglés en el extranjero, el cierre gradual de su red de bibliotecas en el mundo y su abandono de la UNESCO durante 1983, evidenciaron este tránsito.

p. 80). Esta negociación derivó en el paso de una diplomacia cultural que oscilaba entre la propaganda y los intercambios artísticos e intelectuales, a una donde una diversificada y descentralizada comunicación transnacional, cobraría una mayor relevancia (Bélanger, 1999, p. 677; Wiesand, 2007, p. 5).

Asimismo, en el contexto de diversas transformaciones políticas y tecnológicas que propiciaron el paso de un mundo bipolar a uno de mayor multipolaridad³⁴ (Bound et al., 2007, p. 16; Castells, 2009), y de distintas disputas ideológicas que siguieron a la guerra de Irak, más gobiernos e instituciones comenzaron a administrar su patrimonio cultural en la esfera exterior. Entre los mismos podemos citar el caso de Holanda (Hurkmans, 2008) o Turquía y su utilización de la cultura como un instrumento de acercamiento con occidente (Guerrero Turbay y Jaramillo Jassir, 2013). Por otro lado, se observa un impulso particular del este de Europa (Andreescu, 2014) y de Asia, con el reciente desarrollo en China mediante su extensa red de Institutos Confucio, creada en 2008 (Hsiao y Yang, 2008, p. 13). Durante el mismo período (2007-2008) también Rusia otorgó mayor fortaleza e institucionalidad a su política cultural en el extranjero (Mai, 2014). Asimismo, distintos cambios políticos y procesos sociales de reafirmación de las culturas locales, contribuyeron a que tradicionales países de “recepción de diplomacia cultural” comiencen a ser países de construcción de estas políticas. En este contexto, se produjo el inicio de la organización gubernamental de los países sudamericanos en esta materia, como Argentina (Giacomino, 2009). Este proceso desconcentra la política cultural internacional de los grandes centros de producción cultural, propiciando un esquema de múltiples líneas de diálogo intergubernamental (Darian-Smith, 2010) y multinivel (Mesado i Jardí, 2008). En este esquema, el nivel supranacional (principalmente UNESCO y UE), posee un claro protagonismo en el modo de actuación de los gobiernos, impulsando y fijando prioridades de los programas político-culturales. Sin embargo, mientras la diplomacia cultural del bloque europeo ha alcanzado un desarrollo medio (Wiesand, 2007, p. 8), en otros bloques regionales es una cuenta pendiente, como en el caso Mercosur cultural (Ansaldi, 2001; Getino, 2009).

Por lo tanto, si bien todavía en un escenario de marcada asimetría de recursos, actualmente la diplomacia cultural se caracteriza por un mayor multilateralismo. Aunque la política cultural exterior y las industrias culturales continúan teniendo como centros primordiales

³⁴ Por ejemplo, dando cuenta de esta paulatina diversificación, ya en 1990 Japón era uno de los primeros países en gasto en diplomacia cultural a nivel mundial (Hillman Chartrand, 1992).

de producción y proyección a Europa occidental y Estados Unidos, se observan significativas emergencias y transformaciones que incrementan la participación internacional de actores y agentes locales en la cultura (Saddiki, 2009, p.113), lo que repercute en la creciente significación de la dimensión internacional para la política cultural (Dewey y Wyszomirski 2004). Este devenir histórico impone considerar la relación entre los tradicionales modelos de diplomacia cultural, con su atención a las fronteras nacionales como significantes, y las nuevas lógicas de desarrollo local y de disputa geopolítica mediante la cultura.

2.1.3 EL DESARROLLO DE LA PARADIPLOMACIA CULTURAL

En concordancia con los procesos de monopolización y legitimación de la violencia física (Weber, 2009) y de concentración de capital simbólico (Bourdieu, 2012) por parte del Estado, la génesis de la política exterior se caracteriza por su pronta disposición como un área de exclusividad estatal (Watson, 1991; Mowat, 1982). Sin embargo, ya desde fines del siglo XIX, se comenzaron a desarrollar algunas experiencias de política exterior subestatal que cuestionaron esta dinámica general, como en el caso de la provincia de Quebec (Duchacek, 1990). Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, con la institucionalización de estas políticas como parte del proceso de diversificación de los actores internacionales, estas experiencias ganarían paulatinamente autonomía y capacidad de acción. A partir de entonces, se aceleró la transformación de la llamada “regla del monopolio” de la política exterior, según la cual la misma debería estar bajo control de una sola organización, con el objetivo de reducir interferencias y limitar fallas en su coordinación (Vilanova, 1995, p.15).

La emergencia de nuevos actores interviniendo en la sistema internacional ha sido vinculada a las transformaciones contemporáneas del Estado poskeynesiano y a su modo de actuación en el ámbito exterior en el contexto de la globalización de la economía (Sassen, 1996; Jessop, 2002; Weiss, 2003). Este desarrollo contribuyó a la multipolaridad del sistema internacional, una reconfiguración donde los países del Norte y del Sur han ocupado desiguales posiciones estratégicas y productivas (Giddens, 1999, p. 73; Wallerstein, 2007).³⁵ En este contexto de re-escalamiento y reposicionamiento geopolítico del Estado, se produjo el fortalecimiento de las instituciones supranacionales, así como la expansión del sector privado y

³⁵ Dicha disparidad de poder también se ha manifestado históricamente en la capacidad de los países para llevar adelante sus propias diplomacias culturales (Paschalidis, 2009, p. 287).

financiero internacional (Brenner, 2004). Dichas transformaciones impulsaron asimismo mecanismos de administración económico-productiva a nivel subestatal, dado el crecimiento en “la apreciación de los factores locales y regionales en el fomento de condiciones que atraigan capital y estimulen el espíritu empresarial.”(Keating, 1996, p. 48). Esta situación ha dado pie a la estructuración de nuevos sistemas de gobernanza multinivel y a la aparición de múltiples redes de actores gubernamentales, como agencias público-privadas, órganos regionales, consorcios internacionales o redes de ciudades (Castells 2009; Duchacek Latouche y Stevenson, 1988; Preteceille, 1994).

En los años noventa la política exterior subestatal se consolidó (Soldatos, 1990) alcanzando un nuevo protagonismo y, en la misma línea, la teoría dejó de considerarla una “conducta desviada” (García i Segura, 1996, p. 239). En este escenario, se produjo la progresiva internacionalización de múltiples áreas de actuación pública a diversos niveles de gobierno, implicando cambios sustanciales para el conjunto de la diplomacia. De este modo, se revela que, mientras la diplomacia tradicional acrecentó sus destinos y medios de acción, también frecuentemente el Estado delegó poder y diversificó sus estructuras institucionales, dando lugar a diferentes sistemas descentralizados de política exterior (Evans, 2003). En consecuencia, actualmente la acción exterior de múltiples Estados se constituye en el marco de la llamada “diplomacia multicapas”, que implica la convergencia de diferentes gobiernos de un Estado en la tarea internacional (Hocking, 1993, p. 3; Philippart, 1998). Dicho modelo, inscripto en la nueva diplomacia y caracterizado como “difuso” (Hamilton y Langhorne, 2011), se organiza en torno una estructura institucional compleja, donde participan múltiples redes de actores territoriales y externos a los países y que incorporan una multiplicidad de objetivos. En este marco, muchos países tienden a considerar en sus constituciones, programas y mecanismos de gobierno un grado de apertura tendiente a facilitar el despliegue de las paradiplomacias y a incorporarlas a una dinámica sistémica de representación. Sin embargo, la consolidación de un modelo compuesto de política exterior “no siempre implica eliminación total del carácter conflictivo de tales actuaciones.”(García i Segura, 1996, p. 236).

La actividad exterior de los gobiernos subestatales fue inicialmente bautizada por Duchacek (1990, p.32) como microdiplomacia (*microdiplomacy*), pero posteriormente ha sido frecuentemente definida como paradiplomacia, un acrónimo para “diplomacia paralela” (Crikemans, 2006; Soldatos y Michelman, 1990). En el marco del estudio sobre la materia,

inaugurada hace más de dos décadas, se ha observado como la aparición de distintas formas y dinámicas paradiplomáticas ha respondido a desiguales procesos de organización estatal y a distintos escenarios geopolíticos (Soldatos, 1993; Aldecoa y Keating, 1999; Boyer, 2001). En este sentido, esta actividad ha tenido explicaciones diferenciadas en el contexto de distintos sistemas de Estado, unitarios, federales y descentralizados. Su estudio se ha centrado en la caracterización de los casos regionales (Massart-Piérard, 1999; Lecours, 2002; Paquin, 2004) y también, más recientemente, de la creciente actividad externa de las administraciones locales (Milani, 2010; Nunes, 2005; Salomon, 2011, p. 51).

El desarrollo de las paradiplomacias regionales fue inicialmente desatendido por la teoría, pero tras la caída del Muro de Berlín comenzó a extenderse como objeto de estudio (García i Segura 1996, p. 236). Desde entonces este fenómeno ha sido explicado por distintas variables, como el debilitamiento del Estado-nación en la regulación del comercio internacional (Lecours, 2002; Courchene y Telmer, 1998), la influencia de la sociedad civil en la construcción de una representación exterior distintiva (Bélanger, 1999) y particularmente, debido al nacionalismo (Lecours, 2002). Diversos estudios han puesto de manifiesto la importancia de estas políticas subnacionales para la economía, el desarrollo social y, particularmente en los Estados plurinacionales, para el reconocimiento internacional (Aldecoa y Keating, 1999; Colino, 2007, p.21). De este modo, algunos autores han situado a la paradiplomacia como una política beneficiosa para la capacidad de proyección y el desarrollo coordinado de los Estados-nación (Soldatos y Michelmann, 1993; p. 45; Palard, 1999, p. 668). En contraposición, otros académicos han definido dichas políticas como estrategias conducentes al conflicto o como instrumentos de lucha por parte de los movimientos nacionalistas³⁶ (Dehousse, 1989; Hocking, 1994; Lecours y Moreno, 2003^a; Courchene y Telmer, 1998).

En este escenario de la política exterior, la diplomacia cultural ha pasado de ser una actividad de intercambios artísticos e intelectuales dirigida por los gobiernos centrales a una que, si bien asume un rol en la representación del conjunto de una nación, se estructura en unas complejas relaciones con organizaciones sub y supranacionales (Paschalidis, 2009, p. 283; Bound et al., 2007). Por lo tanto, la paradiplomacia cultural se inserta en este desarrollo general

³⁶ En este marco, distintas investigaciones se han centrado en la descripción y el análisis de la evolución de la actividad exterior en naciones subestatales (Nossal, Roussel y Paquin, 2007; Paquin, 2003). Particularmente Michael Keating desarrolló ya en 1997 la obra "Construcción de la nación sin Estado: Quebec, Cataluña y Escocia en el sistema estatal cambiante", donde el autor incluye un breve análisis de la dimensión internacional.

tendiente a la descentralización de la acción exterior de los Estados. Asimismo, en el marco de las limitadas capacidades que generalmente ostentan los entes subestatales, en cuanto a la administración económica en el extranjero y a su capacidad de establecer acuerdos vinculantes a nivel internacional, la paradiplomacia cultural se figura en un instrumento central para su política exterior. Una estrategia que, en ciertos casos, se ha legitimado como una extensión de las competencias culturales de los gobiernos regionales (Gérin-Lajoie, 1965). En este sentido, dado que los gobiernos subestatales ven muy restringida su capacidad de organizar su acción exterior en torno a dinámicas de poder duro (militar y económico), la paradiplomacia cultural se presenta también como un recurso de importancia en los procesos de disputa política federalista o independentista, es decir, como herramienta protodiplomática³⁷ (Bélanger, 1994).

Así, en cada tradición estatal y en diferentes sistemas políticos, las paradiplomacia culturales están configuradas en función de distintos contextos socioculturales, con diferentes medios normativos y recursos, y siguiendo diferentes objetivos. Si bien nuestro trabajo no es de tipo comparativo³⁸, con el fin de situar la acción cultural exterior catalana en el marco de políticas similares en Estados plurinacionales, desarrollamos a continuación un breve análisis sobre las paradiplomacias culturales de Quebec y Escocia.

La paradiplomacia cultural de Quebec

Quebec es una provincia pionera en la paradiplomacia y el mayor referente internacional en la acción cultural exterior a nivel de mesogobierno.³⁹ La Confederación Canadiense fue fundada en 1867 con la *British North America Act*, bajo dominio colonial británico. Se constituyó con cuatro provincias, tres anglófonas y la región francófona de Quebec. Desde entonces el país evolucionó territorialmente incorporando nuevas provincias, que llegaron a un número de diez en 1949. Canadá reafirmó su independencia de Gran Bretaña en 1931, mediante el Estatuto de Westminster y durante las siguientes dos décadas, desarrolló un potente Estado de Bienestar, impulsado por el Primer Ministro socialdemócrata Tommy Douglas. En este contexto, el proceso de estructuración del sistema de gobierno federal de Canadá ha atendido principalmente a su

³⁷ Duchacek (1990) ha definido protodiplomacia como el uso de la política exterior por parte de entes subestatales con fines de obtener la independencia. Dada la evolución del mapa geopolítico, en el marco de la cual 19 nuevos Estados fueron establecidos en Europa desde 1989, este es un factor de importancia para el análisis que nos ocupa.

³⁸ En esta línea se sitúa el citado trabajo de Mesado i Jardí (2008).

³⁹ Se ha definido como mesogobiernos como aquellos entes intermedios, que se encuentren entre el nivel estatal y las unidades locales o municipales.

carácter multicultural (Cairns, 2000), bilingüe y binacional (Corse, 1997, p. 35), donde el movimiento nacionalista quebequés ha tenido un rol determinante.⁴⁰

La Constitución de 1982 establece que la cultura es una jurisdicción compartida entre el nivel federal y las provincias y gobiernos locales que componen el país, lo que ha promovido la confluencia de todos los niveles de gobierno en el área (Williams, 1996, p.192). En un marco constitucional multiculturalista, la política cultural se ha desarrollado persiguiendo conciliar la noción de democracia cultural, con proyectos constitutivos diferenciados. De esta manera, mientras la administración cultural estatal se ha dirigido a promover la unidad nacional, la de Quebec, de inspiración francesa, se ha caracterizado por enfatizar su carácter distintivo y de “nacionalidad” (Ostry, 1978; Gattinger y Saint-Pierre, 2008). De este modo, tras la Segunda Guerra Mundial, Canadá desarrolló una política cultural basada en una fuerte intervención estatal dirigida a la protección de la cultura nacional (Mackey, 1999, p. 65) y Quebec siguió el mismo camino.⁴¹

Este sistema compuesto de la política cultural estatal, marcado por la negociación entre la unidad nacional y la intervención subestatal como mecanismo de distinción, se ha visto reflejado en su actividad cultural exterior. En este sentido, por una parte, las diez provincias que conforman el país poseen competencias en educación y cultura (Art. 93 CN) y, por otra, la política exterior no se haya constitucionalmente acotada como una responsabilidad del gobierno central. Por lo tanto, la diplomacia cultural ha sido objeto de negociaciones entre las provincias y dicha administración (Barba, 2008, p. 135). En los casos de las provincias de Alberta, Ontario y New Brunswick la paradiplomacia cultural ha tenido un cierto desarrollo. Pero en el caso de Quebec se trata de una acción que supera a la de muchos Estados-nación en volumen de actividades y en recursos económicos y operativos (Bélanger, 1994; Mark, 2008, p.109). Esta provincia, con un importante movimiento nacionalista, ha desplegado su paradiplomacia cultural

⁴⁰ Las demandas de mayor asimetría política por parte de Quebec, han venido aparejadas de un desarrollo de su política educativa y cultural tendiente a reafirmar su carácter singular (Simeon y Turgeon, 2006).

⁴¹ En los años cincuenta el país estableció instituciones culturales nacionales de referencia, como el Museo Nacional o la National Gallery y se llevó a cabo el trabajo de la Massey Commission (1949) destinada al perfeccionamiento de las artes y las ciencias. Durante esta primera etapa el criterio distributivo, mediante el acceso a la alta cultura, sería predominante. Sin embargo, siguiendo este proceso de creciente intervención y autonomización de la política cultural, también algunas provincias profundizarían en el establecimiento de desarrollos competenciales y administrativos en el ámbito cultural. En este contexto Canadá y Quebec desarrollaron diversas estructuras de tipo *arm's lenght* y un esquema que buscaba dar cuenta del carácter plurinacional de país, y de sus dos raíces fundacionales: la francófona y la anglosajona. En este marco se estableció la “comisión bb” Laurendeau-Dunton Commission (1963) sobre bilingüismo y biculturalismo.

en los años sesenta, partiendo de la premisa de prolongamiento de las competencias territoriales (Gérin-Lajoie, 1965). Un proceso profundizado en los años ochenta con la creación de su servicio paradiplomático (1985) y con la institucionalización de una política exterior centrada en el comercio, pero también con actuación en la Francofonía (Balthazar, Bélanger y Mace, 1993, p.19; Mark, 2008, p.70). Este recorrido se dio en el marco de diversas tensiones con el Gobierno central donde la sociedad quebequesa se mostró activa en la defensa de dicha política. De esta manera, se estableció una dinámica de centralización y descentralización que fue oscilando en función de las inscripciones políticas partidarias de cada gobierno (Bélanger, 1999).

De este modo, la cultura canadiense es difundida en el extranjero tanto por el Consejo Canadiense de las Artes, el Departamento de Patrimonio Canadiense y por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio Internacional, como por diversos organismos provinciales. La importancia de Quebec como actor cultural en el escenario internacional, se vio reforzada en el tras el referéndum por la independencia de 1995 (Ayala Cordero, 1995, p. 116). En su articulación programática, esta política ha sido desarrollada principalmente por el Consejo de las Artes de Quebec y mediante su participación en la Organización Internacional de la Francofonía -que ha sido considerada como herramienta protodiplomática (Bélanger, 1997)-, y con una marcada relación bilateral con Francia (Balthazar, Bélanger y Mace, 1993, p.19). Hoy es tendiente la defensa de la lengua minoritaria francesa (en el contexto de Norteamérica) y del patrimonio quebequense (Government du Quebec, 2006, p. 82). En este marco, Quebec ha establecido diversas medidas tendientes a fortalecer su capacidad de establecer acuerdos internacionales en cultura. Así como Canadá desplegó históricamente una política de protección de la “soberanía cultural” mediante la diplomacia (Thompson, 1996) e instituyó distintos mecanismos de protección de los bienes y servicios culturales en el marco de los acuerdos de libre comercio (TLCAN-1994), Quebec ha replicado esta lógica en su territorio y ha profundizado el desarrollo normativo y de políticas en UNESCO y distintas negociaciones bilaterales tendientes a generar alianzas con países y territorios de habla francesa y otros entes subestatales y supranacionales (Zellagui, 2001). En ambas políticas, las líneas constitutivas y de promoción sociocultural han convivido con el establecimiento de fuertes mecanismos de protección frente al mercado multinacional de las industrias culturales, principalmente representado por su vecino, Estados Unidos.

La paradiplomacia cultural de Escocia

Escocia es una unidad política del denominado Reino Unido, que constituye un particular sistema político -ni unitario ni federal-, y que ha sido definido como un "State of Unions" (Mitchell, 2009). Con el Tratado de Perth, pactado por Alejandro III de Escocia en el año 1266, se concretó la organización política-territorial de los reinos del norte de las islas británicas. El Reino de Escocia arrastraba una diferenciación cultural y política histórica con los reinos del sur. Después de siglos de luchas con Inglaterra por el dominio territorial, Escocia fue un Estado independiente hasta 1707, cuando se firmó el Acta de la Unión y se disolvió el Parlamento escocés (Stringer, 2005). Sin embargo, los reclamos sociales y políticos demandando por una mayor descentralización del Estado británico, llevaron a la realización de un referéndum en el año 1997. Como resultados de este último proceso, Escocia volvió a tener Parlamento propio en 1998 y también obtuvo más competencias políticas: lo que se ha conocido como la *devolution* (Keating, 2005b).

Por lo tanto, hoy Escocia es un Reino-nación que forma parte del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte. El país posee tres idiomas, el inglés, el *scott* y el gaélico y una diversidad cultural interna remarcable, con influencias celtas y nórdicas. Desde el punto de vista identitario presenta una configuración compleja, que no es reducible a cuestiones étnicas, idiomáticas o religiosas, dificultando la interpretación de una identidad nacional homogénea (McCrone, 2005; Craig, 1996). Al igual que Gales e Irlanda del Norte, tiene plenas competencias en cultura y educación. Sus políticas culturales se desarrollan en un contexto marcado por el modelo liberal de *arm's lenght*. Asimismo, como Inglaterra, cada uno de estos países posee su respectivo Consejo de las Artes, como institución de referencia en el ámbito de las artes. En este contexto, desde 1994 la política cultural escocesa se haya dirigida por el *Scottish Arts Council*, que reproduce en gran medida los discursos y el modelo de política cultural establecido por Inglaterra (Schlesinger, 2009, p. 136).

Pese a que actualmente, para el derecho internacional, Escocia es una entidad jurídica diferenciada y si bien desde 1998 el país puede establecer acuerdos con el Estado para concretar actividades internacionales⁴², las competencias exteriores son exclusividad del Reino Unido, el

⁴² El Reino Unido no posee una constitución formal y escrita que detalle las fronteras competenciales, por lo tanto estos marcos legales se definen mediante los concordatos y memorándums de acuerdo. El Memorándum firmado en el 2001 entre los Ministros de Exteriores escoces y del Reino Unido redelimitó los ámbitos de actuación exterior de Escocia (Scottish Government, 2010).

cual se reserva la capacidad de firmar tratados y de adquirir obligaciones. Y aunque desde los años noventa Gran Bretaña se ha mostrado flexible en cuanto a la incorporación de los distintos países a dinámicas intergubernamentales de participación en la actividad exterior (Jeffery, 2010), las limitaciones de Escocia en la práctica del llamado poder duro, han otorgado una particular importancia a su diplomacia pública y cultural⁴³, así como al *nation branding* (Criekemans, 2010a, p. 41). En este sentido, el país desarrolla su propia política cultural exterior independientemente de la actividad del *British Council* (Marco, 2008, p.3), pero con una colaboración constante con esta institución. Sin embargo, la articulación política de estas estructuras, así como las de los otros países de Gran Bretaña, no ha estado exenta de tensiones y conflictos (Baker, 2003).

Desde el inicio de la década pasada, la dimensión internacional de la política cultural tuvo una importancia creciente para Escocia. En 2001 el país creó el Ministerio de Educación, Europa y Asuntos Exteriores, que mantuvo esta estructura institucional durante solo un año. El reporte anual "Scotland's national cultural strategy" de 2002, denominado "Creando nuestro futuro... cuidando nuestro pasado", además de señalar la implicación del ejecutivo en el ámbito cultural exterior, detalla una significativa cantidad de actividades internacionales (Scottish Government, 2002). Por otra parte, el Consejo de las Artes de Escocia tuvo una intervención activa en la arena internacional durante esta década. En esta dirección, dicho Consejo estructuró una Oficina de Información Internacional para favorecer la proyección exterior de los artistas escoceses (2002) y desarrolló la presentación nacional en la Bienal de Venecia de 2005.

Desde 2007, cuando el Partido Nacional de Escocia ganó las elecciones, la dinámica intergubernamental de la política exterior del Reino Unido comenzó a mostrar mayores tensiones. Entonces la política cultural escocesa fortaleció su carácter constitutivo y buscó expresar una identidad unitaria, como un mecanismo tendiente a facilitar la independencia y, de modo central, para reactivar la actividad comercial en el marco del discurso de la economía creativa (Orr, 2008; Schlesinger, 2009, p.136)⁴⁴. El sector Cultura, que había integrado diversos gabinetes ministeriales, se incorporó nuevamente en el previamente desarticulado Ministerio de Europa y Asuntos Exteriores, para conformar una oficina dentro de este órgano exterior. La ordenación del directorio, que tenía relación directa con la oficina del primer Ministro del Reino,

⁴³ Estas actividades se incrementaron durante los años 2000, por ejemplo mediante el trabajo exterior desarrollado por el Teatro Nacional de Escocia (Cull, 2007).

⁴⁴ Asimismo, comenzó a fortalecer relaciones interregionales y con otras naciones subnacionales, como Cataluña.

evidenció el nuevo rol que se le confería a la cultura en la política internacional. En esta línea, al año siguiente fue creado *Creative Scotland*, un organismo público autónomo que reunió en su seno los recursos y las tareas del Consejo de las Artes y de *Scottish Screen*. El órgano, a cargo de las industrias culturales y de las artes, ha tenido una importante actividad internacional. En su plan 2014-2024 define como uno de sus objetivos convertir a Escocia en “una nación creativa distintiva y conectada con el mundo” (Creative Scotland, 2014, p.20). Con este fin promueve distintas actividades de desarrollo social y la difusión exterior de sus industrias de la cultura. No obstante, con una diplomacia principalmente política y económica, la intervención cultural de Escocia en el extranjero ha estado subsumida a las dinámicas estructurales, por lo que se ha diseñado en función del concepto de marca (Jeffery, 2010, p. 114)⁴⁵.

Las paradiplomacias culturales de Quebec y Escocia exhiben desiguales procesos de estructuración, donde cada uno de los marcos normativos estatales tiene una incidencia significativa. Asimismo, se dan en el contexto de diferentes esquemas competenciales en lo referente a política exterior y de distintos logros en materia de alianzas internacionales. También desde desiguales modelos de política cultural, el bienestarista y el *arm's lenght*, (modelos que remiten a sus tradiciones de Estado), de disímiles situaciones en sus orientaciones estratégicas, una más centrada en la identidad y la lengua y otra marcada por el *branding*, y, por lo tanto, de respuestas divergentes frente a la liberalización del comercio cultural global. No obstante, tienen en común el rol central del movimiento nacionalista en su aparición y desarrollo, los cambios en la política doméstica como un factor generativo para la política cultural exterior y, hasta cierto punto, el entendimiento de la paradiplomacia como una “prolongación” de las competencias territoriales en cultura. En este sentido, como veremos cuando desarrollemos el caso catalán, la precursora política cultural exterior de Quebec se ha presentado como referencia estratégica e institucional para otros gobiernos subestatales. Por lo tanto, estos procesos permiten tener un marco general para situar nuestro caso, y conocer su inscripción internacional. Del mismo modo, nos permiten identificar las relaciones entre las desiguales tendencias y configuraciones paradiplomáticas con cada sistema estatal y con las realidades socioculturales de cada país, un aspecto que está en la base del enfoque teórico que desarrollamos a continuación.

⁴⁵ Por ejemplo, con el fin de ganar incidencia en Europa y Estados Unidos y estrechar relaciones con la diáspora, el gobierno relanzó actividades como la *Scotland Week*, un festival anual sobre cultura escocesa en el país norteamericano, pero con una fuerte orientación hacia el *place branding*.

2.2 Teorías en torno a la diplomacia cultural

Esta tesis edifica su perspectiva crítica sobre la propuesta filosófica kantiana en torno a la idea de orden en el sistema internacional a partir de las relaciones intersociales e intergubernamentales. La propuesta del filósofo alemán consistía en una relación entre Estados y hombres basada en una “legítima constitución”⁴⁶ (Covell, 1998, p.119). Por lo tanto, un requisito para la consecución de dicha forma de integración en el sistema de Estados, es la transformación de las organizaciones políticas domésticas en sistemas republicanos y democratizantes (Kant, 1967). Se trataba de una dinámica que, entre otros procesos, pudiera dejar atrás la recurrencia en la guerra como instrumento corriente de la política, propia del momento de aparición del régimen de Estados europeos (Truyol y Serra, 1977, p. 36). Como ha indicado Habermas (1997), estos planteamientos surgidos de la ilustración, no resuelven el modo de organización de una alianza de Estados o naciones, ni garantizan su viabilidad y han perdido fuerza dada la historia de las últimas centurias, pero sirven de fundamento a diversas teorías y prácticas políticas actuales, que manifiestan “voluntad de orden” en la orientación señalada.⁴⁷

De este marco filosófico se deriva la presunción de una normativa⁴⁸ y práctica representatividad social, cultural y nacional de la diplomacia cultural en los sistemas políticos democráticos. Dicha perspectiva se acerca al enfoque del constructivismo cosmopolita, para el que la función de la política cultural internacional debería dirigirse a la generación de reconocimiento mutuo y a favorecer el diálogo en el sistema internacional (Villanueva, 2007). No obstante, teniendo en cuenta y explicitando esta matriz ontológica como eje de construcción de un análisis crítico -lo que nos permite eludir el “inductivismo ingenuo” (Chalmers, 1990, p.12)-, esta tesis ha partido de la descripción de las teorías y conceptos explicativos de la emergencia y del desarrollo de la paradiplomacia cultural y de un examen extenso sobre las

⁴⁶ Para Kant existían tres modos de legítima constitución emergentes del contrato social. En primer lugar la *ius civitatis*, que correspondía a la aplicación y el cumplimiento de la ley pública estatal o municipal. En segundo lugar refería a la *ius gentium*, según la cual los Estados poseían derechos en el marco de sus relaciones recíprocas. Finalmente, el filósofo refería a los derechos individuales y al respeto estatal a los derechos de ciudadanía universal: la *ius cosmopolitanum* o derecho cosmopolita (Covell, 1998, p.119).

⁴⁷ La literatura de las relaciones internacionales ha explicado esta dinámica en el marco de la idea de régimen internacional. Los regímenes internacionales son definidos como “principios, normas, reglas y procedimientos de decisión en torno a los cuales convergen las expectativas de un determinado campo de actividad” (Krasner, 1982, p. 185). En la teoría de los regímenes quedan conciliados elementos provenientes de las teorías realistas e idealistas de las relaciones internacionales, es decir que incorpora la idea de orden internacional pero sosteniendo el interés nacional en el marco de la adaptabilidad que suponen dichos regímenes (Barbé, 1988).

⁴⁸ En términos del establecimiento y la aplicación de mecanismos sociales democráticos que responden a los contratos con el Estado y que remiten asimismo a un orden internacional.

mismas. A partir de este trabajo, hemos construido un enfoque teórico-metodológico propio, de base multidisciplinar y que contempla la naturaleza sistémica de este fenómeno, recogiendo la incipiente teorización sobre la materia.

Por otra parte, nuestra perspectiva persigue eludir la explicación de sesgo “culturalista” o idealista de estos procesos políticos. En este sentido, se ha señalado que desde los años ochenta se produjo un creciente fenómeno de “culturización” de las ciencias sociales (Fox, 1991). Las razones del mismo son diversas y se han interpretado en varias direcciones, pero poseen dos aspectos significativos. Por una parte, esta transformación daría cuenta del reconocimiento de una renovada importancia de lo simbólico y de los intercambios culturales en las llamadas sociedades postindustriales (Jameson, 1996; Bell, 1976). Por otro lado, en el contexto de distintos enfoques y disciplinas en el campo de las ciencias sociales -como ocurrió con la reciente derivada culturalista/antropológica de la sociología, con el avance de los estudios culturales o con los debates sobre el posmodernismo (Lash, 2007, p.18)-, esta posición ha prescrito un entendimiento de lo cultural como eje central, articulador y explicativo del conjunto de los procesos sociales, lo cual ha sido rechazado (Follari, 2002; Zizek, 1998).

Este transcurso se vio claramente reflejado en el campo de las relaciones internacionales⁴⁹. Mientras que hasta los años ochenta, las cuestiones vinculadas a las identidades habían quedado relegadas al ámbito de la política comparada (Bloom, 1990), tras la caída del muro de Berlín ocurrieron diversos replanteamientos en esta disciplina, que perseguían explicar un nuevo escenario. El mismo estaría caracterizado por el debilitamiento del Estado-nación, la complejización de su actuación -determinada ahora en menor medida por las condiciones materiales- y, en consecuencia, por una nueva importancia de los factores culturales y los procesos identitarios en la explicación de los modos de organización política a escala internacional. Esto se manifestó en la extensión y profundización del constructivismo teórico y con el desarrollo del neorrealismo y el liberalismo institucional; enfoques que daban cuenta, entre otros elementos, de una nueva interpretación sobre el papel de la cultura en las relaciones internacionales.⁵⁰

⁴⁹ También es posible hallar múltiples referencias de análisis de la globalización y el sistema internacional desde una perspectiva cultural en otras disciplinas, como por ejemplo en los trabajos de Harrison y Huntington (2000) o de Beck (2000).

⁵⁰ En 1995 el libro compilatorio *The Return of Culture and Identity in IR Theory* (Lapid y Kratochwil, 1995), dio cuenta de este replanteamiento disciplinar.

En este marco se inscribe el incipiente estudio, desde los años noventa, de la diplomacia cultural, que se intensificó debido a las transformaciones geopolíticas ocurridas tras la guerra de Irak⁵¹. De esta manera, la producción más abundante en este ámbito de investigación se centra en el caso estadounidense y proviene del mismo país. Por otra parte, el estudio en la materia se ha ido constituyendo en un campo multidisciplinar. Se trata de indagaciones provenientes de las relaciones internacionales (Finn, 2003; Kennedy, 2003), diversos escritos que la abordan tangencialmente en el contexto de la diplomacia pública (Alden, 2005; Lam, 2009; McGiffert, 2009), análisis desde el derecho internacional (Nafziger, Kirkwood Paterson y Dundes Renteln, 2010), otros vinculados a la economía de la cultura (Hillman Chartrand, 1992; Singh 2010), perspectivas politológicas y de análisis de casos (Bélanger, 1999; Dewey, 2004) y un cierto predominio de la historia (Sadlier, 2012; MacKenzie, 2013; Laurent, 2013).⁵² Asimismo, existen trabajos de tipo transdisciplinar vinculados al tema, como los realizados en el ámbito de los estudios culturales, por ejemplo sobre Latinoamérica (Miller y Yúdice, 2004, p. 223) y, por otra parte, se observa una cierta continuidad en la producción de investigaciones comparativas (Wyszomirski et al., 2003; Mark, 2008; Wiesand, 2007; Bélanger 1994; Fox, 1999; Williams, 1985).

En contraste con esta proliferación de enfoques disciplinares y metodológicos, desde el punto de vista teórico el marco conceptual predominante en la materia es el derivado de la corriente realista de las relaciones internacionales, que ha incorporado a la diplomacia cultural bajo el paraguas de los instrumentos del *soft power* (Nye, 2004). En este sentido, en muchos casos, esta actividad es interpretada desde un esquema conceptual que la sitúa como un apéndice de la política exterior, subsumida a las dinámicas de llamado poder duro. Por otro lado, como ha indicado Villanueva (2007, p.32), una gran parte de la literatura en esta área de estudios, está muy influenciada por la lógica instrumental de la propia actividad diplomática y basada en una perspectiva gubernamental. Dichos trabajos se sustentan en los documentos de los Ministerios de Exteriores u órganos similares, y desarrollan recomendaciones adaptados a sus discursos y

⁵¹ Esta nueva etapa de estudio estuvo marcada por los nuevos discursos sobre la política cultural exterior, estructurados en el contexto de la estrategia exterior estadounidense como parte de la nueva ofensiva diplomática e intelectual (Djerejian, 2003).

⁵² Muchos de estos estudios se centran en la evolución del caso estadounidense y analizan especialmente el periodo de la Guerra Fría (Gould-Davies, 2003; Prevots, 1999).

planes. En esta línea, son realizados en el contexto de institutos privados, *think thanks*⁵³, por pedido de los gobiernos (Hillman Chartrand, 1992), o se difunden en periódicos y suelen estar escritos por los propios diplomáticos, relatando sus experiencias de carrera (Arndt, 2005; Finn 2003; Wise, 2003, 2002). Autores que, desde diferentes concepciones filosóficas, desarrollan sus aproximaciones sobre el devenir político y la naturaleza normativa de la diplomacia cultural. Es posible advertir muchas de estas definiciones, a posteriori, en los discursos y programas de la política cultural exterior establecidos por múltiples gobiernos, dotando de un cierto ensimismamiento y circularidad al sistema en torno a unas nociones fundamentales⁵⁴ y un escaso alcance teórico-explicativo.

Por lo tanto, no podemos decir que haya una teoría de la diplomacia cultural o un diseño conceptual sobre su definición de cierto consenso ni de lograda estructuración y, menos aún, que explique el desarrollo contemporáneo de las paradiplomacias culturales y su particular manifestación en los Estados plurinacionales. Por otro lado, hemos encontrado diversas limitaciones y sesgos en las tesis del *soft power*, que marcan su distancia con respecto a las condiciones “objetivas” de realización de los procesos que describe y las correlaciones que plantea, lo que amplifica sus falencias explicativas (Black y Champion, 1976). Consideraremos que no se trata de un esquema conceptual sistemáticamente aclarativo del fenómeno en su extensión y complejidad, sino que más bien de un sistema de ideas que facilita una descripción orientada y acotada sobre este fenómeno. En este sentido, mientras la idea de poder blando ha servido para explicar y guiar la acción cultural exterior de los Estados Unidos, y más actualmente de China, es una tesis inoperante en otros contextos.

En cambio, existen diversas propuestas conceptuales y teóricas y múltiples “guías” que han dado sustento a nuestro marco teórico.⁵⁵ A partir del análisis de dicha literatura, nuestra investigación ha perseguido la construcción de una organización conceptual propia, para definir y caracterizar la diplomacia cultural en una dialéctica con nuestro caso de estudio. De este modo,

⁵³ La mayor referencia internacional en esta línea es el Instituto de Diplomacia Cultural (Cultural Diplomacy Institute), una iniciativa estadounidense con sede en Berlín. También en el marco del *think thank* Demos, del Reino Unido, se realizó el estudio de (Bound et al., 2007), con fines de analizar y dotar de mayor eficacia a su acción cultural exterior.

⁵⁴ Esta tesis realiza un cuestionamiento de diversas tesis que la sostienen la actividad y que se ven reflejadas en el planteamiento epistémico usual sobre el fenómeno.

hemos establecido un enfoque teórico tendiente a analizar y explicar más abarcadoramente los porqués de la aparición de la paradiplomacia cultural en el marco de la diplomacia cultural multicapas, a reflexionar sobre su creciente importancia y a esclarecer sus modos de estructuración social. Dicho esquema, cuyos lineamientos expondremos a lo largo de este capítulo, se organiza en función de las siguientes perspectivas y premisas fundamentales:

- a) Recoge ciertos elementos específicos del racionalismo de las relaciones internacionales y del concepto de *soft power*, al entender la esfera de la diplomacia cultural como un ámbito de disputa por el poder en el sistema internacional y de construcción de hegemonía. Sin embargo, cuestiona sus bases normativas e hipotéticas y complementa sus preceptos, incorporando la idea de orden internacional en la diplomacia cultural y definiendo al poder como un modo de relación entre actores, que también son sociales y subestatales.
- b) Acorde con la perspectiva constructivista, entiende los procesos sociales identitarios como un modo de organización política que, relativamente canalizado por las instituciones estatales y articulado con las mismas, participa del sistema internacional en la diplomacia cultural. Por lo tanto, considera el rol de las ideas, identidades o el nacionalismo como elementos propositivos y explicativos de la paradiplomacia de la cultura, sin ser estos los únicos ni necesariamente los centrales.
- c) Finalmente, de modo coherente con lo anterior, define la paradiplomacia cultural como un ámbito de gobernanza de relativa especificidad, articulado en un espacio socio-institucional. En el mismo conviven una serie de agentes públicos y actores privados, e instituciones sociales y sectoriales territoriales y exteriores al Estado. Por lo tanto, se adoptan diversas tesis y conceptos del campo de la política cultural, la sociología de la globalización y de la sociología de la política cultural para pensar su desarrollo como un modo de relación en las articulaciones de los niveles macro y meso, y de modo sociohistórico.

De esta manera, una contribución de esta tesis es la ordenación de diversas teorías, categorías, definiciones y conceptos que presentamos a continuación y la construcción de un enfoque que, tomando determinados elementos de las tesis mencionadas, se adecua al estudio de

nuestro caso y de diversos modos de manifestación de la política cultural exterior. Por lo tanto, en esta instancia del desarrollo conceptual de la tesis, nos dirigimos a incrementar el entendimiento del fenómeno estudiado, con cierto alcance explicativo (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2010, p. 84).

2.2.1 DIPLOMACIA CULTURAL Y RACIONALISMO TEÓRICO: *SOFT POWER* Y BALANCE DE PODER

El realismo, nacido en la posguerra, focalizó su atención fundamentalmente en el rol y el comportamiento de los Estados- nación. Según esta teoría, la política entre los mismos se realiza en una relación cuya característica principal es la “lucha por el poder” en un sistema internacional estructuralmente anárquico, ya que no responde integralmente a una autoridad central (Keohane y Nye, 1972, p. 9). Los vínculos que dan forma cambiante a dicho sistema, se hayan determinantemente definidos en términos de capacidades materiales (*capabilities*) de las unidades intervinientes. Por lo tanto, el análisis del poder, la puja por satisfacer el interés nacional y el conflicto, son situados como aspectos intrínsecos y centrales de las relaciones internacionales (Morgenthau, 1990).

Desde los años noventa, bajo el influjo de estas premisas hobbesianas, el racionalismo – una diversa conjunción de las teorías neorrealistas y neoliberales- realizó un replanteamiento teórico que buscó dar cuenta del paso del mundo de la *high politics*, centrado en las disputas de poder duro de tipo militar y económico, al de la *low politics*, determinado también por variables sociales y culturales. En este contexto contempló no solo capacidades, sino también las intenciones de los actores internacionales, y no solo a los Estados, sino a diversos “dispositivos geográficamente basados” (Holsti, 2006, p. 320). Si bien en el marco de una constante tensión entre neorrealismo y neoliberalismo, reflejada en la importancia otorgada a cada uno de estos factores, el llamado poder blando adquirió creciente relevancia para esta área de conocimiento. De este modo, el concepto de *soft power*, establecido ya durante la Guerra Fría (Keohane y Nye, 1972), se afianzó desde la vertiente neoliberal como el instrumento analítico para pensar la diplomacia cultural y como su marco descriptivo y prescriptivo (Bélanger, 1999, p. 678).

El poder blando es definido como la capacidad de obtener un beneficio sin la utilización de recursos económicos o de la fuerza militar, sino esgrimiendo únicamente la seducción o generando una atracción positiva, que dé lugar a la obtención de otras formas de poder (Nye,

2004, p. 5). Se basa en recursos intangibles y su incapacidad de actuar más allá del ámbito de la persuasión, lo imposibilitan de adquirir forma restrictiva. Si bien el poder duro es fácil de identificar y desplegar, Nye enfatiza que en el mundo actual, multipolar en lo económico, es muy importante “afectar el comportamiento de otros” (Nye, 2004, p.2). Por lo tanto, según esta tesis, el poder, que adopta forma cambiante en función del contexto de relaciones donde se ejercite, se definirá, en gran medida, por el conocimiento de las preferencias del resto de los actores (Nye, 2004, p. 2). Para el académico estadounidense, los activos que ponen en actuación al *soft power* son principalmente tres: a) Los aspectos de una cultura que resulten atractivos para el interlocutor, b) la política nacional, en tanto vista como legítima desde el exterior y c) los valores políticos, también cuando son reconocidos como positivos para otros actores (Nye, 2008, p. 97). , En el marco de la globalización, la correcta administración de estos recursos con fines de obtención de poder, requeriría intervenir gubernamentalmente en la esfera comunicacional y del conocimiento (Nye, 2002).

Siguiendo esta lógica, se ha definido como *smart power* a la capacidad de combinar adecuadamente, según una estrategia exterior específica, los poderes duro y blando (Nye, 2004). Ejemplifica dicho enfoque el diagnóstico de un cierto desbalance de poder en relación a la imagen de Estados Unidos, realizado por diversos analistas y políticos con respecto a los efectos de la invasión estadounidense a Irak, y, en este mismo sentido, distintas apreciaciones sobre la capacidad de la cultura para devolverle credibilidad (Schneider, 2006, p.2; Fang, 2011). Así, en el contexto del llamado *smart power*, convertir recursos en poder concreto –definido como los “*outcomes* deseados”- requeriría liderazgo y estrategia, así como la identificación de las capacidades que proveen la mejor base para el “poder de comportamiento” en un contexto particular, atendiendo al equilibrio entre las dinámicas de poder (Nye, 2004, p.3).

De modo frecuente, la diplomacia cultural actual es analítica y políticamente integrada al esquema teórico descripto⁵⁶. En consecuencia, por una parte se la desliga conceptualmente del poder duro, acotándola a una serie de posibilidades y métodos. Por otra, es normativamente insertada en el conjunto de los elementos que conforman la política de seguridad nacional (Lenczowski, 2007, 2011) y subsumida a la política exterior (Aguilar, 1996, p. 8). Desde esta

⁵⁶ Cabe señalar sin embargo que, en muchos casos, la dinámica que establece el poder inteligente, es decir, la combinación del poder simbólico con el militar y el económico, no se explicita en los análisis sobre diplomacia cultural, que solo se remiten a enfatizar o describir las capacidades persuasorias de la cultura de manera autónoma en su esfera exterior.

perspectiva, la política cultural, que en su esfera internacional de actuación, se encuentra menos sometida que a nivel local al control y a la deliberación social en torno al cumplimiento de unos objetivos acotados y a unas expectativas definidas, se traduce en un ámbito de gran disposición para la instrumentalización económica y política de la cultura. El objetivo de “construir preferencias” desde la política exterior (Noya, 2005, p.5) favorece tanto una concepción ideologizante de la diplomacia cultural (Rosendorf, 2000), como su frecuente confusión con las estrategias del marketing territorial. Por lo tanto, esta lectura de competencia por el poder a nivel internacional basada en la cultura, se vincula a las dos “fuerzas instrumentales” de la diplomacia cultural delineadas por Villanueva (2007, p. 38): la *rationale de marketing (nation branding)* y la *rationale de política de poder (soft power)*. A continuación analizamos la teoría constructivista, que sirve de explicación a una tercera base instrumental de la diplomacia cultural que el autor desarrolla: la reflexiva, basada en el valor de la cultura.

2.2.2 CONSTRUCTIVISMO Y DIPLOMACIA CULTURAL: ORGANIZACIÓN SOCIAL DE LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR E IDENTIDAD COLECTIVA

Además de la mencionada preeminencia del racionalismo en los enfoques dualistas que sustentan la literatura sobre la diplomacia cultural, se advierte el reciente estudio de la política cultural internacional desde distintos planteamientos constructivistas.

El constructivismo, desarrollado desde los años ochenta, es una macrorientación teórica de las relaciones internacionales donde conviven diversas teorías y disciplinas de las ciencias sociales. Sin embargo, las mismas responden a algunas premisas generales, que las distancian del realismo y sus derivadas. Mientras estas últimas perspectivas insisten en definir al sistema internacional como anárquico, determinado en gran medida por las capacidades materiales y como un ámbito principalmente estatal de disputa por el poder, el constructivismo enfatiza la importancia de los procesos sociales, representacionales y culturales como elementos estructurantes de las relaciones internacionales. Diversos conceptos que son frecuentemente definidos como objetivables e intrínsecos al sistema internacional, como seguridad, interés nacional, poder o anarquía, son pensados por esta tendencia teórica como construcciones sociales⁵⁷ (Wendt, 1992; Campbell, 1992). En concordancia, las posiciones de colaboración y

⁵⁷ Como uno de los tantos antecedentes de posguerra en esta tradición cabe citar a Boulding (1959).

antagonismo en el sistema internacional se entienden como derivadas más de procesos identitarios (mayormente agenciales), que de condiciones estructurales.⁵⁸

En este sentido, el constructivismo, que partió de un largo debate filosófico, se ha constituido en torno a dos premisas principales: a) “que las estructuras de asociación humana están primeramente determinadas por ideas compartidas más que por fuerzas materiales” y b) “que las identidades y los intereses de los actores intervinientes están construidas por estas ideas compartidas más que dadas por naturaleza” (Wendt, 1999, p. 1). Partiendo de estos argumentos, la definición de la política exterior no atiende tanto a los procesos de coerción y disputa de poder interestatal en el sistema internacional, en torno al balance en la atribución de recursos, como a la capacidad organizativa y política de los actores sociales (Wendt, 1994; Finnemore, 1996b). De este modo, esta perspectiva se opone a las consideraciones que suponen una mayor autonomía del Estado, y por lo tanto de la política exterior, respecto de la sociedad.

Desde esta aproximación, las formas de regulación en el sistema internacional -marco normativo- y los discursos imperantes en esta esfera, se figuran en un lenguaje proposicional de un cierto orden y de unos determinados comportamientos estatales e institucionales (Finnemore, 1996^a; Klotz, 1995). Por lo tanto, esta teoría se pregunta por el carácter y la capacidad constitutivos de las normas internacionales y los paradigmas de acción en la arena política. A su vez, considera como estos esquemas emergen de la interacción entre los actores institucionales e internacionales, unas relaciones que definen identidades, intereses y posiciones. Por lo tanto, la dimensión socio-cognitiva en el análisis y la explicación de los procesos de estructuración normativa y política en el sistema internacional, predomina por sobre los elementos geopolíticos o las condiciones estructurales. En este sentido, el sistema internacional es “más un fenómeno social que material” (Wendt, 1999, p. 20), dada la importancia de las percepciones en la definición de un yo y un otro que forma parte de las dinámicas interestatales. Esta percepción afecta el comportamiento y las decisiones de los Estados y de sus representantes. En consecuencia, en este esquema se enfatiza la capacidad del sistema internacional no solo de afectar la distribución de capacidades materiales, sino también de promover cambios en las identidades nacionales (Wendt, 1999, p.21).

⁵⁸ En su dimensión ontológica esta perspectiva parte de la idea de la inexistencia de lo “real”. Plantea, en cambio, que lo que llamamos realidad no es más que un producto de un proceso inter-subjetivo.

La diplomacia pública y cultural se ha comenzado a situar como un objeto de estudio desde este marco teórico (Schreiner, 2011). Teniendo en cuenta que los comportamientos de los Estados estarían determinados por las imágenes que los actores proyectan sobre un escenario y no por la realidad de esta misma, la diplomacia cultural se figura tanto en un proceso de estructuración de unas representaciones institucionales, étnicas o nacionales compartidas, como en una política sujeta a difundir dichas representaciones en el extranjero. En el marco de esta corriente teórica se ha definido a la diplomacia pública como los “medios por los cuales los Estados, asociaciones de estados o actores no estatales entienden las culturas, actitudes y comportamientos, construyen y administran las relaciones, e influyen las opiniones y acciones para promover sus intereses y valores” (Gregory, 2008, p.3). Asimismo, en este campo de estudio sobre la diplomacia pública se ha indicado la importancia de construir enfoques desde una perspectiva constructivista (Gilboa, 2008, p.75) y que, por consiguiente, ahonden en la estructuración intersubjetiva y relacional de dicha política. Sin embargo, dado que el constructivismo se ha centrado, durante estos años, en los debates de principios teóricos y ha avanzado menos en el estudio empírico o de casos, han predominado los análisis desde una lectura amplia del sistema internacional y no tanto el estudio dirigido a procesos concretos, sea desde el punto de vista conceptual o como una política exterior. No obstante, dadas las características diversas de este campo teórico, sus planteamientos se presuponen en algunos desarrollos investigativos sobre la diplomacia cultural y en algunas aportaciones de mayor especificidad que nos introducen en este terreno, que, por ejemplo, ha analizado el campo musical como instrumento de entendimiento internacional (Einbinder, 2013).

Por otra parte, como hemos observado en nuestro recorrido histórico, los principios de la tradición filosófica kantiana que dan sustento a la ontología constructivista, han sido representados y sostenidos por una significativa línea de desarrollo político y analítico de las relaciones culturales internacionales (Nicolson, 1963). En este sentido, recientemente Villanueva ha analizado teóricamente la diplomacia cultural bajo tres enfoques. Primero el de *soft power* y en segundo lugar el de *nation branding*; a los que sitúa como marcados por una interpretación “racional-instrumental” (Villanueva, 2007, p.23). En tercer lugar desde el constructivismo, dominado por una “racionalidad reflexiva”, donde la actividad se concibe en función de su propio valor cultural. De este modo, ha realizado una valiosa contribución en el establecimiento de la relación entre diplomacia cultural y la teoría representacional (Villanueva 2007).

Asimismo, vinculando el concepto de representación con el paradigma del cosmopolitismo constructivista (Villanueva, 2007, p.54)⁵⁹, ha propuesto que la diplomacia cultural se constituye como un elemento de construcción y promoción de identidades colectivas, pudiendo de este modo promover paz y el acuerdo internacional. Por lo tanto, en primer lugar el constructivismo, desde su perspectiva sistémica, aporta al análisis de la diplomacia cultural un énfasis en la sociogénesis de los procesos de la política exterior. En segundo lugar, en su derivada cosmopolita, es un enfoque normativo de las relaciones internacionales adecuado para explorar la capacidad constitutiva de la diplomacia cultural en la creación interestatal de valores comunes, de respeto por el pluralismo y dirigidos a una paz duradera (Iriye, 2000).

Tabla N° 1. La diplomacia cultural y las teorías neoliberal y constructivista de las RI

Diplomacia cultural	Neoliberalismo (soft power)	Constructivismo
Tipo de modelo	Descriptivo y normativo	Descriptivo y normativo
Eje de análisis	Instrumento del soft power/ sistema internacional anárquico	- Constructo proposicional identitario y político - Sistema internacional ideado
Principal objetivo	Obtención de poder/seguridad nacional	Construcción y reafirmación identitaria sociopolítica (nacionalismo/cosmopolitismo)
Principales actores	Unidades geográficamente basadas: Estado-nación, instituciones internacionales	- Estructuras internacionales - Estados y naciones con identidades socialmente construidas

Fuente: Elaboración propia.

⁵⁹ Para el autor, el cosmopolitismo se basa en los principios de multilateralismo, que se desarrolla en el marco de la democratización de las esferas supranacionales de actuación (Ruggie, 1993), el pluralismo y la reflexividad, que consiste en la utilización de las nuevas tecnologías de la comunicación y el intercambio mercantil y cultural transnacionales para estructurar nuevos modos de convivencia global y de protección de la diversidad cultural, posicionando el intercambio cultural para el desarrollo por sobre una posición sustentada en la capitalización económica dichas relaciones (Pérez de Cuellar, 1997).

2.3 Conceptos en torno a la diplomacia cultural

2.3.1 NACIONALISMO Y DIPLOMACIA CULTURAL

Anderson (2006, p.23) definió nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” e incidió en la importancia de las raíces culturales para comprender la constitución del nacionalismo. Como hemos señalado, distintas políticas exteriores estructuradas por este espacio soberano e imaginado, tendientes a extender la influencia de los países mediante la promoción de la cultura nacional, están a la base de la genealogía de la diplomacia cultural. En ese apartado, contrastaremos las ideas de Anderson, y examinaremos los distintos modos de definición de nacionalismo para esclarecer la capacidad actual del mismo como motor de la política cultural exterior.

Se ha diferenciado, siguiendo diversos esquemas conceptuales, entre el nacionalismo de tipo cultural y el nacionalismo político. Para De Blas Guerrero (1995, p.16) el primero hace referencia al carácter “comprometido” y “emotivo” de unos rasgos compartidos por una sociedad como “objetivo en sí mismo”. Se trata de la afirmación colectiva de distintos modos simbólicos de autoreferencia y diferenciación, que no exceden necesariamente sus propios límites de enunciación.⁶⁰ En cambio, en el nacionalismo político “cabe suponer un mayor sentido funcional y pragmático, en tanto que fuente de legitimidad y generador de lealtad hacia un Estado-nación que, en el mundo occidental, se ha terminado transformando en una realidad equiparable al sistema político liberal democrático.”(De Blas Guerrero, 1995, p. 16). En este aspecto, existen dos grandes enfoques teóricos en la explicación sobre la emergencia y el desarrollo del nacionalismo: Uno es el enfoque funcionalista, basado en el análisis del proceso de modernización en los Estados occidentales y su incidencia en la construcción nacional. El otro agrupa diversas tesis de tipo idealistas, con antecedentes alemanes clásicos en Immanuel Kant, Johann Gottfried von Herder o Johann Gottlieb Fichte.

En el marco del funcionalismo, el nacionalismo se sitúa como un dispositivo de construcción de legitimidad política que facilitó el proceso modernizador, de tipo económico y social. En este sentido, la emergencia del nacionalismo moderno se relaciona con la aparición de la sociedad industrial en el S.XVIII, que, a diferencia de las sociedades agrarias, necesitaba estar políticamente centralizada para su funcionamiento. Asimismo, la industrialización promovió la

⁶⁰ Una noción asimilable al concepto de sentimiento en el trabajo de Ernest Gellner.

profundización de la especialización del trabajo, y favoreció, con esto, la progresiva estandarización de la relación entre los productores y aquellos que organizan la producción (Gellner, 1997, p.18). Este desarrollo produjo dos consecuencias en cuanto a los movimientos sociales: la obtención de consenso popular en torno a la hegemonización de poder del Estado o su complejización en el desarrollo de nuevas naciones emergentes a su interior (Gramsci, 1997).

En este contexto, etnicidad y cultura son, principalmente, instrumentos para la acumulación de poder estatal en el proceso de modernización. Gellner apunta cómo en el transcurso de la especialización en las sociedades preindustriales (por ejemplo, en las sociedades de castas), la movilidad ocupacional es inhibida por factores étnicos o culturales, que actúan de modo segmentario, en cada uno de los grupos. Para darse aquí, la movilidad, necesita de la destrucción de modelos simbólicos o “estereotipos” (Gellner, 1981, p. 755). Por lo tanto, hay un marcado contraste en las dinámicas organizacionales entre: “una sociedad con una tecnología inherentemente inestable, y una acostumbrada a la continua mejora de la economía (y que la trata como un derecho y como una norma cultural), está condenado a la aparición continua de la nueva especialidad.”(Gellner 1981, p. 756). Como consecuencia, la necesidad de elaboración de especializaciones mediante el entrenamiento para la división del trabajo, condujo a las sociedades modernas a la institucionalización del sistema educativo, un requisito para la organización de la relación entre capacitación y empleo. En este contexto: “El nacionalismo es esencialmente la transferencia del foco de la identidad del hombre hacia una cultura que es mediada por alfabetización y un amplio sistema, la educación formal.”(Gellner, 1981, p. 757).

Como contraposición, desde la vertiente idealista de la teoría sobre el nacionalismo - también definida como primordialista-, Elie Kedourie plantea los fundamentos de lo que denomina como doctrina nacionalista, desde una perspectiva histórico-ideológica. La misma “sostiene que la humanidad está naturalmente dividida en naciones, que las naciones son conocidas por ciertas características que pueden ser cercioradas, y que el único tipo de gobierno legítimo es el autogobierno nacional.”(Kedourie, 1998, p. 1). A diferencia de Gellner, para Kedourie desde el siglo XIX el Estado organizó y, en el caso francés restauró, una serie de elementos culturales y voluntades comunes que ya existían con diversas formas desde la Roma antigua.⁶¹ Por lo tanto, el principio de toda soberanía reside en la Nación misma y, esta totalidad,

⁶¹ Entonces, el concepto de *natío romanorum* hacía referencia a la pertenencia a un grupo por nacimiento, es decir, remitía fundamentalmente al concepto de familia.

basada esencialmente en una cultura común, es el fundamento que soporta el todo. El individuo kantiano de pensamiento crítico no puede ser entendido, por lo tanto, fuera de su carácter nacional; externamente del organismo que integra de modo natural (Kedourie, 1998, p. 33). Significativamente, Kedourie señala, en su análisis del proceso de construcción del Imperio napoleónico, cómo los procesos nacionalistas pueden encontrar en lo estético un elemento de peso a la hora de su difusión.

Para Eric Hobsbawm, la emergencia las naciones se dio con el proceso de organización del Estado moderno y en una etapa histórica particular del desarrollo económico y tecnológico, donde la invención de la imprenta jugó un rol central. De este modo: “el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen Estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés.”(Hobsbawm, 1991, p. 18). En este sentido, el reconocimiento de una nación por unas características discernibles -preexistentes para Kedourie- se basa en criterios inútiles: “la lengua, la etnicidad, o lo que sea- son también borrosos, cambiantes y ambiguos” (Hobsbawm, 1991, p. 14). Para el historiador israelí, otro modo de definición de Nación se basa en criterios subjetivistas. Se construye en base a un sentido consciente de pertenencia de tipo colectivo o individual, planteo que otorga una definición a posteriori y de tipo tautológica. Esta ausencia de criterios objetivos y universales para definir una nación “hace que sean utilísimos para fines propagandísticos y programáticos, aunque muy poco descriptivos.” (Hobsbawm, 1991, p. 14).

Sin embargo, Hobsbawm señala la importancia de atender a la forma de construcción nacional que denomina “desde abajo” (Hobsbawm, 1991, p. 19). Es decir, tener en cuenta el rol de los movimientos sociales en los procesos históricos nacionalistas. En este sentido, se ha indicado como la conciencia nacional se desarrolló desigualmente en diversas regiones, pero atendiendo a diversas fases; una evolución temporal protagonizada por diferentes grupos sociales en cada instancia. Estas fases del desarrollo nacionalista fueron definidas por Miroslav Hroch⁶², quien analizó la compleja evolución de la relación entre las fronteras étnicas (lingüísticas y religiosas) y políticas. Según su planteamiento, el movimiento nacionalista comienza en la Europa del siglo XIX, en una fase de producción literaria, cultural (folclórica) e intelectual, pero con reminiscencias en el Medioevo y en los grupos étnicos “primordiales” (Hroch, 1994, p.47). Rápidamente y en segunda instancia, aparecen una serie de militantes de la “idea nacional” que la difunden de modo consciente, dando comienzo al nacionalismo político propiamente dicho. En

⁶² El autor se sitúa en una posición ni modernista ni primordialista.

diversos procesos nacionalistas, este desarrollo eclosiona debido a una crisis de identidad, provocada por transformaciones en las relaciones entre grupos dominantes y dominados, como señala para el caso catalán en la década de 1870 (Hroch, 1994, p.52). Finalmente, en una tercera fase, estas proclamas alcanzan consenso popular dando lugar a nuevas organizaciones sociales o estatales.

En esta línea, se ha considerado el papel de los movimientos sociales en la dialéctica entre fronteras estatales y étnicas también desde una perspectiva del sistema internacional. Influida por la tradición monárquica, hasta comienzos del siglo XIX, el nacionalismo funcionó como mecanismo de legitimación del Estado (Marx, 2009) y se esgrimió para la generación de identificación y lealtad ciudadanas hacia el mismo (Mann, 1991). No obstante, para Hall el nacionalismo adquirió otra naturaleza durante el siglo XX, pasando de ser un elemento sostenimiento de la soberanía nacional (*rason d'etat*) a también situarse como un factor de autodeterminación nacional. En esta perspectiva, la variable de autoidentificación de los actores sociales vinculado al nacionalismo, se contraponen al determinismo realista del Estado generador de orden. La significancia otorgada al nacionalismo en la configuración del sistema internacional conduce a la crítica de la excesiva estatización analítica, que lo reduce a un “epifenómeno” de las “relaciones duras”. Así, en su planteamiento sobre el nacionalismo y sistema internacional, Hall advierte sobre este último que “los cambios en la identidad colectiva de los actores societales transforman los intereses de los actores colectivos relevantes que constituyen el sistema” (Hall, 1999, p. 5). En esta mirada, los intereses de los grupos sociales no son inmutables ni objetivos, en tanto que están sujetos al auto-definición de su identidad con respecto a otros actores. En consecuencia, la identidad social colectiva funciona como variable independiente de las transformaciones en los elementos legitimadores y en la estructura institucional del sistema internacional (Hall, 1999, p.7; Colás, 2002). Esta tesis constructivista provee de otra explicación sobre los modos de desarrollo de la movilización nacionalista subestatal, alejada del análisis de recursos y dirigida a incorporar el impacto del nacionalismo y de la actuación de los actores sociales en la organización geopolítica (Hall, 1999, p.11).

En la paradiplomacia cultural actual, se observa la constante tensión teórica y fáctica entre el nacionalismo cultural, que adopta diversas formas sociopolíticas, y la institucionalización e instrumentalización política de las identidades nacionales. Con esto último nos referimos a diversas formas de nacionalismo “desde arriba”; al avance del control

gubernamental hegemonizando múltiples espacios que actúan en la legitimación, defensa y normalización de los elementos constitutivos de las naciones culturales. Sin embargo, la diferenciación de dos instancias, una sociocultural y otra político-cultural, en el desarrollo de la organización política en torno a la difusión de las lenguas, religiones o tradiciones sociales en el extranjero, es un constructo que debe ser sopesado. Como señala Keating sobre la capacidad de desenvolvimiento político de las regiones: “El problema analítico se plantea en que la etnicidad no se define, y no puede definirse, como factor independiente de movilización política.”(Keating, 1993, p. 10)⁶³. Por lo tanto, solo en los extremos inexistentes subyacen dos posibles escenarios aislados: el entendimiento de las instituciones políticas como espacios instrumentales, generadores de identidades y como ámbitos absolutamente determinadores de la organización social de la política cultural exterior, o, la posibilidad de que las sociedades de las naciones subestatales, debido a su condición nacional, desarrollen una capacidad integral de organizarse de forma autónoma a la política gubernamental y a la economía, así como “de regularse y de proyectarse en el exterior.”(Keating, 1993, p. 10).

2.3.2 UNA ECONOMÍA DE LAS MÁSCARAS: *PLACE BRANDING* Y DIPLOMACIA CULTURAL

En el presente apartado analizaremos cómo se ha desarrollado y definido la marca del lugar y que procesos supone en relación al diseño y la implementación de la diplomacia cultural. En este sentido, consideramos necesario contrastar las diferencias entre política cultural exterior y *nation branding*. En estos conceptos se evidencian aproximaciones divergentes, pero de límites difusos, en cuanto al modo de definir y gestionar las identidades colectivas por parte de los actores gubernamentales (Mark, 2008, p.13), cuya demarcación es muy relevante para comprender la evolución de la política cultural internacional.

El término *branding* define originalmente a diferentes métodos publicitarios destinados al favorecimiento de la asociación mental entre un producto y un nombre o una imagen específicos, así como a dotarlo de reputación y valor simbólico. En el mundo contemporáneo este mecanismo de mercantilización se ha extendido a múltiples esferas sociales, que van desde las personas

⁶³ En esta dirección se advierte que la ideología racista y lo nacional siempre han estado fuertemente ligados: “al menos en un Estado nacional que ya no tiene que constituirse, la organización del nacionalismo en movimientos políticos particulares encubre inevitablemente el racismo.”(Wallerstein y Balibar, 1991, p. 63).

(*personal branding*) hasta los lugares⁶⁴. El sistema de evaluación de “imagen-lugar” desarrollado durante las últimas décadas, se ha definido como el procedimiento necesario y previo al diseño de marketing territorial (Anholt, 2006). Partiendo de la información recabada sobre la percepción social exterior de un espacio sociopolítico, se utilizan técnicas de la marca corporativa por parte de agencias y departamentos de diversos gobiernos, así como fundamentalmente por empresas nacionales e internacionales de estudio de mercado, tendientes a promover la asociación externa entre lugar e imagen (Dinnie, 2008).

Desde los años noventa, el despliegue de la llamada “ciudad creativa” ha sido un proyecto central en la promoción y legitimación de esta actividad. Este concepto comienza su desarrollo en Europa, los Estados Unidos y Australia y se inscribe en el contexto de la voluntad de revitalización de los entornos urbanos posindustriales, ahora económicamente deprimidos. La generación de la “ciudad creativa” supuso un nuevo modelo de asociación entre actores públicos y privados, que tenía por ejes centrales de actuación distintas estrategias para la atracción de recursos financieros internacionales y de profesionales altamente educados y capacitados; la denominada “clase creativa” (Florida, 2002). El desarrollo de políticas públicas orientadas al establecimiento de entornos adecuados para la vida y el trabajo de dicha “clase creativa” se ha enmarcado en el llamado *entrepreneurial turn* de las políticas locales (Harvey, 1989). Algunos de los mecanismos distintivos que articularon esta transformación, han sido los proyectos de revitalización urbana sobre la base de grandes planes arquitectónicos e instituciones culturales (Bianchini, 1993a), los eventos espectaculares (García, 2004), o la creación de clústeres de industrias culturales (Scott, 2000, 2010). Se ha señalado que estas políticas han perseguido la promoción de unas condiciones infraestructurales y sociales que permiten a una ciudad alcanzar el estatus de “creativa” (Vanolo, 2008). Esta política estuvo basada tanto en la transformación del entorno local, como en la organización de su representación exterior como un espacio renovador y dinámico. Es decir, que un objetivo común de estas estrategias ha sido la generación de una imagen de ciudad innovadora (Landry y Bianchini, 1995)⁶⁵. Estos procesos implicaron

⁶⁴ Para Lury (2006), la aparición de las marcas de lugar se da como parte de una sensibilidad postmoderna donde el valor cultural y simbólico de los bienes es elevado por sobre su uso. En este contexto las marcas exceden su naturaleza de meras imágenes y se establecen como representaciones de naturaleza ideológica que promueven conductas sociales y que desde esta concepción han sido consideradas como valiosas para el desarrollo territorial.

⁶⁵ Los proyectos de *city branding* se extendieron a lo largo de las grandes capitales mundiales y también en las ciudades medianas que pretenden desarrollar una estrategia propia para competir en la economía global (Castells, 1989). De esta manera se ha buscado instaurar una marca de ciudad que consiste en la promoción holística de la ciudad a partir de su asociación con un icono cultural global (Evans, 2003). La singularidad y el valor que otorga la

cambios sustanciales en la racionalidad aplicada a la elaboración de políticas públicas (Vicari Haddock, 2010)⁶⁶.

El *place branding* se extendió durante los años noventa de las ciudades al Estado-nación (Kotler et al., 1993). Ahora se trataba de la aplicación de técnicas de marketing y comunicación a la imagen de los países (Fan, 2006, p. 6), principalmente orientadas a los mismos fines de posicionamiento en el sistema económico internacional, en la disputa por la atracción de capitales. La principal articulación metodológica para valorar las percepciones globales sobre la marca país fue desarrollada por el consultor Simon Anholt⁶⁷, quien acuñó el término *nation branding* en 1996. Anholt desarrolló el *Anholt Nations Brands Index*, que tuvo su primera edición en 2005 y se reedita anualmente. Este índice mide la imagen de cada nación combinando seis dimensiones principales que construirían un significado de país, entre las que se encuentran la cultura del lugar⁶⁸ (Anholt, 2007). En 2008 el consultor realizó, junto a la empresa *GfK Roper Public Affairs & Media*, más de 20.000 entrevistas en todo el mundo en función de estas variables y creó el ranking más consultado en la actualidad.

A partir de estos estudios, el *nation branding* tiende a resaltar aquellas propiedades de un bien (la nación) acomodándolo a las expectativas, socialmente construidas, del “consumidor” (los inversores, creadores y turistas). Esto se realiza mediante el uso de la acción exterior, las relaciones privadas internacionales y la diplomacia tradicional, pública y cultural. Por lo tanto, la representación de la cultura nacional se figura como un capital simbólico más (no necesariamente de implicancias nacionalistas), pregnante e informativo que, una vez difundido, otorga unas determinadas cualidades positivas a un país. En este línea, Van Ham propone lo que define como *state Brand*, un mecanismo de asociación entre Estado y patrimonio que permite

cultura a los lugares se ha revelado como un factor crecientemente importante para los actores económicos y los responsables del desarrollo territorial. De este modo, uno de los objetivos de las políticas urbanas y de las políticas culturales ha sido promover y destacar los elementos “auténticos” de cada territorio para articular una estrategia de *place branding* (Jones y Smith, 2005).

⁶⁶ Para Vicari Haddock (2010, p.3): “El ethos de la política pública en general, ha sido cambiado: anteriormente centrado en los derechos y en la provisión de bienes colectivos, ha sido desplazado hacia la creación y el desarrollo de valores de cambio.”

⁶⁷ Junto con el consultor inglés Wally Olins son considerados los precursores en la materia.

⁶⁸ Dichas dimensiones son las siguientes: 1) Exportaciones: Imagen de productos y servicios en cada país, 2) Gobierno: Competitividad y transparencia del Gobierno, compromiso, democracia, justicia, pobreza y medio ambiente, 3) Inmigración e Inversión: Atracción de gente para vivir, trabajar y estudiar, 4) Cultura y herencia: Tradicional y actual, 5) Personas: Reputación, competitividad, educación, amabilidad y hospitalidad y finalmente 6) Turismo: Interés de visitar un país.

“desnacionalizar” a los territorios y despojarlos así del contenido “de sentido antagonista” que acompaña a la identidad nacional (Van Ham, 2001,p 2).

En el marco del mejoramiento de la imagen con fines de poder blando, el desarrollo de la marca país tiene por objetivo la asociación de los productos comerciales con su origen nacional, en base a la comprobación de que “el origen nacional de un producto de actúa como una señal de la calidad del producto” (Zeugner-Roth y Diamantopoulos, 2010, p. 2). Una asociación que se figura como un incentivo más para la frecuente y activa participación de empresas transnacionales en el desarrollo de estas políticas. Otra instancia relevante dentro del espectro de esferas específicas de desarrollo del *branding* es el *destination branding*, mayormente orientado a favorecer la industria turística mediante la asociación del lugar con productos y servicios de ocio (Moilanen y Rainisto, 2008, p.112). En este sentido, el marketing país, al igual que el mercadeo en general, se orienta a la satisfacción de necesidades en el intercambio de bienes y servicios (Kotler, 2008). Su método principal es la identificación de las capacidades y desventajas en la percepción de un país, pero también abarca la provocación de necesidades. Por lo tanto, la lógica en la que se inscriben los estudios de percepción se basa en la posibilidad de una “rectificación” coherente -es decir, con la mayor coordinación y sintonía posible de todos los sectores implicados- de aquellos aspectos que perjudican a la imagen del país en función de una delineación competitiva de la misma.

Se ha advertido que la implementación del marketing país ha tenido diversas consecuencias sociales y políticas negativas. Tempranamente, en 1997, la iniciativa política laborista de *nation branding* fue criticada como un intento de convertir a Gran Bretaña en un producto comercial (Leonard, 1997). Mientras en el marco del pensamiento y de la literatura sobre marketing y economía en torno al *place branding*, esta actividad se inscribe en la esfera de una moral globalizante en torno a la creatividad y la libre elección y expresión individuales, en los campos de la sociología y de la geografía se han desarrollado lecturas críticas sobre el tema, orientadas a identificar los modos de construcción de las marcas y sus consecuencias (Lewis, 2011, p.267). En este sentido, se ha apuntado como las estrategias de *branding* generan frecuentes distorsiones, en función de su acomodación de la imagen de los sitios a las expectativas externas. En cuanto a la representación en sí misma, se ha advertido sobre el riesgo de construir imágenes banales y repetitivas (Evans, 2003) o que la búsqueda de generación de iconografías simples y claras que impone este sistema, entraña riesgos a medio y largo plazo, de pérdida de valor de la marca en sí

misma (Ren y Blichfeldt, 2011) y también para las relaciones internacionales.⁶⁹ Se ha manifestado cómo estas estrategias comportan frecuentemente la implementación de políticas elitistas y gentrificadoras (Peck, 2005; Balibrea, 2005) y que las políticas culturales se han visto crecientemente instrumentalizadas políticamente y económicamente como elemento de promoción internacional de las industrias culturales asociadas a la marca territorial (Volkerling, 2001). En la misma dirección, también se ha advertido que la introducción de estos principios, tendería a la privatización de una función pública -dada su frecuente delegación a consultoras privadas- (Aronczyk, 2008, 2009; Szondi, 2009, p.2) y a vincular, desde una perspectiva de difusión unidireccional o “de flujo de mensajes en un solo sentido” (Leonard, 2002, p. 48) a un territorio con los países al mundo.

El *branding* territorial y la diplomacia pública y cultural son actividades teóricamente divergentes, tanto en sus métodos como en términos de objetivos (Szondi, 2009). Sin embargo, dado que la cultura de un lugar es considerada como uno de los factores fundamentales en la generación de marca, los límites conceptuales y prácticos entre las mismas se manifiestan frecuentemente difusos y han comenzado a ser analizados y precisados por la literatura (Mark, 2008, p. 60; Villanueva, 2007). En este sentido, bajo el criterio instrumental de la competencia en el sistema internacional, las estrategias de marca asumen cada vez más importancia y se disputan espacios de actuación con la política cultural exterior (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2014). Por lo tanto, un factor clave en el análisis y comportamiento de la política cultural exterior es la relación entre cultura y *branding*. Esta última estrategia, también de creciente influencia en la política cultural territorial, representa una novedad histórica: una forma “posmoderna” de promoción exterior de la identidad nacional. El modelo unilateral de construcción de hegemonía en el sistema internacional mediante la cultura, antes basado mayormente en la propaganda, ahora se ve desarrollado frecuentemente mediante diferentes aproximaciones a la marca de lugar.

Por lo tanto, en la *rationale* que vincula diplomacia cultural y *branding* se impone pensar la política cultural exterior en función de la búsqueda de generación de familiaridad y de apreciación exteriores sobre una nación. Sin embargo, siendo una actividad con el objetivo central y modelador de alcanzar una mejor posición en el mercado capitalista, su fuente de

⁶⁹ En esta línea, Neumann indicó las consecuencias negativas del uso de los estereotipos nacionales en las relaciones internacionales, por ejemplo en relación a los conflictos precedentes a las dos guerras mundiales, así como en las relaciones de Europa con sus países aledaños (Neumann, 1999).

legitimidad son las fuerzas del mercado (Villanueva, 2007, p.25).⁷⁰ Esto conduce al diagramado de la diplomacia cultural hacia técnicas de diseño (específico y medible) centradas en la capacidad de persuasión de los contenidos, es decir en la visibilización de los “beneficios del producto.”⁷¹ La pregnancia de la imagen cultural, basada en esta síntesis, favorecería posibles distorsiones con su objeto en tanto diverso y minimizaría las características relacionales y de promoción de un virtual entendimiento mutuo que implicaría la diplomacia cultural; un enfoque que reemplaza los conceptos de representatividad, participación e igualdad, por los de eficiencia y eficacia (Anholt, 2006)⁷². Desde esta perspectiva el ciudadano exterior es visto mayormente como consumidor y el público local como soporte de la marca. Por lo tanto, para el éxito de esta estrategia es fundamental que los ciudadanos “vivan la marca”, es decir que se identifiquen y participen de esta imagen de cara al exterior (Anholt, 2003, p.123)⁷³, por este motivo se trata de una dinámica siempre conceptuada como posterior a la existencia de la marca que los representa. De esta manera, el *nation branding* dota de un nuevo uso a los llamados “imaginarios espaciales” (Lewis, 2011, p.264) orientando estas representaciones en función del desarrollo económico de sectores privados transnacionales y de la promoción y reafirmación externa e interna de una forma de identidad nacional que favorecería el desarrollo social local. En este sentido, el *nation branding*, al igual que la política exterior en cultura, poseen en común un componente de *nation building*, es decir se constituyen en distintas representaciones que promueven un imaginario sobre lo nacional en la sociedad representada (Anholt, 2003, p.123).

⁷⁰ En este sentido, se ha indicado que desde los años ochenta se profundizó la tendencia hacia perfeccionamiento de los mecanismos y de los medios de comercialización de los bienes, los espacios y las identidades culturales con diversos fines políticos (Wu, 2007). La implementación de la diplomacia cultural desde estos preceptos se situaría como un aspecto consustancial con la lógica del capitalismo, tendiente al “empaquetamiento” y la mercantilización de lo cultural desde la esfera pública (Lipovetsky y Serroy, 2010).

⁷¹ Estos contenidos culturales pueden estar dotados de diversas y discrepantes cualidades específicas consideradas positivas (seguridad, diversidad, exotismo, etc.) pero, son tendientes por su naturaleza, al esbozo de una imagen representativa (imagen país como imagen corporativa), en términos de expectativas externas identificadas sobre un país.

⁷² Un aspecto congruente con este proceso de “marketización” de la diplomacia pública en cultura es que: “amplias partes del globo están altamente integradas mediante el mercado capitalista, pero mucho menos integradas a través de las relaciones políticas transnacionales y el compromiso cultural.”(Weiss, 2006, p. 531). Por lo tanto, esta direccionalidad de las relaciones culturales, en un mundo cada vez más interdependiente en la economía y ampliamente comunicado, es congruente con la idea de que el entendimiento y el reconocimiento internacional no serían brindados únicamente por la existencia del llamado multilateralismo complejo (O'Brien et al., 2000).

⁷³ Por otra parte existe una cierta ambigüedad conceptual y terminológica en el uso de los términos *State Brand* y *People Brand*. En este sentido se ha indicado que en muchas definiciones sobre el *nation branding* no se concreta si el objeto de aplicación del márketing es la gente de un país o el propio Estado (Widler, 2007).

A nivel subestatal y regional el *branding* es un fenómeno creciente, que implica necesariamente una diferenciación simbólica de otros competidores, tendiente a definir el territorio como una marca identificable. En el caso de las naciones subestatales, esta internacionalización de la identidad colectiva, se traduce frecuentemente en un *nation branding* subestatal asociado a productos o servicios y a identidades, persiguiendo por ejemplo fines políticos, de desarrollo productivo rural (Messely, Dessein y Lauwers, 2010) -con frecuencia en el marco de la industria vitivinícola-, de generación de reputación mediante la asociación al deporte, como en el caso catalán (Xifra, 2014) o de turismo, que poseen diversas formas de articulación con la diplomacia pública y los proyectos estatales de marca nación.

2.3.3 APORTES DE LA SOCIOLOGÍA DE LA GLOBALIZACIÓN AL ESTUDIO DE LA POLÍTICA CULTURAL EXTERIOR

En este apartado recogemos diversas contribuciones de las ciencias sociales, principalmente en torno a la sociología de la globalización, que nos permiten acercarnos a la diplomacia cultural teniendo en cuenta el marco estructural en que se inserta, las lógicas de acción de sus actores y sus relaciones, así como sus dinámicas y mediaciones en el contexto de la globalización⁷⁴ y la creciente interconectividad social mundial. De este modo, la perspectiva sociológica permite pensar los vínculos internacionales, no solo como relaciones entre Estados, sino como relaciones sociales que son internacionales cuando “se establecen, ya sea entre individuos o grupos intermedios pertenecientes a sociedades políticas (Estados) diferentes, ya entre sociedades políticas mismas (Estados) mismas, representadas por sus órganos” (Truyol y Serra, 1977, p.19).

Uno de los aportes significativos de la sociología contemporánea que estudia el sistema internacional consistió en evidenciar como los Estados-nación han sido, desde los años ochenta, protagonistas en el proceso de nueva regulación financiera internacional y, por consiguiente, en el desarrollo de las “formas globales” durante la última modernidad (Brenner, 1999; Castells, 1997). En este marco, Sassen ha cuestionado el acento colocado por el realismo teórico en el análisis de las relaciones interestatales (Sassen, 2007) y ha indicado que el avance del

⁷⁴ En este trabajo seguimos el esquema GITI (Globalización: Internacionalización, Tecnología, Injusticia) para definir globalización. Es decir, la situamos como un proceso general de internacionalización de múltiples facetas de la vida social y política, y particularmente de los intercambios económicos y financieros, que define una incremental interdependencia estatal y social mundial. En segunda instancia como un desarrollo tecnológico que facilita y promueve esta dinámica, especialmente gracias a las tecnologías de la comunicación e Internet. En tercer lugar, la globalización se define por su generación de desigualdades sociales, es decir por su creciente asimetría en la distribución de poder y la riqueza a nivel mundial (Noya y Rodríguez, 2010, p. 17).

neoempresarialismo en la administración pública, ha sido el basamento para la disminución del poder estatal en su ámbito soberano. De este modo, “la globalización económica no se limita a los movimientos transfronterizos de capitales...sino que se conceptualiza como un sistema político-económico que internaliza esa función transfronteriza.”(Sassen, 2007). La actuación del Estado, enmarcada en esta nueva lógica de acción, ha impulsado la aparición de nuevas estructuras y modos de intercambio internacional (Sassen, 2007, p. 26). De este modo, por ejemplo, las negociaciones interestatales y multilaterales dirigidas a liberalizar los intercambios internacionales o a proteger la producción de los Estados-nación en la industria cultural, fueron determinantes para la organización del actual mapa cultural internacional (Singh, 2010; Chao, 1996).

Estas transformaciones contemporáneas del sistema cultural internacional han sido caracterizadas teniendo en cuenta: a) los efectos de la globalización y las fuerzas favorecedoras de su desarrollo, b) la reconfiguración de las relaciones internacionales, en relación a la conformación de redes y formas sociales transnacionales⁷⁵, y c) las representaciones sociales que predispone la mundialización como marco de sentido. La reflexión sobre estas cuestiones ha estado marcada por la categorización espacial de las organizaciones, diferenciando las distintas estructuras y dinámicas transnacionales, de aquellas definidas como formas globales. En este sentido, para Boli y Thomas, “en la cultura mundial contemporánea, los actores dominantes son los Estados, las corporaciones transnacionales, y las organizaciones intergubernamentales.”(Boli y Thomas 1997, p. 173). En consecuencia, tres grandes esferas definen el marco estructural de la diplomacia cultural: el poder estatal, el sector cultural privado transnacional, comandado por la gran industria cultural, y el ámbito de la gobernanza multilateral, donde se establecen distintos proyectos regulatorios de los intercambios culturales.

En cuanto a las formas globales, como apuntamos en nuestro recorrido histórico sobre la diplomacia cultural, gran parte de las actuales organizaciones multilaterales tienen origen en las disputas geopolíticas y los acuerdos establecidos tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el sistema de Estados resultante se ha caracterizado por su asimetría de poder y por la desigual capacidad de los países en cuanto a su intervención en la estructuración del mismo (Wallerstein,

⁷⁵ Por ejemplo en el trabajo de Giddens (1995), que ha analizado los modos de integración social y sistémica a nivel mundial, en las relaciones de proximidad y distancia espacio-temporal.

2007).⁷⁶ Asimismo, como es evidente, se ha sostenido en su dinámica moderna de creación de centros y periferias culturales (Giddens, 1999; Porter, 2000). En este contexto, la UNESCO ha desarrollado una tarea de tendencia más plural y universal, en cuanto a la cooperación de los actores participantes y a su capacidad de negociación y distribución de poder (Singh 2010; Valderrama, 1995). En este sentido, por ejemplo, el proyecto multiculturalista plasmado en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO (2005)⁷⁷, se transformó durante los años noventa en una premisa global (Pérez De Cuellar 1997).⁷⁸ De este modo, su actividad intergubernamental deriva en un marco normativo internacional que es elaborado, adoptado y acatado, en mayor o menor medida, por el conjunto de los Estados que las integran.

En su actuación política, estos grandes organismos estructuran una narrativa, una serie de discursos que promueven distintas representaciones sociales globales sobre asuntos tan variados como medio ambiente, civilización, derechos humanos, diversidad, etc. (Mato, 2001). Desde una lógica sociológica constructivista, se ha indicado como estas representaciones orientan la acción pública y social, y también que “constituyen actores” en el desarrollo de identidades colectivas y de las organizaciones político-culturales mundiales (Boli y Thomas, 1997, p. 173). Estos procesos se desarrollan en un contexto donde los mecanismos de interacción simbólica internacionales alcanzan una nueva forma, favorecidos por una nueva intensidad en las interacciones transnacionales y por una subjetividad adherida a lo global, que resemantiza los conceptos de tiempo y espacio (Appadurai, 1996; Giddens, 1999; Rudinger, 2004).

Por otra parte, en cuanto al sector privado que actúa a escala global, se ha señalado que las corporaciones transnacionales de las industrias culturales asumen un papel fundamental en las relaciones políticas actuales (Giddens, 1999). Muchas de las mismas, dado su alcance y

⁷⁶ En la vertiente multilateral de este nivel estructural encontramos organismos como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial o a la Organización Mundial del Comercio. Como institución de referencia se encuentra la Organización de las Naciones Unidas (ONU), fundada en 1945. Está destinada a facilitar la colaboración internacional en ámbitos tan diversos como el derecho, el desarrollo social y económico o los asuntos ligados a la seguridad y se haya integrada actualmente por 193 estados soberanos de los 194 existentes en el mundo. Esta institución de “gobierno global”, aunque integrada por la mayoría de los países del mundo, ha sido identificada por su carácter no democrático (Chomsky, 2001).

⁷⁷ Dicha Convención tiene carácter vinculante a nivel estatal. Como parte de este desarrollo en 2001 fue adoptada la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Este último texto solo recibió los votos contrarios de los Estados Unidos e Israel.

⁷⁸ Una tesis que fue vinculada a la visión amplia de los derechos internacionales del hombre y que penetró de diversa manera el marco legal y el accionar de Estados y de la sociedad civil en todo el mundo. Sin embargo, proyectos como el no concretado NOMIC de 1970, que buscaba regular los flujos internacionales de información e inicialmente apoyado por el organismo, se han situado en una esfera de intereses parcializados (Mazzarella, 2004).

extensión, pueden ser definidas como formas globales. Su afianzamiento corporativista en el campo del derecho mundial y la disminución de las restricciones al comercio internacional, han sido las bases para su expansión reciente (Feigenbaum, 2010; Sassen, 2007, p. 69-70). Este nuevo impulso de las industrias culturales, facilitado y transfigurado por Internet, ha devenido en dinámicos intercambios comerciales desde un desigual sistema productivo internacional⁷⁹. Sin embargo, se ha indicado que tanto los grandes conglomerados de las industrias culturales, como diversos mercados culturales emergentes han ganado peso productivo en este sistema (Singh 2008, 2010). Una relación “norte-sur” que había pasado, en los noventa, de una profunda dependencia a una “interdependencia asimétrica” (Straubhaar, 1991).

Por lo tanto, en esta “escala global de la cultura”, actúan organismos supranacionales como UNESCO o la UE, normativamente dirigidos al intercambio cultural entre naciones, junto con grandes corporaciones de producción y distribución de la cultura de masas a escala mundial (Chitty, 2007). En este contexto, un mecanismo político de promoción cultural exterior central y potenciado desde los años noventa en el contexto de la economía creativa, se encuentra en las diversas alianzas estratégicas que los Estados establecen, unilateral o multilateralmente, con sus industrias culturales y medios de comunicación nacionales (Schlesinger, 1993; Chao, 1996). Algunos de los objetivos primordiales de este vínculo, han sido tanto el crecimiento y la liberalización de este sector a nivel internacional, como el establecimiento de una marca territorial o la proyección simbólica nacional, para el desarrollo de diversas externalidades económicas beneficiosas para distintos actores implicados.

No obstante las asimetrías de poder entre los actores globales y aquellos de menor alcance, se ha señalado que “las redes transnacionales han crecido en tándem con las nacionales, no una a expensas de la otra.”(Weiss, 2006, p. 532). De este modo, es posible advertir la dinámica participación de las organizaciones sociales transnacionales y su interrelación con los Estados en la política cultural internacional. En el sector cultural se desarrollan múltiples dinámicas por parte de actores que operan sistemáticamente excediendo los marcos territoriales nacionales (Sorensen, 2007). En consecuencia, la escala macro y/o supranacional descrita, donde se

⁷⁹ El carácter de estos flujos culturales se basa en una marcada desigualdad en la producción y la recepción de los bienes artísticos a nivel mundial. Este fenómeno implica una ventaja estructural para los países más desarrollados en el proceso de construcción e implementación de la diplomacia cultural. Diversos ejemplos sobre estas desigualdades estructurales se manifiestan en el informe de UNESCO 2005 sobre “Flujos Internacionales de Bienes y Servicios culturales seleccionados 1994-2003” (UNESCO Institute for Statistics, 2005). Según el trabajo, entre los EEUU y el continente europeo arribaron al 75% de ganancias por exportación de productos culturales mundiales, durante ese año.

desenvuelven los organismos multilaterales y corporaciones del mercado cultural global, convive y se articula con el ámbito transnacional, compuesto por múltiples redes culturales transfronterizas (Ortiz, 2002). Este ámbito se compone actualmente de una enorme tipología de organizaciones, como plataformas artísticas privadas u ONGs internacionales, entidades culturales vinculadas a derechos humanos, etc. Un espacio donde se establecen dinámicas socioculturales de menor alcance, pero mayor multiplicidad y menor concentración que en el caso de las organizaciones globales (Boli y Thomas, 1997).

En la siguiente tabla, siguiendo esta diferenciación general entre las distintas estructuras de acción en el sistema internacional, hemos caracterizado las diferentes formas de política cultural exterior, distinguiendo entre aquellas de tipo multilateral, que presentan un mayor protagonismo estatal, y aquellas acciones relacionadas con los diversos mecanismos de la diplomacia pública.

Tabla Nº 2. Formas, actores y dinámicas de la diplomacia cultural

Tipos Características	Diplomacia cultural multilateral	Diplomacia cultural pública
Estructura del área	<ul style="list-style-type: none"> - Formas globales - Mayor centralización estatal 	<ul style="list-style-type: none"> - Formas transnacionales - Mayor descentralización estatal
Actores	<ul style="list-style-type: none"> - Organismos y espacios multilaterales - Corporaciones multinacionales de la industria cultural 	<ul style="list-style-type: none"> - Estado-nación - Organizaciones sociales: <ol style="list-style-type: none"> 1) redes oficiales 2) redes ciudadanas con vínculos gubernamentales
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Negociación y regulación del sistema cultural internacional (soberanía cultural) 	<ul style="list-style-type: none"> - Promoción de la cultura y de las identidades colectivas (nacionales, religiosas, etc.)
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> Tensión: <ul style="list-style-type: none"> - Globalización / liberalización - Estado nación / identidades, proteccionismo 	<ul style="list-style-type: none"> Tensión: <ul style="list-style-type: none"> - Regulación e intervención estatal - Ordenamiento de la acción transfronteriza / Relación social transnacional

Fuente: Elaboración propia.

En la esfera transnacional encontramos las distintas redes de la diplomacia cultural pública, que constituyen diversos sistemas de jerarquías. En el caso de las redes culturales oficiales, como el *Goethe Institute* o la *Alliance Française*, se trata de estructuras sujetas a una dinámica gubernamental programática desplegada en el extranjero. Cada entidad que compone la red, en su especificidad social y política, se dispone al interior de una “graduación estructural” de la misma, caracterizada por las distintas capacidades de programación y conexión de sus nodos (Castells, 2009, p. 76, 1997). Desde este esquema, establecen un diálogo con las instituciones y actores de la nación de acogida. Por lo tanto, en el mencionado marco de profundización del desarrollo de nuevas formas de organización de las interacciones planetarias, la función estatal en la diplomacia cultural es diversa. El Estado interviene como “interface entre las fuerzas nacionales y las supranacionales” y, simultáneamente, como “contenedor” del poder local (Sassen, 2007, p. 65). La política que constituye esta mediación normativa y material, en constante negociación con distintas fuerzas, también conforma el marco estructural de las instituciones de diplomacia cultural “contenidas” en una nación (Mann, 1997, p. 496). Así, en esta materia, el Estado asume tres roles principales: a) la ya citada negociación a nivel multilateral, b) un rol regulatorio de las entidades transfronterizas ubicadas en su territorio, y c) un papel proactivo -sobre todo en el mundo desarrollado- en el establecimiento de sus intereses y la dinamización de sus propias redes transnacionales.⁸⁰

En cuanto al despliegue territorial de las redes de diplomacia cultural pública, estas entidades culturales exteriores constituyen una organización transnacional de base local y persiguen, por lo tanto, programas transfronterizos “hechos endógenos”. Son redes compuestas de instituciones distanciadas geográficamente, comunicacionalmente articuladas y de diverso vínculo legal entre un gobierno de origen y los grupos sociales que las componen. En consecuencia son características de las denominadas “globalidades no-cosmopolitas” (Sassen, 2007, p. 16). Si bien se estructuran sobre una comprensión contemporánea del tiempo y el espacio, en su modo de organización, en la concepción y manejo de la comunicación y en su

⁸⁰ Este complejo escenario es un esquema delusorio de la capacidad constitutiva de la política cultural exterior y torna muchos de sus mecanismos tradicionales aparentemente obsoletos (centros culturales en el extranjero, intercambios estudiantiles, giras de exposiciones nacionales, etc.), dada la fuerza de las corporaciones de las industrias culturales y la creciente interconectividad de los actores sociales. Esto favorece la adquisición de estrategias comunicativas competitivas en este marco por parte de los Estados. Por otra parte se figura como un panorama de fuerzas contrapuestas entre homogeneización y heterogeneización, de aquí la argumentación proteccionista y patrimonialista que se les ha otorgado a muchas tareas de difusión cultural exterior y la transformación y profundización de este accionar público.

perspectiva política, tienden a eludir lo multidimensional del cosmopolitismo (Beck, 2006, p. 72). Los objetivos de estas organizaciones se vinculan a temas o problemas territorialmente o étnicamente definidos, pero llevados al terreno exterior. Por este motivo son posibles de ser pensadas como parte de las “nuevas diferencias” (Rudinger, 2004, p. 20) emergentes del proceso de la globalización.

Manifestando procesos contrarios a los de homogeneización cultural (Appadurai, 1996, Hannerz, 2002), su esquema de difusión artística e intelectual, dispuesto como un espacio social de diálogo internacional, hace referencia a una forma de retorno a las identidades (Castells, 1997). Desde esta perspectiva, tienden a reproducir diversos marcos de sentido para “nacionalismos culturales en red”⁸¹, que interactúan con múltiples espacios identitarios. Estos procesos se han definido como nuevos mecanismos de heterogenización nacionalista de la cultura mundializada (Ortiz, 1997; Urry, 2003). De este modo, se ha señalado que lo transnacional se ejerce “por debajo del nivel de la globalización” y que no implica necesariamente un proceso de desnacionalización (Faist, 2000, p. 194). Asimismo, la acción sociocultural de las redes y actores culturales transnacionales supone el diálogo con los actores del campo cultural territorial en el extranjero, reconociendo las demandas locales y simultáneamente en correspondencia con las referencias simbólicas a su origen. En este sentido, se ha indicado que, tanto los actores de la institución como los participantes del campo sociocultural específico, se adentran en un diverso proceso de nativización⁸² de las representaciones que la misma encarna y de su producción (Karim, 2003, p. 10; Ortiz, 1997).

Faist (2000, p.192) establece tres mecanismos de integración diferenciados, vinculados a tres tipologías de organización en las organizaciones sociales transnacionales. En los pequeños grupos, la lógica de interacción se encuentra basada en la reciprocidad, en los llamados circuitos transnacionales, en el intercambio, y en las comunidades transnacionales, se trata de lazos de solidaridad. En este aspecto, la diplomacia cultural pública es tendiente a la constitución de

⁸¹ En este sentido, Glick considera que “Incluso los nacionalistas a larga distancia, que se identifican con un proyecto de construcción de Estado-nación en un territorio ancestral, por lo general viven dentro de un campo social, que incluye múltiples redes sociales que no son de base étnica.”(Glick Schiller 2005^a, p. 442). En esta línea, en el marco de los estudios transnacionales se ha utilizado el concepto de “comunidades transnacionales” (Glick Schiller 2005^a, p. 442) y también se ha definido estos ámbitos como “espacios sociales transnacionales” (Faist 2000).

⁸² Para Ortiz (1997) las potencias culturales ejercen su influjo mediante la internacionalización de contenidos simbólicos, sin embargo este proceso no lleva necesariamente a la unicidad cultural, debido a lo que denomina como proceso de nativización. El mismo implica la integración local de distintos contenidos y pautas culturales y su reproducción y adaptación a un nuevo lenguaje.

circuitos. Sin embargo, por las características de la diáspora y de otros grupos sociales intervinientes (artistas, productores, etc.), existe una predisposición contrapuesta a crear y mantener lazos basados en la reciprocidad y la solidaridad, donde las relaciones de poder no se explicitan. En este sentido, la constitución de la red se trata de un proceso político donde conviven las identificaciones sociales y tensiones de los grupos y actores sociales en relación a su Estado acreditante y al país en el que se encuentra⁸³. En este aspecto, las redes culturales exteriores manifiestan dos formas arquetípicas. Por un lado encontramos aquellas organizaciones oficiales en el extranjero, de mayor grado de centralización y control en un nivel de gobierno estatal y que adquieren más verticalidad. Cumplen el rol de delegaciones culturales y, por lo tanto, constituyen un sistema de representación más esquematizado, cerrado e institucionalizado. Por otro lado, sobre todo a nivel subestatal, se encuentran aquellas redes culturales ciudadanas y horizontales con vínculos públicos. Desde diversas plataformas hacen de cuasidelegaciones cívicas de su origen cultural y político, pero atendiendo a formas de organización de menor estandarización constrictiva y a posicionamientos más diversos sobre la cultura originaria, una dinámica que dio nacimiento a las diplomacias de la diáspora (Paschalidis, 2009).

Las tres variables señaladas aquí: a) globalización y desarrollo de nuevos modos de acción nacional en distintas escalas, b) subjetividades en torno a las mediaciones y a lo global, y c) el nuevo marco estatal para la proyección y recepción de las redes culturales transnacionales, son grandes ejes que definen un nuevo escenario de actuación para los agentes, las instituciones transnacionales y los gobiernos, donde las organizaciones de la paradiplomacia cultural poseen mayor interconexión y capacidad de acción, pero también una compleja relación con las formas globales y el poder público.

2.4 Enfoque teórico

2.4.1 LA REPRESENTACIÓN CULTURAL EXTERIOR COMO BIEN PÚBLICO

Como indicamos anteriormente, el análisis de la sociogénesis de la diplomacia cultural es un mecanismo central para la comprensión de su naturaleza ideológica, de su influencia sobre los procesos político-culturales territoriales y, en definitiva, de su capacidad de servir de puente

⁸³ En el marco del derecho internacional se diferencia al “país acreditante”, definiendo aquí al Estado-nación titular del espacio cultural del “país receptor”, comprendido como aquel que lo contiene (Martínez, 1993).

entre los actores sociales y culturales locales y extranjeros. Sin embargo, el modo en que esta actividad se estructura como un espacio compuesto por fuerzas provenientes de distintas esferas, entre ellas las internacionales (formas globales y transnacionales) y la de las relaciones políticas territoriales (político-partidarias, del sector cultural y de las organizaciones sociales), no ha sido tenido en cuenta por la literatura. Y, por lo tanto, tampoco se ha contemplado cabalmente la manera en que esta política articula los intereses de los diversos actores intervinientes. Para repensar esta condición de la diplomacia cultural y facilitar la comprensión de sus procesos sociopolíticos estructurantes, en una línea cercana al trabajo de Villanueva (2007)⁸⁴, hemos adoptado el concepto de representación cultural. De este modo, mientras la diplomacia cultural se presenta frecuentemente como un instrumento burocrático, su entendimiento como representación cultural exterior, es decir, como una política pública que se constituye en esfera de deliberación social y en imagen cultural e identitaria externa, permite avanzar en la dirección teórico-metodológica antes citada.

En la teoría sobre la representación política se han considerado cuatro elementos descriptivos fundamentales para su demarcación y estudio, que nosotros transpolamos a nuestro enfoque analítico: 1) Alguien que está representando (un gobierno), 2) Una parte es representada (la sociedad), 3) Algo es representado (la cultura), y 4) Un ámbito donde la representación toma forma (espacio socio-institucional). En nuestro enfoque, consideramos la diplomacia cultural como un modo de representación en las articulaciones entre estas esferas. De esta manera, definimos dicho concepto como un proceso y como un capital simbólico interrelacionados y en cambio continuo, que delimitamos y diferenciamos del siguiente modo:

- a) Por una parte pensamos la *representación cultural* como un conjunto de bienes y actividades artísticas, intelectuales y patrimoniales que conforman una construcción simbólica, difundida programáticamente por un gobierno en la esfera exterior. Un conjunto complejo y amplio de elementos, que en el ámbito del *branding* se sintetizan

⁸⁴ Villanueva (2007, p.61) establece un análisis que parte de la consideración del *soft power*, el *branding* y el constructivismo cosmopolita como “representaciones” de la diplomacia cultural. A partir de aquí, analiza el modo en que estas concepciones de la actividad se reflejan, sobre todo, en la praxis discursiva, simbólica e identitaria de dicha política. Nosotros, en cambio, establecemos un enfoque centrado en la relación entre política cultural exterior y representación política con el objetivo de clarificar la dinámica de construcción social de la política pública. Por lo tanto, mientras Villanueva está más centrado en el contenido simbólico, cultural e identitario de la representación (como idea) y su relativo impacto en la política, nosotros nos centramos en la representación como realidad material y proceso sociopolítico.

y simplifican en una marca y que suponen un cierto recorte de la realidad cultural e identitaria representada, de carácter siempre inabarcable y multifacética. Por lo tanto, esta representación atiende a distintos modelos de significación y se presenta como una figuración estratégica de diversa naturaleza: pluricultural, monocultural, uninacional, multinacional, de mayor o menos pluralidad identitaria, etc.

- b) Por otro lado, pensamos la *representación cultural* como un proceso sociopolítico. En esta acepción, se trata de la articulación política entre grupos sociales y diferentes estamentos gubernamentales, que se corresponde con un modo de organización sectorial (artes y patrimonio cultural e intelectual), social e institucional de la diplomacia cultural. La misma implica diversos mecanismos y modos de coordinación multinivel (estatal, regional, etc.) y de participación social *bottom up* en el continuo proceso de reconfiguración de una diplomacia cultural autónoma y de voluntad representativa⁸⁵. En este sentido, la capacidad de representatividad de la diplomacia cultural como “figuración” posee un correlato directo con la dimensión de la política cultural externa como “proceso sociopolítico” (Villanueva, 2007, p.86).

En esta dirección, dado que a toda política cultural se le presupone una cierta “representatividad cultural” en tanto difusora de un ideal de sociedad (Dubois, 1999; Zolberg 2007), el conjunto de elementos definidos como culturales y administrados por el Estado en la esfera internacional, manifiesta indefectiblemente un modo específico de relación con los grupos representados. De este modo, la representación cultural exterior posee esta doble acepción: como “recorte simbólico” que busca expresar una definición específica de unas cualidades del espacio social y como un proceso sociopolítico que remite a un modo de correspondencia entre el propio Estado y los diversos sectores culturales y grupos que componen la sociedad. En este sentido, el concepto de representación cultural plantea un nexo entre la consideración de la diplomacia cultural como una actividad gubernamental en el contexto del sistema internacional (definición realista) y los procesos territoriales que le dan forma (definición constructivista), atendiendo a su carácter de política pública, por lo tanto, sometida a procesos y controles democráticos.

⁸⁵ Toda estrategia de este tipo si bien presupone una categorización y priorización ideológica y teórica de lo social por parte del Estado, puede manifestar una tendencia democratizante o corporativista y, por lo tanto, relativamente excluyente de la representación cultural.

Esta representación cultural concuerda tanto, con un planteamiento estratégico y programático de la diplomacia cultural de relativa autonomía, como con un modelo de Estado. Esta correspondencia entre la gestión cultural pública y el Estado donde tiene encaje, se ha contemplado en las definiciones de los modelos de política cultural. Por ejemplo, se ha diferenciado entre cuatro “Estados” en política cultural, el facilitador, el mecenas, el arquitecto y el ingeniero (Hillman Chartrand y McCaughey, 1989), que, siguiendo este orden, manifiestan creciente grado de dominio y control estatal y que presentan también distintos modos de participación social y sectorial en la organización política. También se han particularizado sus tendencias considerando el modelo liberal, caracterizado por el débil intervencionismo estatal, el centro-europeo, con un marcado soporte público a la alta cultura, y el nórdico, con una fuerte intervención comunitaria (Zimmer y Toepler, 1996, 1999). De manera similar, en los estudios sobre diplomacia cultural, la diferenciación entre el modelo centralista y el *arm's lenght* ha perseguido dar cuenta de la bifurcación general entre el modelo de intervención liberal y el socialdemócrata (Wyszomirski et al., 2003). Sin embargo, estas definiciones no profundizan en los procesos de constitución de la política.

En el caso de las sociedades democráticas, la representación cultural exterior, emergente de desiguales procesos deliberativos, debería ser considerada como un bien público (Hess y Ostrom, 2006) o bien situarse en el marco de una obligación entre representantes y la comunidad (Schwartz, 1988) o el electorado (Pitkin, 1967). No obstante, como hemos observado en nuestro recorrido histórico, la genealogía de la diplomacia cultural se relaciona con mecanismos antidemocráticos. En este sentido, la lógica de actuación de la diplomacia ha estado dominada por la tradición estatista, verticalista y *top down* de sus orígenes europeos (Mowat, 1982) y ha sido usualmente dirigida a élites extranjeras (Barston, 1988). Por lo tanto, en la genealogía de la diplomacia cultural pública, el receptor se transformaba frecuentemente en objeto de manipulación, en tanto receptor de una representación elitista y propagandista destinada a la síntesis y el acometimiento de objetivos que excedían su naturaleza cultural o artística. Este entendimiento se identifica claramente en el caso del nacionalismo internacionalista francés como un mecanismo de unificación que propicia la cultura (Bourdieu, 1982). Actualmente, la propia falta de análisis de la articulación entre la política doméstica y política exterior exhibida por la propia teoría, ha sido la base para un entendimiento de la diplomacia cultural como un ámbito de actuación exento de los contratos sociales del Estado. Sin embargo, desde el punto de

vista de su normatividad democrática y liberal, la diplomacia cultural, como administradora de los intereses ciudadanos, debería cumplir el rol de ser un instrumento promotor del diálogo inter-social mediante la participación comunitaria y la representación más abarcadora posible de la pluralidad social y cultural territorial.

La problemática del carácter público de la diplomacia cultural vincula la cuestión de la representación cultural con la representatividad política. La idea de representación política, que ha sido sometida a diferentes interpretaciones (Pennock y Chapman, 1968; Pitkin, 1967; Schwartz, 1988), es una noción fundamental para repensar a la diplomacia cultural en su naturaleza de proceso relacional. En este campo se ha analizado el concepto moderno de representación principalmente partiendo de dos acepciones, el *Vertretung* y la *Repräsentation*. El primero, que se haya en las bases legales de la organización política, se refiere al representar como el “hablar o actuar por cuenta o en nombre de otro”, mientras el segundo implica el acto de reflejar una realidad (Brunet, 2004)⁸⁶. Estas dos esferas, expresadas en la actividad gubernamental, implicarían, según la tradición liberal, la autorización por parte de individuos libres e iguales a una asamblea para tomar decisiones vinculantes en su nombre; es decir que manifestarían una legitimidad basada en el consenso (Bobbio, 2008). En este sentido, se ha señalado cómo la naturaleza de esta autorización se ampliaría conforme el desarrollo del voto universal y otras conquistas sociales, que dotaron de mayor “representatividad” a dicha representación en muchos sistemas democráticos (Finley, 1973). De esta manera, se amplió la capacidad del proceso de representación, manifiesto en las políticas públicas, de reflejar la realidad social (Dahl, 1992). Sin embargo, lejos de una dinámica de poder burkeana, otro elemento que caracteriza a los mecanismos de representación política es su rol de catalizador de la ruptura social existente, una situación que lejos de implicar estabilidad ni neutralidad político-ideológica, sitúa al Estado como una esfera de negociación constante de poder (Pizzorno, 1995).

En esta línea, la política cultural exterior contemporánea los modelos tradicionales de gobierno han derivado en nuevos esquemas de gobernanza, que entre otros aspectos perseguían abrir esta negociación a nuevos actores y fortalecer el proceso deliberativo. Este modelo de implementación de políticas públicas y de análisis teórico, emergió de la crisis del modelo weberiano de gobierno, de tipo vertical y focalizado en la aplicación de la norma (Peters y Savoie, 1995, p.389). El mismo plantea la existencia de dos procesos interrelacionados de

⁸⁶ Conceptos definidos como *standing for* y *acting for* en el trabajo de Pitkin (1967).

gobernanza en la gestión pública: los mayormente jerárquicos y los estructurados sobre la base de la apertura continua de diversos espacios colectivos orientados a la intervención social. Sin embargo, mientras el modelo de gobernanza *bottom up* –“de abajo hacia arriba”- fue asimilado, en ciertos casos, a una mayor calidad democrática del Estado liberal, debido a la intervención comunitaria en la política pública, Peters (1995) ha señalado algunos inconvenientes de esta reducción: entre otras derivadas, este reconocimiento activo por parte del Estado de la cambiante realidad social podría favorecer la excesiva compartimentación de instancias de gobierno, la ineficacia de la acción gubernamental y también la ambigüedad de la función pública con respecto a la Ley (Peters, 1995).

De este modo, para Peters el desafío de la nueva gobernanza consiste en estructurar el gobierno “de manera que reconozca la realidad, e incluso la conveniencia, de mayores funciones políticas para los funcionarios públicos, mientras que simultáneamente preserva los requisitos de la responsabilidad democrática” (Peters y Savoie, 1995, p. 388). Así, en el estudio de la diplomacia cultural contemporánea cabe considerar complejo modo en que el proceso de estructuración gubernamental manifiesta el equilibrio entre representatividad política -manifiesta en los principios de igualdad e imperio de la ley-, y el grado de apertura a la participación social.

Con todo, la gobernanza en la acción cultural exterior actual manifiesta también diversos tipos de esquemas corporativistas que limitan dicha participación comunitaria. El corporativismo se ha caracterizado como un modelo de gobierno con: a) un Estado fuerte y dirigente, b) con distintas restricciones para la libertad y la actividad de los grupos de interés, y c) por la “incorporación de estos grupos de interés dentro y como parte del sistema estatal, responsables tanto de representar el interés de sus miembros en y para el Estado como de ayudar al Estado a administrar y llevar adelante las políticas públicas” (Wiarda, 1996, p.8). Como ha indicado Wiarda (1996, p.15) este modelo de gobernanza ha formado parte de diversos regímenes políticos, que van de liberales a totalitarios, donde los grupos sociales intervinientes pueden tener una relación con el Estado que puede ir desde el control absoluto por parte del mismo hasta el contractualismo.

Considerando la representación cultural exterior como emergente de estas negociaciones, nuestra aproximación a la diplomacia cultural persigue esclarecer cuales son los procesos de articulación de la misma con lo social, en la medida en que se establecen diversos vínculos de

colaboración y conflicto entre representante y representados.⁸⁷ Para Villanueva, “representar la cultura en el exterior significa concentrarse en como las naciones llevan a cabo el acto de representarse a sí mismas en el extranjero, operando para promover los intereses de aquellos que pertenecen a la cultura nacional del país” (Villanueva, 2007, p. 24). Este proceso de construcción política, se concretiza en distintas dinámicas que abarcan la actuación de los agentes diplomáticos (Garcha, 2008; Arndt, 2005) y en la agenda estratégica de generación del citado “recorte cultural exterior” que la gestión gubernamental establece.⁸⁸ Desde el punto de vista histórico, es posible advertir una evolución general hacia la autonomización y ampliación del área y, conjuntamente, durante los años setenta, hacia la inauguración de mecanismos que le otorgaban mayor pluralismo y capacidad de interacción sociopolítica. Sin embargo, en sentido contrario, hemos esbozado como se ha dado la aparición de una dinámica corporativista y privatista. Bajo los discursos legitimadores de la competitividad y la creatividad, esta dinámica ha llevado a dicha representación a verse constituida en base a preceptos económicos y geopolíticos que forman parte de la agenda exterior, mediante diversas alianzas de élites público-privadas (Villanueva, 2007, p.65).

Se observa por tanto la incidencia del paso hacia el Estado posfordista en la nueva dinámica estructural de la diplomacia cultural, mostrando una clara correspondencia, pero no determinación, entre la transformación general de lo público y el devenir de los modos de representación cultural exterior. En este sentido, desde la teoría económica, se ha definido a bien público como “Un bien que está disponible a todos y del cual el uso por una persona no substraerá el uso por otros” (Ostrom y Ostrom, 1977, p. 9). Sin embargo, vale recalcar que se ha indicado como dicha disponibilidad se sustenta asimismo en un esfuerzo estatal por promover y sostener el carácter de libre acceso a dichos recursos⁸⁹. De esta manera, la gobernanza de la diplomacia cultural, en tanto política pública, debería recoger activamente las voces y perspectivas ciudadanas en su elaboración. Esta dimensión de lo público en diplomacia cultural, presente en el concepto de representación cultural externa, es posible de ser contrastada institucionalmente y

⁸⁷ En este sentido, al igual que ha hecho Villanueva (2007) consideramos pensar el concepto de representación cultural exterior recogiendo la línea de las ideas de Hanna Pitkin sobre la representación política y sus características (Pitkin, 1976).

⁸⁸ Desde el punto de vista de la configuración formal de la actividad política, los diplomáticos se acercan a dicha representación desde la distinción, mientras que en las relaciones de la diplomacia pública se da frecuentemente un entendimiento de la cultura como legitimidad o como fortalecimiento de la identidad.

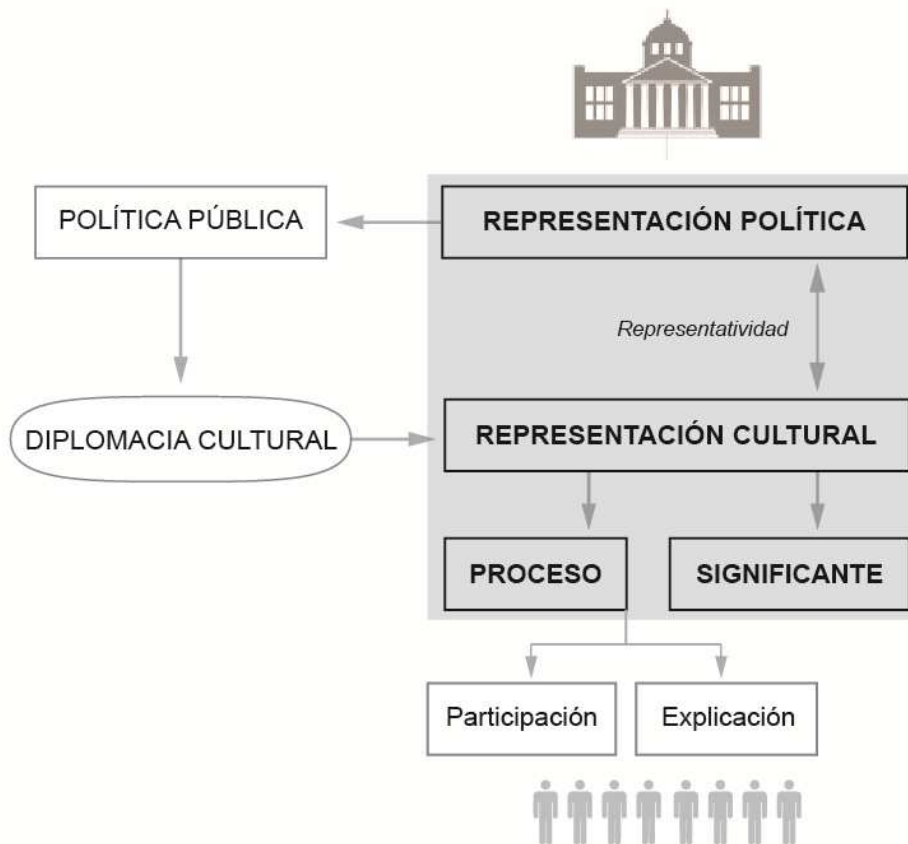
⁸⁹ En este sentido, Shwartz enfatizó también la importancia de la participación comunitaria en los procesos de representación política, que no deberían restringirse al voto (Schwartz, 1988).

modélicamente, mediante el análisis de su propia definición y observando el esquema de priorización de sus estrategias diversificadas que, en función del espacio sociocultural de que se trate y en una perspectiva de conjunto, permitan considerar de “mayor carácter público” a dicho proceso. De este modo, por ejemplo, se ha considerado por ejemplo la variable de participación social en la política exterior de Canadá (Lortie y Bédard, 2002) y en su paradiplomacia cultural (Bélanger, 1999, 1994).

En este sentido, la representación cultural en la esfera de la política exterior posee unos mecanismos particulares de relación con los procesos de participación social. Como indica Villanueva, adentrándose en la dimensión agencial de la diplomacia cultural, mientras el registro *bottom up* ha sido referencia de la corriente idealista en las relaciones internacionales, el *top down* (o diplomacia de élites), se ha subsumido al concepto de interés nacional y ha actuado corporativamente acorde a su definición (Villanueva, 2007, p. 46). Estos modos de relación entre procesos sociopolíticos territoriales y diplomacia cultural, han sido advertidos en distintas características de la política. Como ha indicado Mellisen (2005, p.13) la diplomacia pública hace alusión a la política doméstica en dos modos: “como la intervención local de los ciudadanos en la formulación de la política exterior (enfoque de participación) o como la explicación de la diplomacia y los objetivos de la política exterior al público local (enfoque de explicación)⁹⁰”. En este sentido, se ha señalado también la importancia de que la política exterior cumpla la función de “explicar el mundo” a los ciudadanos de origen (Sharp, 1999) y se señaló que la diplomacia cultural puede transformar la política doméstica al “instigar la conformidad nacional con nuestra propia imagen en el exterior” y al fortalecer el orgullo por los logros de un país (Higham, 2007, p.139). En contraposición, se han advertido también las posibilidades de la acción cultural externa como instrumento de disputa y de manejo de la política doméstica, como por ejemplo en el caso de las avanzadas protodiplomaticas de Quebec (Mark, 2008, p.71; Bélanger, 1994). En definitiva, según estas distintas perspectivas, la diplomacia cultural cumpliría la función de canalizar los diversos intereses locales, explicar sus modos de intervención y las respuestas externas a la misma y favorecer la cohesión social interna, convirtiéndose en un instrumento de soberanía socialmente edificada. En el siguiente gráfico presentamos el ciclo de desarrollo de la política cultural exterior considerando como se articula en la constitución de una representación cultural.

⁹⁰ Un proceso asimilable a la rendición de cuentas (*accountability*) en la representación política (Pitkin, 1967).

Gráfico N° 1. Representación cultural exterior y representación política



Fuente: Elaboración propia.

En la línea de nuestro planteamiento, Villanueva (2007, p.65) (siguiendo a Pitkin), ha analizado tres modos de representación y legitimación de la diplomacia cultural considerando las variables: a) *autoridad* (1-política-élites-/2- privadas / 3-social), b) *fuentes* (1-interés nacional/ 2-márketing / 3-identidades), y c) *estrategias de rendición de cuentas* (1-percepción externa/ 2-promoción comercial/ 3-intercambios culturales y cooperación internacional). En este abanico, los enfoques elitistas de la diplomacia cultural (1 y 2) responden a intereses de grupos económicos y políticos y se acercan en la praxis política al concepto de “representar” o “hablar en nombre de”. En cambio la aproximación pública a esta actividad (3) se presenta más cercana al concepto de “actuar en nombre de” (Villanueva, 2007, p.178). Teniendo en cuenta estas variables y analizando la diplomacia cultural como un modo de representación sociopolítica, es posible pensar los procesos culturales y sociales territoriales, considerando sus dinámicas organizacionales así como en sus procesos de deliberación en la esfera pública.

2.4.2 HACIA UNA DEFINICIÓN DE DIPLOMACIA CULTURAL: SUS ACTUALES POLARIDADES DE ACCIÓN

La definición de diplomacia cultural, en tanto actividad política programática, ha sido acotada en función de diferentes variables. Como hemos visto, es frecuentemente identificada por sus objetivos, un eje de análisis que abre la puerta a variadas interpretaciones. Algunas diplomacias culturales, como en los casos francés y japonés, son caracterizadas por sus objetivos “relacionales”, como el entendimiento mutuo, la generación de confianza y la presentación de la cultura nacional (Wyszomirski et al., 2003, p.3; Deibel y Roberts, 1976). En otros casos, el interés nacional, en tanto objetivo de última instancia, se concretiza en elementos del llamado poder duro, como la atracción de inversiones o el turismo. En esta última lógica, la amplitud de procesos vinculados a dichos fines, entorpece la identificación de esta actividad.

En segundo lugar, se ha diferenciado entre diplomacia pública y diplomacia cultural vinculando ambas políticas a distintas variables dadas por su proyección temporal. La primera se inclinaría a políticas de impacto transitorio, que en ocasiones persiguen la generación de aportes culturales a la imagen país. En cambio, la segunda se refiere mayormente a políticas de largo plazo, que son definidas como relaciones estratégicas (Signitzer, 2008; Deibel y Roberts, 1976; Sablosky, 2003). En estos mismos términos de relación comunicativa, la diplomacia cultural ha sido delimitada siguiendo sus “patrones de comunicación” (Mellisen, 2006). Mientras la diplomacia tradicional presentaba una tendencia a emitir mensajes en un solo sentido (*one flow messages*), inclinándose comúnmente hacia la propaganda, la diplomacia cultural implicaría la interacción con grupos sociales dentro y fuera del país actuante (Mellisen, 2006, p. 9).

Por otro lado, para pensar esta política se establecen variables como el control del mensaje, donde el grado de autonomía en los procesos creativos, así como en la programación de la diplomacia cultural, revelan sus objetivos generales, su relativa sumisión a una estrategia política coyuntural y sus fronteras con otras actividades. La política de censura o de tipo corporativista Estado-capital transnacional en el ámbito de las artes o del patrimonio, inclina la diplomacia cultural hacia la orientación informacional o hacia el *branding* (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2014). En este sentido, se da asimismo la funcionalidad de la gestión cultural exterior a un carácter de la audiencia, de menor o mayor participación, y a una mayor o menor participación social y sectorial en origen. Finalmente, es posible delimitar esta actividad en

función de sus *outputs*, que pueden ser relativamente determinados como, por ejemplo, en el caso de ciertas externalidades económicas cuantificables.

Si bien es posible pensar la diplomacia cultural desde estas variables, el carácter multifacético de la actividad promueve la confusión entre una definición restringida, acotada a la difusión artística e intelectual institucional, y otra extensa, que la inscribe participando de todos los métodos comunicativos de la diplomacia pública. Dicha ambigüedad en su demarcación conceptual se ve reflejada en los programas político-culturales y en la consideración epistémica sobre la materia. Por ejemplo, ¿el soporte gubernamental a películas de marca país o ciudad, como sucedió con *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen, por parte del Ayuntamiento de la ciudad, la realización de un evento sobre la historia de Renault por parte del Ministerio de Industria Francés en la Gran Avenida de New York o, como indica el Cultural Diplomacy Outlook 2011 (Institute for cultural Diplomacy 2011), el auspicio del Mercedes-Benz en el *Fashion Festival Brisbane* de 2011 se sitúan indistintamente en el marco de la diplomacia cultural?

Por otra parte, mientras los modelos de estudio sobre la diplomacia cultural, el centralista y el *arm's lenght*, implican dos formas administrativas, dos caracteres constitutivos y diferentes esquemas de participación social, no contemplan la incidencia de los discursos internacionales en la elaboración de las políticas, no atienden a variables metodológicas y comunicativas ni, en este marco, a la relación de esta política con el *branding* y sus procesos de elitización. Como observamos, históricamente se desarrollaron distintas estrategias de acción en la esfera de la diplomacia cultural: a) las neocoloniales, de difusionismo, centrado en la lengua como estrategia de expansión política y económica b), las culturalistas-desarrollistas, orientadas a la reciprocidad y el entendimiento c) las publicistas, dirigidas a la creación de marca, basadas en la generación de empatía externa por una identidad delimitada. En este sentido, consideramos que es necesario avanzar en la caracterización de sus tendencias de acción actuales.

Hillman Chartrand (1992, p. 135) diferenció la diplomacia cultural destinada “a obtener un beneficio de otro país” de las relaciones culturales, que según su criterio están basadas en el *arm's lenght* y orientadas a la cooperación. Esencialmente, se ha distinguido entre aquellas políticas tendientes a propiciar el entendimiento y aquellas otras únicamente orientadas a favorecer el denominado interés nacional (Zaharna, 2009). En esta línea, consideramos que desde el punto de vista de la agenda exterior, existen actualmente dos polaridades arquetípicas

entre las que oscila la acción de la diplomacia cultural, que llamaremos culturalista y neopropagandista. Se corresponden con dos concepciones estratégicas del poder que se manifiestan en el conjunto de la política, en sus procesos de construcción y en el peso otorgado a diferentes *outputs* deseados, que se reflejan asimismo en su capacidad de acción.

El polo culturalista se caracteriza por políticas que, desde diversos modelos (centralizados o agencializados) y representaciones de la cultura de un determinado ámbito político-territorial, centran su actividad en las áreas artística, intelectual y pedagógico-cultural. Con fines de difundir este imaginario, utilizan esquemas organizativos combinados, como los centros culturales en el exterior, programas de intercambio estudiantil, políticas de la diáspora, etc. Asimismo, sus mecanismos son mayormente horizontales, teniendo efectos favorables compartidos, como el reconocimiento mutuo, que son considerados a largo plazo (Sablosky, 2003, p. 2; Schultz, 1997, Leonard, 1997). En esta dirección, desde diversas esferas supranacionales se colaboró con la reconstrucción patrimonial yugoslava, posterior al conflicto de los Balcanes (Kostadinova, 2011). En una versión arquetípica, esta orientación tiende a la reciprocidad y a la desestructuración y complejización de los estereotipos nacionales. Por lo tanto, supone la relativa ausencia de control gubernamental sobre las narraciones de la producción artística difundida. Conformemente, dicha tendencia enfatiza el carácter artístico-cultural del patrimonio común en sí mismo, y no de modo instrumental. Por otro lado, esta orientación se caracteriza por la participación de los actores locales en la política exterior (*mayor representatividad*), el desarrollo sociocultural territorial en el exterior y la participación democrática de los gobiernos en los organismos supranacionales, en el desarrollo de políticas culturales internacionales. Estos procesos se manifiestan en diversas formas de construcción de poder colectivo mediante la cultura, que van de la estructuración de marcos normativos comunes a nivel supranacional, a diversas políticas culturales interestatales.

Por otro lado, consideramos que existe una polaridad neopropagandista (*menor representatividad*). En la misma la cultura es sometida a la instrumentalización política y económica, mediante diversos modos de gestión gubernamental de la representación cultural exterior. Dichos procesos son promovidos por los gobiernos siguiendo sistemas de influencia simbólica insertos en la relación contemporánea entre diplomacia cultural y diplomacia pública. En este sentido, se ha señalado la permanencia actual de la histórica relación entre diplomacia pública, cultural y propaganda (Mellisen, 2006, p.7; Bound et al., 2007, p 23; Higham, 2007, p.

135; Kennedy, 2003). Asimismo, se ha indicado un nuevo “giro informacional” de la diplomacia cultural desde los años ochenta (Arndt, 2005; Bélanger, 1994, p. 428). Estas prácticas, donde suele participar el sector privado transnacional, propician una mayor dilución de los métodos e instituciones de la diplomacia cultural en la estrategia comunicativa de la diplomacia pública.⁹¹ Son políticas centradas en la difusión de contenidos culturales en un solo sentido, que manifiestan una mirada positiva de lo nacional, coincidente con un esquema político-ideológico. Distintas acciones políticas son posibles de ser articuladas con este fin, como la negociación supranacional de las industrias culturales⁹², la realización y proyección de grandes eventos (Ndlovu, 2010) o la implementación de políticas de promoción (y relativo control) de los *mass media*⁹³. Estos procesos apuntan a crear representaciones sociales externas a corto plazo, destinadas a la obtención de beneficios comerciales, favoreciendo el desplazamiento de la diplomacia cultural hacia la imagen país (Wiesand, 2007, p. 5; Wyszomirski et al., 2003) o aplicando la lógica instrumental del *branding* a esta política (Giacomino, 2009). En síntesis, en esta lógica subyace, de modo más correlacional que en la tendencia culturalista, la necesidad de que las artes y el patrimonio cultural sean útiles a la estrategia de “amplio espectro” de la política exterior, que abarca fines económicos y militares (Lenczowski, 2007, 2011).

A modo de síntesis de la diferenciación entre las distintas actividades de la política exterior en función de las variables descritas presentamos la siguiente Tabla N°3. En la misma se distingue asimismo entre los dos polos que constituyen la diplomacia cultural, modelos entre los que oscila en virtud de diversos procesos sociales y político-institucionales.

⁹¹ Leonard diferencia entre cuatro objetivos principales de la diplomacia pública, en los que la cultura cumple un rol central: “Incrementar la familiaridad”, “Incrementar la apreciación”, “Atraer a la gente”, y “Afectar el comportamiento de la gente” (Leonard, 2002, p. 9).

⁹² Ya que la diplomacia cultural “palidece de insignificancia en comparación con el alcance internacional de la industria cinematográfica privada.” (Yudhishthir, 2008, p. 74).

⁹³ Se ha señalado que existe una relación entre aquellas estrategias que vinculan diplomacia cultural con seguridad nacional y el proteccionismo estatal en el ámbito de la cultura (Bélanger, 1999, p. 696; Penne, 1999). Villanueva ha definido el discurso que sostiene este entendimiento de la diplomacia cultural como de securitización, es decir dirigido a proteger la “soberanía cultural nacional” de las influencias externas en un contexto de dinámicos intercambios simbólicos internacionales (Villanueva, 2007, p. 40).

Tabla N° 3. Áreas de la política exterior y polaridades de la diplomacia cultural

Actividades	Diplomacia cultural		Diplomacia pública		Propaganda	Branding	
Variables							
Polaridades	Culturalista	Neopropagandista	Suave	Dura			
Objetivos	Entendimiento mutuo	Obtención de poder / Persuasión					
Proyección temporal	Larga duración			Corta duración			
Patrón de comunicación	En dos direcciones	En una dirección					
Control del mensaje	Menor	Mayor	Menor	Menor	Alto		
Carácter de la audiencia	Activo	Pasivo	Activo	Pasivo	Pasivo		
Resultados	Relativo	Específico	Relativo	Específico	Específico		
Participación social	Mayor	Menor	Mayor	Nula	Nula		

Fuente: elaboración propia.

2.5 Hipótesis

2.5.1 MARCO DE HIPÓTESIS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El proceso de descentralización de la diplomacia cultural fue usualmente inscripto en el paso de un sistema internacional donde las relaciones se basaban en las disputas de poder duro, a uno nuevo, donde los factores sociales y culturales jugaban un mayor papel. Este desarrollo se vinculó también con la aparición de la gobernanza, la deslocalización y regionalización de la economía y, en ciertos casos, con los procesos de construcción nacional (Ostry, 1978). Igualmente, a nivel local y regional, la paradiplomacia cultural fue interpretada como parte de la nueva política cultural emprendedora y creativa, donde la dimensión internacional jugaba un papel central. En este escenario, desde fines del S. XX se profundizó la acción cultural exterior de los actores subestatales y se potenciaron diversos modos de instrumentalización económica y política de la cultura a escala regional, por lo que los esquemas descentralizados y federales resultantes, se han caracterizado por su equilibrio inestable.

En este contexto, las Comunidades Autónomas (CCAA), principalmente las denominadas nacionalidades históricas, partiendo de una nula o baja presencia cultural en el exterior en la década de los años ochenta, han ampliado su marco competencial y han desarrollado una marcada institucionalización en el área. Este desarrollo, por momentos divergente con respecto al gobierno central, nunca cristalizó en un sistema coordinado de política cultural exterior y produjo una serie de conflictos en esta materia. En este escenario surgen diversos interrogantes: ¿A qué responde el desarrollo del sistema de paradiplomacia cultural catalana?, ¿Cuáles son los factores políticos y los discursos teóricos que explican los procesos de crecimiento, diversificación y especialización regional y estatal de la paradiplomacia cultural catalana entre los años 2000 y 2014?, ¿De qué modo y por qué se ha estructurado la gobernanza multinivel en la proyección cultural exterior del Estado español?, ¿Cómo se conceptúa y proyecta la identidad nacional mediante estas políticas y a que presiones e intereses responden los cambios la configuración del sistema?, y, finalmente, ¿Qué elementos analíticos aporta el estudio de la paradiplomacia cultural catalana en relación a los procesos de transformación de la política cultural contemporánea?

2.5.2 HIPÓTESIS DE LA TESIS

En base al estudio documental y de la literatura y con diferentes elementos provenientes de nuestro posterior trabajo empírico, nuestra hipótesis de investigación quedó configurada como un esquema de relación causal multivariada, del siguiente modo:

Hi.1: La paradiplomacia cultural de Cataluña ha sufrido un proceso que va desde una débil capacidad gubernamental y una escasa actividad cultural exterior en el año 1980 (con la creación del Servicio de Relaciones Culturales del Departamento de Cultura), a una situación de marcada institucionalización y de ganancia de recursos administrativos y materiales, de especificidad⁹⁴ regional y estatal y de diversificación sectorial en los años dos mil. Este fenómeno se explica en el marco de los procesos de disputa social y política derivados del nacionalismo⁹⁵, de la instrumentalización política de esta actividad⁹⁶ y de la emergencia de una lógica economicista⁹⁷ aplicada a la proyección de la cultural regional.

⁹⁴ Nos referimos a la ganancia de poder y de capacidad de acción como ámbito administrativo diferenciado al interior de la política exterior de estos dos niveles de gobierno.

⁹⁵ Según nuestra segunda variable, la acción cultural exterior sería fomentada e influenciada por el nacionalismo político catalán, que, mediante de diversas estrategias políticas de visibilización de su cultura característica a escala

Sub hipótesis

- **Hi.2:** El desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana forma parte de un nuevo paradigma de actividad cultural exterior, donde el nivel subestatal cobra creciente relevancia.
- **Hi.3:** La configuración de la paradiplomacia cultural catalana responde más a dinámicas constitutivas en la relación de actores territoriales, que al ejercicio de poder duro coyuntural y a los procesos de convergencia geopolítica.
- **Hi.4:** El Estado de las Autonomías no presenta un sistema cuasi-federal de política cultural exterior, sino más bien, distintos proyectos de representación cultural exterior sin una coordinación central.
- **Hi.5:** Mientras que el desarrollo de las diplomacias culturales responde mayormente a presiones geopolíticas, las paradiplomacias culturales responden más bien a factores sociales⁹⁸.
- **Hi.6:** La paradiplomacia cultural se instrumentaliza y transforma en función de su impacto en la opinión pública, como un modo de construcción de legitimidad y cohesión social.
- **Hi.7:** El *place branding*, por su naturaleza formal y por su modo articulación política, tiende a anular la capacidad de representación del pluralismo cultural y nacional.

En esta tesis las hipótesis son consideradas tanto como “explicaciones tentativas de la relación entre dos o más variables” (Hernández Sampieri et al., 2010, p.91) vinculadas al fenómeno estudiado, como guías precisas hacia el problema de investigación. En este sentido, al este esquema ya expuesto, conformado por nuestra *hipótesis* y las *subhipótesis* desprendidas de

internacional, buscaría la acumulación de poder autónomo. Estas prácticas “empujarían” con estos fines los límites competenciales en materia exterior, aproximarían la diplomacia cultural a la propaganda nacionalista, y tendrían una búsqueda de diferenciación política y simbólica (y no así de complementariedad), con el nacionalismo del Estado central.

⁹⁶ Nos referimos a diversos modos de instrumentalización económica y política de la cultura. Estos procesos han sido ampliamente estudiados por Clive Gray (2007) en relación a la política cultural.

⁹⁷ En este caso, como hemos desarrollado en nuestro recorrido teórico, este *rationale* sobre la diplomacia cultural se traduce principalmente en la búsqueda de atracción de inversiones y recursos económicos mediante el *branding* cultural por parte de distintos sistemas de gobernanza público-privado corporativista. Este proceso tiende a afectar el modo de despliegue y los objetivos de la diplomacia de la cultura.

⁹⁸ Esta hipótesis es planteada por Bélanger (1999) a partir del estudio del caso canadiense.

la misma, hemos añadido las siguientes *hipótesis alternativas*, con el objetivo de ofrecer posibilidades explicativas adicionales que complejicen nuestra perspectiva y nos sirvan de guía para nuestro trabajo:

- **Hi.a.1:** Las transformaciones de la paradiplomacia cultural de Cataluña se dan como resultado de múltiples procesos interpartidarios (como por ejemplo con la relación PSOE a cargo del Gobierno central y CiU comandando la *Generalitat de Catalunya* en los años ochenta), que afectan a la configuración del sistema estatal multinivel.
- **Hi.a.2:** Las transformaciones de la paradiplomacia cultural se vinculan a sus giros neopropagandistas, que intensifican la competencia económica y política multinivel. En este marco, la paradiplomacia cultural se presenta como un subproducto del Estado posfordista y de las transformaciones en el sistema internacional.
- **Hi.a.3:** Las transformaciones de la paradiplomacia cultural catalana se explican en el contexto de una creciente diversificación y crecimiento competencial de todas las áreas del gobierno autonómico.
- **Hi.a.4:** La paradiplomacia cultural catalana profundizó su desarrollo como producto de la transformación del marco legal exterior del Estado, marcada por dos procesos: su entrada en la UE y la descentralización de la política exterior derivada de las resoluciones del TC.
- **Hi.a.5:** La paradiplomacia cultural fue reimpulsada por la legitimación discursiva que facilitó la teoría de las RI desde la década de los años dos mil.
- **Hi.a.6:** La paradiplomacia cultural ha sido transformada y desarrollada en función de la creciente intervención de Barcelona como actor internacional y de su capacidad para establecer redes culturales internacionales.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Aproximación teórico-metodológica

En este capítulo expondremos la metodología desarrollada para analizar los procesos de crecimiento, diversificación y especialización regional -en el marco de la administración autonómica- y estatal -en el contexto del sistema cuasi-federal- de la paradiplomacia cultural catalana entre los años 2000 y 2014 y, de este modo, responder a nuestra pregunta de investigación sobre los factores explicativos de su desarrollo. Si la política cultural del Estado de las Autonomías, por su complejidad estructural e intergubernamental y debido a sus distintas particularidades nacionales, ha sido vista como un objeto ideal para el estudio en la materia (Bonet y Negrier, 2010, p. 11; Rodríguez Morató y Rius Ulldemolins, 2012, p. 16), con la paradiplomacia cultural de Cataluña sucede algo equivalente. Es una política donde conviven múltiples lógicas y actores, así como métodos y objetivos, lo cual nos ha ofrecido un marco pertinente para desarrollar la propuesta teórico-metodológica que presentamos a continuación.

Basados en el enfoque teórico propuesto y con el fin de estructurar un esquema inductivo-deductivo eficaz, hemos considerado a la paradiplomacia cultural catalana siguiendo las siguientes premisas: a) definimos a la diplomacia cultural como un instrumento proposicional y constitutivo de una idea de cultura, articulado en el concepto de representación cultural exterior y b) entendemos el proceso de construcción de dicha política como un modo de relación entre diferentes instituciones y actores -públicos, asociativos y privados- a diversos niveles de actuación -local/regional/estatal/internacional- para la obtención de diferentes formas de poder. Por lo tanto, la paradiplomacia cultural, como una política establecida en el desarrollo cambiante de estos vínculos, debe ser estudiada teniendo en cuenta su desarrollo histórico y con instrumentos de análisis y recolección de datos que permitan explorar el peso específico de cada factor causal y conformador de la política, tanto en sus procesos y estructuras micro, con posibles efectos materiales y simbólicos en el conjunto del sistema, como contemplando las diversas afectaciones de sus condicionantes macro o estructurales.

No obstante, la ineludible definición y acotación del objeto de estudio, en conjunción con la necesidad de estructurar un diseño metodológico que contemple los diversos aspectos que contribuyeron a la organización y el despliegue de la política, principalmente en sus registros macro y meso, han comportado una operación metodológica compleja. En esta línea, Wendt (1999, p.24) señaló dos problemas teórico-metodológicos centrales vinculados al estudio de la política internacional: a) “la definición de los “pesos” en las razones materialistas e idealistas que explican los procesos que se establecen en el sistema internacional”⁹⁹ y b), “lo vinculado con la relación entre los diferentes niveles de análisis, en cuanto a estructura y agencia”. Exponemos seguidamente el modo en que nos acercamos a nuestro objeto de estudio, en relación a estas dos cuestiones.

a) El problema de la relación entre la estructuración social de la política cultural exterior (dinámica constructivista) y el sistema internacional (dinámica realista)

Nuestro enfoque persigue superar tanto los análisis deterministas, que enmarcan la diplomacia cultural en una disputa de poder en el sistema internacional, como aquellos que la relegan a un simple subproducto de distintos procesos sociales de autodeterminación identitaria. En el marco de nuestro problema de investigación, este primer inconveniente ha sido atendido estudiando a la paradiplomacia cultural catalana como una política sujeta a fuerzas y discursos del sistema internacional, pero centrándonos en la investigación de su sociogénesis y de su evolución sociohistórica, en sus matices materiales e identitarios. Esta combinación del análisis de los procesos estructurales y simbólicos a los niveles meso y macro, permite “superar la oposición entre una posición fiscalista del mundo social que concibe las relaciones sociales como relaciones de fuerza física y una visión “cibernética” o semiológica que hace de esas relaciones de fuerza simbólica, relaciones de comunicación.”(Bourdieu, 1993, p. 60). Por lo tanto, este enfoque contempla tanto los procesos de construcción social de la paradiplomacia cultural, como

⁹⁹ En función de nuestro caso de estudio y de nuestro enfoque teórico, se otorga importancia a la perspectiva de análisis sociológico como mecanismo para el estudio empírico de la paradiplomacia cultural desde un esquema de estudio de las relaciones que dan forma a la política cultural en su evolución histórica. Del mismo modo, que supere las carencias interpretativas del liberalismo institucional -debido a su normatividad de la cultura como instrumento para la competencia internacional- y del constructivismo, dadas sus limitaciones para concebir la cultura como relaciones de poder que responden más a factores estructurales que a las percepciones y las identidades.

las dinámicas geopolíticas y las disputas por el poder extraterritorial que explican dicho fenómeno.

Desde esta perspectiva, los dos registros de análisis, el agencial y el estructural, fueron atravesados por nuestras variables de estudio, previa tipificación de su importancia específica para cada uno de los mismos, partiendo del análisis de la literatura sobre la materia. Asimismo, la ordenación de estas primeras variables fue preestablecida en el diseño metodológico mediante una caracterización general de su manifestación para el caso catalán, teniendo en cuenta la evolución relacional e intergubernamental de la política. De este modo, mientras en el registro de la sociogénesis de la paradiplomacia cultural catalana, el rol del nacionalismo resulta más importante de antemano, también se contemplan diversas formas de instrumentalización política y económica a nivel regional y estatal y los modos de intervención territorial y sectorial de los actores sociales involucrados. En otra instancia se consideran factores estructurales de tipo: a) normativos, como la evolución del marco legal de las relaciones internacionales en cultura a nivel internacional (GATT, Convención de la Diversidad Cultural, etc.), b) discursivos, como el marco otorgado por la creatividad o el *branding*, y c) materiales, el contexto geopolítico de estos intercambios y el rol del Estado español en este entramado de poder económico mundial.

En segundo lugar, como otro mecanismo para atender la dicotomía idealismo-realismo, la estrategia metodológica parte de una definición de diplomacia cultural como un proceso que se establece en torno a unas específicas relaciones de poder. Las mismas manifiestan diversas posiciones de sumisión y dominio y diversos vínculos de colaboración y conflicto, en los cuales lo simbólico es solo existente en tanto relación, y cumple diversos roles de legitimación, distinción y cohesión (Bourdieu, 1977). Por lo tanto, no reducimos la esfera de la política cultural exterior a sus manifestaciones burocráticas, legales y programáticas, dirigidas a la satisfacción de unas determinadas necesidades sociales (Nagel, 1999). Buscamos superar la lógica descriptivo-burocrática de las definiciones establecidas sobre diplomacia cultural, frecuentemente situada como interés o seguridad nacional, abordando este problema desde una perspectiva intermedia entre lo programático exterior -incorporado frecuentemente al análisis del sistema internacional-, y los procesos de estructuración social de base identitaria. Esta aproximación permite analizar la articulación de la mencionada esfera gubernamental –y del sistema multinivel que integra- con los diversos actores sociales participantes en sus políticas. De este modo, es posible examinar la constitución inter-subjetiva, inter-institucional e

intergubernamental de los factores que promueven la política. Particularmente la paradiplomacia cultural, como actividad de mesogobierno, posee una relativa independencia en relación a los actores estatales y supranacionales, pero además de una gran flexibilidad y dinamismo en función de su rol de actor potente materialmente, pero no sujeto a los compromisos de Estado (Lachapelle i Maltais, 2005). Por lo tanto, presenta una cierta capacidad de adaptación a dinámicas diversas, como alianzas transregionales, gobernanza público-privada e intervención social, y se constituye en un ámbito adecuado para ser estudiado de este enfoque.

Finalmente, en tercer lugar, se otorga atención a la dimensión discursiva y constitutiva en el análisis de la política cultural, dada su capacidad de revelar los distintos objetivos explícitos e implícitos de la política y por su significancia para clarificar los modos de relación entre los actores implicados. En consecuencia, esta investigación no parte de una definición de cultura prefijada para analizar el desarrollo programático y la definición oficial de paradiplomacia cultural. En cambio, establece dichas delimitaciones a partir del estudio del propio proceso político y de la contrastación de las diversas definiciones institucionales e individuales sobre la cultura proyectada el extranjero. De este modo, el esclarecimiento del proceso de organización de la paradiplomacia cultural proviene también del análisis de los vínculos discursivos e identitarios entre el poder público y los actores sociales.

Como ha indicado Dubois (1999), la política cultural sustenta su actuación en un proceso de categorización social, que es la base de sus programas y que predispone unas ciertas transformaciones sociales. Igualmente, la “actualización” continua de este proceso, dada por los cambios ocurridos en el campo cultural, servirá de base a la redefinición oficial de cultura, un elemento vinculado a la nueva configuración de la política. Esta correspondencia, marcada particularmente por la multiplicidad de lo definido como cultura (Dubois, 1999, p.4), evidencia que las instituciones categorizan y definen lo cultural de modo tal que se transforme en “objeto de trabajo” y, a la par, se acomodan lógicamente y administrativamente a las transformaciones y fuerzas políticas del campo artístico.¹⁰⁰ De este complejo proceso se deriva la diversidad de lo que es entendido como política cultural, que, lejos de ser una categoría transhistórica (Dubois, 1999, p.3), se define y organiza en un momento y en un contexto específicos. Sin embargo, dichas formas de la política cultural se dan en el marco de distintas influencias globales, de diversos modelos y se insertan en la estructura del sistema público con una cierta *path*

¹⁰⁰ El Estado se presenta por lo tanto como productor de “problemas sociales” (Bourdieu, 1993, p.51)

dependency y distintas resistencias internas y externas al cambio (Dubois, 1999, p.5).¹⁰¹ Esta aproximación al problema facilita identificar los mecanismos de representación cultural exterior, dado que el cambiante proceso de definición estatal de la cultura en la acción exterior expresa los modos de intervención institucional, social y sectorial en la diagramación de la política.

b) El problema del análisis macro y micro: El espacio socio-institucional de la paradiplomacia cultural

Para afrontar este segundo problema el trabajo establece, por una parte, la delimitación del “espacio de acción” de la política. Dicho espacio relacional, que está atravesado por un complejo esquema de ejes de análisis, está compuesto por cuatro registros de estudio: a) su esfera de estudio central (*la paradiplomacia cultural catalana*), que refiere la evolución de la actividad de las instituciones a cargo de la acción cultural exterior de la Generalitat de Cataluña b) la esfera de las interacciones entre la acción de los actores públicos, asociativos y privados en torno a la política cultural exterior desde Cataluña, c) la diplomacia cultural española, su carácter sistemático, sus orientaciones y su interacción con el sistema paradiplomático catalán, y d) la dimensión estructural (*el sistema internacional*) y la evolución de sus dinámica normativas y discursivas en torno a la política cultural internacional. Como presentamos en el siguiente Gráfico N°2, las complejas relaciones establecidas entre distintos niveles de gobierno y otros actores en el diseño y ejecución de esta política, son pensadas en las estructuras micro -por ejemplo, teniendo en cuenta los discursos y normas asumidos e interpretados agencialmente- y considerando tanto los marcos estructurales como los procesos interpersonales e interorganizacionales que favorecen transformaciones en las estructuras normativas y materiales (Mouzelis, 1995).

¹⁰¹ Por lo tanto, la política cultural se traduce en un modo específico de organizar y legitimar sus múltiples ámbitos de actuación (soporte a las artes, patrimonio, regulación de la industria cultural) en un conjunto coordinado (Dubois, 1999, p.3) y en un contexto histórico específico, conforme distintas tradiciones de Estado.

Gráfico N° 2. Niveles de análisis en torno al objeto de estudio



Interrelación dada por la existencia tanto de estructuras micro, como de interacciones personales con efectos marco (Mouzelis, 1995)

Fuente: Elaboración propia.

Teniendo en cuenta todas estas dimensiones analíticas, la investigación se centra en el ámbito de estudio a y b, donde se constituye la paradiplomacia cultural, en tanto actividad de relativa capacidad de autogobierno. En el estudio de este espacio, nos proponemos superar los substancialismos (subjetivistas y objetivistas) identificando lo objetivo -en este caso, las condiciones reales del espacio social estudiado- con relaciones (Bourdieu, 1977). Por lo tanto, para situar el espacio de estructuración de la paradiplomacia cultural hemos partido de la definición y caracterización de un *espacio socio-institucional* de la política cultural exterior subestatal. Este espacio de la paradiplomacia cultural se definió durante el transcurso de la investigación, en función de la identificación de una particular red de relaciones que estructuraban su acción. Definimos como espacio social e institucional a una serie de instituciones y agentes estatales -vinculados a organizaciones sociales y del sector privado- relativamente articulado y abocado a la tarea de la acción cultural exterior en función de diversas tareas preestablecidas, jerarquías de poder, posiciones políticas y objetivos constitutivos y

programáticos. Se trata de un área relacional de relativa estabilidad, que se articula en torno a un espacio burocrático con un capital concreto (Bourdieu, 1993, p.53)¹⁰². Este espacio, en su matriz gubernamental, se diferencia de otros ámbitos de actuación pública tanto por su nivel administrativo, el subestatal-regional, como por su objeto de trabajo y dominio de actuación, la propia cultura en su esfera internacional. El espacio relacional compuesto por estas organizaciones y actores, se define por posiciones que manifiestan vínculos de lejanía o proximidad y que están dadas asimismo por la delimitación de este espacio en su correspondencia con otras áreas de gobierno (la política cultural local, la gestión turística, la promoción empresarial, etc.). Dichos vínculos son de diverso tipo, de colaboración y conflicto, informales o sistematizados y evidencian asimismo desiguales grados de autonomía de poder en relación a otros campos de la vida social y política.

La paradiplomacia cultural catalana, en tanto espacio socio-institucional, presenta constantes transformaciones en relación a su forma, poder y autonomía, que fueron categorizadas temporalmente, definiendo etapas en su desarrollo histórico. Dado que las distintas organizaciones que componen dicho espacio, integran una estructura de relaciones dirigida a objetivos similares, la evolución histórica de la paradiplomacia cultural catalana manifiesta contrapuestas dinámicas inter-organizacionales desarrolladas en el mismo, pero también diversas confluencias discursivas y normativas. Para su estudio, se consideraron las cuatro fases de definición institucional advertidas por DiMaggio y Powell (1983, p. 147): “el aumento de los diversos mecanismos de interacción en el campo de acción, la diagramación de estructuras de interconexión y patrones compartidos de trabajo, una creciente carga de información en disputa por las instituciones y finalmente el establecimiento de una “conciencia mutua” de que este grupo de organizaciones están inmersas en una tarea compartida”. Dichas organizaciones presentan diversos niveles de integración de comportamientos internos, así como, en menor medida, en el conjunto del espacio estudiado. Por lo tanto, su composición está definida y

¹⁰² En esta línea, Boisier et al. (1995), definieron como actor socio-institucional a un grupo articulado de individuos provenientes del sector público y del sector privado que actúan coordinadamente en función de objetivos comunes. Sin embargo, nosotros entendemos que el espacio donde las relaciones que estudiamos se establecen no posee la sistematicidad de acción de un actor y se presenta como un “escenario estructurante y de estructuración” de la política.

redefinida por los mecanismos de restricción y por diversos procesos internos de negociación que cada una de las organizaciones construyen (Crozier y Friedberg, 1974, p.2, Perrow, 1991).¹⁰³

Una cualidad específica de este espacio socio-institucional con respecto a otras configuraciones sociopolíticas es su dualidad, en tanto esfera de constitución de una actividad que será concretada en el extranjero o promocionada internacionalmente. Por lo tanto, las dinámicas programáticas, organizativas y constitutivas de esta actividad, se desenvuelven en función de la consideración de expectativas exteriores, de la dinámica transfronteriza en la política cultural exterior y del “rebote” de estos procesos en la opinión pública local (Gilboa, 2008). Estos elementos moldean el interés y la *rationale* de la política. Sin embargo, no es posible construir una categorización de un afuera y un adentro, sino que hay una red de relaciones que sirven de “extensión” y de mediación del sistema en el extranjero¹⁰⁴. Estos elementos, al igual que la participación social y empresarial local, modelan, en distinta medida, el diseño de la política. En este sentido, los diversos destinos de una misma institución cultural presentan distintas potencialidades y capitales, que se traducen en objetivos y estrategias diferenciales. La consideración de este problema, que tiene un cierto valor explicativo sobre los porqués de la política como proyecto autonómico, se realiza poniendo el foco en el diseño institucional y la actividad gubernamental y social, pero teniendo en cuenta la afectación de esta acomodación a los destinos exteriores de la política y a los factores estructurales en el sistema.

Este esquema de análisis permite sopesar los pesos específicos de cada variable de estudio atendiendo a su evolución, así como a la especificidad de los escenarios y contextos. En este sentido, nuestro enfoque de estudio sociológico de las estructuras y de las acciones gubernamentales atraviesa los dos ámbitos de integración: el social, en su dominio institucional y figuracional, y el general. Se trata de la combinación del análisis funcionalista, es decir, de los grandes mecanismos sociales de construcción, con un análisis focalizado en la relación que se despliega desde el participante hacia el todo social, con el fin de evadir, mediante la utilización de las “herramientas conceptuales adecuadas”, dos grandes problemas, “la reificación y el reduccionismo” (Mouzelis, 1995, p. 130). Por lo tanto, si bien nuestro trabajo pone el foco en las

¹⁰³ Para su estudio, se identificaron y analizaron las principales disposiciones que, desde cada posición previamente identificada, evidenciaron los diversos actores que participan del espacio estudiado.

¹⁰⁴ Algunos autores en función de estas dinámicas han desarrollado el concepto de “espacio social transnacional” (Georgiou, 2007). El mismo se ha pensado como un espacio donde múltiples actores elaboran de “discursos y prácticas” que exceden las fronteras estatales, constituyendo una “esfera pública transnacional” (Guidry, Kennedy y Zald, 2000).

dinámicas meso, establecidas en una red regional, entendemos adecuado, con el objeto de alcanzar una comprensión amplia la política cultural exterior, considerar tanto las instituciones e interacciones micro con efectos en toda la red¹⁰⁵, como las transformaciones sistémicas y su impacto sobre las relaciones cara a cara, con sus consecuencias intrainstitucionales locales (Noya, 2005, Noya y Rodríguez, 2010). La clarificación de las complejas relaciones que surcan estos distintos registros objetivamente indisolubles, facilitan el entendimiento de los factores de análisis del desarrollo de la paradiplomacia cultural de Cataluña.

3.2 Tipo y nivel de investigación

Esta tesis es de tipo aplicada y cualitativa. Dicha perspectiva es acorde a nuestro enfoque analítico -anclado en el análisis contextual-, a nuestro problema de investigación -basado en datos no estandarizados-, así como adecuada en relación a nuestro objeto de estudio y a las teorías que manejamos (Hernández Sampieri et al., 2010, p.8). Igualmente es una aproximación coherente con la falta de información y conocimiento sobre el problema¹⁰⁶, dado que permite desplegar de modo flexible el registro exploratorio a la vez que analítico y crítico del estudio (Coleman y Unrau, 2005, p.406).

Dados la pregunta y el plan de investigación, el nivel central de estudio de esta tesis es el descriptivo-analítico, es decir, que se dirige a especificar las propiedades de la política, desde una perspectiva sociohistórica. Sin embargo, el trabajo presenta una serie hipótesis que plantean correlaciones dirigidas a analizar el fenómeno profundamente, desde una perspectiva teórica y, por lo tanto, de mayor generalización. Durante el desarrollo de la investigación, este último nivel de estudio se profundizó, llevándonos a plantear diversos elementos explicativos sobre el fenómeno estudiado, en un sentido más amplio (Dankhe, 1989). Por lo tanto, a partir de esta instancia, la paradiplomacia cultural catalana es considerada como caso de estudio. Los estudios de caso son definidos como “procesos de investigación cuantitativa, cualitativa o mixta; analizan

¹⁰⁵ Como parte de este análisis del espacio transnacional es preciso identificar y describir aquellas prácticas que conciernen a formas de contacto fuera de la web. En este sentido, son centrales los encuentros internacionales, regionales y la movilidad de personas a través de instituciones. Asimismo, son importantes las actividades organizadas por grupos transnacionales, como festivales, fiestas tradicionales, etc. Del mismo modo, en el caso de la diplomacia cultural pública, es importante tener en cuenta los espacios institucionales de coordinación pública, donde participan representantes de los exiliados, como los consejos, comités, etc.

¹⁰⁶ Este enfoque se corresponde con las características de nuestro objeto de estudio, dado que viene a contribuir a la ausencia de otras aportaciones relevantes sobre las características (marco legal, organización administrativa, programas, actividades, etc.) y la evolución de la paradiplomacia cultural catalana (etapas, continuidad y cambio).

profundamente una unidad para responder al planteamiento del problema, probar hipótesis y desarrollar alguna teoría” (Hernández Sampieri y Mendoza, 2008, p.163). En esta dirección, hemos utilizado el método hipotético-deductivo, pues, habiendo planteado nuestro problema partiendo del caso de la paradiplomacia cultural catalana, inducimos una serie de hipótesis basadas, en parte, en la teoría existente y, posteriormente, contrastamos dichas hipótesis mediante el estudio empírico (Hernández Sampieri et al., 2010).

En cuanto al registro de medición, esta tesis tiene por objeto reunir un conocimiento logrado de las razones que promovieron el devenir de la política cultural exterior. Con este objetivo, realiza una descripción de diversos datos cuantitativos y cualitativos que dan cuenta de las principales variaciones en dicho proceso.

Partiendo del enfoque teórico específico ya descrito y de las hipótesis emergentes del estudio del caso y de la literatura, se diseñó una estrategia de recolección de datos enfocada en analizar las diversas relaciones causales entre el desarrollo de la política cultural exterior y las variables de estudio preestablecidas (como el nacionalismo, el *branding* o la instrumentalización de la proyección internacional de la identidad). Con el fin de identificar la fortaleza de las asociaciones entre estas variables se ha establecido un tipo de investigación correlacional. Por lo tanto, el caso funciona como un modo de confirmar o refutar un universo planteado por diferentes teorías sobre la emergencia y el desarrollo de los modos descentralizados de proyección cultural exterior. De este modo, aportamos distintas líneas exploratorias orientadas a configurar una serie de proposiciones interrelacionadas sobre los modos de construcción de esta política. Consideramos que este último desarrollo es de un buen nivel de fructificación, es decir, que abre un espectro de nuevas hipótesis y líneas de indagación.

3.3 Descripción del ámbito de la investigación: Universo y muestra

Nuestro universo de estudio abarca las instituciones, actores y agentes de la paradiplomacia cultural catalana, que hemos definido en los apartados previos y cuya acción se inscribe en el concepto de espacio socio-institucional. Es decir, que se define por una característica común: su actuación sistemática y pública en el ámbito de la proyección exterior de la cultura catalana entre los años 2000 y hasta el año 2014, pero explicando su evolución desde el primer gobierno de la

Generalitat de Catalunya tras la dictadura franquista (1980).¹⁰⁷ En este sentido, teniendo en cuenta nuestro problema de estudio, la estrategia metodológica tiene como objeto analizar la actuación gubernamental en el diseño y ejecución de esta política, pero considerando sus relaciones con los actores públicos, privados y asociativos. De acuerdo con este criterio, forman parte de nuestro universo de estudio las instituciones y agentes vinculados con la estructura de paradiplomacia cultural del gobierno catalán y los principales los actores sociales y sectoriales dedicados a la materia.

A partir de esta definición de un universo de estudio, se identificaron y analizaron diversas organizaciones, que constituyen nuestras unidades de análisis. Las mismas abarcan, a nivel autonómico, los distintos órganos de la paradiplomacia cultural, a nivel estatal, aquellos abocados a la diplomacia cultural y a su coordinación federal, a nivel local, los órganos de acción cultural exterior de la ciudad de Barcelona y, finalmente, diversas empresas y asociaciones relacionadas con la actividad. A partir del análisis de estas unidades, se estableció una muestra teórica (Glaser, 1992). La misma abarca a los agentes de los tres órganos específicos de paradiplomacia cultural del gobierno catalán y, de modo complementario, a actores de instituciones estatales y locales, organizaciones asociativas, gremios y empresas de referencia. El conjunto de esta selección, sustentada en un extenso trabajo documental, se basa en la acabada identificación de la estructura fundamental de la paradiplomacia cultural del gobierno catalán y de aquellos interlocutores característicos en sus dinámicas de construcción. Por lo tanto, se trata de una muestra de caso típico (Scribano, 2007, p.36), es decir que se han seleccionado los agentes considerados más representativos (*casos importantes*)¹⁰⁸ de las unidades que componen el mencionado universo de estudio, siguiendo criterios de selección diferenciales que presentamos en la siguiente Tabla 4:

¹⁰⁷ Por otra parte, se trata de una investigación de tipo longitudinal, es decir que persigue analizar la evolución de la relación entre conceptos y fenómenos (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 158). Nos ocupamos como marco de referencia general de la evolución histórica de la paradiplomacia cultural catalana desde 1980, con el primer gobierno catalán, y, como ámbito específico el período definido entre el año 2000 y el año 2014, buscando analizar sus particularidades en el marco de este desarrollo general. En el contexto de nuestras hipótesis vinculadas a la profundización y diversificación de esta política, nuestro corte temporal considera la que hemos identificado como la tercera y última etapa de la paradiplomacia cultural catalana. La misma manifiesta una marcada reconfiguración en la dirección de ampliación de la estructura y actividades en el exterior, una mayor institucionalización, isomórfica de los sistemas estatales y una innovación en sus contenidos. Por estos motivos se trata de un período que condensa diversas problemáticas de central interés para el análisis de la representación cultural exterior.

¹⁰⁸ Este conjunto nos permite generalizar y de este modo contribuir al entendimiento del fenómeno, siempre en función de los criterios establecidos por la investigación.

Tabla Nº 4. Criterios de selección de la muestra

Sector público	Paradiplomacia cultural catalana	<ul style="list-style-type: none"> - Conjunto de instituciones que intervienen en el sistema: - % en cargos de presidencia, directivos, técnicos y personal exterior. - Participación en hechos fundamentales para la evolución del sistema 1980-2014.
	Gobierno central	<ul style="list-style-type: none"> - Espacio de coordinación del sistema federal de acción cultural exterior. - Participación en hechos fundamentales para la evolución del sistema federal.
	Gobierno local	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo de la acción cultural exterior de la ciudad. - Participación en la Agenda 21 de la cultura.
Sector privado		<ul style="list-style-type: none"> - Empresa relevante del sector de las industrias culturales. - Sector editorial, dada su importancia en la evolución del sistema autonómico. - Consultoría sobre paradiplomacia cultural con vínculos gubernamentales.
Sector asociativo		<ul style="list-style-type: none"> - Federaciones de organizaciones dedicadas a la acción cultural exterior de Catalunya. - Vínculos con UNESCO.

Fuente: elaboración propia.

Nuestra muestra de estudio ha quedado compuesta de los siguientes ámbitos institucionales: a) En primer lugar, el grupo central conformado por las instituciones públicas que actuaron su último período que va del año 2000, con la creación de ICIC, hasta el año 2014: ICEC, Instituto Ramon Llull, Departamento de Cultura y Presidencia de la Generalitat de Catalunya, b) En segundo lugar, en el contexto del estudio de la gobernanza de la política cultural exterior de Catalunya, los actores sociales y los del sector privado, siguiendo criterios sectoriales (principalmente de la industria cultural) y perfiles organizacionales, priorizando aquellas federaciones de asociaciones culturales de Catalunya en el extranjero, c) En tercer lugar, los agentes de mayor relevancia a nivel estatal, (Ministerio de Cultura, AECID y AC/E) y la

principal organización local de paradiplomacia cultural (Instituto de Cultura de Barcelona, ICUB del Ayuntamiento de Barcelona), que fue adicionada durante el transcurso de la investigación.

Estos agentes fueron considerados en cuanto a su interacción y capacidad de incidencia en la paradiplomacia cultural catalana. Las asociaciones y organizaciones privadas entrevistadas, fueron definidas a partir del estudio documental y confirmadas en su relevancia durante la realización de la primera fase de entrevistas al sector público. Esta selección es acorde a nuestra metodología cualitativa, favorece la selección de los actores relevantes para el análisis de los problemas planteados y facilita cotejar nuestras hipótesis. Las entrevistas realizadas fueron treinta y dos y su número final se fijó en función del criterio de saturación de categorías.

3.4 Definición y operacionalización de las variables

Con el fin de establecer los factores determinantes del desarrollo y de la transformación de la paradiplomacia cultural catalana en el periodo comprendido entre el año 2000 y el 2014, y en función de nuestras hipótesis de trabajo y de nuestro estudio teórico, hemos ido estableciendo la definición y operacionalización de nuestras principales variables. Su enunciación responde tanto a nuestra aproximación teórica al problema de estudio, como al contexto particular que propone el caso. La siguiente Tabla N°5 presenta las principales variables consideradas en el nivel descriptivo de estudio, en función de los tres niveles definidos para su análisis. Esta primera aproximación permite situar el marco general del problema, en términos de los principales elementos identificados como funcionales para la caracterización de la evolución de paradiplomacia cultural catalana.

Tabla N° 5. Principales variables por niveles de estudio

Nivel de estudio	Paradiplomacia cultural (espacio socio institucional)	Nivel estructural 1 Diplomacia cultural	Nivel estructural 2 Formas globales, sistema internacional
Variables	Estructura organizativa	Estructura organizativa	Plataformas institucionales
	Financiación de la diplomacia cultural	Marco normativo	Marco legal y discursivo
	Objetivos y prioridades	Objetivos y prioridades	
	Relación público -privada	Relación Estado/CAC en la diplomacia cultural	
	Relación público-asociativa		
	Integración de los órganos exteriores		
	Destinos de la actividad		

Fuente: elaboración propia.

En un segundo registro operativo, que se vincula a las preguntas de investigación e hipótesis que se fueron estructurando durante el desarrollo de la tesis, hemos establecido la siguiente Tabla N°6. La misma presenta las principales variables independientes del desarrollo de la paradiplomacia cultural, como nacionalismo, marketing territorial/economicismo, instrumentalización político-partidaria de la cultura, categorizadas en dos niveles de estudio: el descriptivo y el analítico. Dichas variables son nuestras herramientas fundamentales en el estudio de las dinámicas socio-institucionales de la paradiplomacia cultural catalana, en relación al problema de investigación, a los objetivos definidos y acorde al enfoque teórico construido. Cada variable se presenta con su definición operacional y con sus principales dimensiones e indicadores.

Tabla Nº 6. Variables de análisis y principales indicadores de estudio de la paradiplomacia cultural catalana

	Variable	Definición operacional	Dimensiones	Indicadores
Descriptivas	Crecimiento	Incremento de la estructura burocrática y de la capacidad económica de la paradiplomacia cultural catalana.	- Institucional - Recursos	- Cantidad de instituciones públicas de la paradiplomacia cultural - Presupuesto por institución y presupuesto general
	Autonomización Federalismo	Capacidad de este ámbito gubernamental de definir y controlar sus propios recursos y objetivos y de coordinarlos con la AGE.	- Autonómica - Estatal	- Tipo de contactos multinivel (BCN, AGE, Generalitat): - Proyectos conjuntos, objetivos y frecuencia - Participación en organismos supranacionales - Acuerdos bilaterales - Actuación de los órganos de coordinación cuasi-federal
	Diversificación	Multiplicación de los ámbitos sectoriales, sociales y geográficos de actuación de la paradiplomacia cultural catalana.	- Burocrático /sectorial - Burocrático /social - Geográfica	- Conjunto de instituciones desarrollado paradiplomacia cultural, definición sectorial - Cantidad de sectores artístico-culturales de la paradiplomacia - Actividades de cultura exteriores por destino geográfico
Analíticas	Nacionalismo	Ideología identitaria y proceso de organización social y político en torno a la política cultural exterior de Cataluña.	- Cultural - Político	- Políticas de representación simbólica (unionismo/soberanismo) - Definición de cultura de los agentes de la paradiplomacia cultural - Conflictos políticos nacionalistas sobre la representación cultural exterior
	Branding/ Economicismo	Conformación de la diplomacia cultural funcionalmente a objetivos de atracción de capital transnacional, exportaciones y turismo.	- Marca cultural	- Utilización y/o supeditación de la cultura a la creación de marca - Evolución en la relación marca Barcelona y paradiplomacia cultural catalana
	Democratización Representatividad cultural	Estructuración de la diplomacia cultural desde un enfoque tendiente a la participación social y sectorial, multinivel y descentralizada.	- Social/sectorial - Geográfica	- Participación de las organizaciones sociales en la paradiplomacia cultural - Descentralización del sistema de política cultural exterior en la región
	Instrumentalización	Utilización del capital y del campo de acción de la política cultural externa para objetivos políticos o económicos privados.	- Política - Económica	- Usos de la diplomacia cultural con fines extraculturales, de beneficio económico empresarial o de tipo político- partidario.

Fuente: elaboración propia.

3.5 Técnicas e instrumentos para la recolección de datos

Nuestro esquema de recolección de datos combina diferentes métodos y se nutre de diversas fuentes de información, divididas en documentales y de campo. Este último ámbito estuvo basado principalmente en entrevistas semiestructuradas a actores relevantes de la paradiplomacia cultural catalana, pero también en la asistencia a diversas actividades e instituciones vinculadas a la política estudiada y a la realización de notas de campo¹⁰⁹. El conjunto de estas técnicas ha permitido una triangulación continua de datos y la acabada contrastación de los mismos.

3.5.1 EL ANÁLISIS DOCUMENTAL

El extenso trabajo documental realizado consistió en el estudio de programas, presupuestos y memorias institucionales, notas en periódicos, videos de conferencias parlamentarias, de congresos académicos y de encuentros efectuados por *think thanks*. También han sido significativos para la investigación otros soportes como campañas políticas, entrevistas e imágenes. Por otra parte, se han estudiado en profundidad cientos de artículos científicos, informes y libros vinculados a nuestro marco teórico y a políticas culturales exteriores de diversos territorios. El conjunto de esta información, recabada en Barcelona, Madrid y en el exterior (New York y London), fue organizada sistemáticamente desde el año 2010, siguiendo criterios acorde a su especificidad, de tipo: cronológico-temporal, por autor, por línea de desarrollo político, por sector y por nivel gubernamental. También se diagramaron, durante los cuatro años de realización del trabajo, mapas de actores, listados y presupuestos, en correspondencia con la construcción de datos vinculados a nuestras variables e indicadores.

3.5.2 LAS ENTREVISTAS

Como mencionamos anteriormente, nuestra estrategia metodológica se basó en la combinación del análisis de múltiples fuentes documentales con la realización de entrevistas a actores relevantes de la actividad cultural exterior de Cataluña. Este trabajo de campo se centró en el ámbito gubernamental, pero se extendió a diversos agentes privados y sociales de la actividad cultural en el extranjero. Dichas entrevistas se concretaron, en gran medida, en las instituciones y organizaciones que representan nuestras unidades de estudio actualmente. En menor medida, se

¹⁰⁹ Como por ejemplo al Seminario internacional: “La diplomacia cultural: reflexiones y propuestas desde Cataluña”, realizado en diciembre de 2009 y organizado por la Generalitat de Cataluña e Interarts.

trató de actores que aportaron datos históricos sobre el desenvolvimiento previo de estas mismas organizaciones o de otras ya extinguidas y que cumplían, desde los años ochenta, labores en el ámbito de la paradiplomacia cultural (COPEC, Departamento de Cultura, etc.). Asimismo, en tres casos -Xavier Marcé, Valentí Sallas y Núria Bultà-, los entrevistados habían dirigido dos de las instituciones estudiadas y en otros –como Marisol López, Vicenç Llorca, Jordi Pascual, Carlos Alberdi, o Esteve Caramés- habían integrado distintas instituciones analizadas.

En cuanto al contenido de las entrevistas, se estructuraron en función de tres ejes de análisis que contenían nuestras variables de estudio y reflejaban la especificación de distintas problemáticas representadas por nuestros indicadores. Poseían entre 10 y 13 preguntas, dado que el esquema común sufrió una adaptación, en función del entrevistado. El orden de las mismas respondió a un criterio de complejidad y especificidad creciente, yendo de lo general a lo particular (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 421). Tras una introducción, que permitía realizar una descripción de la trayectoria personal del entrevistado y su relación con o incorporación a la política cultural exterior, se encontraban: a) el eje institucional, donde se realizaban diversas preguntas sobre las actividades, discursos legitimadores (definición de cultura difundida) y objetivos de la organización donde el entrevistado desarrolla o desarrollaba su labor, b) el eje de interacciones y relaciones (público- privadas-asociativas, para cada caso), donde se abordaban los modos vinculación intergubernamental y de la administración catalana con otros actores, sus características, fines y funcionamiento, y finalmente c) el eje histórico, donde se trataban cuestiones vinculadas a la evolución general de la paradiplomacia cultural y a sus potenciales funciones (modelos) y formas institucionales futuras.

En concordancia con nuestros objetivos de investigación, la entrevista nos aportó información sobre: a) el rol y la perspectiva del entrevistado sobre la acción cultural exterior de Cataluña, b) su visión sobre los objetivos implícitos y explícitos de su organización u organizaciones, sus actividades y dinámicas, c) su identificación del tipo de relaciones que establecen y como las mismas definen las practicas institucionales y del conjunto del sistema y, finalmente, d) su perspectiva general sobre la evolución de la paradiplomacia cultural, sus planteamientos estratégicos, sus repercusiones y alcances. Un particular énfasis fue colocado en el nivel c), de las relaciones. El mismo nos ha permitido identificar la evolución de la gobernanza de esta política, establecer con mayor claridad el modelo de representación cultural exterior que

propone la misma y, por lo tanto, profundizar en el análisis de los problemas que fue planteando nuestra investigación durante su desarrollo.

Las entrevistas, que arriban a un número de 32, fueron realizadas mayormente en catalán y, en 6 ocasiones, en castellano. En muchos casos se trataba de actores que habían permanecido a varias de las instituciones estudiadas, por lo que la entrevista se dividió en dos registros. De este modo, tenía cuenta la perspectiva del entrevistado sobre los procesos que abarcan el conjunto de su trayectoria profesional. La primera etapa de realización de entrevistas abarcó aquellas dirigidas a los diferentes ámbitos de la *Generalitat* catalana y las que se realizaron en el ICUB. Esto se fue combinando con las entrevistas realizadas a actores privados y asociativos. Una segunda etapa incorporó aquellas realizadas en Madrid (AGE). Complementariamente, se realizó un trabajo de observación que consistió en diversas visitas a las instituciones en Barcelona y en el extranjero. A continuación detallamos las entrevistas realizadas por nivel de gobierno y sector, señalando nombre y cargo de las personas entrevistadas:

Tabla Nº 7. Entrevistados de la Generalitat de Cataluña por institución (nombre y cargo)

ICEC	Instituto Ramon Llull	Departamento de Cultura	Presidencia
1 Marisol López Directora /Área Internacional	6 Jadranka Vrsalovic-Carevic Directora /Sede en New York	10 Ferran Mascarell Consejero de Cultura	13 Jordi Pujol Ex Presidente
2 Alex Navarro Garrich Coordinador /Área de Mercados	7 Vicenç Villatoro Presidente	11 Vicent Sallas Director /Área Relaciones internacionales (Ex Director COPEC)	14 Albert Royo i Marine Secretario General /Diplocat
3 Neus Melich Técnica /Área de Desarrollo Empresarial	8 Josep Marcé Calderer Gerente	12 Vicenç Llorca Berrocal Ex Director /Secretaría de Relaciones Culturales	
4 Mar Pérez Unanue Directora /Sede en Londres	9 Neus Fornells Ex Directora Adjunta		
5 Núria Bultà Directora /Sede en Bruselas (Ex Directora COPEC)			

Tabla Nº 8. Entrevistados por sector (nombre y cargo)

Sector privado	Sector asociativo
15 Jordi Baltà Coordinador /Proyectos Interarts	18 Nuria Bayo Director /IPECC
16 Xavier Marcé Carol Vicepresidente Grupo Focus (Ex Director general ICEC)	19 Mònica Sabata i Fernández Presidenta /FOCIR
17 Segimon Borràs Secretario General /Gremi d'Editors de Catalunya	20 Carme Arenas Presidenta /PEN Català

Tabla Nº 9. Entrevistados por nivel de gobierno (nombre y cargo)

Gobierno de Barcelona	Gobierno central
21 Jordi Pascual Director de Sección internacional /ICUB	23 Milagros Del Corral Representante /UNESCO (Comunicación escrita)
22 Esteve Caramés Consultor de Política cultural internacional /ICUB	24 Emilio Vilanova Martínez-Frías Subdirector General de Promoción Exterior de la Cultura /MECD
	25 Jesús Santa-Bàrbara Rupérez Consejero Técnico /Departamento de Cooperación con las Comunidades Autónomas MECD
	26 Carlos Alberdi Ex Director de Relaciones Culturales y Científicas /AECID
	27 Elvira Marco Directora General /Acción Cultural Española
	28 Jorge Sobredo Director de Programación /Acción Cultural Española

Además de estas audiencias, se realizaron otras entrevistas complementarias a informantes relevantes: 29- al Director del Área de Comunidades Catalanas en el exterior Rafael Caballería (Generalitat de Catalunya), 30- al académico especializado en diplomacia pública Dr. Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra), 31- al académico Lorenzo Delgado Escalonilla (CCHS-

CSIC-Madrid), especializado en diplomacia cultural española, y 32-a la cooperante cultural española, Montserrat Casanovas (UNESCO, Comisión Europea).

Este conjunto de encuentros han permitido recolectar una cantidad significativa de información sobre la paradiplomacia cultural catalana, considerando su evolución histórica desde 1980 y focalizando en los procesos ocurridos en el período de estudio 2000-2014. También han aportado un material valioso para la comprensión de su modo de organización y sobre las características específicas de sus vínculos con los campos asociativo y privado catalán, que aportan explicaciones sobre la transformación de la paradiplomacia cultural de Cataluña.

3.5.3 VALIDEZ Y CONFIABILIDAD DEL INSTRUMENTO

Nuestros instrumentos de recolección de datos, el análisis documental y las entrevistas semiestructuradas a agentes y actores dedicados a la proyección exterior de la cultura catalana, han perseguido evaluar las transformaciones de la paradiplomacia cultural de Cataluña y su relación con nuestras variables independientes. Dado que medir es el proceso de vincular conceptos abstractos con indicadores empíricos (Carmines y Zeller, 1979, p.10), la elección de estos métodos ha venido dada por su capacidad conjunta y complementaria de responder adecuadamente a nuestras preguntas de investigación, captando y reflejando las variaciones en los indicadores establecidos para nuestras variables.

El proceso de investigación se ha servido de distintos métodos para brindar rigor, demostrar dependencia y aumentar la confiabilidad, como la realización de preguntas “paralelas” a todos los entrevistados, la sistematización de las notas de campo y la contrastación de fuentes (*triangulación*) (Mertens, 2005). Este esquema de recolección y a la vez ordenación de la información, confluó en la construcción de resultados consistentes y coherentes, dado que ha demostrado otorgar resultados estables (Kerlinger y Lee, 2002). Es decir, que habiendo sido la entrevista aplicada a diversos actores y habiéndose evaluado diversos procesos interrelacionados, se han obtenido respuestas constantes y consistentes a nuestras interrogaciones (Briones, 2003). Asimismo, posee validez de constructo, al estar basada en un proceso de redelimitación de los conceptos teóricos, de sistematizada operacionalización de las variables en una correcta relación con sus indicadores (Carmines y Zeller, 1979, p. 12) y al combinar diversas técnicas de obtención de la información.

Por lo tanto, la estrategia metodológica ha demostrado su validez, tanto como proceso de campo, es decir, en la contrastación realizada en las sucesivas entrevistas, así como en el estudio de los acontecimientos documentados, en cuanto al relevamiento que emerge del conjunto de las informaciones relevadas. Así, el método de recolección ha demostrado no alterar el fenómeno estudiado ni la validez del análisis, que, basado en diversas teorías, se ha sustentado en la capacidad de los instrumentos de medición de no sesgar los datos obtenidos.

3.6 Método de análisis de los datos y elaboración de la tesis

Para el análisis de la información se recurrió a la presentación resumida en fichas (mediante notas, referencias bibliográficas, índices, cuadros, gráficos e ilustraciones) y al resumen analítico de distintos aspectos específicos de las informaciones recabadas, vinculados de modo concreto a nuestros objetivos de trabajo e hipótesis. Por lo tanto, realizamos una estructuración constante de los datos, siguiendo nuestras categorías y criterios de investigación (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 440). Estos datos fueron recopilados siguiendo lineamientos que condensaban distintos planteamientos esenciales, propuestas teóricas y aspectos lógicos de sus contenidos. Asimismo, la extensa literatura académica sobre las teorías, principios teóricos o conceptos vinculados a esta tesis se organizó en función de un análisis crítico, que nos permitió establecer nuestro enfoque teórico-metodológico.

En cuanto a las entrevistas, se han extraído diversos elementos descriptivos y conceptos cualitativos, como aquellos vinculados a la definición de cultura y de política cultural internacional exteriorizada por los actores. En esta línea, a partir del análisis de contenidos (Krippendorff 1991), se estableció una tipología de respuestas a las mismas preguntas (*inferencias reproducibles*), vinculadas al nivel institucional, al modo de relación entre actores y a los objetivos y bases de la política. Asimismo, como parte de este trabajo, se ha realizado un mapa de relaciones de la paradiplomacia cultural en Cataluña y se han descripto los distintos vínculos entre niveles de gobierno y sectores de la paradiplomacia cultural. Esta identificación y plasmación de una red de relaciones ha sido central para el análisis de los procesos de esta política. Del mismo modo, ha complementado la rica base de datos cualitativos que otorgan las grabaciones realizadas.

Este proceso de análisis de la información se ha visto favorecido por la realización y publicación de cinco artículos en revistas científicas indexadas con arbitraje externo, que

desarrollan distintas líneas de investigación específicas vinculadas al problema de la tesis. Asimismo dichos avances han sido contrastados mediante su presentación y debate en mi estancia formativa en la Universidad Estatal de Ohio en 2012, bajo la dirección la Dra. Margaret Wyzomirsky, y en 6 congresos internacionales, entre los años 2012 y 2014.

Finalmente, estos procesos de recolección, organización y contrastación de la información, realizados de manera paralela y en función de la triangulación de información y de la construcción de conocimiento propia del proceso, llevaron a la codificación de los datos dividiéndolos en distintas etapas y registros. Estos procesos de la investigación, basados en un profundo estudio de contexto, permitieron cumplir con los propósitos metódicos y nos llevaron a una saturación de análisis en el año 2014/2015, donde pudimos establecer patrones y correlaciones causales, avanzando en el entendimiento del problema. En cuanto al proceso de reporte de resultados, el mismo ocupó distintas etapas, plasmado en resúmenes, artículos publicados y distintas presentaciones en congresos y seminarios, y fue concluido en el último año de elaboración de este escrito, profundizando en la descripción, en el cuerpo de análisis y plasmando las conclusiones. En cuanto a los aspectos formales de la tesis el sistema de referencias y citación utilizado es APA.

CAPÍTULO 4: EL CASO CATALÁN EN EL CONTEXTO ESPAÑOL: MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO Y NORMATIVO

En el año 1980 se creó el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. En el diseño de esta dependencia, se dispuso un área a cargo de la actividad artística y patrimonial en el exterior, dando origen a un despliegue institucional y normativo de más de tres décadas. La estructura gubernamental que componía este fragmentado ámbito de actuación, se ampliaría prontamente al ámbito lingüístico, inicialmente comandado por el Departamento de Educación, y a la paradiplomacia pública e intergubernamental, que tuvo una dinámica intervención de la Presidencia de la *Generalitat*.

La paradiplomacia cultural catalana, que contó con una activa intervención de las organizaciones sociales desde sus inicios, fue reimpulsada por el ingreso del Estado español a la Unión Europea y por la agenda 1992 de política exterior impulsada por el Gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Esta política se enmarcó en el concepto de promoción cultural, y se dirigía tanto a la difusión y a la regulación de las industrias culturales, como a la proyección exterior de la identidad. El contexto de la globalización fue un marco legitimador para la activación de estas acciones, que se presentaban como una forma de defensa del patrimonio regional. En esta coyuntura se creó el primer instrumento específicamente dedicado a la materia: el COPEC, de 1991.

Durante la década siguiente, dando continuidad a este progresivo desarrollo de la acción cultural exterior, la paradiplomacia cultural sería dotada de una nueva institucionalidad y, simultáneamente, se ampliaría el rango de acción internacional del Departamento de Cultura. Ahora esta política estuvo enmarcada en los discursos del poder blando y de la diversidad cultural y se articuló desde diversas lógicas y estratégicas, que van del *branding* a las industrias creativas. En este contexto, hacen aparición el *Institut Català de les Industries Culturals* (2000) y el *Institut Ramon Llull* (2001), dotando a Cataluña de una capacidad de acción cultural exterior de difícil homologación con respecto a otros entes subestatales.

Naturalmente, la evolución del ordenamiento legal y político del Estado español ha cumplido un rol muy importante en esta evolución. Por lo tanto, un correcto acercamiento al análisis de los factores explicativos de este proceso, donde confluyen múltiples elementos estructurales y agenciales, necesariamente ha de partir de una delineación del marco estatal en el que esta política se inserta. En este capítulo, establecemos dicho marco de análisis y estudio destinado a acercarnos al último período de la paradiplomacia cultural catalana que constituye nuestro foco de investigación, 2000-2014.

Con este fin, previamente a una conceptualización general de la acción exterior catalana y de un estudio sobre sus antecedentes en la paradiplomacia cultural desde 1980 hasta el año 1999, situamos esta política en tres niveles lógicamente articulados. Primeramente, realizamos una descripción del modelo de Estado español, el llamado Estado de las Autonomías, y el encaje cultural y nacional de Cataluña en el mismo, dando cuenta de la interrelación entre política doméstica e internacional. En segunda instancia y considerando este ordenamiento, describimos la evolución general de la diplomacia cultural española, definiendo el modelo que ha ido constituyendo, y dando lugar a un acercamiento inicial al modo de articulación federal de esta política. En tercer lugar, nos adentramos en el sistema autonómico de acción cultural exterior, puntualizando sus bases normativas y su articulación cuasi-federal. De este modo, delineamos un marco político ineludible para nuestro objeto de estudio y un esquema conceptual de que nos permite situar y presentar adecuadamente el caso de la paradiplomacia cultural catalana.

4.1 Estado de las Autonomías, nacionalismo y políticas culturales

El rico patrimonio cultural de España es un legado marcado por la convivencia y la confrontación de los múltiples pueblos que habitaron su geografía. Desde los asentamientos prehistóricos hasta su pasado romano, visigodo, árabe y cristiano, que dejaron marcas en la configuración sociocultural y política de la península (Calduch, 1994). Este patrimonio se ha figurado en un objeto de compleja capitalización política durante la era moderna. En este apartado realizamos una revisión general del devenir de la administración pública de la cultura en España y su marco normativo, atendiendo a las relaciones de poder que dieron forma a sus manifestaciones hegemónicas. La consideración de la señalada interrelación entre política interior y política exterior (Lasagna, 1996), será un puntapié fundamental con el fin de acercarnos

a la comprensión del modo de organización de la acción cultural internacional en el Estado español.

El profundo proceso de modernización social y cultural que sufrió el país desde el siglo XIX encontró un fuerte obstáculo en un Estado retrógrado y antidemocrático (Juliá, 2003, p.19). De este modo, el pacto que dio lugar a la Restauración borbónica (1874) estableció -en el marco de la monarquía constitucional-, la alternancia entre liberales y conservadores, otorgando un marco político-institucional a dicha dinámica autoritaria. Por otra parte, este esquema de poder colisionó con la diversidad político-cultural de España, estrechamente relacionada con los movimientos políticos nacionalistas, principalmente vascos y catalanes, que eclosionaron en este contexto (Sole Tura, 1985, p.43). Esta oposición entre régimen y sociedad, expresada en la desatención estatal sobre las particularidades y derechos de los diversos grupos que conformaban el país, daría lugar a una fuerte movilización social. Una dicotomía que se profundizó sobre la base del desprestigio que sufrieron tanto el sistema político como la monarquía durante la dictadura de Primo de Rivera, desembocando en la II República (Jackson, 1999).

Este proceso democrático volvió a toparse con diversas dificultades en su disputa de poder con sectores eclesiásticos y conservadores, que confluyeron en el levantamiento militar ocurrido en 1936. La prolongada dictadura franquista, desarrollada entre 1939 y 1975, que tras una fase de aislamiento, contó con la importante anuencia de las potencias europeas (Berdah, 2002), estuvo basada en una ideología nacionalista, anticomunista y católica y se estructuró en torno a los preceptos de la llamada “democracia orgánica”. Este eufemismo implicó la eliminación del sistema parlamentario y su sustitución por un régimen caudillista y totalitario, donde la diversidad cultural y nacional, además de ser negada, sería también perseguida (Muñoz Cáliz, 2014; Abellán, 1984; Benet, 1973). Esta herencia política de la dictadura, tuvo una fuerte influencia en el ordenamiento constitucional y administrativo de España convenido durante la transición democrática, así como sobre la interpretación hispanista de la política exterior del país, la cual subsistiría en diferentes fases y facetas de su nueva labor en América Latina.

En contraposición, desde la transición democrática el Estado español evolucionó desde el marcado centralismo franquista hacia un sistema manifiestamente descentralizado, que se fue estructurando y reconfigurando con el pasar de los años. Dicho proceso estuvo cargado de negociaciones entre las fuerzas políticas implicadas, que se establecieron a partir de las diversas posiciones partidarias sobre la nueva estructura político-territorial que debía adoptar el Estado

(Colomer, 1998). A finales de los años setenta, hubo un acuerdo entre sectores de la derecha política, las fuerzas españolas de izquierda y los partidos nacionalistas representantes de las minorías vasca y catalana de instituir un nuevo modelo de Estado, el llamado Estado de las Autonomías (Sole Tura, 1985). El mismo se plasmó en un esquema constitucional que perseguía promover la desconcentración de la administración pública para brindarle eficacia, sostener la unidad nacional y simultáneamente atender los reclamos históricos de soberanía por parte de las distintas “nacionalidades históricas”: Cataluña, País Vasco y Galicia.

La Constitución Española (CE) de 1978 señaló el modo de estructuración política de la nueva monarquía parlamentaria como un Estado unitario descentralizado y fijó la disposición territorial del mismo. Dicha ordenación comprende tres niveles de gobierno, los municipios, las provincias y las autonomías, atendiendo a la existencia de diversas “nacionalidades y regiones” (Art. 2 CE). Estas fueron incorporadas al esquema de Comunidades Autónomas¹¹⁰, unidades político-administrativas de primer nivel. Las mismas se encuentran regidas tanto por la propia Carta Magna como por sus respectivos Estatutos de Autonomía. En este sentido, la CE (Art. 148 y Art.149) distingue entre aquellas competencias exclusivas, compartidas y concurrentes que les corresponden a los diferentes niveles de gobierno. De este modo, reserva la atención exclusiva de asuntos como inmigración, relaciones internacionales, defensa o control cambiario al nivel central (Art. 149). En cambio, múltiples áreas de actuación, como seguridad o economía, son ámbitos compartidos entre el Gobierno central y las Comunidades Autónomas (Art. 149.1). Finalmente, siguiendo el Artículo 149.3, aquellas competencias no expresamente atendidas por el Estado pueden ser susceptibles de ser desarrolladas por los gobiernos autonómicos.

Algunos autores han interpretado esta fase del desarrollo autonómico como una dinámica de pacto federalizante (Agranoff, 1993) y, en este contexto, han calificado al caracterizado al Estado de las autonomías como cercano al tradicional sistema federal de gobierno (Aja, 2007; Colomer, 1998). Sin embargo, existe un acuerdo en señalar que el federalismo no se comprendió en su dimensión de agregación y coordinación, sino como un camino hacia el fraccionamiento del Estado, lo que limitó la adecuada demarcación y cristalización de este sistema. En consecuencia, también se define al esquema administrativo y legal resultante de este proceso como un federalismo incompleto (Grau Creus, 2000). De esta manera, el Estado de las Autonomías ha sido distinguido por conservar el esquema territorial unitario con una

¹¹⁰ Actualmente existen 17 Comunidades Autónomas y 2 Ciudades Autónomas.

descentralización de la gestión de las políticas sociales (Aja, 2007). Asimismo, debido a los llamados “hechos diferenciales” que, según la propia Constitución Nacional y los Estatutos de Autonomía, les corresponden a cada una de las CCAA y que se han ido operacionalizando en el desarrollo del sistema, ha sido calificado como un “federalismo asimétrico” (López Aguilar, 1999). En este marco, el carácter particularmente “abierto” a la interpretación jurídica de diversas disposiciones constitucionales, en relación a la distribución competencial, ha facilitado distintos desarrollos descentralizadores y recentralizadores del sistema de gobierno.

La pluralidad nacional, identitaria y lingüística del país y los contrapuestos discursos legitimadores que le brindan entidad -reflejados en sus análisis teóricos e interpretaciones legales-, tuvieron particular incidencia en el proceso de organización de este sistema constitucional y gubernamental. En el caso de Cataluña, la idea de nación se edificó sobre la base de la organización política medieval de su territorio en torno a una lengua y a unas instituciones propias. En esta región se estableció el Condado de Barcelona -que logró una cierta autonomía hacia el siglo X-, una matriz de control político-territorial y un espacio cultural que evolucionó hacia el establecimiento del Principado de Cataluña en el siglo XV.¹¹¹ La idea nacional fundada en esta tradición y sobre estos procesos históricos, cobraría impulso en el marco del movimiento intelectual, literario y artístico conocido como la *Renaixença*¹¹², desplegado desde la década de 1840. Dicho fenómeno estuvo también vinculado a una nueva historiografía y a una nueva interpretación romántica del derecho por parte de las elites liberales, que dio paulatinamente densidad política a este esquema idealista (Jacobson, 2009, p.24). De este modo Balaguer, una de las figuras centrales del movimiento, apuntaba dos décadas después sobre los modos de historiar España: “Es un grave error. La España es un compuesto de diversas nacionalidades. Hoy son provincias los que, hace pocos siglos aun, era reinos y naciones.”(Balaguer, 1860, p.12).

El nacionalismo cultural, encarnado por el movimiento *renaixentista*, se traduciría seguidamente en la aparición de organizaciones políticas nacionalistas como la Liga Regionalista de 1901 y en la instauración de la Mancomunidad de Cataluña en 1913. Asimismo, este proceso político derivó en una nueva interpretación de la singularidad nacional catalana, esgrimida por la izquierda política, con la creación del partido Esquerra Republicana en 1931 y con la definición

¹¹¹ Cabe destacar el establecimiento de las Cortes Generales de Cataluña en el SXII -convocadas por primera vez por Jaime I de Aragón-, unas de las primeras de Europa (Balcells, 1996).

¹¹² En 1871 fue fundada la revista llamada *La Renaixença* que sirvió de plataforma para el movimiento. La misma fue impulsada por el grupo de intelectuales denominados Joven Catalonia.

del primer Estatuto catalán de 1932, durante la II República. De modo coherente con este proceso de divergencia ideológica de la política nacionalista, la cultura catalana se transformaría a lo largo del siglo XX en una pluralidad de visiones y de representaciones identitarias. En la misma conviven discordantes concepciones ideológicas y filosóficas, que se hayan dotadas de una particular centralidad social, dada su naturaleza nacional (Giner et al., 1996).

Esta plurinacionalidad cultural del Estado español fue parcialmente reconocida por la Constitución de 1978. De este modo, el llamado “Pacto de la Transición” se plasmó en un reconocimiento de la existencia de “nacionalidades” (Art. 2) y de la diversidad cultural y lingüística del país (Art. 3). En esta materia, la lengua oficial y mayoritaria es el castellano y cuatro lenguas, el catalán, el gallego, el euskera y el occitano, tienen un estatus de cooficialidad en seis de las CCAA que integran el Estado. Asimismo, otras dos, el asturleonés y el aragonés, aunque no son cooficiales, son protegidas en menor medida por tres CCAA. En el campo de la política cultural, la CE promueve la participación estatal activa dirigida a garantizar el acceso ciudadano a la cultura (Art. 25.2, Art. 44.1, Art. 48, Art. 50) y establece las competencias culturales del Gobierno central. En este sentido, insta que el mismo debe ocuparse de la preservación y defensa del patrimonio cultural nacional, así como los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal (Art. 149.1.28). Igualmente, el poder central asume funciones legislativas relacionadas con la protección de la propiedad intelectual, la vigilancia de la libre expresión y la regulación de los medios de comunicación. Por otro lado, en su Art 149.2 la CE inscribe un concepto “cuasi-federal” de las políticas culturales al señalar que: “Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas.”

Igualmente, según la CE las CCAA asumen múltiples competencias en la difusión y promoción de la cultura en sus respectivos territorios -incluyendo la lengua propia, patrimonio y bibliotecas- y las artes -museos, conservatorios, etc.- (Art. 148.1.15; 148.1.16 y 148.1.17). En consecuencia, actualmente las esferas competenciales de las CCAA en materia cultural son extensas y fueron estructuradas a partir de los desiguales desarrollos estatutarios.

En el caso catalán, este marco legal facilitó los distintos programas “normalizadores”¹¹³ en educación y cultura, que se reflejaron en la “catalanización de la vida catalana” mediante la generalización del idioma (Wright, 1999). En la misma línea, las políticas culturales se transformaron en un elemento de construcción nacional que requería un “pacto cultural” entre las facciones políticas, como el que propuso el ex *Conseller* de cultura Joan Rigol, a inicios de los años ochenta. De este modo, se ha señalado la estrecha relación entre políticas culturales e identidad en Cataluña, particularmente mediante estrategias patrimoniales, lingüísticas y comunicacionales (Villaroya, 2012b; Crameri, 2008). Las mismas presentaron una tendencia a fundarse en “instituciones y discursos de nación” isomórficas de las estructuras de Estado y propensas a basarse, por lo tanto, sobre los grandes hitos y relatos históricos. Sin embargo, si bien la propuesta de CiU -por momentos de tipo esencialista y patrimonialista- tuvo peso específico en este proceso (Marzo y Badia, 2006; Subirós, 1998), en la política cultural catalana convivieron en tensión constante múltiples definiciones y caracteres constitutivos sostenidos por parte de los diversos actores hegemónicos y subalternos (Giner et al, 1996).

Del mismo modo, mediante la estructuración de mecanismos propios y a través de la promoción identitaria en las políticas culturales, las otras naciones culturales del Estado que también mantuvieron sus reivindicaciones durante la transición democrática, dieron impulso a la descentralización en los mecanismos de organización del Estado y de la gestión pública de la cultura y el patrimonio (Rubio Arostegui, 2008; Rius Ulldemolins y Zamorano, 2014). En esta línea, la Constitución cultural ha facilitado la generación de una asimetría política y los Estatutos derivados de la misma otorgaron mayores competencias en materia cultural a las Comunidades históricas con lenguas propias (Zallo, 2011). Por otra parte, esta dinámica de generación de políticas culturales independientes propició distintos procesos de isomorfismo y simetrización autonómicos, dando a este nivel de gobierno una creciente incidencia en la materia. En este contexto, la política cultural estuvo particularmente estructurada en torno a dinámicas independientes de institucionalización, por lo que se ha advertido que el actual sistema de la

¹¹³ El concepto de normalización cultural se instituyó en la transición democrática para designar al proceso de institucionalización de la cultura catalana posterior a la dictadura. El mismo, ha sido caracterizado por Fernández (2008) como un producto del abandono del resitencialismo, como posición subalterna durante el franquismo, frente a la “dominación simbólica” española e implicó la adopción de políticas de difusión de los elementos identitarios nacionales. Este proyecto tuvo para Fernández tres dimensiones: una política, una sociocultural y una última discursiva. En este último sentido, la idea de normalización supuso un dispositivo de legitimación y naturalización de la identidad catalana. En lo político-cultural estuvo centrado en las políticas lingüísticas y tenía como ejes la construcción de infraestructuras culturales y la extensión del consumo de “productos” culturales en catalán.

política cultural en España se ha organizado fundamentalmente desde el nivel autonómico y de forma descoordinada y fragmentada (Rodríguez Morató et al., 2005).

Por otro lado, las políticas culturales del Gobierno central concedieron diversas particularidades al modo de estructuración de dicho sistema. Por una parte, las mismas provienen de una tradición monárquica, de organización claramente centralista (Bouzada, 2007). También, debido a la larga dictadura franquista, procede de un fuerte “encorsetamiento” identitario y de una debilidad institucional fruto del abandono de las instituciones de alta cultura (Rubio Arostegui, 2008) y de un entendimiento de la unidad cultural nacional y de su proyección exterior, basados en el concepto imperialista de hispanidad (Delgado Gómez-Escalonilla, 1991). De este modo, el veloz proceso de marcada descentralización y transferencia de recursos, desarrollado entre 1979 y 1985, se dio al interior de una concepción multicultural del Estado, en cierta contradicción con la gestión del MEC, influenciado por el modelo francés (Bouzada, 2007). La construcción “tardía” del Estado de Bienestar –en relación a países de su entorno- y su incorporación a la Unión Europea en 1986, le brindaron a las políticas culturales -actualizadas paulatinamente según el paradigma de democracia cultural- una inicial preocupación, al menos programática, por incrementar el acceso a la cultura. En contraposición, más allá del reconocimiento normativo y competencial de la diversidad lingüística y cultural, la AGE no ha desarrollado una dimensión federal en la coordinación territorial ni en la tarea de promoción cultural.¹¹⁴ Por lo tanto, si bien la política cultural postdictatorial fue despojada en parte del centralismo administrativo e identitario (Bouzada, 2007), este desarrollo tuvo como contraparte una organización del MEC con una escasa actuación federal y con una elemental dinamización de sus ámbitos de cooperación intergubernamental.

Durante la presente década el consenso en torno al Estado de las Autonomías se ha ido erosionando en los dos ámbitos: la AGE ha percibido de forma creciente a los desarrollos autonómicos como un lastre para su proyección internacional y su capacidad de actuación territorial, estableciendo distintos procesos de recentralización competencial (Rius Ulldemolins y

¹¹⁴ En este sentido, no ha sistematizado políticas de promoción de las lenguas minoritarias, sino que esta es una tarea casi exclusiva de las Comunidades Autónomas. Por lo que se ha indicado que el Estado español proporciona menor protección a la diversidad cultural que otros países federales y constitucionalmente plurinacionales, como Suiza o Canadá (Pla Boix, 2010). Sin embargo, cabe señalar que durante distintos períodos, principalmente de los Gobiernos socialistas, se han promovido proyectos de la política cultural a nivel federal y se ha dinamizado el trabajo de la Conferencia Sectorial de Cultura y otros órganos de coordinación intergubernamental (Rubio Arostegui, 2008, p.64).

Zamorano, 2015)¹¹⁵. Y por su parte, las nacionalidades minoritarias han desarrollado una política cultural orientada en parte al *nation building* y al desarrollo de industrias culturales y mediáticas propias (Zallo, 2011; Villarroya Planas, 2012b). Asimismo, como veremos, han impulsado una paradiplomacia que se está dirigiendo de forma creciente a dar a conocer la identidad cultural y política propia de las CCAA y de sus puntos de vista ante los conflictos competenciales y políticos frente la AGE. De este modo, la existencia de competencias culturales para los tres niveles de gobierno en una situación concurrencial, que había sido calificada de equilibrio entre las tendencias centralizadoras y diferenciadoras en política cultural (Bonet y Negrier, 2010), presenta recientes transformaciones, que han propiciado un cierto desbalance de este esquema. Esto se ha manifestado en la descoordinación del sistema y en distintos desencuentros intergubernamentales, particularmente significativos en los casos de las naciones históricas (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2014). Dos elementos se muestran determinantes para este proceso: la organización político-territorial y competencial concurrencial en cultura que establece la CE y, por otro lado, la voluntad de desarrollo estatal centralista a nivel estatal o autocentrado a nivel autonómico en política cultural, estructurados en relación a diversas reivindicaciones nacionalistas. Estas dos dinámicas se han tensado, particularmente entre el Gobierno central y el catalán, trastocando asimismo la compleja proyección exterior de las culturas del Estado. Partiendo de esta identificación general del modo de organización política y sociocultural del Estado de las Autonomías y de sus mecanismos de promoción territorial del patrimonio, profundizaremos ahora en el estudio de la diplomacia cultural del Gobierno español.

4. 2 La diplomacia cultural española: evolución, tendencias y modelos

El análisis de la diplomacia cultural española debe situarse tanto en el marco del modelo de Estado y del sistema de política cultural delineados en el apartado anterior, como en el contexto del devenir de la política exterior del país. De hecho, la relativa dependencia discursiva, normativa y administrativa de la acción cultural exterior en relación al sistema de política cultural territorial, ha sido un elemento evidente en el desarrollo del sistema español de proyección exterior de la cultura. En este sentido, en esta política conviven dos lógicas, una mayormente sometida a los objetivos y programas de la política cultural descentralizada y al

¹¹⁵ Este proceso ha abarcado materias educativas, lingüísticas y culturales, competencias transferidas a las autonomías, dando al sistema un mayor carácter monolingüístico y centralista (Requejo, 2009).

desarrollo territorial de los distintos sectores artísticos, y otra vinculada a la agenda de política exterior del Estado. Esto se ha manifestado, por ejemplo, en la divergente intervención en esta materia, por una parte, del MEC y de las CCAA y, por otra, por parte del Ministerio de Exteriores. La dinámica de colaboración y conflicto entre estos ámbitos gubernamentales, ha sido un aspecto definitorio en la configuración del modo de proyección simbólica del país en el extranjero. Considerando estos elementos, en este apartado presentaremos la evolución general de la política cultural exterior del Gobierno central, con el objetivo de delimitar su modelo de acción y de clarificar, posteriormente, como el mismo se ha articulado con los actores paradiplomáticos de la cultura.

El Estado moderno español se ha caracterizado por una impronta política expansionista, que se ha manifestado en el devenir de la proyección exterior de su patrimonio simbólico y en el sometimiento de otros pueblos al mismo. Así, durante la Reconquista -desde el VII hasta el siglo XV, con la ocupación de Granada-, las pugnas por el poder territorial que protagonizaron los distintos reinos peninsulares, derivaron en la conformación del Reino de Castilla y Aragón. Y, tras la conquista de América y su dominación política y cultural, España se convertiría en el primer Imperio global (Hobsbawn 2008, p.69), un elemento que dejaría huella en el entendimiento del futuro Estado sobre su papel en el sistema internacional.

La condición geográfica de España, de cruce entre diversas civilizaciones y de trampolín para su “expansión colonial ultramarina” (Calduch, 1993) fue un basamento para su histórico poder internacional. No obstante, tras un siglo XIX marcado por la pérdida de sus últimas colonias, que concluyó en 1898 con Cuba, y en un contexto de cambio geopolítico, la relación entre la cambiante política doméstica y la acción exterior se vio rearticulada (Jover Zamora, 1999, p.173). La nueva interrelación entre los procesos sociopolíticos y la actividad internacional se reflejó en la genealogía de su diplomacia oficial, que estuvo marcada por la posición neutral de España en la Primera Guerra Mundial (Martínez Carreras, 1989). Entonces el país intervino en el marco de la conformación de la Sociedad de Naciones y amplió su operación en el eje iberoamericano¹¹⁶, impulsando la exploración de un modelo de acción exterior.

¹¹⁶ En el análisis de los vaivenes en el desarrollo de su actuación exterior se suelen considerar los tres principales destinos que ha tenido esta política: el africano, el iberoamericano y el mediterráneo (Calduch, 1994; Del Arrenal, 2011b). Como veremos, en el desarrollo de la historia de la diplomacia cultural española el segundo conjunto de países, vinculados estrechamente por su lengua e historia comunes, tuvo particular protagonismo como destino de esta política.

En este marco, durante los años veinte, la diplomacia cultural española comienza su desarrollo. Como ya señalamos, en aquel tiempo se formalizan las relaciones culturales internacionales, tanto como parte de la acción exterior de distintos Estados, como a nivel supranacional (Paschalidis, 2009, p. 14). En el caso español, la política cultural exterior fue también estimulada por los debates de los intelectuales de la “Generación del 14” sobre el carácter de la identidad nacional y sus posibles modos de representación fuera del país (Delgado Gómez-Escalonilla, 1991). En 1921, siguiendo el modelo francés, se creó la Oficina de Relaciones Culturales Española (ORCE) dependiente del Ministerio de Estado.¹¹⁷ La misma cumplía funciones educativas para la diáspora, fundamentalmente en Latinoamérica, y realizaba actividades de promoción científica en el extranjero. Estableció un diagnóstico sobre la situación de la cultura española fuera de sus fronteras y se firmó diversos acuerdos bilaterales de intercambio de estudiantes y docentes, así como acciones de difusión artística, principalmente en Europa. Sin embargo, sus escasos recursos y la inestabilidad política de la época no permitieron que se consumaran muchos de sus proyectos (Sepúlveda, 2007, p. 63).

La dictadura de Primo de Rivera (1923) dio un giro propagandista a la actividad cultural exterior, que nuevamente tuvo como destinos principales a Latinoamérica y Europa. En 1927 se estableció la Junta Técnica de Relaciones Culturales (JRC), dependiente de los Ministerios de Estado y de Exteriores, con el fin de coordinar la tarea. Realizó distintas acciones de difusión del idioma castellano y de intercambio artístico-cultural (Vázquez, 2012, p. 4). El organismo, que reemplazaba a la ORCE, obtuvo una mayor autonomía económica, pero la diplomacia cultural continuó centrada en la promoción de una visión monocultural de la identidad nacional y supeditada a la limitada estrategia geopolítica de la dictadura.

Esta nueva agenda estatal en la diplomacia cultural fue transformada desde 1931, debido al establecimiento de la II República. Este régimen político incorporó a la CE (Capítulo III, Art. 50) la actividad de promoción de la cultura española en el extranjero, retomó el perfil relacional de la primera acción cultural exterior y dinamizó la JRC (Delgado Gómez-Escalonilla, 1991). También dotó a esta institución de una nueva organización administrativa comandada por

¹¹⁷ Con antecedentes en diversos convenios firmados durante el siglo XIX e inicios del XX con Latinoamérica (Delgado Gómez-Escalonilla y Figueroa 2008) y, fundamentalmente, en la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), de 1907 (Tormentín Ibáñez y Villegas Sanz, 1992). Un organismo que permitía a algunos alumnos finalizar sus estudios en el exterior y que, desde 1916, se dirigió también a la difusión literaria, principalmente en Latinoamérica (Delgado Gómez-Escalonilla 1991, p. 16). La ORCE se coordinó con esta oficina para llevar a cabo diversos programas.

diversos intelectuales de referencia y, desde 1933, anexó agregadurías culturales en algunas de sus misiones diplomáticas. De este modo, se establecieron cursos lingüísticos en el exterior, becas de estudios de español, intercambios científicos y acciones de promoción artística. La adopción de una visión estratégica detrás de la diplomacia cultural, su mayor autonomía y su nuevo alcance hacen que “a la altura de 1936 podría ya afirmarse que existía una política cultural exterior por parte del Estado español.”(Delgado Gómez-Escalonilla, 1994, p. 264). Sin embargo, en un contexto de marcada inestabilidad sociopolítica, el gobierno republicano tampoco logró afianzar un sistema en esta materia (Sepúlveda, 2007, p.66). Seguidamente, la Guerra Civil interrumpió este proceso y, tras la creación del Ministerio de Propaganda republicano en 1936, dotó de centralidad a la propaganda cultural.

Con el fin de la Guerra Civil, la dictadura estableció la Delegación de Prensa y Propaganda (1939) dependiente de la Secretaría General. La política exterior franquista precedió a la vacilante acción exterior del Estado hasta la II República, desarrollada en un clima de inestabilidad política constante y donde el centro de acción fue Europa. La dictadura procedió entonces a aliarse ideológicamente a los países del eje y desarrolló una política exterior personalista, pragmática y “carente de control parlamentario y popular efectivo” (Calduch, 1993). En 1939 se reestructuró el conjunto del área, dotándola de un carácter claramente centralizado. Su actividad estuvo destinada a legitimar la dictadura en el mundo, desacreditar al comunismo y criminalizar la protesta social frente a su actividad represiva (Delgado Gómez-Escalonilla, 1991).

En adelante, se estructuró un modelo de diplomacia cultural que navegó entre la acción cultural y la propaganda (Delgado Gómez-Escalonilla y Figueroa, 2008, p. 8). El nacionalismo católico del régimen y su planteamiento monolítico de la realidad cultural del país se vieron reflejados en esta actividad. En el año 1945 se creó la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE), que tuvo como finalidad de coordinar la actuación externa y en 1946 se creó el Instituto de Cultura Hispánica, dependiente del MAE. Asimismo, en esta década comenzó una ampliación de la actividad de la diplomacia cultural dictatorial. El sistema incorporó nuevas dependencias culturales en el extranjero¹¹⁸ fundamentalmente asentadas en Europa, que proliferaron durante las dos décadas

¹¹⁸ Como el Instituto de España en Londres (1949), el Instituto Español de la Lengua y la Literatura de Roma (1951)

siguientes. Asimismo, mostrando las contradicciones en su dinámica política y discursiva, mientras en 1952 el país ingresó en UNESCO, durante este período retomó, para su estratégico proyecto en Latinoamérica, el concepto imperialista de hispanidad¹¹⁹, el cual perduró como leitmotiv de la diplomacia de la cultura hasta el fin de la dictadura (Del Arenal, 2011a, p. 254).

Mientras que hasta los años sesenta el conjunto de la política exterior franquista se mostró autárquica¹²⁰, desde entonces hasta el fin de la dictadura, buscó ser más activa y abrirse al escenario internacional. Las transformaciones geopolíticas de la Guerra Fría favorecieron el aislamiento del régimen franquista, impulsando esta renovación de su política exterior (Vázquez, 2012; Del Arenal, 2011a). En este sentido, existen algunas continuidades entre la diplomacia cultural de la II República y la de la Dictadura. Entre ellas la actividad de la JRC y el Consejo asesor y la importancia concedida a la política hacia Latinoamérica en la estrategia geopolítica española (Delgado Gómez-Escalonilla, 1991, p. 275)¹²¹. En este período se firmaron múltiples acuerdos bilaterales, se aprobaron convenciones y se abrieron nuevos centros culturales en el exterior (Delgado Gómez-Escalonilla, 2008). Como resultado de este proceso, en 1975 España contaba con 42 centros en toda Iberoamérica (Escudero, 1994) y realizaba una intensa actividad cultural en múltiples países (Palanca Morales, 1976).

En síntesis, hasta la transición democrática, la diplomacia cultural española se caracterizó por su marcado centralismo administrativo -estuvo mayormente subordinada a las directrices y la estructura del MAE-, por su inestabilidad y debilidad institucional -cuya estructura alcanza durante la dictadura una relativa envergadura-, por su atención en Latinoamérica como destino de la proyección cultural y por la continuidad y hegemonía, solo replanteada por la II República, de diversas interpretaciones de la tesis de la hispanidad como su filosofía de acción.

el Instituto Cultural Santiago de Nápoles (1954), la Biblioteca Española de París (1954), el Instituto Hispano-árabe de Cultura (1954) y los Centros culturales españoles de El Cairo (1955), Alejandría, Beirut y Múnich (1956).

¹¹⁹ Este concepto, que apareció durante los años 30, fue desarrollado principalmente por el escritor conservador y diplomático de la dictadura de Primo de Rivera, Ramiro de Maeztu. El mismo define una concepción de Latinoamérica como parte de la llamada “América española”; un espacio sociopolítico evangelizado y civilizado por el Imperio español y que se haya caracterizado por su unidad histórica y religiosa. En la línea con esta ideología se desarrollaron múltiples acciones políticas, como la creación en 1939 de Casa América o, la apertura del organismo de filiación estatal “Asociación Cultural Hispano Americana”, en 1940.

¹²⁰ Como lo ha hecho Viñas (1980), se suele hablar de un período autárquico en la política exterior española en las dos décadas posteriores tras la Guerra Civil, debido a su modelo de política económica. Se trató de un programa basado, entre otras medidas, en la sustitución de importaciones y en el aumento de los bienes de consumo interno, que se caracterizó por un cierto aislamiento del país en el sistema internacional.

¹²¹ Sus destinos, además de Europa, dieron continuidad al trabajo en el ámbito iberoamericano, bajo la égida de su unidad religiosa y cultural (Niño Rodríguez, 1993).

La diplomacia cultural española en democracia

La descentralización de la administración pública producida durante la transición democrática se manifestó en la pronta complejización del aparato de acción cultural exterior del Estado. El proceso daría lugar a una nueva lectura de la pluralidad cultural que representan las naciones y minorías que constituyen el país. En este sentido, la estructura estatal a cargo de la diplomacia cultural se agencializó como nunca antes, tanto en el propio Gobierno central como debido a la paulatina institucionalización de las paradiplomacias culturales.

Desde este momento la diplomacia cultural española presenta seis etapas diferenciadas: 1) el período de la transición, centrado y legitimado en torno a la cooperación cultural al desarrollo, bajo el control del PSOE, 2) el período de relanzamiento de la actividad internacional española, con la “agenda 92” de política exterior y la aparición del Instituto Cervantes, 3) una etapa de proliferación institucional y de aparición de la Marca España durante el segundo Gobierno del PP (2000-2004), 4) el giro socialista (2004-2011) hacia la cooperación cultural al desarrollo, la Alianza de Civilizaciones y la continuidad de Marca España, con una posterior racionalización y reducción del sistema, y finalmente 5) el actual Gobierno del Partido Popular (PP), que impulsó una drástica reducción de recursos y estructuras de acción exterior, relanzó el proyecto de *nation branding* y la diplomacia económica. Detallaremos a continuación las características centrales de esta evolución general.

En 1977 se constituyó el Ministerio de Cultura, que pasó a ser un actor importante para la política cultural exterior. La nueva lectura sobre el rol y los objetivos de la diplomacia cultural en democracia se manifestó en la pronta diversificación de sus destinos -reforzó la actuación en Europa y se abrió lentamente hacia nuevos ámbitos geográficos, como Asia-, y en la rápida expansión de sus canales de cooperación cultural bilateral (Delgado y Figueroa, 2008, p. 12). En este sentido, otra innovación de este período es la aparición de una línea estratégica de relaciones exteriores centrada en la cooperación cultural para el desarrollo (Huguet, 2010). La misma, dirigida fundamentalmente hacia Latinoamérica, suplantó al previo proyecto hispanista, de corte imperialista. En este contexto se produjeron sucesivas reestructuraciones gubernamentales. En 1977 el Instituto de Cultura Hispánica fue designado como Centro Iberoamericano de Cooperación y dos años después rebautizado como Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). Posteriormente, en 1985 fue creada la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica dependiente del MAE y, en 1988, se creó la Agencia Española

de Cooperación Internacional (AECID) del mismo Ministerio y que absorbió al ICI. Esta agencia pasó desde entonces a articular la tarea de múltiples centros culturales en el exterior y a ser la institución encargada del emblemático proyecto de acción cultural para el desarrollo (Alonso, Lozano y Priolé, 2004). Para Carlos Alberdi, quien intervino en este proceso, la organización de esta red de acción cultural se basó en el siguiente concepto:

“Una idea de la cooperación en la que los Centros Culturales Españoles sean centros locales, es decir trabajen con la comunidad local y eso les convierta también unas pistas de aterrizaje amistosas para la gente que venga de España. Sobre esa idea se reforma toda la red que España tenía del franquismo en América Latina.”(Alberdi 2013, entrevista personal, 22 de julio).

La diplomacia cultural española comenzaría otra etapa a fines de los años ochenta. La nueva estrategia en el sector fue establecida en el marco de la tercera legislatura socialista (1989-1993), a partir del trabajo de una Comisión interministerial conformada por los Ministerios de Exteriores, de Educación y de Cultura. Se estableció entonces un proyecto de ampliación de los destinos de la política y de reestructuración de sus contenidos en el marco del nuevo impulso de la diplomacia cultural posterior al ingreso del país en la Comunidad Europea. Este programa integró una nueva agenda internacional tendiente a transformar la imagen de España y a desarrollar su economía, de la que formaron parte las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.

En este contexto, en 1991, fue creado el Instituto Cervantes (IC). Se trata de la institución de referencia de la actividad cultural exterior de tipo tradicional, inspirada en los modelos consagrados francés y británico y la segunda rama del sistema español de diplomacia cultural (Delgado Gómez-Escalonilla, 2012). La creación de esta organización, propuesta por el entonces Ministerio de Educación y Ciencia, estuvo marcada por tensiones y debates parlamentarios en torno a la definición de su ámbito de actuación –que oscilaba entre la lengua y la cultura en sentido amplio-, su estructura administrativa –que se presentaba como una dependencia bajo el control del Ministerio de Exteriores o del Ministerio de Educación- y el modelo de proyección lingüística -mono o plurilingüe- y cultural -nacional o plurinacional- (Herrera de la Muela, 2006, p.866). Tras distintas negociaciones ministeriales y parlamentarias en torno a estos ejes, se le

brindó un perfil flexible en el modo de proyección del patrimonio nacional. Sin embargo, como indica su Ley de creación (7/1991), se optó porque la institución focalice su esfera de actuación en la lengua castellana y en la cultura española producida en este idioma. El organismo, dependiente primero del Consejo de Ministros y desde 1998 del Ministerio de Exteriores¹²², fue dotado de una red de centros en el exterior, antes pertenecientes a distintos órganos del Ministerio de Exteriores y del Ministerio de Trabajo. Asimismo, asumió la función de la enseñanza homologada del castellano en el extranjero.

Actualmente el Instituto Cervantes depende del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación¹²³ (MAEC) y cuenta con 77 centros en más de cuarenta países; salvo sus sedes en Brasil, ninguno de ellos pertenece a países de Latinoamérica. De esta manera, la tarea de relaciones culturales con Iberoamérica fue encomendada al proyecto de cooperación de la AECID y, en cambio, de modo complementario, el IC se dirigió a Europa (39 centros) y más recientemente a Asia y Oceanía (10 centros), Oriente próximo (4 centros) el resto de América (14 centros) y África (12 centros)¹²⁴. El IC ha otorgado una planificación estratégica y un nuevo alcance a la proyección de España en el extranjero (Delgado Gómez-Escalonilla, 2012, p.17; Barrado 2012, p.10). Si bien tiene un eje en la difusión y enseñanza lingüística y una legitimidad basada en su señalada capacidad para capitalizar la importancia del castellano en el mundo (Noya, 2003, p. 66, Iñiguez, 2006), ha ganado diversidad en su oferta cultural, que abarca el cine, la literatura, la música, la ciencia y las artes visuales (Herrera de Muela, 2008).

La diplomacia cultural española desde el año 2000

La política exterior española se ha caracterizado por una cierta inestabilidad, en el marco de las diversas aproximaciones que los distintos gobiernos socialistas y populares le imprimieron (Del Arenal, 2011b, p.76). Como ha indicado Del Arenal (2011b), el inestable acuerdo entre las distintas fuerzas políticas en la acción exterior se fraccionaría rápidamente debido al ingreso del

¹²² Si bien el Instituto ha estado muy atado a las directivas de este gabinete, la intervención del Ministerio de Cultura en su Patronato y en su Consejo de Administración, señalada en su norma fundacional LEY 7/1991, de 21 de marzo (Arts. 7, 8 y 9), daría voz a las propuestas de esta área de gobierno.

¹²³ Denominado de este modo desde en el año 2004.

¹²⁴ Para Alberdi, esta doble estructura de acción cultural exterior ha presentado inconvenientes, ya que no se ha establecido con claridad la complementariedad de los modelos de cada red. Según su enfoque, el IC, además de desarrollar su labor de difusión lingüística, debería tomarse “en serio sus centros como centros culturales” y asumir “que tiene que tener una responsabilidad social respecto a la comunidad cultural en la que vive” (Alberdi 2013, entrevistas personal, 22 de julio).

país en la OTAN (1984), pero esta ruptura se vería profundizada en los años dos mil. Mientras el período hasta aquí descrito estuvo marcado por el control del PSOE sobre el modelo de proyección de la cultura española y por su impronta ideológica a dicha tarea, una nueva etapa de la diplomacia cultural española comienza durante el segundo mandato de gobierno del PP (2000-2004)¹²⁵. Entonces el país recondujo su política internacional, otorgando un mayor peso a la diplomacia económica (Sánchez Mateos, 2001) y optó por instrumentar su *smart power* con una doble actuación, que incluyó una presencia más agresiva en el escenario internacional –el país ingresa en la confrontación armada de Irak- y una política de *nation branding*. En este marco, la diplomacia cultural amplió sus canales institucionales y se inclinó hacia el neopropagandismo en el contexto del nuevo proyecto “Marca España”.

Durante los años 2000, posteriormente a la elaboración de distintos diagnósticos que señalaban la importancia de modernizar y mejorar la imagen española en el exterior para favorecer la competitividad del país (Noya, 2003^a; Díez Nicolás, 2003, p. 13), se llevó a cabo el proyecto de Marca España (Elcano, 2003). El Gobierno del PP, con una mayoría absoluta en las Cortes Generales, lo implementó como eje central de un plan de potenciación de la diplomacia pública. No obstante, la concepción de esta iniciativa tiene origen en el año 2001, cuando se constituye la Asociación de Marcas Renombradas Españolas (AMRE). El grupo se conforma por un grupo de corporaciones que se articularon para promoverse en el extranjero como activos estratégicos de competitividad y para compartir las experiencias de internacionalización. Esta primera iniciativa se convirtió en un partenariado público-privado con la constitución de la Fundación “Foro de Marcas Renombradas Españolas” (FMRE), integrada por la AMRE, el Ministerio de Ciencia y Tecnología y el Instituto Español de Comercio Exterior (ICEX)¹²⁶.

La iniciativa formó parte de un replanteamiento de la diplomacia cultural que incluyó también la creación de tres sociedades estatales: La Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI), dependiente del Ministerio de Economía y Hacienda, creada en el año 2000. La Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), coordinada por los

¹²⁵ En cambio, durante el primer mandato del PP, se observan ciertos desarrollos que dan continuidad a la cooperación al desarrollo y extienden los instrumentos de AECID, como el programa Ibermedia. Este proyecto de colaboración interestatal para la producción audiovisual fue instaurado en 1998 sobre la base de la diplomacia iberoamericana establecida desde inicios de los noventa (Moreno Domínguez, 2008, p.103) y supuso un claro impulso para el sector en este grupo de naciones.

¹²⁶ También desde 2001 integró el proyecto el Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos (RIE), una fundación privada que constituye un *think tank* de generación de ideas sobre política -especialmente exterior-, y en un observatorio de la imagen y la percepción de España.

Ministerios de Asuntos Exteriores y de Educación, Cultura y Deportes, creada en 2001. Finalmente, la Sociedad Estatal para las Conmemoraciones Culturales SECC (2002), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura¹²⁷.

La implementación del proyecto Marca España se desarrolló de modo centralista y desde una perspectiva orientada a la imagen de la nación española que retomó distintas nociones hispanistas en la diagramación de las actividades desplegadas por estos organismos (Marzo y Lozano, 2005, p. 5), lo que lo alejó de un modelo de representación cultural plural del país (Huguet, 2010, p.12). Ejemplificando esta *rationale*, en las jornadas realizadas para el plan, organizadas por el RIE y financiadas por diversas empresas, se parte del siguiente análisis:

“El objetivo común consiste en no dispersar esfuerzos y mantener la coherencia en los mensajes para construir una nueva imagen de España que no sólo mejore la proyección económica del país, sino que transmita la nueva realidad política, social y cultural de España, con sus características de modernidad, creación artística, dinamismo y potencia económica y cultural.” (Diez Nicolás, 2003, p.3)¹²⁸.

Al final de las jornadas se concluyó que era necesario crear un organismo coordinador a nivel central porque la Marca España era una “cuestión de Estado”, insistiendo en la combinación de todos los esfuerzos gubernamentales y empresariales. Si bien el documento preveía “establecer mecanismos de coordinación eficientes con los organismos competentes de las distintas Comunidades Autónomas” (Diez Nicolás, 2003, p. 101), se desplegó una gobernanza público-privada y *top-down* (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2015).

¹²⁷ Durante este período el Ministerio de Cultura se fusionó con el de Educación.

¹²⁸ El diagnóstico de la situación no fue del todo positivo en el marco de la globalización creciente de la economía: “Este objetivo es de vital importancia en estos momentos, ya que la imagen de España, aunque está evolucionando positivamente, es en su mayor parte confusa, estereotipada e insuficiente y no ofrece fortaleza competitiva” (ibídem). El proyecto se refiere de forma indirecta a la pluralidad interna y propone reflejar esta realidad, aunque partiendo de una perspectiva no plurinacional: “conecta con la rica problemática política de nuestro ser nacional, y que se inserta en un compromiso de futuro consensuado e innovador y en la construcción de una imagen de marca, que sea fiel reflejo de la realidad de nuestro país” (Diez Nicolás, 2003, p.5). Sin embargo, en la mesa en la que se debate la relación con las CCAA -y que no integró como ponente ningún representante de una comunidad histórica-, se afirmó que dichas comunidades: “valoran positivamente la importancia de la marca España” y que las empresas “prefieren presentarse sólo bajo la cobertura de la marca España o, en todo caso, asociando la Marca España a la de su Comunidad Autónoma, en lugar de presentarse únicamente bajo la marca de ésta” (Diez Nicolás, 2003, p.50). Esta idea sobre la necesidad de unificar y centralizar la imagen de las CCAA bajo el paraguas de la Marca España se irá repitiendo desde entonces en todos los documentos que hacen referencia a esta problemática.

Durante el nuevo Gobierno socialista, desde 2004, la acción cultural externa dio un nuevo vuelco, aunque manteniendo el proyecto de *nation branding*. Este proceso se dio como parte de un replanteamiento general de la política exterior española, en parte debido al rechazo social y político que había generado la estrategia geopolítica del Gobierno de Aznar y su intervención en oriente medio (Del Arenal, 2004). Así, desde una perspectiva de diálogo en el sistema internacional y de apuesta por el multilateralismo, Rodríguez Zapatero propuso a la ONU en 2004 la llamada Alianza de Civilizaciones¹²⁹. En esta línea se fortaleció nuevamente la cooperación cultural, desarrollada como una línea central de la diplomacia española desde los años ochenta y en 2007 se aprobó la Estrategia de Cultura y Desarrollo para la Cooperación Española. En dicho programa se vinculaba el desarrollo cultural a los derechos humanos y se partía de los compromisos vinculados a los Objetivos del Milenio (AECI, 2007). Del mismo modo, el Ministerio de Cultura, entonces dirigido por Carmen Calvo, estableció un nuevo vínculo con UNESCO. Esta política, en contraste con el protagonismo histórico de MAEC, acrecentó su capacidad de acción en torno a la Convención de la Diversidad cultural¹³⁰.

Avanzando este período de Gobierno y en el contexto del inicio de la grave crisis financiera internacional que afectó al país, se acrecentaron las alarmas en torno a los problemas de solapamiento y proliferación institucional en el ámbito de la diplomacia de la cultura. Estos procesos propiciaron la completa reconfiguración y racionalización del sistema. Primeramente se desarrolló una disputa intergubernamental por concentrar esta política en un solo Ministerio, cuando el entonces Ministro de cultura, César Antonio Molina, ex Director del IC, propuso tener el monopolio de la actividad (Ruiz Mantilla, 2008a, 2008b). En consecuencia, hubo tensiones a finales de los años dos mil entre el Ministerio de Cultura¹³¹ y el MAEC en torno al control de las competencias y los recursos de la promoción exterior (Rubio Arostegui, 2008), lo que amplió las tiranteces internas al propio sistema central¹³². Como producto de este proceso, en 2009 se

¹²⁹ Se trata de una organización internacional, y actualmente un programa de la ONU, que tiene como fin de acercar el mundo occidental y el mundo árabe mediante la cooperación antiterrorista, el desarrollo socioeconómico y el diálogo entre culturas.

¹³⁰ En junio de 2005 se realizó en Madrid la Cumbre de la Diversidad Cultural en el Museo del Prado. Fue presidida por Carmen Calvo y contó con la presencia de, Gilberto Gil, Ministro de Cultura de Brasil y de Renaud Donnedieu de Vabre, su homólogo de Francia. Esta iniciativa estuvo dirigida a dar impulso a la aprobación de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales en la convención de UNESCO a realizarse en octubre del mismo año.

¹³¹ Durante este período se volvió a separar la cartera de Cultura de la de Educación, creando dos Ministerios.

¹³² Así se evidenciaron los distintos posicionamientos que presentaba la estructura de la diplomacia cultural española. Por un lado, las distintas definiciones de cooperación cultural al interior del AECID, subsumida al

estableció un acuerdo de colaboración entre los dos gabinetes, con el objetivo de coordinar la actividad de su compleja estructura, dotar de eficacia a la tarea y proyectar una imagen diversa de la cultura nacional. El mismo disponía también la creación de un Comisión de Trabajo conjunta en diplomacia cultural (MAEC y MC, 2010, p.17).

Sin embargo, el conflicto interministerial se resolvió a favor del MAEC en el año 2010, con la elaboración del Plan Nacional de Acción Cultural Exterior (PACE), en el que el dicho gabinete asume como propios buena parte de los objetivos exteriores, entre ellos, la promoción de la Marca España. El Plan, que fue presentado en 2011, destaca la gran envergadura del sistema, pero asimismo enfatiza en la necesidad de su coordinación (MAEC y MC, 2010), un proceso estimulado por la disminución de recursos en el conjunto del sistema. En términos de Vilanova¹³³: “la crisis económica ha contribuido a una mayor concertación de acciones en el exterior, o sea que ese es un aspecto positivo de la crisis” (Vilanova Martínez-Frías, 2014, entrevista personal, 21 de julio). En este marco también se creó un Consejo de Acción Cultural Exterior con la presencia de los Ministros de Exteriores y de Cultura y los directivos de las diferentes instituciones de diplomacia cultural (entre ellas AECID e IC). De este modo, el PACE plantea la necesidad de promover el patrimonio cultural y las industrias creativas en el extranjero, realizar tareas de cooperación al desarrollo y facilitar el diálogo intercultural. Estas actividades son vinculadas a la posibilidad del mejoramiento y modernización de la imagen nacional en el exterior (MAEC y MC, 2010, p.5). Finalmente, también como producto de la mencionada colaboración interministerial y de la reducción del aparato de diplomacia cultural, en 2010 fue creada la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, bajo la marca Acción Cultural Española (AC/E), entidad con participación del MEC y del MAEC, que fusionó las tres sociedades preexistentes incorporando muchas de sus funciones¹³⁴.

Tras las elecciones anticipadas de 2011, en el marco del nuevo Gobierno del PP, la política cultural exterior española se acercó nuevamente hacia la diplomacia económica. Algunos

combate de la pobreza y, por otro lado, pensada desde una lógica estrictamente cultural y artística (Alberdi 2013, entrevista personal, 22 de julio). En otra área, el MAEC observaba la relativa autonomía del IC como una falencia. En sentido contrario, los diplomáticos relacionados a esta tarea y las dinámicas planteadas por la institución era criticadas por distintos agentes provenientes del MEC por carentes de cuidado y conocimiento en la materia cultural, y proponían una mayor influencia en la materia y una resolución “a la francesa”.

¹³³ El actual Subdirector General de Promoción Exterior de la Cultura del MEDC y diplomático.

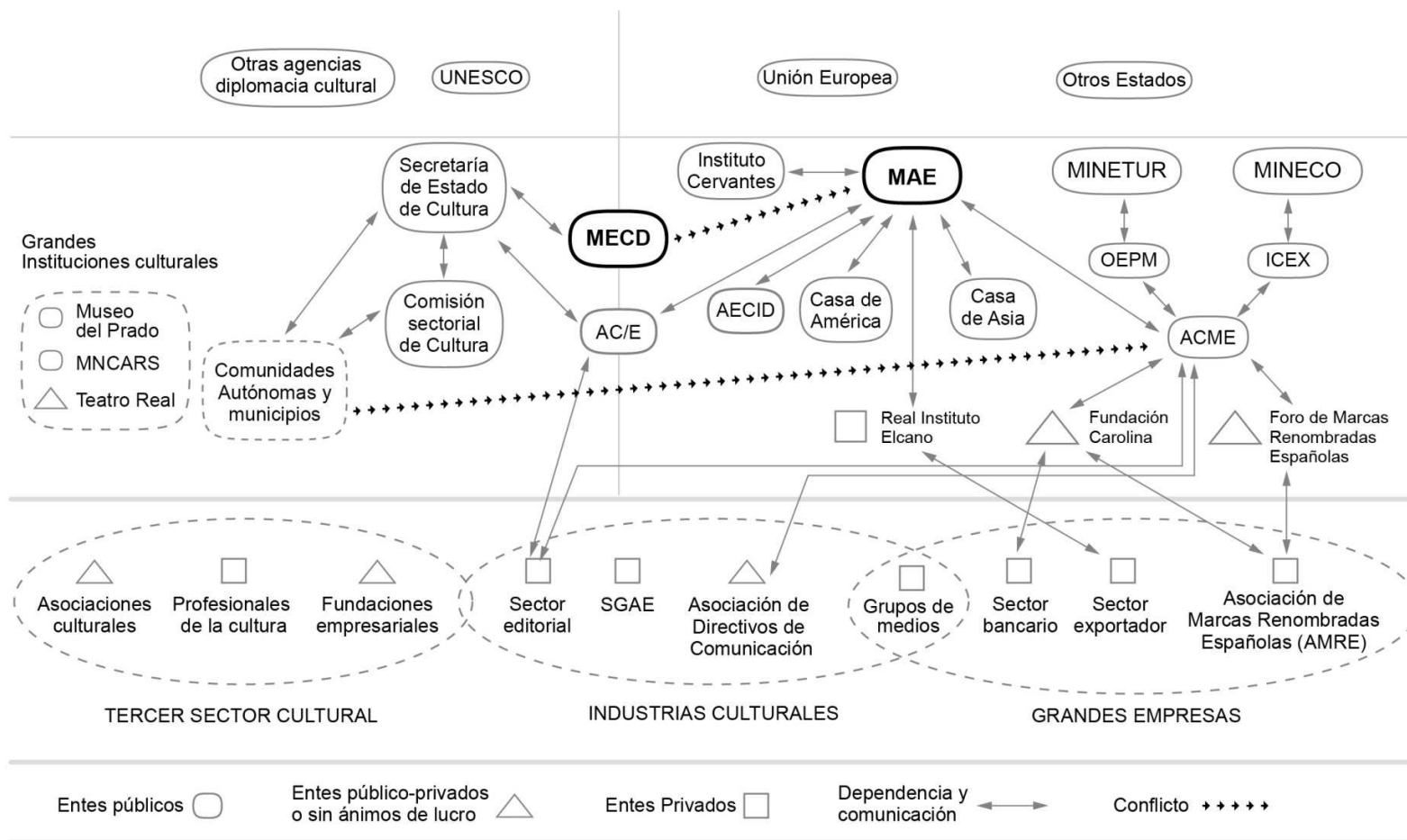
¹³⁴ Esta sociedad tiene como objetivos “impulsar y promocionar la cultura y el patrimonio de España, dentro y fuera de nuestras fronteras, a través de un amplio programa de actividades que incluye exposiciones, congresos, ciclos de conferencias, cine, teatro, música, producciones audiovisuales e iniciativas que fomentan la movilidad de profesionales y creadores.” (Acción Cultural Española, 2013).

elementos significativos en esta línea fueron la creación de una Dirección General de Medios y Diplomacia Pública en el Ministerio de Exteriores (BOE de 31 de diciembre de 2011) y el bloqueo del Plan Nacional de Acción Cultural Exterior diseñado en 2010 (Fernández Leost, 2012). Un aspecto central de esta nueva etapa sería el relanzamiento del proyecto de Marca España en conjunción con la profundización del proceso de reducción y reestructuración de la diplomacia artística y científica, un desarrollo con una evidente afectación en la cooperación cultural al desarrollo (De Benito, 2012). En este marco, en 2012 se creó el Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España (Real Decreto 998/2012), un organismo dependiente del MAEC y con relación directa con la Presidencia que, en el contexto del trabajo del Consejo de Política Exterior, se encargaría específicamente de lo relacionado con la imagen del país fuera de sus fronteras. Esta oficina colabora con diversos órganos exteriores, de AECID y del Ministerio, en sus distintas tareas. En este marco, han aparecido diversos llamados a la colaboración público-privada y al mecenazgo, como un modo de suplir el previo impulso público de la diplomacia cultural y dotarla de eficacia (Otero y Marco, 2010; Marco y Otero, 2012; Minguella, 2012).

El siguiente Gráfico N°3, sobre los actores intervinientes en la diplomacia cultural en torno a la Marca España, nos proporciona una idea de la complejidad del sistema. Primeramente, debemos destacar una gran transversalidad sectorial, con la presencia de diversos ámbitos de la administración central: cultura, exteriores, industria, turismo y economía. Sin embargo, el MAEC posee una mayor centralidad y concentra las conexiones entre los agentes de este campo. En su entorno se observa un alto grado de agencialización en esta política, con la presencia de numerosas organizaciones con independencia jurídica y presupuestaria, como la AECID, el IC o el ICEX. En segundo lugar, actualmente se evidencia la intervención de organismos públicos relacionados con la promoción exterior de la cultura y la lengua españolas (AC/E) o público-privados. Finalmente, se advierte el entramado institucional alrededor del Alto Comisionado de la Marca España: el RIE, la Fundación Carolina y el FMRE. Unas entidades privadas que cuentan con numerosos contactos con las grandes multinacionales y las escuelas de negocios privadas. En cambio, en cuanto a las relaciones entre los agentes implicados en la política cultural, las mismas giran en torno al (MECD)¹³⁵ y, en general, la participación de las agencias culturales o de los otros niveles de la administración pública cultural es débil.

¹³⁵ En este período se produjo una nueva fusión de estos Ministerios, agregándose el ámbito de Deportes.

Gráfico N°3 – Principales actores y redes de la diplomacia cultural en torno a la Marca España



Fuente: versión adaptada de Rius Ulldemolins y Zamorano 2014.

Como resultado de este último proceso, en la actualidad el núcleo de la estructura de diplomacia cultural depende casi completamente de un único Ministerio. En este esquema tiene una clara centralidad el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (MAEC)¹³⁶ al que se hayan vinculados el Alto Comisionado para la Marca España, el IC y la AECID¹³⁷. Por otro lado, se haya el MECD que realiza política cultural exterior desde diversos departamentos y también desde sus equipamientos culturales (como el Museo del Prado o el Museo Reina Sofía). Asimismo, la mencionada AC/E, que cuenta con intervención de ambos Ministerios. Por último, se encuentran el ICEX, que poseen un área dedicada a la exportación de la industria cultural española y los organismos autónomos públicos o agencias público-privadas, la Fundación Carolina (2000), la Casa de América (1990) o la Casa Asia (2001), estos últimos, consorcios públicos con participación del MAEC.

De este modo, se observa la cercanía al modelo francés de diplomacia cultural¹³⁸, una matriz que se ha desplegado diferencialmente en función de los acentos impresos por los distintos gobiernos populares y socialistas, hacia la cooperación cultural o hacia la diplomacia pública. El proceso de racionalización y centralización de la diplomacia cultural que antecedió a la organización de este último esquema gubernamental, ha respondido principalmente a tres factores: 1- las dinámicas político-partidarias PP-PSOE en la acción exterior -que venían aparejadas a la correspondencia con determinados discursos internacionales, como creatividad, derechos humanos o *nation branding*-, 2- a los recientes cambios en el escenario económico internacional y en la situación social del país y 3- al esquema resultante de la negociación entre los organismos culturales, vinculados al MECD, y diplomáticos, dependientes del MAEC, que desarrollan tareas en la política cultural exterior. De este modo, ni en su constitución ni en su reconfiguración reciente la cuestión federal y la diversidad cultural y nacional se ha situado como ejes conceptuales u organizativos de la diplomacia cultural. Y si bien ha habido diferencias entre Gobiernos socialistas y populares en esta materia, observándose en los primeros la utilización de espacios de diálogo intergubernamental como la Conferencia Sectorial de Cultura,

¹³⁶ Junto con sus dos dependencias, la Secretaría de Estado para la Unión Europea y la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional, a cargo del establecimiento de acuerdos y convenios culturales y de coordinar la participación en otros organismos intergubernamentales.

¹³⁷ Esta agencia cuenta con 13 Centros Culturales en el exterior, casi todos en América Latina, salvo los de Guinea Ecuatorial y Miami.

¹³⁸ Además del detallado centralismo gubernamental en torno al Ministerio de Asuntos Exteriores, la inclinación histórica hacia el uso del concepto de industria cultural en la acción exterior en lugar del término industrias creativas vinculado al mundo anglosajón manifiesta esta orientación.

el sistema central no se ha dotado de instrumentos eficaces de articulación territorial de la acción cultural exterior. Estas problemáticas más bien se han incorporado a la tarea institucional en función de distintos planteamientos y cambios programáticos y se ha delegado implícitamente a la tarea realizada por las CCAA, un aspecto que desarrollamos a continuación.

4.3 Marco normativo y administrativo de la acción cultural exterior multicapas

En concordancia con el modelo de diplomacia cultural español previamente expuesto, centralizado en torno al MAEC, el marco normativo de la paradiplomacia en España está delimitado por el Artículo 149.1.3 de la Constitución Española de 1978, que reserva al Gobierno central las competencias en las “relaciones internacionales”. No obstante, dada la ambigüedad de esta definición¹³⁹, dicho marco legal ha permitido la intervención no vinculante de los gobiernos subestatales en la esfera internacional (Arias Martínez, 1996). Comúnmente se ha interpretado dicha noción de relaciones internacionales como el “núcleo duro” de las actuaciones exteriores del Estado. Por lo tanto, según esta lectura, sería viable la acción de las CCAA -y de otros órganos públicos- en materia exterior, siempre y cuando se trate de un desempeño vinculado a aquellos asuntos que sean de sus competencias (Pérez González, 1986, p. 265). Esto, como indica Brotons, encuentra un límite en que dichas administraciones “no pretendan deducir de ello un estatuto jurídico internacional ni entrar en pactos internacionalmente exigibles, esto es, compromisos de cuyo cumplimiento se derive una responsabilidad exigida por el Derecho Internacional Público” (Remiro Brotons, 1984, p. 235). En sentido contrario, se ha mencionado que dicha apertura competencial habría favorecido una concepción “monopolista” de este concepto, según la cual el Gobierno central interviene en toda acción externa que desarrolla el Estado (García i Segura, 1995b, p. 35).

En estos difusos márgenes constitucionales, desde la transición democrática las CCAA comenzaron a desplegar un andamiaje administrativo y legal dirigido a incrementar su intervención exterior, que fue acompañado de una mayor demanda competencial en la materia.¹⁴⁰

¹³⁹ El texto inicial de la Constitución presentaba una definición de una delimitación más estricta sobre los ámbitos de actuación exterior del Estado, pero tras la negociación entre las distintas fuerzas políticas, se optó por una enunciación de tipo más ambigua.

¹⁴⁰ Por ejemplo, el Estatuto de Autonomía catalán de 1979 se limitó a manifestar el derecho de la región a la información sobre el desarrollo de tratados y convenios internacionales en cuestiones que le afecten, a promover la firma de tratados y convenios internacionales en materias de su competencia y señaló asimismo su capacidad de demandar al Gobierno central la aprobación de tratados internacionales en materias lingüísticas y culturales (Art.27).

Las sentencias del TC en relación a la actuación internacional de los entes subestatales, han transitado desde una interpretación restrictiva del mencionado Artículo 149 en los años ochenta - que lo vinculaba al concepto clásico de soberanía nacional (Antón Sarmiento Méndez, 2010, p.434)-, a una concepción más abierta, que ha ligado los límites de dicha actividad a las esferas competenciales autonómicas.

La transformación en la interpretación sobre estas demarcaciones legales se hace incuestionable a partir de la Sentencia 165 del año 1994, donde “se admite un marco de actuación exterior de las CCAA que va más allá del territorio del Estado” (Antón Sarmiento Méndez, 2010, p.436). Se ha considerado que este replanteamiento jurídico no afectó el “núcleo duro” antes referido, compuesto por el *isu ad tractatum*, la orientación de la política exterior estatal, y el *ius ad legationes*, la responsabilidad derivada de acuerdos. De este modo, se atiende a la incapacidad jurídica de las CCAA para establecer acuerdos y tratados vinculantes con otros Estados u organizaciones de gobierno o de afectar la política exterior del Estado y sus obligaciones internacionales. Junto con esta evolución del sistema normativo del Estado español, diversos factores han confluído impulsando el desarrollo de sus paradiplomacias, como la creciente aceptación por parte del Derecho internacional contemporáneo de la participación exterior de entes subestatales correspondientes a Estados descentralizados, así como las políticas y programas transregionales de la UE (Terol Becerra, 2009; Morata, 2006; Colino, 2007).

De esta manera, la evolución general de los Estatutos autonómicos¹⁴¹ muestra una dinámica de creciente participación en el campo bilateral así como en el multilateral, particularmente en la UE, siempre respetando las limitaciones determinadas por las sentencias del TC en torno al Artículo 149.1.3 de la CE (Terol Becerra, 2009; Petit Bozzo, 2010, p.12). En este escenario, cabe diferenciar dos tipologías en la política exterior de las CCAA: la de carácter directo, referida a la actividad llevada a cabo por los organismos de gobierno subestatal, y aquella de tipo indirecta, ligadas a las distintas negociaciones de dichas Comunidades con el Gobierno central en el marco de su política exterior y a la consiguiente firma de acuerdos vinculantes por parte del mismo que las afecten.

En cambio, el nuevo Estatuto de Autonomía plantea una significativa intervención directa en este terreno, lo cual fue solo en parte admitido por la resolución del TC del año 2010.

¹⁴¹ Los nuevos Estatutos de autonomía de diversas CCAA, como Andalucía, Cataluña, Valencia y Aragón, proponían una mayor capacidad de acción en las relaciones internacionales. Esta propuesta rechazada mediante distintos recursos, principalmente del Partido Popular.

En lo referido a la participación directa, la evolución mencionada se ha reflejado en la proliferación institucional de órganos paradiplomáticos (Consejerías o Departamentos) en gran parte de las CCAA y en sectores tan diversos como turismo, medio ambiente, diplomacia pública, educación o economía. Igualmente, la acción paradiplomática de los Presidentes y Consejeros autonómicos, cuyos viajes al exterior fueron motivo de conflicto con el Gobierno central ya en los años noventa (Aizpeolea, 1993), se ha convertido en un elemento de convergencia autonómica. Como parte de esta creciente acción exterior, hasta el año 2008 se observaba un significativo incremento de los presupuestos exteriores de los Gobiernos autonómicos (Colino 2007, p.31). De este modo, las autonomías se han dotado de un entramado exterior de entidades que participan de distintas dinámicas en relación con la red de instituciones exteriores del Estado¹⁴². Para el año 2012, todas las autonomías contaban con delegaciones de gobierno, de turismo o de comercio en el extranjero, que sumaban un total de 166, siendo Cataluña la que alcanzaba el mayor número (Cortes Generales, 2013c).

Por otro lado, en cuanto a la implementación de la participación indirecta y a la derivada coordinación federal de estas políticas, se presentan diversos inconvenientes políticos y administrativos. En el marco del esquema jurídico referido, se ha desarrollado una activa tarea por parte de las administraciones autonómicas en el campo de la generación y el establecimiento de diversos acuerdos con otros actores internacionales. Los mismos se han definido de diversas maneras, “como acuerdos no normativos, convenios, protocolos, declaraciones conjuntas, memorandos de entendimiento, protocolos de cooperación, acuerdos de intención, etc., y el Gobierno central, al no recurrirlos sistemáticamente, les ha dado carta de naturaleza.”(Colino, 2007, p.39). Estos convenios se han establecido usualmente con otras regiones o entidades subestatales (gobiernos locales, provinciales, etc.), pero también con entidades intergubernamentales y con Estados. En este último caso, al tratarse de compromisos que implican claramente una competencia del Gobierno central, han requerido la previa autorización del mismo o se han movido en el límite de la legalidad, al afectar su *ius contrahendi*.

Estos procesos de crecimiento y diversificación de los actores de la política exterior se han manifestado también en la organización de sus diversos organismos de coordinación intergubernamental de esta política. Así, la estructura derivada del proceso de descentralización

¹⁴² En los casos de las nacionalidades históricas han llevado a la conformación de planes de acción exterior y a la apertura de delegaciones de gobierno (Fernández Mato, 2008; De Castro Ruano y Ugalde Zubiri, 2007).

de la actividad cultural exterior en España ha alcanzado una gran complejidad. Por una parte, se encuentran las citadas instituciones exteriores de los distintos Ministerios y dependencias de la AGE, muchas de las cuales deben establecer una comunicación con los entes subestatales y, por otra parte, las múltiples instituciones y departamentos autonómicos abocados a la materia. En segunda instancia, esta estructura gubernamental se haya compuesta por los órganos centrales - como por ejemplo el Departamento de Cooperación con las CCAA del MECD- y autonómicos¹⁴³ dedicados parcial o completamente a la coordinación federal o interregional de la política exterior (Cienfuegos Mateo, 2000).

En el marco de una constante tensión entre el marco legal y la acción gubernamental, las políticas estatales y autonómicas en el terreno internacional han oscilado entre la complementariedad -dada más por la actuación paralela, la facilitación de la acción indirecta y el trabajo interregional que por la sistemática coordinación federal- y el conflicto, en parte derivado de actuaciones estatales recentralizadoras o de las estrategias protodiplomáticas implícitas en algunas iniciativas autonómicas (Colino, 2007, p.19). Por ejemplo, una de estas situaciones de conflicto se presenta cuando distintos gobiernos autonómicos, como Cataluña, le han otorgado carácter de símil diplomático a sus actividades y a sus sedes en el extranjero, algo que va en contra de la doctrina del TC (Ruiz Robledo, 2006). Sin embargo, se ha manifestado también que, incluso en los casos en que esta tónica domina la representación exterior, no es viable la ruptura del principio de *ius legionatis*, dadas las limitadas capacidades de acción de estas “embajadas” en el sistema internacional, debido a la no existencia de un estatus diplomático por sus gestores y a la necesaria autorización de la mayoría de sus actuaciones por parte del Estado (Colino, 2007, p.38).

Partiendo de estas problemáticas, los análisis sobre este sistema multicapas de acción exterior han detallado sus problemas de coordinación y su falta de eficacia derivados de la proliferación institucional¹⁴⁴ (Fernández De Casadevante, 2001; Ministerio de Presidencia, 2005). Dicho adelanto en el desarrollo programático y administrativo de la acción exterior subestatal, ha sido, por otro lado, defendido como parte del carácter singular de las naciones

¹⁴³ Para el caso de la Unión Europea, estos órganos pueden ser clasificados de modo no excluyente acorde a sus competencias, de coordinación general o sectorial, y siguiendo el modo de estructuración administrativa, de coordinación horizontal o vertical (Cienfuegos Mateo, 2000 p.109).

¹⁴⁴ Este escenario de la acción cultural del Estado fue denunciado desde mediado de los años dos mil como una duplicidad de recursos innecesaria y visto como una amenaza para la eficaz proyección de la cultura española así como para el despliegue de su poder blando.

históricas que integran el Estado. Lo cierto es que este incremento de la actividad internacional subestatal se vio extendido entre la mayoría de las CCAA, como parte de la simetrización competencial del sistema y del isomorfismo institucional que ha ocurrido entre las distintas regiones del país.

Esta dinámica se ha manifestado con claridad en el campo de las paradiplomacias culturales, donde la interpretación “amplia” del Artículo 149 por parte de diversas CCAA, ha conllevado la frecuente consideración de la acción cultural exterior como una extensión de sus competencias territoriales en la materia. En esta área se observa la existencia de un importante desarrollo estatutario, acrecentado en las distintas reformas acometidas por las CCAA. Específicamente en materia de política cultural exterior –al margen de otras menciones vinculadas a la acción internacional, como el establecimiento de convenios u oficinas exteriores– se advierten referencias en el articulado de 15 casos, exceptuando Madrid y Navarra¹⁴⁵. Si bien este diseño estatutario es diverso, posee diversos puntos comunes. La mayoría de estas competencias se vinculan con el reconocimiento de la relación entre dichas regiones y sus grupos de la diáspora (donde las actividades culturales forman un rol fundamental), señalada en los primeros artículos de los Estatutos autonómicos. En otras ocasiones se trata del delineamiento de un vínculo cultural específico con regiones, países o terceras culturas, como en los casos de Extremadura y Castilla y León con Portugal. Finalmente, en un grupo menor de los casos, donde se encuentran Galicia, Cataluña, Islas Canarias y Castilla y León, esta consideración legal de la paradiplomacia cultural, se amplía a la cuestión de la intervención indirecta en órganos culturales exteriores, con el establecimiento de convenios en esta materia y, como en el caso de Andalucía, también con la cooperación cultural al desarrollo¹⁴⁶ (Art. 245).

En cuanto al despliegue burocrático que formó parte de este desarrollo, durante el período 2008/2009 –previamente a la crisis económica y a una importante reducción del sistema– se

¹⁴⁵ En los Estatutos de las siguientes CCAA: Cataluña, con reforma de 2006 (Arts.6, 13, 197, 198, 200); Andalucía, reforma de 2007 (Art. 245, 243); Galicia, Estatuto de 1981 y reforma 2002 (Arts. 7, 35), Islas Baleares, reforma de 2007 (Art. 103); Islas Canarias, Estatuto de 1997 (Arts. 7, 38); Aragón, reforma de 2007 (Art.98); Castilla y León, reforma de 2007 (Arts. 9 y 67, donde, como en el caso catalán, se especifica la participación en UNESCO); País Vasco, Estatuto de 1979 (Art. 6); Asturias, Estatuto de 1984 (Art. 8); Cantabria, Estatuto de 1981 (Art. 6); Murcia, Estatuto de 1982 (Art. 7); La Rioja, Estatuto de 1999 (Art. 6); Extremadura, Estatuto de 1982 (Art. 6); Castilla y La Mancha, Estatuto de 1982 (Art. 7) y Valencia, Estatuto de 1982 (Art. 3). En el caso del Estatuto de Autonomía de Madrid de 1983 no se hayan referencias y en el caso de la Comunidad foral de Navarra, su “Ley Orgánica 13/1982, de 10 de agosto, de reintegración y mejoramiento del Régimen Foral de Navarra” no hace alusión específica a las relaciones culturales internacionales.

¹⁴⁶ En esta línea se ha detectado una importante tarea autonómica en la cooperación cultural al desarrollo (Gil Cortés, 2012).

detectó que 36 organismos públicos, 25 autonómicos¹⁴⁷ y 11 estatales, actuaban en la diplomacia cultural. Las entidades encuestadas, realizaban tareas de “promoción cultural” incorporando una gran diversidad de disciplinas -que van de las artes visuales, al patrimonio pasando por la literatura, el audiovisual, las artes escénicas o el circo-, con un predominio de Europa y América Latina como sus destinos y con un presupuesto total para este año de más de 90 millones de euros (Galindo Villoria et al., 2009). En términos de la fortaleza de la acción cultural exterior, se señaló que en su conjunto esta política resultaba “escaza y dispersa” y se indicó que su presupuesto total representaba la tercera parte del presupuesto francés en la materia para el mismo año (Constenla, 2010).

Tanto en el marco legal expuesto como en este desarrollo administrativo, la descoordinación y la asimetría en el sistema de acción cultural exterior no se habrían encontrado ligadas específicamente a la condición diferencial de las naciones históricas, donde la lengua juega un rol central, sino que abarcó también dinámicas generativas diversas, vinculadas a particularidades artísticas, turísticas, patrimoniales, económicas u otras diversas¹⁴⁸. En este sentido, la paradiplomacia cultural catalana, que encuadramos en los siguientes dos apartados, ha ido a la vanguardia del Estado, tanto en la atribución de recursos como en su despliegue normativo.

¹⁴⁷ Entre los órganos autonómicos dedicados a la promoción cultural exterior, además de muchas de las Consejerías y Departamentos de cultura y las dependencias dedicadas a la lengua y a las comunidades en el exterior de las respectivas CCAA, por ejemplo podemos encontrar organismos como EXTENDA (Agencia Andaluza de Promoción Exterior) de la Junta de Andalucía o la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, dependiente de la Consejería de Cultura. También la Comunidad valenciana ha desarrollado tareas de paradiplomacia cultural mediante el Instituto Valenciano de Exportación (IVEX), el Institut Valencia de la Música (IVM) o la Sociedad Gestora para la Imagen Estratégica y Promocional de la Comunista Valenciana (SGIEPCV). En el caso del País Vasco, la acción cultural exterior ha sido plasmada en sus planes de política exterior y ha comprendido diversas iniciativas (Castro Ruano y Ugalde Subir, 2004, 2011). En este marco se ha creado en 2007 el Instituto Etxepare para la proyección exterior del euskera. Por último, cabe mencionar la labor en este ámbito del Consorcio Audiovisual de Galicia de la Xunta de Galicia. Como vemos, la acción cultural exterior a nivel autonómico abarca iniciativas que resultan comunes a los distintos gobiernos y también manifestaciones artísticas, culturales de un valor específico y diferencial para la comunidad en cuestión o proyectos de *branding* cultural.

¹⁴⁸ Esta diversidad se manifestó, como mencionó Villatoro (2013, entrevista personal, 9 de diciembre), por ejemplo en los diferentes objetivos de la paradiplomacia cultural de Cataluña, de mayor carácter constitutivo, y la de las Islas Baleares, vinculados al desarrollo de la industria turística. Estos desiguales enfoques afectaron la coordinación de la acción internacional del Instituto Ramon Llull.

4.4 La acción exterior de Cataluña: dinámica y conceptualización

Frecuentemente, tanto en la literatura institucional como en la académica se hace alusión a la tradición histórica de Cataluña como entidad político-territorial en el ámbito de las relaciones internacionales (Badia i Dalmasas, 2010, p. 33; Royo i Marine, 2012; Ayuso, 2002, p.66)¹⁴⁹. Esta característica se suele señalar asimismo en lo referente a las diferentes formas de internacionalización de su cultura (Gabancho, 2009; Foguet i Boreu, 2009, p. 136). De este modo, para algunos autores, los primeros esbozos de dicha política se remontan hasta el medioevo (Balcells, 1996). Otros sitúan un incipiente comienzo de esta acción exterior con la *Renaixença* (Llombart Huesca, 2013), un período que habría implicado la organización de Cataluña como actor comercial y cultural de nivel internacional. No obstante, hay consenso en su casi inexistencia en términos sistemáticos hasta entrado el siglo XX, una precariedad que ha sido vinculada a los obstáculos materiales, políticos y legales impuestos a dicho proceso por el Estado español (Martí, 2008). Más allá de los debates sobre los orígenes históricos de la política exterior catalana, la vocación internacionalista de sus gobiernos se identifica asimismo con una voluntad del pueblo catalán por abrirse al exterior y por establecer vínculos con otros pueblos, en la búsqueda de su desarrollo comercial y cultural (Pons Rafols et al., 2012, p.12; Vallory, 2010).

De este modo, el internacionalismo y el europeísmo se presentan como unos de los rasgos distintivos del catalanismo histórico y cultural. En este marco conceptual e ideológico se suelen exaltar los valores nacionales de Cataluña, que sirven de base al derecho contemporáneo de la región a su establecer una política propia a nivel internacional, un instrumento que se interpreta a la vez como parte de la consolidación de la nación cultural y del autogobierno.

Desde la transición democrática, estas tesis y discursos legitimadores se han visto reflejados en la concepción y organización de un sistema de acción exterior que llevó la delantera entre las CCAA. Una política desarrollada durante sus primeras dos décadas con un evidente protagonismo del ex Presidente de la Generalitat de Cataluña Jordi Pujol (Ayuso 2002, p. 69; Antich, 1994), quién acuñó tempranamente la frase “El nostre món és el món”. Un lema que, desde la oposición ideológica, Josep Lluís Carod Rovira replicaría en su prólogo al Plan de Acción Exterior de la Generalitat catalana 2010-2015, señalando “El mundo de Cataluña es todo el mundo” (Clavell Soldevila, 2010, p.11).

¹⁴⁹ Cabe señalar que una gran parte de la literatura sobre este tema es producida en Cataluña y desde un enfoque catalanista.

Esta visión internacionalista, se manifestó en la activa participación de Cataluña y de sus Gobiernos provinciales y locales en todo tipo de redes y organizaciones transnacionales y transregionales, abarcando temas culturales, turísticos, del campo de la agricultura o científicos (García i Segura, 1996, p. 235; Badia i Dalmases, 2010). Asimismo, se reveló en el desarrollo de un importante sector asociativo abocado a la actividad exterior desde la región (Ayuso, 2002, p. 72). Se trata de su “paradiplomacia asociativa”¹⁵⁰ (Vallory, 2003), que integran una gran cantidad de entidades abocadas a la internacionalización de actividades desarrolladas en la región y que son tan diversas como el escultismo, el canto coral o la biotecnología (FOCIR, 2010).

Una plataforma para la paradiplomacia catalana tras el retorno democrático fue la incorporación de España a la Unión Europea. Este espacio político se presentó como una “nueva estructura de oportunidades” (Morata, 2006, p.10) para los actores subestatales y se transformó en un proyecto que ha dinamizado la política exterior, principalmente mediante el trabajo interregional (García i Segura, 2006, p. 20). Por ejemplo, desde 1983 Cataluña ha sido miembro activo de la Comunidad de Trabajo de los Pirineos (CTP). Se trata de un organismo de cooperación transfronteriza, compuesto por diversos actores de la zona pirenaica, que abarcan las regiones francesas de Aquitania, Languedoc-Roussillon y Midi-Pyrénées, las CCAA españolas de Aragón, Cataluña, País Vasco y Navarra y, finalmente, el Principado de Andorra. Sus objetivos son la preservación del entorno natural que estas regiones integran y el mejoramiento de la vida de los ciudadanos que las habitan, realizando tareas en campos tan diversos como el transporte, la cultura o el desarrollo sostenible¹⁵¹. En segundo lugar, Cataluña participó, desde 1988, con la firma de un Memorándum de cooperación transfronteriza, de los Cuatro Motores para Europa. El grupo está compuesto por Baden-Württemberg de Alemania, Rhône-Alpes en Francia, la Lombardía en Italia, y finalmente por Cataluña; cuatro territorios caracterizados por su alta capacidad industrial. El acuerdo estaba destinado a aumentar sus lazos comerciales y su interrelación social, abarcando temas culturales y aportando al desarrollo europeo (Loughlin, 1996). Finalmente, desde su creación en 2004, impulsada por el entonces Presidente de la Generalitat Pascual Maragall, Cataluña también integra junto con las Islas Baleares, Languedoc-

¹⁵⁰ Una política que desde el siglo XIX tuvo eco en el extranjero, mediante la actividad social y política de los centros catalanes del mundo (CCM).

¹⁵¹ En el año 2005, los gobiernos integrantes del organismo firmaron un convenio de cooperación transfronteriza destinado a la constitución del Consorcio de la CTP.

Rosellón y Midi-Pyrénées, la Euroregión Pirineos Mediterráneo¹⁵², una organización de cooperación interregional¹⁵³. De este modo, el europeísmo, tantas veces citado como un elemento central de la identidad catalana, tuvo su correlación en la acción exterior de los distintos gobiernos de la región, que centraron su proyecto internacional en este espacio político (García i Segura, 1995^a, p. 44; Bonet, 2011).

Esta actividad se desplegó desde una estructura de política exterior que, como indica García i Segura (1999), se organizaba en torno a tres ámbitos institucionales: la Presidencia, la actividad exterior de cada Departamento de gobierno y, finalmente, a partir de la estructuración de diversos órganos específicos, adaptados a ámbitos competenciales o a problemáticas exteriores concretas, como el Consorcio de Promoción Comercial de Cataluña (COPCA), desde 1986. Este esquema vino acompañado del trabajo internacional de los gobiernos locales, con un protagonismo central del Ayuntamiento de Barcelona y, en segundo lugar, con la participación de la Diputación de Barcelona, así como de las organizaciones de la sociedad civil. Muchas de estas últimas tuvieron un acompañamiento gubernamental en su labor, hallándose asimismo diversas organizaciones público-privadas en el sector.

Desde esta estructura de gobernanza multinivel se instauraron diversas líneas de estrategias de actuación, como la paradiplomacia económica -orientada a la exportación y a la atracción de inversiones y basada en la creación de marca regional-, la cooperación al desarrollo, o la paradiplomacia cultural, aunque esta compleja política nunca alcanzó una coordinación general. No obstante, durante los Gobiernos tripartitos, con la creación de la Secretaria de Relaciones Internacionales (2007), adscripta a la Presidencia, y con otras acciones impulsadas desde este período, se persiguió centralizar y sistematizar dicha actividad (Mesado i Jardí, 2008, p. 17). En este sentido, el nuevo Estatuto de Autonomía del 2006 promulgaba una toma de protagonismo en este ámbito institucional (Morata, 2006) y, entre otras cosas, significaba la consolidación jurídica de una tarea que se venía realizando desde hace más de veinticinco años (Badía i Dalmases, 2010, p.37).

Como ya señalamos, la organización de esta política fue promovida y legitimada por distintos discursos que coincidían en asociar elementos como la vocación comercial

¹⁵² Como señala García i Segura (1995), el área mediterránea ha sido uno de los focos de la actividad exterior de Cataluña. En esta línea, en 1989, se creó el *Institut Català d'Estudis Mediterranis*, adscripto a la Presidencia y destinado al estudio y a la difusión de la cultura y el patrimonio de la zona mediterránea (Generalitat de Catalunya, 1989).

¹⁵³ La Comunidad Autónoma de Aragón se retiró de esta entidad en 2006, debido a un conflicto patrimonial.

transfronteriza, el europeísmo o el diálogo internacional con la identidad catalana. La literatura sobre el tema ha permitido, en algunos casos, un importante desarrollo analítico de tipo geopolítico, correlacional y comparativo (García i Segura, 1995^a; Keating, 1996, 1997). En otros muchos, la misma posee un marcado carácter prescriptivo y asume acríticamente los mencionados argumentos (Ayuso, 2002; Bonet, 2011), o se trata de trabajos vinculados a las instituciones de la política exterior, como el relevante escrito del ex técnico de la SAE, Ángel Mesado i Jardí (2008). En esta orientación se encuentran textos que promueven medidas concretas, un modelo de política exterior o acomodaciones de la misma a diferentes contextos (Pons Rafols et al., 2012), dinámicas que, en algunos trabajos, se constituyen en función de un posible proceso soberanista (Martí, 2008). A continuación perseguiremos describir, comprender y sopesar la emergencia de la paradiplomacia cultural catalana, considerando sus distintos factores de desarrollo desde un enfoque analítico, es decir, no prescriptivo en relación a sus posibles horizontes políticos.

4.5 Genealogía y antecedentes de la paradiplomacia cultural de la Generalitat de Cataluña

Como referencias históricas de la paradiplomacia cultural catalana se identifican dos vertientes, la civil y la oficial. En esta última, ya en 1931, apenas conformado el Gobierno de la II República, la Generalitat de Cataluña nombró un delegado del Departamento de Cultura en Cuba y América Central. Ciertamente, esta labor no fue sistemática, sería débil institucionalmente y no tendría continuidad debido a la dictadura franquista. En 1950, bajo el Gobierno de Josep Irla en el exilio (1940-1954), fueron creadas las Delegaciones Catalanas de América. También durante la jefatura en el exilio del también republicano Presidente de la *Generalitat*, Josep Tarradellas (1954-1977), se desarrollaron distintas actividades de divulgación sobre Cataluña en el exterior. Durante estas décadas se decretó la institucionalización de la figura de los Delegados de la Generalitat (1956) -los cuales mantuvieron distintas acciones de índole artístico y cultural (Foguet i Boreu, 2013)-, se creó la Comisión Nacional de Planeamiento (1959) y se reconoció también el Patronato Pro-patria (1960), que estableció diversas acciones de difusión histórica y cultural.

Por otro lado, en la vertiente civil, encontramos a los citados CCM. El primero en hacer aparición fue la todavía existente “Sociedad de Beneficencia de Naturales de Cataluña”, fundada en 1840 en La Habana. Actualmente estos puntos de encuentro de los catalanes en el extranjero

superan los ciento veinte. Hasta principios del siglo XX los protagonistas de estas actividades fueron emergentes del nacionalismo y del desarrollo industrial, desde militantes políticos de la clase obrera hasta la burguesía textil. Los participantes de estas asociaciones aumentaron durante la Guerra Civil española y con el comienzo del franquismo. En este período estos centros fueron, desde sus países de acogida, un espacio de activismo por la democracia, por la República española y por los derechos de Cataluña, cuyos actores continuaron compartiendo y difundiendo la cultura catalana. A esto se sumaría la emigración económica y política de los años cincuenta y sesenta, que estimuló esta actividad y suscitó la fundación de nuevos casales. Otro tanto hicieron los numerosos intelectuales y artistas emigrados durante la dictadura y que mantuvieron una importante actividad de promoción de Cataluña en todo el mundo (Campillo y Vilanova, 2000), como en el caso del primer Consejero de Cultura de la *Generalitat*, Bonaventura Gassol i Rovira.

Durante la transición democrática diversos grupos de la sociedad civil, intelectuales y artistas se movilizaron e involucraron en la actividad cultural exterior, que se fue constituyendo en uno de los frentes de reivindicación identitaria y cultural en un contexto de transformación política. Con el Gobierno catalán en manos del PSC, en 1978, se creó el Instituto de Proyección Exterior de la Cultura Catalana (IPECC), una asociación derivada del *Congrés de Cultura Catalana*¹⁵⁴ y gestionada por una Comisión integrada por diversos exponentes del nacionalismo catalán como Félix Cucurull, Josep María Muntaner o Enric Garriga Truyols. Otro antecedente a destacar de este periodo es la exposición *Seny i rauxa*, realizada en el Centro Georges Pompidou de París el mismo año. Se trató de una muestra de arte vanguardista catalán impulsada por Joan Miró y que congregó a once artistas plásticos (Borràs, 1995). Estas iniciativas reivindicaban un retorno al autogobierno mediante la proyección cultural y aludían a las dispersas y desiguales experiencias de acción cultural exterior de Cataluña antes citadas, desplegadas en coyunturas sociopolíticas y geopolíticas diversas, desde inicios de siglo. Estos procesos servirán de

¹⁵⁴ Se trata de una serie de acciones políticas de puesta en valor de la cultura desarrolladas entre 1975, con la caída de la dictadura, y 1977. Incluyeron diagnósticos patrimoniales y un análisis sobre el estado de la cultura de Cataluña. De este proceso participaron diversos artistas e intelectuales catalanes entre los que se encontraban Joan Miró o Joan Fuster. El Congreso, donde convergieron diversos enfoques nacionalistas, denunció la represión simbólica del franquismo y defendió una reacción organizada frente a este escenario: “El movimiento cultural catalán de después de la ocupación, rehaciendo y levantando de la nada a que la había reducido el franquismo bajo una superestructura cultural (política, social, sindical, lingüística, literaria, editorial, artística, científica, pedagógica, etc.) desde una situación de clandestinidad, sin medios, sin poder conectar normalmente con la base social del país, constituye un fenómeno probablemente único en la historia de las culturas nacionales europeas.”(Fundació Congrès de Cultura Catalana, 1977, p.2).

referencias históricas y discursivas y tendrán gran influencia en el proceso institucional que tuvo sus inicios con el retorno democrático y que presentamos seguidamente.

4.5.1 LOS INICIOS DE LA PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA (1980-1987): LA DISPOSICIÓN DE LAS LÍNEAS DE ACTUACIÓN

La paradiplomacia cultural de Cataluña comenzó su desarrollo con la transición democrática. En 1980, en el marco del primer Gobierno de CiU¹⁵⁵, se creó el *Departament de Cultura* de la Generalitat de Cataluña. La estructura del mismo dotaba de una mayor autonomía a la política cultural y su estrategia de acción perseguía dinamizar la actividad artística y patrimonial en todo el territorio. Este primer proyecto político-cultural tenía como prioridades la construcción de una red descentralizada de equipamientos y el establecimiento de un proyecto en torno a la denominada “normalización”¹⁵⁶ lingüística y cultural (Villarroya Planas, 2012a; Barbieri 2012a). Sin embargo, la intervención del Departamento se vería limitada durante estos años, de transferencia de recursos desde el Gobierno central, por la inexistencia de infraestructura y por un presupuesto muy reducido (Departament de Cultura, 1983).

En el contexto de la organización del Gobierno autonómico fue establecida la Secretaría de Asuntos Interdepartamentales (1981) de la *Generalitat*, a cargo de coordinar sus actuaciones exteriores. También prontamente se constituyó el Servicio de Relaciones Culturales (1980) del Departamento de Cultura, la primera dependencia específicamente dedicada a la paradiplomacia cultural del Gobierno catalán. Esta área tuvo por objetivo “promover, potenciar y coordinar los intercambios culturales con entidades e instituciones, tanto oficiales como no oficiales, de fuera de Cataluña.” (Departament de Cultura, 1983, p. 367). Las principales líneas de actuación del Servicio de Relaciones Culturales fueron el establecimiento de contactos y colaboraciones con organizaciones culturales y científicas de otros países y la entrega de subvenciones para la realización de actividades artísticas de Cataluña en el exterior (Departament de Cultura, 1983, p. 367). En este marco se realizó, en la sede de la UNESCO de París, la muestra *La Catalogne aujourd’hui* (1981), con un cartel diseñado por Joan Miró para la ocasión. De esta exposición,

¹⁵⁵ Convergència i Unió (CiU) es una federación de partidos catalanes integrada por Unió Democràtica de Catalunya (UDC) y Convergència Democràtica de Catalunya (CDC). La coalición, de ideología nacionalista, cristiana y liberal, fue creada en 1978.

¹⁵⁶ Como indicamos anteriormente, en el marco de esta definición se englobaron distintas estrategias de promoción y protección de la lengua catalana. La conceptualización que se estableció desde el Gobierno catalán sobre este asunto conllevaba una carga de afirmación cultural nacionalista.

que incorporaba distintos espectáculos y conferencias, participaron diversos artistas plásticos catalanes.



Afiche de la muestra:
La Catalogne aujourd'hui. Miró (1981)

Estas operaciones iniciales tenían como destinos primeramente a diferentes países europeos y, en segundo lugar, a territorios del continente americano. La política hacia Europa, eje central de la acción cultural exterior catalana, servía tanto a fines de desarrollo económico -en el marco del proceso de integración de España a la UE- como a “destacar la idiosincrasia de Cataluña respecto de España” (García i Segura, 2006, p.19). Teniendo estos ámbitos geográficos como estratégicamente prioritarios, durante esta etapa el Departamento de Cultura también colaboró con otras naciones¹⁵⁷. Por ejemplo, se llevaron a cabo encuentros e intercambios con consulados e instituciones extranjeras en Barcelona (Departament de Cultura, 1983). En 1983, se coordinaron acciones y se firmaron acuerdos con la región de Occitania y con distintas provincias de Canadá¹⁵⁸, dando inicio, en este segundo caso, a una prolongada y estrecha relación.

¹⁵⁷ Curiosamente, en las memorias del Departamento de Cultura de 1983 se incluyen, en naturaleza de exteriores, aquellas actividades desarrolladas por dicho Departamento en el resto del Estado español (Departament de Cultura, 1983).

¹⁵⁸ Este año el Gobierno de Quebec se encontraba reestructurando su administración cultural con la creación de la *Société de développement des entreprises culturelles*, que tendría una activa intervención internacional.

El Gobierno catalán también elaboró proyectos en cooperación con distintas Universidades y con el recién inaugurado Centro UNESCO. En este caso, se trata de una asociación creada en el año 1984 con el objetivo de facilitar la representación de Cataluña en este organismo multilateral. Otra entidad que tendrá una activa participación en la acción exterior de Cataluña es el *Patronat Català Pro Europa*, en este caso establecido por la Generalitat en 1982. Tuvo como finalidad principal proporcionar información sobre la Unión Europea, actuando transversalmente con todas las áreas del Gobierno catalán en diversas actividades y velando por los intereses de la región. Se conformó como un consorcio con sede en Barcelona, con delegaciones en todas las provincias de Cataluña y con una representación en Bruselas. Prestó servicios de formación a funcionarios europeos y otros asesoramientos para el desarrollo de actividades políticas en dicho organismo multilateral, que incluían el sector cultural. Estas dos estructuras de representación a nivel supranacional perseguían resolver los límites de Cataluña, en tanto ente subestatal, en el campo del multilateralismo. Con las mismas, tuvo inicio una dinámica que se haya en la genealogía de la paradiplomacia cultural catalana y que perdurará en el tiempo: la de colaboración con organizaciones civiles en la proyección exterior de la cultura y de creación de estructuras público-privadas con fines de ampliación de la capacidad de acción internacional. Estas primeras alianzas, que se manifiestan también en la relación de la Generalitat con muchas otras asociaciones de proyección exterior de la cultura, estarían marcadas por la convergencia nacionalista que se produjo desde el declive de la dictadura franquista.

Por su parte, el Departamento de Cultura continuó desarrollando distintos programas de proyección exterior a lo largo de la década. En el año 1984, el Servicio de Relaciones Culturales fue transformado en una Dirección, creando el cargo de Director de Relaciones culturales. Dicha Dirección participó en distintas exposiciones en el extranjero, principalmente en Europa, como en la prestigiosa feria lingüística *Expolangues* de París (1984). Durante el año siguiente amplió sus actividades y destinos incorporando a Japón, y continuó con una línea de trabajo centrada en las subvenciones por concurso y directas a escritores en catalán, la formación y difusión cultural en Universidades y las exposiciones artísticas, principalmente en diversas capitales europeas (Departament de Cultura, 1984). Llorca, ex Director de Relaciones Culturales, señala sobre la filosofía que había a la base de esta apuesta por Europa:

“Aquí hubo un momento, en el que se creyó -te estoy hablando de los años ochenta- se creyó mucho que, a través de la cultura y del trabajo comprometido con Europa, se conseguiría de alguna manera también la normalidad de la nación, por decirlo así. Eso lo consideraban los políticos, porque la construcción de Europa se veía como una oportunidad para la Europa de los pueblos. Después hubo una cierta decepción porque los Estados se rearman.”(Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre).

El trabajo desarrollado por la nueva Dirección de Relaciones culturales se aceleró en el año 1985, cuando la demanda española de adhesión a la Unión Europea fue aceptada, propiciando su integración a este bloque el año siguiente. El presupuesto de la Dirección pasó de 61 millones de pesetas en 1984 a 134 millones en 1985 y ascendió nuevamente hasta los 206 millones en 1986, representando el 3,74 % del presupuesto general del Departamento de Cultura para este año y el máximo histórico de esta unidad (Departament de cultura, 1984-1986). Por otra parte, también en 1986 el Departamento de Cultura creó *Catalan Films*, la marca promocional destinada a la difusión exterior de la producción audiovisual de la región. Bajo esta denominación se estableció desde entonces la promoción del cine catalán en ferias y festivales internacionales.

Como parte de este proceso, en 1987 se constituyó la *Institució de les Lletres Catalanes* (Ley 20/1987, de 12 de noviembre). Se trató de una entidad autónoma del Departamento de Cultura que perseguía “promover la creación literaria en lengua catalana y darla a conocer y difundirla dentro y fuera de Cataluña y promover el libro y la lectura” (Artículo 2)¹⁵⁹. En cuanto a lógica que dio inicios de la acción exterior del Departamento de Cultura en el campo literario, el ex *Cap de Servei* de esta dependencia, Segimon Borràs (1982-1988) indica:

“Se inició la presencia, de acuerdo con la Asociación de Editores de lengua Catalana, en la ferias de Frankfurt y de Boloña. ¿Por qué? Porque se veía que estas son ferias básicamente de derechos y en las ferias de derechos la lengua marca.

¹⁵⁹ Esta línea de la paradiplomacia cultural fue impulsada por el lobby del sector editorial. Este sector representaba un capital significativo en virtud de los siglos de tradición del ámbito productivo en Cataluña (Bru de Sala, 2009), de su gran incidencia en términos de la industria cultural a nivel estatal y de su primacía a nivel regional en este sentido.

Entonces es importante la singularización de la lengua. Por lo tanto, dentro de un conjunto de un *stand*, de un conjunto de España o de lo que sea, el catalán hubiera quedado perdido y, por lo tanto, que era importante tener una presencia propia en estas ferias que son de derechos” (Borràs 2014, entrevista personal, 10 de febrero).

De este modo, desde mediados de los años ochenta, la paradiplomacia comenzaría a responder a los dos ámbitos productivos dominantes en la industria cultural regional. Las primeras y precarias iniciativas del Departamento de Cultura en la esfera internacional, que abarcaron primeramente la proyección exterior de tipo artística y patrimonial, se vieron ampliadas de este modo a la promoción sistemática del libro y el audiovisual, singularizados por su procedencia catalana. La estrategia adoptada, perseguía extender su mercado específico desde una perspectiva que se ajustaba al carácter diferencial del espacio sociocultural y lingüístico.

En una línea secundaria de la incipiente paradiplomacia cultural catalana encontramos una serie de emprendimientos de diplomacia pública y de formación educativa. Prontamente, en 1981, se instituyó el Servicio Permanente de Casales Catalanes¹⁶⁰, dependiente de la Presidencia. Esta iniciativa significaría un revelador gesto político de acercamiento a la diáspora, que durante la dictadura se había organizado en torno a la reivindicación de los derechos políticos y culturales de Cataluña. Dando continuidad a esta línea de trabajo, en 1985 se creó la Comisión Catalana del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, con la finalidad de favorecer el intercambio cultural y “servir de soporte institucional a la labor actual de los catalanes residentes en dicho continente” (Villalonga, 1992, p. 315). Estas iniciativas de paradiplomacia pública fueron establecidas paralelamente a una política similar por parte de España en el continente americano. No obstante, mientras en el caso español se basó en la cooperación cultural al desarrollo, en el marco del Gobierno catalán fue funcional al fortalecimiento de los lazos entre la administración catalana y el activismo catalanista en el extranjero.

Durante este período, también el Departamento de Educación participó de la tarea internacional. Mediante su Servicio de Relaciones Institucionales y, a partir de 1987, desde la Oficina de Cooperación Educativa y Científica con la CE, organizó diferentes programas de difusión cultural, principalmente en el ámbito lingüístico (Villalonga, 1992, p. 293). En esta

¹⁶⁰ Esta área atendió a las ya mencionadas comunidades catalanas del exterior (CCE), organizadas principalmente como asociaciones y reunidas en casales o “centres”.

línea, debido al interés político por la problemática de la difusión y homologación de los estudios de catalán en el extranjero -que hasta entonces eran ofrecidos por Universidades pero también, de modo no reglado, por los propios casales catalanes- (Jornet, 1997), en 1988 se estableció la Comisión (parlamentaria) para la Promoción de la Enseñanza del Catalán en las Universidades fuera del Ámbito Territorial de Cataluña¹⁶¹ (DOGC núm. 948, del 5 de febrero). De este modo, la difusión del catalán se transformó en un campo de actuación de la política cultural exterior a la vez que era un eje central de la política cultural y educativa territorial.

Por otra parte, entrados los años ochenta se diversificó la paradiplomacia cultural de tipo “diplomático” o intergubernamental y se ampliaron sus destinos¹⁶². Desde sus inicios, tanto el *Conseller* como el *President* de la *Generalitat*, oficiaron sistemáticamente de “paradiplomáticos” culturales. En cuanto al *Conseller de Cultura*, en el año 1986 realizó viajes a Argentina y a Israel. En el caso del ejecutivo catalán, para López¹⁶³ esta acción cultural, basada en la frecuente presentación de artistas catalanes como parte de las misiones de negocios o de búsqueda de acuerdos bilaterales, cumplía una mera función decorativa, en sus términos hacía de “florero” (López 2012, entrevista personal, 18 de diciembre). En este sentido, se observa una primera delimitación entre la acción cultural exterior establecida desde una lógica de dinamización del campo artístico y patrimonial local y otra, de un mayor peso estratégico, vinculada a la diplomacia económica.

Este primer período de la paradiplomacia cultural se desarrolla en un contexto de estructuración del Gobierno catalán y de su política exterior. Se hallaría en pleno proceso de organización y de acomodación competencial, dándose asimismo los primeros recursos al TC demandando mayor capacidad de acción en el campo cultural internacional (STC 44/1982, 154/1985, 1/1986). Así, el Gobierno catalán mostró desde sus inicios una voluntad por extender el ejercicio de sus plenas competencias culturales territoriales a la esfera exterior. Las embrionarias y dispersas iniciativas de esta etapa, abarcaron distintas relaciones desarrolladas en tres ejes y ámbitos de Gobierno: 1) la diplomacia intergubernamental y las acciones de soporte institucional a la diáspora (a cargo de la Presidencia y la Consejería), 2) las actividades de la

¹⁶¹ Este proceso derivó, en 1991, en la aprobación de la orden que instituye las evaluaciones para el certificado internacional de catalán (ICI) (DOGC núm. 1405, del 24 de febrero).

¹⁶² Cabe mencionar también el establecimiento en 1989 del Premio Internacional Cataluña, que entre otros objetivos buscaba “situar a Cataluña en la escena de los grandes premios internacionales”. El mismo instaurado por la Generalitat ha sido otorgado anualmente desde entonces a diversos personajes del arte y la cultura, así como a Presidentes de distintos países o científicos. En su primer año fue dado al filósofo Karl Popper.

¹⁶³ Ex integrante del COPEC y Directora del Área de Promoción Internacional del ICIC entre 2006 y 2013.

difusión lingüística en el exterior (desplegadas principalmente desde el Departamento de Educación y desde distintas Comisiones), y 3) la paradiplomacia cultural mediante el establecimiento de redes, mercados y la promoción artística en el extranjero (desde el área de Relaciones Culturales, *Catalan Films* y el *Institut de les Lletres Catalanes* del Departamento de Cultura).

Estas acciones, si bien fragmentadas y con escasos recursos, sentaron las bases de un esquema que tendrá continuidad en el tiempo y que ampliará notoriamente su capacidad de actuación. En un sentido global y considerando la priorización otorgada a sus distintas líneas de acción, se advierte que la promoción artística y cultural internacional cumplió una función subsidiaria en el marco de las políticas culturales y de la acción exterior. La identidad catalana se esgrimió desde unas señas tradicionalistas y funcionalmente a la difusión y construcción de una imagen de Cataluña en el extranjero con fines de tipo políticos y comerciales.

En el caso de las finalidades políticas, se observa por una parte la construcción de poder en torno a diversas formas del nacionalismo catalán. A nivel territorial, se dio con el establecimiento de vínculos con las organizaciones de la sociedad civil, recogiendo las demandas del movimiento nacionalista que se articulaba en el seno del campo cultural con la caída del franquismo. Estos grupos tuvieron particular intervención en un segundo frente de acción, vinculado con las primeras intervenciones en esferas supranacionales. En el registro exterior, este proceso se manifestó mediante la apertura de relaciones con otros entes subestatales, principalmente nacionales y con el catalanismo en el extranjero. Esta estrategia política sería capitalizada por el Gobierno como herramienta de construcción de consenso interior a la vez que de obtención de capacidad de acción en el sistema internacional. En este sentido, tanto la construcción de la Unión Europea como la activa participación de diversos actores subestatales en el sistema internacional -es decir la evolución de las dimensiones supra y sub estatales-, se presentaron como esferas de gran incidencia en la promoción y legitimación de esta política.

En lo referente a las finalidades económicas, el Gobierno catalán encontraría en la paradiplomacia cultural una fórmula instrumental para la apertura de mercados en el exterior, que sería gestionada por la Presidencia y la *Conselleria de Cultura*. En un registro vinculado con la promoción cultural, esta actividad, según avanzaba la década y en colaboración con sus lobbies, incorporó a los sectores del libro y del audiovisual como campos estratégicos de desarrollo comercial. En cambio, en otro registro, la acción artística y el patrimonio cultural

serían esgrimidos como una carta de presentación para la atracción de inversiones y la colocación de la producción catalana (Pujol 2013, entrevista personal, 1 de setiembre), sin representar una política orientada al desarrollo de sus campos de acción.

En consecuencia, en esta etapa la paradiplomacia cultural, muy cercana a la normalización cultural y a la publicidad del territorio como activo económico político-territorial, no mostraría una sistematización de la promoción de las dinámicas artísticas territoriales. La incipiente paradiplomacia cultural no persiguió la representatividad cultural, ya que no se constituyó como un ámbito de acción pública de relativa autonomía, de control y participación social y de diversidad en la capacidad de intervención de los distintos sectores y actores del campo cultural local.

4.5.2 EL PERÍODO 1987-2000: LA APERTURA DE LA ACTIVIDAD SUBESTATAL Y EL ESTABLECIMIENTO DEL COPEC

Una segunda fase de desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana tiene inicio a fines de los años ochenta y concluye con el cierre de la siguiente década. Acompaña un proceso de crecimiento¹⁶⁴, ganancia de poder y diversificación institucional del conjunto de la actividad exterior autonómica en el contexto de la continuidad de CiU en el poder. Dos hechos tuvieron particular incidencia en la evolución de las políticas culturales exteriores. Uno de modo más indirecto, que fue la integración de España a la Unión Europea desde 1986. Un segundo factor, se tradujo en transformaciones administrativas y estratégicas: los preparativos para los Juegos Olímpicos de Barcelona, desplegados desde el mismo año en el marco del relanzamiento de la política exterior española. De esta manera, el Gobierno catalán se sumaba a la dinámica de internacionalización de diversos ámbitos productivos, sociales y culturales que realizaba el Gobierno central de cara al año 1992 (Borja, 1992).

En 1987 se creó la Subdirección General de Relaciones Externas y Protocolo dependiente de la Presidencia catalana. Como parte de la renovación de la paradiplomacia de Cataluña, proliferaron una serie de consorcios dedicados a distintas áreas de la política exterior, como el

¹⁶⁴ Esta apertura, además de administrativa y económica, se observa también en el comienzo de la realización de acciones en la ciudad de New York en 1988, que evidenciaría la extensión geográfica de la paradiplomacia cultural catalana.

COPCA¹⁶⁵ y el Consorcio de Turismo (Villalonga, 1992, p. 295). En el contexto de una falta de articulación de la paradiplomacia catalana con la diplomacia del Estado, se comenzó a instituir un modelo público-privado de acción exterior autonómica, orientado en parte a superar las limitaciones que imponía el marco constitucional (García i Segura, 1995; Ayuso, 2002). La utilización de esta figura legal, posee una lógica particular al interior de la paradiplomacia y de la política nacionalista, ya que permitía elevar el poder monopolista de la acción externa de una región. Este esquema también sería funcional a soslayar los obstáculos derivados de la condición subestatal de Cataluña en el sistema internacional. Con estos objetivos, incorporaba y articulaba en la tarea de internacionalización tanto a las empresas -con fines de creación de imagen o de rentabilidad mediante las propias actividades efectuadas-, como a diversos actores asociativos vinculados al nacionalismo o con similares fines de actuación. En este contexto, se estrecharon e institucionalizaron los vínculos entre la administración y ciertos sectores privados y asociativos, definiendo y sosteniendo un entramado de relaciones que dieron forma a las políticas exteriores.

Durante las dos legislaturas de Joan Guitart¹⁶⁶ como Consejero de Cultura de Cataluña (1988-1996), se reorganizó e intensificó la actividad cultural exterior del Departamento de Cultura (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre). Dicha renovación implicaría, entre otras acciones, la especialización paulatina de las tareas de acción internacional al interior del sector cultural atendiendo, por un lado, a las especificidades de sus sectores (lengua, artes y patrimonio) y, por otro, al ámbito de las relaciones intergubernamentales e interinstitucionales.

En 1989 la Dirección de Relaciones Culturales dio soporte a los viajes de la Presidencia y firmó un convenio con la Corporación de Radio y TV de Cataluña. Estaba destinado a favorecer producciones y coproducciones de interés cultural -con particular énfasis en la lengua catalana- y a su difusión en el exterior, un aspecto complementario a la labor desempeñada bajo la marca *Catalan Films* (Departament de Cultura, 1989). En 1990 dicha Dirección pasó a ser una de las secretarías de la *Conselleria* del Departamento de Cultura; la nueva Secretaria de Relaciones culturales. Esto anticipaba la creación de una nueva institucionalidad en este ámbito y daba continuidad a la labor “diplomática” del Gobierno. Esta Secretaria se centró en las actividades

¹⁶⁵ El Consorcio de Promoción Comercial de Catalunya (COPCA) se creó en 1986 y se mantuvo activo hasta el año 2010. Estuvo conformado por más de cien entidades, incluyendo la Generalitat de Cataluña, las Cámaras de Comercio e Industria catalanas, las principales asociaciones de los distintos sectores exportadores y por distintos organismos educativos y lobbies vinculados a la actividad comercial. La institución llegó a conformar una red de 38 oficinas ubicadas en 31 países. Se dedicó principalmente a la internacionalización de las empresas catalanas.

¹⁶⁶ Guitart era un químico que contaba entonces con una amplia trayectoria en empresas del sector editorial.

culturales internacionales promovidas y concretadas por el Consejero de Cultura y por el Presidente de la Generalitat. En esta línea, indicando la creciente importancia que alcanzaba la acción exterior para la gestión de la cultura, se estableció una Comisión Internacional de Difusión de la Cultura Catalana, que tenía como fin asesorar al *Conseller* en materia de paradiplomacia cultural (Departament de Cultura, 1990).

También se fortalecieron un conjunto de líneas de acción de la paradiplomacia cultural pública, orientadas a estrechar los vínculos entre el Gobierno catalán y las organizaciones de la sociedad civil en el exterior y a difundir la lengua catalana. En primer lugar, en 1992 se creó el Comisionado para Actuaciones Exteriores, que serviría de paraguas para estas y otras acciones internacionales (Decreto 190/1992). El órgano daba soporte a los Casales Catalanes en el ámbito de la difusión lingüística e intelectual y en la organización de diversas actividades artísticas. El mismo año fue instituida la Secretaria de Relaciones con los Casales Catalanes, dependiente de la Presidencia. Su sección de proyección exterior fue pensada como un espacio para la “colaboración conjunta para la proyección exterior de Cataluña” (Villalonga, 1992, p. 314), cuya programación de actividades era diseñada por varios departamentos autonómicos. La activa y continua participación de la Presidencia en la paradiplomacia pública dotaba a la relación del Gobierno catalán con las comunidades en el extranjero de una jerarquía de “política de Estado”.

En segunda instancia, en 1993 se creó el Comisariado para la Promoción Exterior del Catalán. El organismo autónomo estaba integrado por el Comisionado de Universidades e Investigación, al Departamento de Cultura y al mencionado Comisionado de Actuaciones Exteriores, creado un año antes. En 1993 Joan Colomines¹⁶⁷, entonces Comisario para la promoción exterior del catalán, indicaba entre los logros de esta línea de trabajo, desarrollada desde 1986, los 115 lectorados funcionando en universidades extranjeras y remarcaba el trabajo de las Universidades del Estado español en este sentido, “que, pese a su autonomía universitaria, se encuentran con grandes dificultades por falta de ayuda económica del Estado.”(Colomines 1993). Esta serie de entidades de paradiplomacia pública y de acción intergubernamental, establecidas en un período de replanteamiento de la diplomacia estatal, venían a dar potencia institucional a la tarea de proyección de la lengua como contracara del proyecto de “normalización” lingüística desplegado a nivel territorial.

¹⁶⁷ Colomines, escritor y médico de reconocida trayectoria, fue también Secretario del PEN Català en 1964.

Para situar la definitiva ampliación que sufrirá la acción cultural exterior de la *Generalitat* en los años noventa, se debe considerar su voluntad política manifiesta en la constante demanda de mayor control sobre esta actividad. La apertura que mostraron las sucesivas sentencias del TC como respuesta a los recursos referidos a la política exterior de las autonomías, facilitó este desarrollo. Un punto de inflexión en esta materia se establece en 1991, cuando el TC interpretó que la *Generalitat* catalana podría establecer una difusión independiente de su cultura en otros países, en el marco de sus competencias (Rodao, 2006).

El mismo año, siguiendo el esquema del COPCA, la *Generalitat de Catalunya* creó el Consorcio Catalán de Promoción Exterior de la Cultura (COPEC). Se trata de una corporación público-privada integrada por los Departamentos de Cultura y de Industria y Turismo, junto a diversos actores culturales representados por el Consejo Catalán de la Música, la Asociación para la Difusión del Folklore, el Fomento de las Artes Decorativas, el Gremio de Editores de Cataluña, la Asociación de Editores en Lengua Catalana, el Gremio de Galerías de Arte de Cataluña, Arte Barcelona Asociación de Galerías y la Asociación de Productoras Audiovisuales de Cataluña. Su objetivo fue promover la presencia del arte, las industrias culturales y el patrimonio intelectual catalanes en mercados exteriores, cooperando y generando sinergias con otras naciones y agentes culturales internacionales.

El diagnóstico que dio origen al COPEC se sintetiza, para Sallas, en dos líneas “la necesidad de proyectar el país y la necesidad de abrir mercados”¹⁶⁸ (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre). Estas funciones se entendían como una competencia autonómica y, en un contexto de relanzamiento de la diplomacia cultural estatal y europea, este proyecto se estableció de manera independiente a la agenda política del Gobierno central. Según el mismo Sallas mencionaba, la entidad se creó “obviando las dificultades de orden legal que pudieran aludir los Ministerios de Exteriores y de Cultura del Gobierno español” (COPEC, 1998, p.11). Esta institución aparece en el marco de los comienzos de la paradiplomacia cultural en el conjunto del Estado. La etapa de conformación de la entidad estuvo marcada por la inexperiencia de los agentes culturales y por la fundación de un nuevo ámbito de acción pública, dada su naturaleza inédita en España y en el campo político¹⁶⁹ y cultural catalán.

¹⁶⁸ La institución emula e incorpora un doble modelo, el de proyección de empresas culturales ideado por Quebec y el de difusión internacional de la identidad nacional, de orientación francesa.

¹⁶⁹ López describe el carácter original esta apertura del COPEC: “Yo creo que con más ganas de hacer cosas que conocimientos. En aquel momento ninguno lo había hecho.” (López 2012, entrevista personal, 18 de diciembre).

La vinculación orgánica de COPEC con el Departamento de Cultura se definía a través de la Dirección General de Promoción Cultural. Su estructura institucional se conformaba por un Consejo General, integrado por representantes de todas las entidades del consorcio y con funciones de programación y organización presupuestaria, y una Comisión Ejecutiva, compuesta por la *Generalitat* y cuatro de las entidades participantes, destinada a la ejecución de dichos planes. La participación del sector privado será fundamental para este proceso y tendrá implicación desde dos posiciones: como lobbies -principalmente del sector editorial y de los productores cinematográficos- vinculados a proyectos de apertura de mercado y, por otra parte, como contribuyentes con recursos económicos, logísticos e infraestructurales mediante patrocinio externo y otros sistemas publicitarios. Esta cooperación es definida por Sallas como un exitoso “modelo de colaboración entre el sistema público y el sistema privado” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre). La primacía del sector editorial en cuanto al intercambio comercial internacional en el contexto de las industrias culturales catalanas de inicios de los años noventa (Cubeles y Rué, 2002, p. 218), se reflejó en la activa participación del sector en la definición de la paradiplomacia de la cultura.

El entonces Conceller de Cultura Joan Guitart, impulsor del COPEC¹⁷⁰, señalaba la importancia de la creación de este organismo en el contexto de una potencial homogeneización cultural promovida por las grandes industrias culturales. Este fenómeno, impulsado desde Estados Unidos, pero también desde Europa y la zona Pacífico en el marco del proceso de unificación europeo¹⁷¹, exigía: “estar atentos para conseguir que se haga desde la diversidad y el respeto a todas las culturas, haciendo presente la cultura y la lengua catalanas en el mayor número de fóruns europeos”(Europa Press, 1991). Dicho planteamiento, que consideraba un escenario internacional en el cual el proceso de normalización cultural catalán se podía ver afectado, se establece en plena negociación del General Agreement on Tariffs and Trade (GATT)

¹⁷⁰ Con la puesta en marcha del COPEC, la Secretaria de Relaciones Culturales transformó sus funciones y pasó a coordinar la actividad de las distintas comisiones que asesoraban al Consejero de Cultura en materia exterior. En este marco, el propio gabinete del *Conseller* Joan Guitart realizó múltiples tareas paradiplomáticas. Consecuentemente, después de los Juegos Olímpicos, muy exitosos en cuanto a la proyección internacional de Barcelona y de Cataluña, se produjo un claro aumento en la actividad cultural internacional de la Consejería, por ejemplo mediante los viajes del propio Consejero (Departament de Cultura, 1992).

¹⁷¹ En el caso europeo esta dinámica se tradujo en la aparición del programa MEDIA, que tuvo su primer período 1991-1995. Entonces, dicho programa firmó un acuerdo de colaboración con la *Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes* del Departamento de Cultura para poner en marcha la oficina MEDIA Antena Catalunya. La misma estuvo a cargo de difundir la información sobre el plan europeo entre los profesionales y artistas del campo cultural catalán. Prontamente esta oficina se incorporó al COPEC.

en la Ronda de Uruguay y con la defensa de la excepción cultural por parte de Francia (Chao, 1996). Este proceso es desarrollado asimismo casi simultáneamente con la agenda 1992 de política exterior española, donde la cultura cumplió un rol central¹⁷².

El COPEC entró en funcionamiento en 1992. Desde sus inicios su actuación estuvo dividida en cinco líneas principales: a) la tarea soporte y coordinación realizada desde sus oficinas externas. En 1993, mediante un protocolo de colaboración con el COPCA, por el cual este último organismo aportaba oficinas y recursos humanos, la organización se vio complementada con la apertura de sus tres primeras delegaciones exteriores: en Berlín, Copenhague y París, b) un programa de intercambios culturales (visitas, encuentros, exhibiciones de cine y exposiciones de arte) que tuvo desde sus comienzos como contrapartes a las regiones de Europa Cuatro Motores de Europa, Baden-Wurtemberg y Roine-Alps, y a las provincias de Canadá (en 1993 se trató de Ontario), c) las ayudas económicas para el desplazamiento de grupos y artistas catalanes, que incluía desde músicos o actores individualmente hasta presentaciones de galerías en ferias internacionales, d) una línea de trabajo en la difusión exterior del cine catalán, desarrollada principalmente bajo la marca *Catalan Films* y, por último, e) un eje destinado a la realización de diagnósticos y estudios sobre la presencia cultural catalana en el extranjero (COPEC, 1993). Inicialmente se trataría de una organización predominantemente ligada a la promoción artística y patrimonial, mientras las tareas de política exterior y de difusión de la lengua quedarían bajo el control de los organismos ya citados.

Las actividades del COPEC abarcaron desde la cultura popular y tradicional hasta las artes cultas producidas o ligadas de distinto modo con Cataluña. En cuanto al primer caso, ya en sus inicios el COPEC ofició de mediador y dio soporte para la presencia del artesano *geganter* Jordi Grau en el Festival Europeo de las Artes en Gran Bretaña. Se destacaba al respecto: “Y así es como, por primera vez en la historia de la cultura popular catalana, un artista imaginero sale al extranjero a divulgar la técnica de trabajo del cartón al estilo catalán” (Soler, 1992). En esta línea, en 1994 el Centro de Promoción de la Cultura Popular y Tradicional Catalana derivó a COPEC la administración de las subvenciones para desplazamiento de artistas y grupos en este ámbito. Entre las subvenciones otorgadas este año, se observan desde aportaciones a prácticas tradicionales como los *Castellers de Vilafranca* para que se presentaran en Lió i Villeurbane, a

¹⁷² La misma incluyó la creación del Instituto Cervantes y los Juegos Olímpicos de Barcelona, que representaron una significativa publicidad para la cultura catalana.

una ayuda a la *Colla Gegantera de Riudoms* para que realizara una exhibición en Maastricht (Departament de Cultura, 1994, p.45).

En relación a las políticas orientadas al ámbito de la alta cultura, en 1993¹⁷³ se desarrollaron múltiples intervenciones internacionales en torno al ciclo del *Any Miró*. El mismo celebraba los cien años del nacimiento del pintor con una serie de actividades culturales, tanto en Barcelona como en el extranjero. Del mismo modo, durante este período el COPEC organizó múltiples exposiciones de arte visual catalán alrededor del mundo (Borràs, 1995, p.23). También dio respaldo a la presentación en el Teatro Odeón de París de la obra “Un dels últims vespres de carnaval” de Lluís Pasqual. El espectáculo del Teatre Lliure –representado en catalán con traducción simplificada bajo el escenario- fue catalogado “como unos minutos para la gloria internacional de uno de los mejores trabajos teatrales fabricados en Cataluña” (Anton-Benach, 1993, p.49). En otra línea, la SGAE junto con el COPEC contribuyeron con la organización del ciclo “Barcelona: catalán impressions”, que consistió en la participación de cuatro grupos de jazz barceloneses en las famosas Jornadas de Jazz de Leverkusen (Departament de Cultura, 1993).

Un mecanismo fundamental de proyección externa fue la programación de ciclos de artistas o la incorporación de producciones catalanas en el marco de festivales o ferias internacionales¹⁷⁴. Un caso particular, dado que orienta esta herramienta en función de una alianza basada en similares posicionamientos políticos, lo representó la coordinación entre el COPEC y los programadores del *Manchester International Arts* para el desarrollo de la “Ona catalana. Catalán Arts Festival 1994”. En el evento participaron veinte compañías de artes escénicas de Cataluña y se presentaron otras diversas expresiones culturales del territorio. Los programadores del festival, que persigue presentar propuestas extranjeras innovadoras, señalaron los paralelismos entre Barcelona y Manchester en cuanto a su compleja relación con el Estado y a su potencial creativo, planteando el desarrollo regional catalán como un modelo para el noroeste de Inglaterra (La Vanguardia, 1994, p.43).

¹⁷³ Este año comienza asimismo el patrocinio privado a las actividades culturales internacionales, mediante diversos convenios y sinergias en torno al COPEC (Departament de Cultura, 1993, p. 36).

¹⁷⁴ Por otra parte, tuvo continuidad la labor de la Comisión para el Diálogo entre las Culturas del Estado español, que este año realizó un encuentro de escritores catalanes y españoles en la ciudad de Segovia.



AL MÓN S'HAN OBERT MOLTES PLACES DE CATALUNYA

El Consell de Catalunya, amb el suport del Govern de Catalunya, ha iniciat la creació d'un nou sistema d'actuació cultural que permetrà a les empreses i a les entitats catalanes participar en el desenvolupament cultural internacional.

El COPEC, Consell Català de Promoció Cultural de la Universitat de Catalunya, és una entitat autònoma creada pel Departament de Cultura de la Universitat de Catalunya que té com a finalitat afavorir la promoció de la cultura catalana en la àrea internacional.

El COPEC, a través de la seva organització, ofereix un servei de promoció cultural de alta qualitat internacional.

El COPEC, Consell Català de Promoció Cultural de la Universitat de Catalunya, és una entitat autònoma creada pel Departament de Cultura de la Universitat de Catalunya que té com a finalitat afavorir la promoció de la cultura catalana en la àrea internacional.

El COPEC, a través de la seva organització, ofereix un servei de promoció cultural de alta qualitat internacional.

El més important objectiu del COPEC ha estat la creació, en col·laboració amb el Consell de Promoció Cultural de Catalunya (COPIC), d'una unitat d'actuació cultural internacional per a les entitats catalanes i les empreses catalanes.

Delegació del COPEC a Berlín
Friedrichstrasse 100 10117 Berlín
Tel. (30) 31003001 - Fax (30) 31003004

Delegació del COPEC a París
20, Quai de la Seine 75001 París
Tel. (1) 48 50 70 37 - Fax (1) 48 20 71 03

Delegació del COPEC a Coppenhaguen
Jernbanegade 4, 1010 København
Tel. (45) 33 46 00 - Fax (45) 33 46 08

COPEC

Edifici de la Universitat, 27 - 08028 Barcelona
Tel. (93) 5451000 - Fax (93) 5451000
Cada cop més obertes al món cultural i a l'èxit i al diàleg.

**ANIREM
ENDAVANT**

Publicidad del COPEC: "En el mundo se han abierto muchas plazas de Cataluña" (La Vanguardia 1994).

El COPEC representaba una novedad desde el punto administrativo y gubernamental. Implicaba la constitución de un ámbito público orientado a la promoción cultural, aglutinando y normalizando diversas líneas de actuación realizadas hasta entonces y abriendo un espacio para el concurso de los artistas y empresas artísticas. En este sentido, la representación cultural exterior estaría sometida a un mayor control público y se abriría a más expresiones culturales. No obstante, desde este nuevo marco, diferentes aspectos tendrían continuidad. Por una parte la estrecha relación con las organizaciones y actores vinculados a la internacionalización del catalanismo. Por otro lado, las estrategias bilaterales, basadas fundamentalmente en el diálogo y los acuerdos con naciones subestatales, y multilaterales, dirigidas a la obtención de espacio de acción en UNESCO y la UE, serían asumidas por el Consorcio.

En 1995, el ex Director de Relaciones Culturales del Departamento de Cultura (1988-1992) y primer Director general de COPEC (1992-1994) Josep Maria Huguet, indicaba sobre este conjunto de primeras actividades establecidas por el Consorcio y sus resultados obtenidos: "Esta suma de esfuerzos ha contribuido a dar una imagen exterior de Cataluña homogénea y de

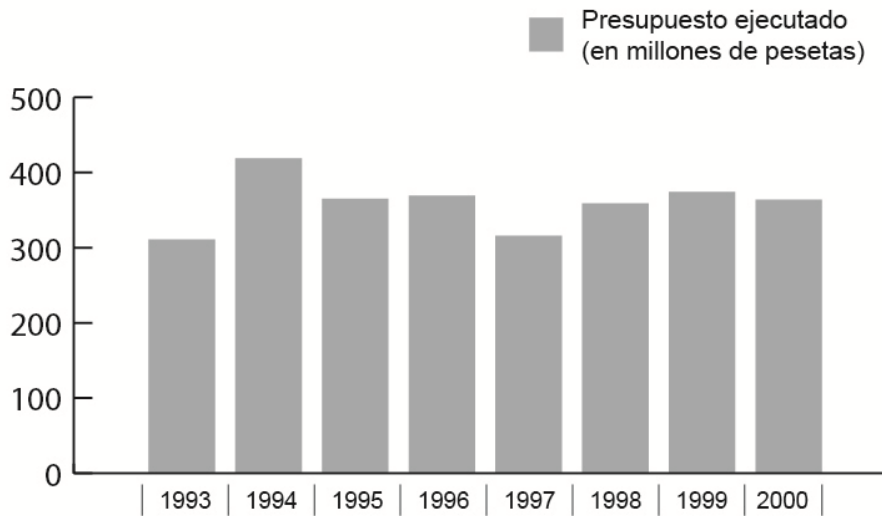
calidad” (Huguet, 1995, p. 11). Su planteamiento revelaba una aproximación a la política cultural exterior que combinaba la mencionada diversidad social y de géneros de las manifestaciones culturales bajo el eje unificador de la nación catalana. Esta concepción, que vincula cultura e imagen, se manifestó en la circunstancial exclusión de la representación externa debido a criterios idiomáticos, una dinámica que fue denunciada sectorialmente, como por ejemplo en la difusión exterior del teatro (ABC, 1994).

La expectativa que generaba COPEC en diferentes sectores del campo artístico catalán, sobre todo en función de su soporte a la movilidad europea, se figuró también en un elemento de conflicto debido a una iniciativa de la entidad. La misma suponía la creación de una red de promotores culturales en el extranjero. Estaba destinada a que dichos agentes se encargaran de la generación de negocios, a cambio de una recaudación porcentual del *cachet* de la posible actuación contratada (Sesé, 1995). Diversas organizaciones sectoriales respondieron a esta propuesta criticándola y considerándola ilegal, pero la medida fue posteriormente defendida por la institución (Sallas, 1995). Esta dinámica de arbitraje sectorial y político de la actividad cultural exterior tendrá, como veremos, continuidad en diferentes coyunturas y debido a diversos posicionamientos, respondiendo a situaciones específicas de las artes escénicas, visuales o de la industria cultural.

Por otro lado, en el siguiente Gráfico Nº 4 es posible advertir la estabilidad presupuestaria del COPEC que, en su máximo histórico de 1994, contó con un presupuesto ejecutado de 419 millones de pesetas. Este monto representó solo el 1,84% del presupuesto general del Departamento de Cultura para el mismo año, de un total de 22.758.284.425 de pesetas. De este modo, se observa la baja incidencia del presupuesto de la institución en el marco del Gobierno autonómico. En este contexto, se enmarca su necesidad de acudir a los recursos privados y a distintas alianzas internacionales para aumentar su capacidad de acción¹⁷⁵.

¹⁷⁵ El primer presupuesto de gastos en euros, del año 2001, fue de 2.059.601 millones de euros, siendo de 1.819.884 al año siguiente (COPEC, 2001-2002).

Gráfico Nº 4. Evolución del presupuesto ejecutado por el COPEC (1993-2000)



Fuente: Elaboración propia en base a las Memorias del COPEC, 1993-2000.

El período comprendido entre 1995 y 1999 significó para el nuevo Director del COPEC, Vicente Sallas (1994-1999), la consolidación de la institución (COPEC, 1997, p.7)¹⁷⁶. En 1996 inauguró la exhibición itinerante “From Gaudí to Tàpies: Catalan masters of the 20th century”, que contó con patrocinio privado¹⁷⁷. La misma hizo su debut en Atlanta, donde en este momento se llevaban a cabo los Juegos Olímpicos, lo que refleja una estrategia de internacionalización mediante grandes eventos. La muestra itineró por St. Petersburg, Florida, San Antonio, Texas y después por diversas ciudades europeas. En la presentación de la misma, Jordi Pujol mencionó que era “la más grande en magnitud y alcance” de las que había realizado la *Generalitat* en el exterior. Igualmente indicó que la misma buscaba, además de exhibir un conjunto de artistas universalmente conocidos, presentar la “enorme capacidad creativa de Cataluña” (Pujol 1996, p.5). Esta referencia a la capacidad creativa del territorio será parte del repertorio discursivo de la paradiplomacia cultural catalana. En esta línea, el diseño curatorial de la muestra hace referencia

¹⁷⁶ En cuanto a su despliegue institucional, desde 1996 COPEC amplió su red de oficinas en el exterior. Entonces inauguró una nueva sede en Bruselas y se realizó en dicha ciudad una conferencia sobre la proyección de la cultura catalana en el mundo, junto con el Patronat Català Pro Europa (Departament de Cultura, 1996, p. 36). Como parte de esta ampliación de la estructura del COPEC se estableció en 1997 un protocolo de colaboración con COPCA para utilizar sus sedes en Milán y con la división *Turisme de Catalunya* para trabajar en la ciudad de Londres.

¹⁷⁷ La colaboración en este caso fue por parte de MAPFRE y Delta Airlines. También, en 1995, se firmó un convenio entre este Consorcio y la compañía IBERIA para facilitar el acceso a los pasajes aéreos por parte de los artistas (Departamento de Cultura, 1995, p.70).

a los artistas “nacidos y formados en Cataluña”. De este modo, en el esquema de la muestra, dividido en pre-vanguardia y vanguardia -con Salvador Dalí, Joan Miró y Antoni Tàpies a la cabeza-, fue incorporado el malagueño Pablo Picasso. Sallas menciona al respecto:

“El hecho de presentar una exposición que incluyese a Gaudí, Picasso, Dalí y Tàpies entonces nos daba mucha fuerza. Esta exposición la llevamos a Estados Unidos y después nos la compraron diferentes museos norteamericanos porque tuvo mucho éxito. A veces, lo único que cabe es poner un poco de imaginación y con pocos recursos tienes posibilidades.” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre).

Esta muestra abriría una línea de grandes exhibiciones y eventos sostenida por la paradiplomacia cultural catalana, que estaría caracterizada por la utilización de artistas de renombre internacional. La estrategia de asociación de los mismos a una imagen moderna y creativa de Cataluña se sustentará en su utilidad comunicativa del carácter diferencial de la identidad catalana, frente a la debilidad económica de la política pública dedicada a la materia. Esta contraposición evidencia un modelo donde la acción cultural exterior, en su visión de conjunto, se inclina a su vertiente comunicativa o publicitaria.

Por otra parte, en 1996 se aprobó la Ley 18/1996, que avanzaba en la institucionalización de la relación entre el Gobierno catalán y los Centros Catalanes del Mundo. La misma señala unos mecanismos específicos para la ordenación de la relación histórica entre la Generalitat de Cataluña y los CCE: el Registro de Casals, el Congreso de Comunidades Catalanas y el Consejo de las Comunidades Catalanas. Si bien habían colaborado, hasta entonces el Gobierno y los casales catalanes no presentaban una correlación administrativa y legal definida¹⁷⁸. Los CCM pasaban entonces de cumplir una misión de aglutinante político y sociocultural de las comunidades que reúnen, a ser entidades que tenían una escasa participación de las nuevas generaciones nacidas en el extranjero, así como una exigua inserción y diálogo con las sociedades a las que pertenecen. La movilización nacionalista y el exilio, dejaron de ser un basamento esencial para la existencia de la red, como consecuencia, entre otras cosas, de la

¹⁷⁸ Cabe mencionar que desde la Mancomunitat de Cataluña (1914), pasando por órganos como la Agrupación de Catalanes de América y hasta la actual Generalitat catalana, los gobiernos mantuvieron relaciones y ciertas estrategias políticas comunes con las organizaciones civiles de catalanes en el exterior

transformación del movimiento nacionalista catalán con el retorno democrático.¹⁷⁹ La progresiva “burocratización” de su actuación sería un desafío para la colaboración cultural con el entramado administrativo y simbólico que representan.

En el año 1997 el Departamento de Cultura fue reestructurado. Entonces la Secretaria de Relaciones Culturales dejó la Secretaría del *Conseller* y pasó a integrar nuevamente la Dirección General de Promoción Cultural. No obstante, continuó orientando su actividad hacia lo “paradiplomático” y reafirmando el protagonismo en el ámbito de la acción exterior sectorial y directa al COPEC. Si bien esta división de funciones se precisaba, el entonces encargado de esta Secretaría, Vicens Llorca menciona sobre la filosofía del Departamento: “La Generalitat ya en aquel momento tiene muy claro que el trabajo de cultura es un trabajo donde la palabra internacional es sinónimo” (Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre). En el contexto de la globalización, se pone en evidencia que paralelamente a la especialización de la acción cultural como parte de la política exterior, se produce el incremento de la actividad cultural internacional por diversos departamentos de Gobierno.

Desde entonces, la Secretaría estuvo a cargo de tareas que incluían el trabajo interregional e intercomunitario y de las conmemoraciones con proyección exterior. Estableció diversos acuerdos con Flandes y Quebec durante este año (Departament de Cultura, 1997). En este marco, también se gestionó el *Any Plá* (1997) o el *Any Lorca* (1998), cuya organización se realizaba con la colaboración del Gobierno central u otros agentes exteriores. Esta línea respondía a la introducción de los principios de la acción internacional en la gestión de los eventos culturales locales. Otra línea secundaria fueron vínculos con centros culturales extranjeros (museos, teatros, etc.) para proyectos específicos. Asimismo, en 1998 la Dirección funcionó como interlocutora del Instituto Cervantes. Dicha colaboración se dio en el marco de la organización de una exposición en París (Departament de Cultura, 1998, p. 149) y formó parte de la colaboración tácita que se establecería esporádicamente entre estas dos instituciones.

Como se observa en la siguiente Tabla N°10, durante los años noventa el desarrollo institucional de la paradiplomacia cultural muestra un crecimiento en la cobertura de sus diferentes ámbitos de actuación, segmentados en función de las distintas área de gobierno: a) la

¹⁷⁹ En esta línea, el entonces Consejero de Gobernación Josep Antoni Duran i Lleida propuso, en el marco del II encuentro de Casales Catalanes del Mundo realizado en el año 2000 en Barcelona, transformar dichos centros, renunciando al "romanticismo y el existencialismo" para convertirlos en “consulados cívicos”, pero manteniendo el "espíritu de catalanidad en la diáspora"(El País, 2000). Aunque entonces ya se realizaban distintas acciones culturales a través de la red, este proyecto anticipaba su futura colaboración con el Instituto Ramon Llul.

promoción artística y patrimonial vinculada al Departamento de Cultura, b) el ámbito paradiplomático y de paradiplomacia pública en torno a la Presidencia -donde la cultura ocupaba un rol de vínculo con la sociedad civil en el exterior y de apertura de mercados-, c) el Departamento de Educación, particularmente centrado en la promoción exterior de la lengua y d) el de los Consorcios público-privados de acción cultural europea e internacional.

Tabla Nº 10. Evolución institucional de la paradiplomacia cultural por ámbito de gobierno (1980-1999)

Periodo	Departamento de Cultura	Presidencia	Consortiado exterior	Departamento de Educación
Inicios 1980- 1986	1980 Servicio de Relaciones Culturales 1984 Dirección de Relaciones Culturales 1986 Catalan Films 1989 Catalan Films & TV	1981 Secretaría de Asuntos Interdepartamentales 1981 Servicio Permanente de Casales Catalanes 1985 Comisión Catalana del V Centenario del Descubrimiento de	1982 Patronat Català Pro Europa	1988 Oficina de Cooperación Educativa y Científica con la CE 1988 Comisión para la Promoción de la Enseñanza del Catalán
Institucionalización 1987-1999	1990 Secretaria de Relaciones Culturales 1990 Comisión Internacional de Difusión de la Cultura Catalana 1997 Secretaria de Relaciones	1987 Subdirección General de Relaciones Externas y Protocolo 1990 Gabinete de actuaciones exteriores 1992 Comisionado para Actuaciones Exteriores 1992 Secretaria de Relaciones con los Casales Catalanes 1997 Dirección General de Relaciones Exteriores	1991 COPEC	1993 Comisariado para la Promoción Exterior del Catalán

Fuente: Elaboración propia.

Hacia fines de siglo, junto al citado trabajo en el ámbito de la lengua y la paradiplomacia pública e institucional, se efectuaron acciones que, por una parte, supusieron la ampliación de las tareas del COPEC y, por otra, una mayor atención en las políticas de promoción cultural exterior mediante las industrias culturales. Las mismas serían impulsadas por el nuevo Consejero de Cultura Joan Maria Pujals (1996-1999). Una medida indirecta central en este sentido fue el intento fallido de establecer una Ley del Cine para Cataluña (1998). Entre sus mandatos, la norma imponía multas a las distribuidoras, en caso de no doblar la mitad de sus films en catalán. La Ley fue activamente rechazada por las *majors* de Hollywood, representadas en España por la asociación de distribuidores FEDECINE, lo cual llevó a retrasar la sanción de la Ley, a la renuncia de Pujals y posteriormente al abandono de esta iniciativa (Cerdán y Pena, 2007, p.13).

La paradiplomacia cultural mediante la regulación de las industrias culturales a nivel local, es un mecanismo indirecto de acción internacional, dado que representa una negociación entre el Gobierno subestatal y la esfera de las formaciones económicas globales. En este caso, el resultado de dicha disputa ha sido visto como un atropello de los derechos de las minorías. La misma tuvo repercusión en la opinión pública regional y, en plena campaña electoral, en el enfrentamiento político-partidario entre perspectivas liberalizadoras -que incluían la posición del PSC- y proteccionistas -donde se situaba CiU- (Jones, 1999). Esta dinámica anticiparía una de las transformaciones ocurridas en la siguiente década, la potenciación de la industria de la cultura y de la comunicación como herramientas de acción cultural exterior.

Como observamos a principio de este apartado, se advierte que el discurso legitimador de una política cultural exterior autocentrada fue, en los años noventa, la proyección exterior entendida en dos claves. Por un lado, como una suerte de extensión de la “normalización” lingüística y cultural (nacional) –una perspectiva “a la francesa”- que era simultáneamente un mecanismo funcional a la defensa de la cultura en el marco de la problemática -reavivada como un debate de las ciencias sociales- de los posibles procesos de homogeneización cultural. Y, por otro lado, fue interpretada como una herramienta de desarrollo de la industria cultural, mediante su colocación en mercados exteriores. En este esquema se manifiesta un doble eje discursivo y programático, de “promoción cultural e identitaria y de estimulación empresarial y regulación de intercambios y contenidos” donde expresaban cuatro elementos en tensión: 1) la política patrimonialista de CiU en el campo lingüístico, 2) la gestión pública dirigida a la proyección comercial de la industria cultural catalana, 3) la estrecha relación entre Gobierno y la sociedad civil organizada, en torno a la de la defensa de la cultura nacional y, finalmente, 4) la dinámica liberalizadora de las multinacionales de la industria cultural.

La evolución de esta política autonómica en el contexto del sistema estatal de política cultural manifiesta una concepción de clara homologación a los procesos territoriales, en cuanto a la distribución competencial y a la debilidad de la articulación intergubernamental. Mientras se establecían algunos espacios concurrentiales, como la colaboración circunstancial del Instituto Cervantes con el COPEC, el sistema mostraba una clara diferenciación entre las tareas del Gobierno catalán y de la AGE. De esta manera, la administración catalana se dirigía a solventar la cuestión de la proyección y defensa de la lengua y los bienes artísticos y patrimoniales en tanto actividad “no resuelta” y que requería de un control político independiente.

En síntesis, la evolución de la paradiplomacia cultural catalana durante estas dos décadas manifiesta una suerte de reproducción de los procesos de conformación de la política cultural exterior desarrollado por los Estados-nación desde el siglo XIX. Se presenta como un proyecto de monopolización nacionalista de la política exterior, en el cual la cultura, si bien ganaría espacio de actuación, secundaba a la acción económica desplegada fundamentalmente por el COPCA. Mientras que, en los años ochenta, el proyecto político-cultural estuvo centrado principalmente en la puesta en valor del patrimonio local -con un foco en la ciudad de Barcelona- y en la extensión de la lengua –una actividad basada en la promoción lingüística mediante el sistema educativo y las artes y en la creación de grandes equipamientos y eventos culturales nacionales-, en los años noventa se trata de la institucionalización de la paradiplomacia cultural de modo que esta cultura catalana, ahora “normalizada”, se proyecte al exterior¹⁸⁰.

A lo largo de este capítulo realizamos un análisis del marco teórico y del esquema normativo y político estatal en el cual se inserta el desarrollo de la paradiplomacia cultural de Cataluña. La misma, como hemos observado, tuvo un primer desarrollo con diversas particularidades dentro del sistema de acción cultural exterior del Reino de España, vinculadas en parte con el modo de articulación del nacionalismo cultural catalán tras la dictadura. En este marco político-ideológico y en el contexto de la globalización, era ahora imprescindible ampliar los instrumentos de acción cultural a la potenciación de la industria cultural como eje de promoción identitaria y fomentar las herramientas de proyección artística y lingüística, aspectos que caracterizarán la siguiente etapa de la política cultural exterior de Cataluña y que, como foco de nuestra tesis, estudiamos en profundidad a lo largo del siguiente capítulo.

¹⁸⁰ Una lógica explicitada en el discurso dictado por Jordi Pujol en la “I Conferencia de Centros y Agrupaciones catalanes del Mundo”; de 1994. Entonces Pujol vinculó la evolución de la identidad catalana con el proceso de normalización lingüística que había desarrollado su Gobierno, que se veía “reflejada en aspectos como la hegemonía del idioma catalán.”, y señaló la necesidad de que ahora esta identidad se abriese al exterior (ABC, 1994).

CAPÍTULO 5: La paradiplomacia cultural de Cataluña en el período 2000-2014

“Aunque es necesaria una estructura legal que la ampare, la actividad exterior de las entidades subestatales, a veces, se desarrolla “a pesar” de su estructura.” (García i Segura, 1996, p. 23).

“Pese a que las competencias constitucionales en materia de relaciones exteriores recaen en la administración central, las administraciones autonómicas y locales han asumido también en la práctica la realización de actividades culturales con un componente o una trascendencia internacional.”(Interarts, 2005, p. 35).

La paradiplomacia cultural catalana del actual milenio presenta numerosas transformaciones con respecto a sus períodos precedentes y una evolución de gran complejidad, relacionada principalmente con distintos cambios en el mapa político-partidario catalán, con innovaciones en las posiciones de los actores que componen su entramado socio-institucional y con la posterior complicación de su “encaje” en la política exterior multinivel.

Sobre la base del impulso que tuvo la paradiplomacia cultural en los años noventa y de la transformación de las funciones del COPEC, esta nueva etapa se daría como el paso de una presencia exterior sostenida en la figura consorcial, con recursos relativamente débiles y desde un esquema cuasi-corporativista –que en su composición administrativa mostraba un cierto protagonismo de las élites público-privadas-, a uno de mayor institucionalidad, de una cierta diversificación social y sectorial, con una ampliación competencial y de recursos y un cierto isomorfismo con las estructuras de las diplomacias estatales. Esta renovación implicó el cambio de una política cultural exterior que, en un marco subestatal, se constituía principalmente en torno al Departamento de Cultura –de modo similar a los modelos de diplomacia cultural en torno a los Ministerios de Cultura-, a una que se desconcentró administrativamente compartimentando sus áreas de acción. Este proceso se dio con la aparición del Instituto de las Industrias Culturales de Cataluña en el año 2000 (ICIC) y del Instituto Ramon Llull al año

siguiente (IRL), que tendría una función más asimilable a las instituciones de acción cultural internacional ligadas a los Ministerios de Asuntos Exteriores.

La transición de un esquema al otro consistió en un lento traspaso de recursos y competencias desde el COPEC y de otros órganos autonómicos a estas nuevas dependencias. En este marco, las tareas de diplomacia cultural de tipo “diplomático” también cristalizaron su ampliación y focalización. Las mismas, que venían siendo trasladadas al gabinete del *Conseller de Cultura* y a la Presidencia en forma de secretarías y comisiones, serán ahora también impulsadas mediante la nueva Vicepresidencia, el IRL y, posteriormente, por la Secretaría de Asuntos Exteriores (SAE). No obstante, se da un doble movimiento de especialización y transversalidad, ya que paralelamente a esta distinción de tareas, la acción internacional se incorporó a casi todas las áreas del Departamento de Cultura. En la siguiente Tabla N° 11 sintetizamos distintos aspectos que dan cuenta del paso de la paradiplomacia cultural de la década de los años noventa a la de los años dos mil.

Tabla N° 11. Evolución organizacional de la paradiplomacia cultural catalana

Período / Partido de Gobierno	Dimensión de la organización	Centralización de la toma de decisiones	Principales destinos (por orden de importancia)	Número de órganos de política cultural exterior	Sedes exteriores (exceptuando casales)
1980/1986 CiU	Baja	Baja	1 Europa 2 Latinoamérica	1986 /1	1986 /1
1987/1999 CiU	Media	Media	1 Europa, 2 Latinoamérica, 3 Estados Unidos y Japón	1999 /4	1996 /3
2001-2003 CiU 2003-2010 Tripartitos 2010-2014 CiU	Alta	Media	1 Europa, 2 Estados Unidos y Japón 3 Latinoamérica	2010 /7	2010 /9

Fuente: Elaboración propia.

La transición entre estas dos etapas ha sido vista, desde la gestión, como el paso del modelo de *promoción artística y cultural* de los años noventa –donde el registro constitutivo se basaba en criterios de mayor control y peso identitario- a un esquema de dos ramas. En el mismo el IRL daba continuidad a una tarea similar a la de COPEC, que permitía entre otras cosas “hacer marca” (López 2012, entrevista personal, 18 de diciembre), llevar el “peso representativo”

(Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero) o que “tendría la obligación de proyectar la excelencia, de vestir una imagen de Cataluña, no nomas en la teoría sino también en la práctica, como socio fiable y como socio que emite mensajes culturales internacionales al mundo” (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero). Y, por otro lado, ICIC aportaba una innovación: una política internacional en torno al concepto de industria cultural y más centrada en la apertura de mercados. Una estrategia basada en criterios comerciales, donde el juicio de evaluación sobre los aspectos lingüísticos, estéticos e identitarios de la producción artística y cultural tiene a priori una importancia menor. Este esquema bicéfalo, sintetizado para Fornells (2013, entrevista personal, 3 de diciembre) en la “industria y la excelencia”, se transformó en el nuevo frente de acción cultural exterior de la Generalitat catalana.

Tras una primera etapa de transición, donde se produce la creación de esta nueva institucionalidad (2000-2003), se presentan tres fases diferenciadas, coincidentes con los cambios de Gobierno autonómico: la de dinamización de las relaciones intergubernamentales durante el primer Tripartito (2003-2006), un periodo de gran crecimiento y de establecimiento de una política cultural exterior de mayor distancia con respecto al marco de la AGE, con el segundo Tripartito (2006-2010) y, finalmente, el actual período de Gobierno, con el retorno de CiU y una acción exterior marcada por la crisis económica y política. En este capítulo detallamos este desarrollo y sus características siguiendo esta estructura histórica.

5.1 La creación de una nueva institucionalidad en el marco de la salida del poder de CiU (2000-2003)

Esta nueva etapa de la política cultural exterior de Cataluña se da en el marco de la sexta jefatura de CiU (1999-2003) y durante una fase expansiva de la economía española que comenzó durante la década anterior¹⁸¹. Coincidió asimismo con la segunda legislatura del PP en la administración central, que tuvo al partido conservador catalán como aliado para la gobernabilidad del país, a cambio de diversas concesiones políticas y económicas¹⁸². Estas condiciones componían un escenario favorable para la regeneración de este campo de acción gubernamental.

¹⁸¹ España presentó un crecimiento económico sostenido entre los años 1995 y 2007, fundamentalmente basado en la interrelación entre los mercados financieros e inmobiliarios (Rodríguez López y López Hernández, 2011).

¹⁸² Esta relación se plasmó en el conocido como Pacto del Majestic, que fue firmado en abril de 1996, apenas comenzado el primer Gobierno de José María Aznar. El mismo implicaba el apoyo de CiU a la investidura de Aznar y a su Gobierno a cambio de distintas mejoras en la financiación autonómica y de la facilitación en la delegación de nuevas competencias. Sin embargo, en el ámbito de las políticas culturales no implicó un acuerdo estable. Por

La transformación institucional comienza con la creación del Instituto Catalán de las Industrias Culturales (ICIC)¹⁸³, dependiente del Departamento de Cultura. Fue establecido en diciembre del año 2000 para desarrollar políticas de apoyo a los sectores del audiovisual, las artes escénicas, la música y del libro de Cataluña¹⁸⁴. La organización tomó como referencia a la *Société de développement des entreprises culturelles* del Gobierno de Quebec, fundada en el año 1983. El programa institucional del ICIC perseguía incrementar la ventaja competitiva de aquellos emprendimientos artísticos y culturales seriados, con relativa concentración económica y masividad. La aparición de esta organización también implicó un nuevo acento oficial en el fomento de la producción, difusión y distribución de las industrias culturales como herramienta de internacionalización subestatal.

La creación del ICIC, recogía diversas demandas provenientes principalmente de la izquierda política. Por una parte, su posible apertura se había manifestado en una proposición de ERC derivada de la negociación política postelectoral¹⁸⁵ y, por otro lado, un proyecto de esta naturaleza fue defendido un año antes por Ferran Mascarell en el “Libro blanco de la cultura en Cataluña”¹⁸⁶, dando cuenta de que la Generalitat “estaba muy atrasada en la formas de gobernanza cultural” (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero). De esta manera, su establecimiento tuvo el apoyo de una parte del arco político y de ciertos sectores de la industria cultural, que consideraron que modernizaba el diagrama institucional de las políticas culturales

ejemplo, como ha señalado Yeste Piquer (2011), este pacto no evitó la política activa del PP en contra de la escolarización en catalán. También Barbieri (2012, p.182) ha referido el distanciamiento entre el Ministerio de Cultura y el Departamento de Cultura de Cataluña en esta etapa. Sin embargo, Jordi Vilajoana preveía, para la remodelación de su administración cultural, mayores recursos del Gobierno central y una intervención más activa del sector asociativo y privado (Barranco, 2000, p.36). En esta línea, en la votación para la creación del ICIC y del IRL el Partido Popular catalán se mostró favorable.

¹⁸³ En 2012 pasó a denominarse ICEC: Instituto Catalán de las Empresas Culturales.

¹⁸⁴ Según el Artículo 3 de la Ley 20/2000 de creación del ICIC, sus objetivos son los siguientes: “a) Establecer y gestionar, con la participación de representantes de los sectores implicados, programas orientados a la prestación de soporte técnico a los diferentes sectores vinculados a las industrias culturales, b) Fomentar el desenvolvimiento de las empresas relacionadas con las industrias culturales y ayudar a implantar nuevas empresas, c) Dar soporte a las iniciativas empresariales de promoción de productos culturales e impulsar el consumo interior, la exportación, la difusión y la promoción en circuitos internacionales de estos productos, d) Facilitar las relaciones entre las industrias culturales y las administraciones públicas, e) Impulsar la colaboración entre las empresas y los creadores culturales, f) Realizar estudios estructurales y prospecciones sobre las industrias culturales.”(Ley 20/2000).

¹⁸⁵ ERC había realizado una propuesta similar como parte de los puntos que demandó a Jordi Pujol para facilitar su investidura como Presidente y suministrar la necesaria estabilidad parlamentaria a este partido, en función de los votos obtuvo en los comicios (Obiols, 2000a). Tras diversas negociaciones, CiU llegó a un acuerdo con el PP con los mismos fines y ERC se abstuvo en dicha votación (Barberà Aresté, 2011, p. 252).

¹⁸⁶ Denominado *El llibre blanc de la cultura a Catalunya: Un futur per a la cultura catalana* y editado por el Partit Socialista de Catalunya bajo la coordinación de Ferran Mascarell (Partit Socialista de Catalunya y Mascarell, 1999).

(Obiols, 2000a)¹⁸⁷. Mientras, las organizaciones políticas PSC-CpC e IC-V -que presentaron enmiendas a la totalidad de su Ley de creación-, cuestionaban la pertinencia y la capacidad de este organismo para cumplir sus objetivos, dados sus limitados recursos y sus implicancias políticas. En este último aspecto, se reclamó un Consejo de mayor diversidad y se denunciaba un potencial intervencionismo (Barbieri, 2012b; Obiols, 2000b). La aparición del organismo, que según Vilajoana tenía como prioridad al sector cinematográfico, implicaba un proceso de incorporación de distintos sectores de la industria cultural y de la comunicación a la dinámica constitutiva de la política en torno a la identidad catalana y al proyecto normalizador (Barbieri 2012b, 206)¹⁸⁸. En esta línea, Mark Schuster se preguntaba sobre el ámbito de actuación de la nueva institución: “¿Está destinado el ICIC a promover contenidos catalanes en la producción cultural o a promover la producción cultural en Cataluña?” (Schuster, 2002, p. 413).

Las organizaciones representantes de las artes visuales, de la música y de las artes escénicas (Sureda, 2000), también se mostraron críticas con el modo de organización del ICIC. En un manifiesto firmado por una veintena de las asociaciones que agrupan a estos sectores,¹⁸⁹ se señalaba: “ninguna de las entidades ha sido tomada en cuenta por la Conselleria de Cultura” (Fondevila, 2000). Igualmente, se consideraba que nacía “de espaldas al sector” y, además de aludir a las sospechas sobre la eficacia de su plan de acción, se mencionaba que el proyecto no atendía a las diferencias sectoriales, siendo que los “procesos de producción son muy diferentes” (Fondevila, 2000). Estos reclamos se daban en el contexto de un debate suscitado a fines de los años noventa sobre la mala situación de la cultura en Cataluña y, en este marco, sobre la necesidad de reformar y profundizar en el apoyo público al sector (Massot, 2000, Vidal, 2000, Fernández Montolí, 2008). Con un presupuesto cultural considerado por múltiples actores del

¹⁸⁷ La Ley de creación de ICIC fue aprobada con los votos positivos del PP, CiU y ERC; aunque en este último caso con la revisión de un artículo.

¹⁸⁸ Asimismo, el ICIC introduciría una nueva cuña en el desarrollo de un marco legal para la actividad cultural externa de la región. Sobre este aspecto, indican García y Cortéz: “Un paso convincente en tratar de conjugar comercio con servicios culturales ha sido sin duda la creación del ICIC, pero le faltaba un soporte normativo adecuado, teniendo en cuenta que el Estatuto de 1979 no estaba preparado para abordar la era de las nuevas tecnologías y su vinculación con la cultura.” (Esteve García y Jiménez Cortéz, 2006, p. 23). Esto se manifestó tanto en lo referente al desarrollo de políticas de la comunicación y de industrias culturales a nivel territorial, como en cuanto a su específica labor en la esfera internacional. Esta actividad, como indica Barbieri (2014), estaba hasta entonces dominada a nivel territorial por la CCRTV y por TV3.

¹⁸⁹ Entre las mismas se encontraban: ADETCA, CIATRE y la *Associació d'Actors i Directors*, la *Associació Catalana de Compositors*, la de Músicos de Jazz, distintas discográficas independientes, el *Taller de Músics* y la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*.

campo artístico y cultural como insuficiente desde la década anterior¹⁹⁰, el ICIC era visto como una iniciativa innecesaria y destinada a fracasar si no se realizaba un replanteamiento general que otorgase una nueva centralidad a la política cultural.

En esta línea, también la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* (AAVC) reclamó por el apoyo gubernamental a su esfera de actuación y por la internacionalización como un elemento central en esta dirección. En el año 2000 esta organización se retiró del Consejo Asesor de Artes Plásticas, mostrando su rechazo a lo que consideraban una débil cobertura de las políticas públicas a su sector profesional. La “Propuesta no de Ley sobre el arte contemporáneo” (2001) impulsada por ERC, IC-V y CPC, recogía esta situación. En uno de sus puntos indicaba la necesidad de: “Dotar al fondo para las Becas de Estadas en el Extranjero hasta 25 millones y aumentar los recursos que el COPEC destina a la proyección internacional del arte contemporáneo a 50 millones” (Parlament de Catalunya, 2001). Por lo tanto, el ICIC nacía en el contexto del reclamo por una mayor representación de los sectores y grupos del campo artístico en la política cultural de CiU. También de un requerimiento por la potenciación y utilización equitativa de los recursos de internacionalización cultural. Estos factores especulativos y posicionamientos políticos que entraron en tensión en la genealogía de la institución, fueron principalmente promovidos por el ámbito “no industrial” del arte y la cultura y por distintas organizaciones políticas progresistas.

Desde su aparición, el ICIC asumió paulatinamente las competencias de diversas áreas del Gobierno autonómico: del COPEC (incluida la marca Catalan Films & TV), de la Corporación Catalana de Radio y Televisión (CCRTV) y de los Departamentos de Industria y Economía, aglutinando paulatinamente casi la totalidad de la actividad de las industrias culturales, comenzando principalmente por el sector audiovisual. El Instituto se organizó inicialmente en tres áreas: 1) el Área del Audiovisual, 2) el Área de proyectos y 3) el Área de Servicios (Departament de Cultura, 2001, p.310). Como soporte a su tarea exterior, el ICIC

¹⁹⁰ El presupuesto cultural se había estancado desde mediados de los años noventa. Este ha sido uno de los elementos que ha llevado a considerar al modelo de política cultural implantado por CiU como oscilante entre el paternalismo y el neoliberalismo (Marzo y Badia, 2006, p.15). Para Barbieri, este es un momento de cambio en las políticas culturales, que sintetiza del siguiente modo: “Durante casi veinte años de gobierno de CiU, el discurso político buscó hacer compatibles la idea de cultura como esencia (de Cataluña) con la de cultura como producto disponible en el mercado. Lo que en definitiva suponía una dicotomía entre estas dos concepciones. El marco de políticas que impera en el Departament en el último gobierno de Pujol elimina dicha dicotomía. Una variación significativa (aunque cabe decir que relativa) tanto en la idea de cultura como en la de Cataluña sugiere una actualización del vínculo entre estos conceptos.” (Barbieri, 2012b, p.254).

colaboró, desde sus inicios, con la red de cinco oficinas ubicadas en Bruselas, Londres, París, Berlín y Milán, correspondientes al COPEC.

Integraron el Consejo General del ICIC y sus Consejos Asesores, organizaciones y empresas de renombre en sus distintos ámbitos de actuación. En su Consejo General se encontraban representados: el Gremio de Galeristas de Arte, Barcelona Audiovisual, la compañía discográfica Discmedi, la Asociación Catalana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales, un representante de los trabajadores de las industrias culturales, la Coordinadora de Artes Escénicas, un representante de las empresas editoras de prensa periódica, el Consejo General de la Música y la Cámara del Libro. También contó con representación de la Asociación Catalana de Municipios y de la Federación de Municipios de Cataluña. Como delegados del Departamento de Cultura, además del Consejero, forman parte de dicho órgano representantes de las áreas de Política Lingüística y de Promoción Cultural, la jefa del Gabinete del Consejero y el jefe de la asesoría jurídica. El grupo se completaba con integrantes provenientes de la CCRTV y de los departamentos de Presidencia, Industria, Comercio y Turismo, Economía y Hacienda y de varias Universidades. Por lo tanto, se trataba de una representación sectorial y territorial de una cierta pluralidad.

El funcionamiento del organismo ha ido sufriendo algunas variaciones en relación a los cambios institucionales y a las transformaciones del escenario político. En esta primera etapa, donde estuvo dirigido por el economista Jordi Penas¹⁹¹, priorizó el otorgamiento de subvenciones¹⁹² a proyectos cinematográficos. Esta política de promoción de la producción audiovisual será crecientemente importante para el desenvolvimiento del sector, en cuanto a la aportación de recursos y al apoyo logístico que proveía (ICIC, 2004, p.47). El modelo de acción adoptado por la institución posee una clara dimensión internacional y tuvo un rol fundamental en la paradiplomacia cultural. Complementariamente, el ICIC estableció una participación indirecta en este ámbito, colaborando en la regulación de los intercambios culturales, una estrategia iniciada en los años noventa y que tendrá continuidad.

Durante esta etapa, se evidencia una tendencia a la proliferación institucional en la paradiplomacia cultural catalana, de modo que las entidades preexistentes se reposicionan y redimensionan pero no desaparecen. El Departamento de Cultura mantuvo su Secretaria de

¹⁹¹ Penas trabajó previamente en Televisión de Cataluña, en su área de mercadotecnia, y fue durante esta etapa el coordinador de *El llibre blanc de les indústries culturals* editado en 2002.

¹⁹² Las mismas eran gestionadas a través del Instituto Catalán de Finanzas.

Relaciones Culturales, perteneciente a la Dirección General de Promoción cultural, que continuó con el trabajo de asesoramiento y diagramación del diseño de la acción cultural en el extranjero. Llorca, entonces al mando de esta Dirección, destaca cómo en marzo del 2001 se dio “otro ensayo de lo que sería el Lull”, con la realización de la “Semana de la cultura catalana”¹⁹³ en Nueva York (Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre). La misma se llevó a cabo en la sede del Instituto Cervantes de dicha ciudad¹⁹⁴. Entre sus actividades, contó con un acto donde estuvo presente Woody Allen, quien hizo de padrino del ciclo. Vilajoana había declarado previamente que uno de los *outputs* que buscaba con este acontecimiento eran “tres líneas en el New York Times” (Obiols, 2001). Llorca, por su parte, señala la pertinencia de esta estrategia para la acción cultural del Departamento de Cultura:

“Con unos medios absolutamente mínimos. Pero aquel Consejero estuvo muy hábil, porque consiguió un patrocinio muy potente que es el de Woody Allen. El viene a un acto que hicimos en Nueva York y conseguimos que toda la prensa...Estuvo nada, un momento, habló, estuvimos con él. Intentamos todos hacernos una foto todos con Woody Allen y conseguimos un impacto brutal aquí. Cuando digo aquí, digo en toda España, porque fue toda la prensa hispana en Nueva York. El impacto en Nueva York no lo sé decir porque no lo sé, me gustaría investigar, puede ser más de lo que soy consciente. Pero en todo caso sí que conseguimos el rebote hacia aquí¹⁹⁵, que fue muy importante para estas semanas en el exterior” (Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre).

Desde sus inicios los discursos sobre la paradiplomacia cultural destacaron la importancia de la repercusión mediática y de la necesidad de una maximización de sus escasos recursos. Así, remite a un modelo político-cultural donde convivían intervencionismo y liberalismo. En esta dirección, en la siguiente Tabla N° 12 se observa cómo el presupuesto de la Secretaría de

¹⁹³ Ciclos similares se venían realizando en diferentes ciudades del mundo por el COPEC desde mediados de la década anterior. En este caso se trató de la primera edición de la *Setmana de Cultura Catalana* en Nova York. Contó con la colaboración de la Asociación de Editores en Lengua Catalana y del Gobierno de las Islas Baleares y tuvo como objetivo exportar la “Semana del libro en catalán” (Departament de Cultura, 2001, p. 317).

¹⁹⁴ En esta jornada, que contó con la breve visita del cineasta, estuvieron presentes el Director de este centro, Antonio Garrido y los responsables de cultura de Cataluña, Jordi Vilajoana, e Islas Baleares, Damian Pons.

¹⁹⁵ Los medios españoles se hicieron eco de este acontecimiento: (González, 2001; EFE, 2001; Mas de Xaxàs, 2001).

Relaciones Culturales,¹⁹⁶ tras su ascenso continuo -en monto ejecutado y en porcentaje del presupuesto departamental- hasta mediados de los años ochenta, se redujo en la década siguiente, conforme las competencias y funciones en esta materia se extendían a otros ámbitos de gobierno. El cuadro permite asimismo advertir algunos picos presupuestarios en esta área, fundamentalmente en el año 1986, con la entrada del Estado español en la Unión Europea, y con las Olimpiadas de 1992. Asimismo, se evidencia su baja incidencia en términos porcentuales sobre el presupuesto general del Departamento de Cultura. No obstante, el COPEC¹⁹⁷ acompañaría desde 1992 una tarea exterior que, simultáneamente, se iría haciendo más transversal a todas las áreas del Departamento.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Al mismo se le sumaba una suma muy inferior abocada a la labor exterior de la Conselleria.

¹⁹⁷ Por otro lado, el COPEC recibirá en 2004, su último año de actuación, una aportación de 1.352.278,00 de euros por parte del Departamento de Cultura (Departament de Cultura, 2004, p.165).

¹⁹⁸ En 2002, con la aparición del IRL, de 1.458.472 de euros aportados a su presupuesto por la Generalitat de Catalunya, 1.212.092 correspondieron al Departamento de Cultura (Institut Ramon Llull, 2003, p.109).

Tabla Nº 12. Evolución del presupuesto exterior: Área de Relaciones Culturales del Departamento de cultura (1980-2003)

Año	1981 (Servicio)	1982	1983	1984 (Dirección)	1985	1986	1987	1988
Presupuesto general Depto. (pesetas)	1.009.054.556	3.252.782.121	4.664.062.128	4.112.133.997	5.462.355.342	5.523.793.441	7.840.833.271	8.622.104.071
Relaciones culturales	2.220.000	34.318.955	36.213.411	61.865.846	134.525.358	206.845.744	255.027.404	256.407.176
% presupuesto general	0.20%	1.05%	0.77%	1.50%	2.46%	3.74%	3%	2.97%
Año	1989	1990 (Secretaría de Conselleria)	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Presupuesto general Depto. (pesetas)	12.022.449.085	16.621.033.677	19.004.319.491	21.289.412.939	22.419.543.925	22.758.284.425	22.503.316.191	31.190.603.930
Relaciones culturales	-----	179.592.613	139.183.974	347.841.040	100.054.787	135.809.818	143.953.549	76.073.378
% presupuesto general	0.95%	1.08%	0.73%	1.60%	0.40%	0.59%	0.63%	0.24%
Año	1997 (Secretaría de Dir.)	1998	1999	2000	2001	2002	2003	
Presupuesto general Depto. (euros desde 2002)	28.951.505.772	31.448.394.217	33.377.113.357	31.132.996.758	34.688.820.479	234.698.430	245.587.017	
Relaciones culturales	30.325.706	35.999.631	70.487.582	81.703.831	83.799.371	688.878	323.651	
% presupuesto Depto.	0,10%	0,11%	0,21%	0,26%	0,24%	0,29%	0,13%	

Fuente: Elaboración propia en base a Memorias del Departamento de Cultura y Presupuestos Generales de la Generalitat de Cataluña.

Por otro lado, durante esta etapa de gobierno, junto con la Dirección de Promoción Cultural y el ICIC, el COPEC desarrolló distintas tareas de proyección exterior de las artes, del teatro y del patrimonio intelectual de Cataluña. De este modo, por ejemplo, organizó, en el marco del “Año Internacional Gaudí 2002”, la exposición fotográfica itinerante “Antonio Gaudí: una visión poliédrica” (Armengol y Catany, 2002). La misma giró por todo el mundo y fue expuesta inicialmente en la *Art Gallery* de la Universidad de New York. En este caso, la muestra también contó con la colaboración del IC en dicha ciudad (COPEC, 2002, p.103) y se presentó en distintos centros de su red, una dinámica que, desde los años noventa, comenzó a establecerse de modo frecuente y, en muchos casos, por iniciativa de los agentes en el extranjero. Por lo tanto, fue una cooperación de gran utilidad aunque sin sistematicidad programática.

La segunda entidad de la paradiplomacia cultural de Cataluña que apareció en el marco de esta renovación es el Institut Ramon Llull. Se trata de un organismo formalmente asimilable a los institutos tradicionales de proyección cultural centrados en la difusión idiomática, como el *Goethe Institute* o el propio Cervantes. Impulsado por Jordi Vilajoana, el Conseller de Cultura del Gobierno catalán, y por Damian Pons, su par balear, fue creado en el año 2002. Se estableció por convenio (Resolución PRE/1128/2002, de 30 de abril) entre la Generalitat de Cataluña y el Gobierno de las Islas Baleares, en aquel momento bajo el control de una coalición de partidos de izquierda (PSIB- PSOE).¹⁹⁹ Dada su configuración administrativa, se trata del único consorcio interautonómico que ha existido en España. Esta alianza se sustentó en una previa dinámica de estrecha colaboración en el terreno literario y lingüístico entre los dos gobiernos (Jou i Mirabent y Melià, 2001). En el Anexo 1 de la Ley de creación de la institución se mencionaba:

“Que la lengua catalana es un elemento fundamental de la identidad y un patrimonio cultural que Cataluña y las Islas Baleares comparten desde hace casi ocho siglos. Los estatutos de autonomía respectivos reconocen que en ambas Comunidades Autónomas el catalán tiene la consideración de lengua propia y, junto con el castellano, también la de lengua oficial.” (PRE/1128/2002, de 30 de abril).

¹⁹⁹ Dicha fuerza gobernó la región entre los años 1999 y 2003.

Pons y Vilajoana habían defendido la creación de esta institución y el soporte a la misma por parte del Gobierno central en base a su importancia para la identidad catalana y, en el marco de la globalización, para el “fortalecimiento del mercado (editorial) interior” en catalán (Castells, 2000)²⁰⁰. Este mercado, que incluía alrededor de 10 millones de personas, se presentaba como un espacio, que se potenciaría mediante la internacionalización conjunta y coordinada (Baños, 2000). En este marco conceptual, la entidad se instituyó como un consorcio público cuyo principal objetivo era la proyección exterior de la lengua y la literatura catalanas, así como de la cultura en catalán (Estatuto, 2002).

La creación de una institución para la proyección exterior de la cultura catalana había sido estudiada por el Gobierno autonómico desde fines de la década de los años ochenta²⁰¹ (Busquets, 2001), cuando el IC se hallaba en gestación. Su aprobación por el Parlamento catalán fue unánime, con los votos de todos los partidos, dotando de una importante legitimidad política al proyecto. No obstante, el día de la votación los parlamentarios de ERC, Josep Bargalló, del PPC, Francesc Vendrell y de PSC, Josep M. Carbonell, indicaron que lamentaban la demora de más de dos décadas en la aparición de un órgano de estas características (Piñol, 2002).²⁰²

El consorcio se organizó en tres secciones con participación paritaria de cada CCAA²⁰³: un Patronato, un Consejo de Dirección²⁰⁴ y la propia Dirección. Entre los integrantes del Patronato se encontraban los responsables de cultura de la Generalitat y del Gobierno balear, representantes de las Universidades y de relaciones institucionales de las CCAA consorciadas, el presidente del Institut d'Estudis Catalans (IEC), otros representantes de los rectorados universitarios -uno balear y tres de universidades catalanas- y el titular del Decanato de la Institución de las Letras Catalanas. También estaba compuesto por representantes de la política lingüística de las CCAA integrantes y seis enviados del IC, nombrados por su órgano de

²⁰⁰ Un año antes de la creación del organismo, Pons y Vilajoana, planteaban demandar ayuda al Gobierno central para la creación de la institución, por un monto de 600 millones de pesetas. El Conseller de Cultura catalán sostenía que esta proposición se daba en el marco de "la obligación del Estado de promocionar todas sus lenguas, como indica la constitución" (Castells, 2000).

²⁰¹ Iniciativa per Catalunya presentó, en 1990, una iniciativa parlamentaria para la creación de un Institut Ramon Llull.

²⁰² Carbonell destacó la duplicidad que se generaba con respecto al COPEC.

²⁰³ En el Estatuto del IRL (Art. 7.1) se estipulaba la incorporación futura de más Comunidades Autónomas a su consorcio. En este sentido, se habían establecido negociaciones con diversas autonomías para su posible participación en el proyecto, que no dieron frutos.

²⁰⁴ Según la norma (Art. 9), el Consejo de Dirección estaba compuesto (con vos y voto) por el Presidente/a, el Vicepresidente/a, siete representantes de la Generalitat de Cataluña designados por el Gobierno, “a propuesta de la persona titular del Departamento competente en materia de cultura”, dos representantes del Ayuntamiento de Barcelona, un representante del IEC y un representante de la Red de Universidades Joan Lluís Vives.

dirección. Finalmente, se incluían veintiuna personas de las letras, la filología y la cultura catalanas, nombradas de modo acordado entre las CCAA consorciadas, el organismo rector del IC y el Director/a del IRL. Entre las mismas se encontraron personalidades como el pintor Antoni Tàpies o el director y guionista Josep Joan Bigas Luna (Estatuto 2002). Por lo tanto, se trató de una configuración compleja y que reunía a una multiplicidad de actores públicos, autonómicos y estatales. No obstante, este planteamiento dotaba al organismo, abocado específicamente a la acción exterior “biautonómica”, de una mayor centralización en torno al dominio público que al ICIC, con una gobernanza más abierta a la intervención privada y asociativa y de una mayor descentralización territorial, vinculada, en parte, a su actuación preeminentemente local.

El IRL nació organizado con un esquema simple, en tres áreas de trabajo: el Área de Lengua, el Área de Cultura y un Área Virtual y Audiovisual, dedicada a construir su web y a promover la difusión del catalán mediante estos soportes (Institut Ramon Lull, 2002-2003, p. 92). Desde esta estructura asumió tareas y competencias de distintos ámbitos de la Generalitat catalana, como el Departamento Universidades, Investigación y Sociedad de la Información, de Cultura, el Instituto de las Letras Catalanas, la Presidencia y del COPEC; sucediendo algo similar con las instituciones de la administración balear (Institut Ramon Lull, 2002-2003, p.8). En sus inicios, la labor internacional del IRL fue transversal y consistió en otorgar ayudas a artistas y escritores para presentarse en el exterior, asistir a diversos actores y entidades para facilitar la traducción al catalán de obras publicadas en otras lenguas y proporcionar medios para la promoción exterior de la literatura y las artes catalanas. También proveyó de apoyo financiero a Universidades y a distintas instituciones para la enseñanza y la investigación en torno al idioma en el extranjero. Asimismo, al igual que el IC u otros órganos de referencia, se encargó de la regulación de su evaluación con certificación oficial de nivel y de establecer pedagogías creativas en proyectos de enseñanza lingüística (Institut Ramon Lull, 2002-2003, p.59). La organización surgió con dos sedes en España (Barcelona y Palma de Mallorca) y con tres sedes exteriores²⁰⁵.

Como indicamos, un tercer colaborador en el Consorcio del IRL fue, desde sus inicios, el Ministerio de Asuntos Exteriores que, mediante la intervención del Instituto Cervantes, formaba

²⁰⁵ Posee actualmente una sede central de Barcelona y cuatro filiales en el exterior, ubicadas en Nueva York, París, Londres y Berlín.

parte de su Patronato y de su Consejo de dirección. En este sentido, el Artículo 5.4 de los estatutos del IRL indicaba que el mismo “procurará mantener relaciones de cooperación y colaboración estables con el Instituto de Estudios Catalanes y con la Institución de las Letras Catalanas, y también con el Instituto Cervantes, adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores de España.” (PRE/1128/2002, de 30 de abril). Este planteamiento deriva de una contraoferta del Gobierno central frente al pedido de recursos económicos que habían efectuado las administraciones autonómicas. En el marco de esta cooperación, acordada tras diversas negociaciones entre los gobiernos de CiU y del PP (Busquets, 2001), se estableció una aportación de 2.4 millones de euros por parte del IC y del MAE para el presupuesto del primer año de la entidad, un monto que, según la proyección inicial, representaba un 50% de su totalidad. Sin embargo, aunque la creación del Instituto fue aprobada de modo unánime por el Congreso de los Diputados, dicho aporte no llegó a concretarse este año (Institut Ramon Llull, 2002-2003, p.110) ni tampoco durante el siguiente año (2003-2004), cuando el Gobierno balear ofició de mediador con el Gobierno central para que respondiera a dichos compromisos (Mora, 2003). El IRL nunca recibió estas aportaciones y continuó financiado fundamentalmente por la Generalitat de Cataluña.

Tras su puesta en marcha, el IRL convergía con el COPEC, el ICIC y el Departamento de Cultura en la acción cultural exterior, implicando una compleja redistribución de tareas y recursos. Sobre este proceso López, ex agente del COPEC y encargada del Área internacional del ICIC, indica:

“Encima crearon el Instituto Ramon Llull y no lo hicieron en base a eso que ya existía (en referencia al COPEC) que yo creo que hubiera sido lo más lógico. Tomas una gente que en aquel momento hace diez años que ya está internacionalizando y la pones como valor añadido en tu entidad. Pero en lugar de hacer eso crearon un proyecto en paralelo, todo era como muy extraño” (López 2012, entrevista personal, 18 de diciembre).

No obstante, para Llorca, último Director de Promoción Cultural y con intervención en el traspaso de funciones entre estos organismos, se trató de una larga transición que permitió “preparar el terreno” para las nuevas instituciones mientras incorporaban competencias, e indica

sobre los resultados de este proceso: “Entonces el Lull, la ventaja que tiene cuando se pone a funcionar, es que, al reunir bajo un mismo paraguas tantas competencias, le permite hacer una acción muy potente, heredando la estructura del COPEC, heredando los lectorados y asumiendo aspectos coordinados con el ICIC” (Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre).

En esta etapa de organización del IRL, su Director fue el filólogo y ex *Conseller de Cultura* Joan Maria Pujals. Pujals había sido, durante su fase como encargado de cultura, un impulsor activo de las políticas de normalización lingüística y del proteccionismo cultural (Barbieri, 20012b) y se lo ha vinculado a posiciones esencialistas y románticas en su concepción de la relación entre lengua e identidad nacional²⁰⁶(Nuño, 2002). Esta impronta, que había inducido para la política cultural, se trasladaría a la actividad de la nueva institución de la paradiplomacia cultural, como una suerte de extensión internacional del proyecto local. Apenas un año después de la apertura del IRL, durante las “XVII Jornadas Internacional para profesores de catalán”, Pujals indicó que la demanda de estudio de catalán en el exterior se incrementaba y sostuvo que el proyecto institucional que desarrollaba el Instituto favorecía este proceso: “Cataluña es cada vez más una realidad más conocida como tal alrededor del mundo, como una realidad diferenciada, con una lengua propia” (Pujals, 2003).

Uno de los primeros logros del IRL en este período, fue sellar el acuerdo para la representación de Cataluña como país invitado a la Feria de Guadalajara, a realizarse en el año 2004 (Departament de Cultura, 2004). En el contexto de su estructuración, la institución se enfrentaba al compromiso de diseñar una representación acabada y de peso de la literatura local, que incorporase asimismo a la escritura en castellano; proceso que se dio con el cambio de Gobierno autonómico. Notoriamente, la gestión de la presencia de Cataluña en este evento la realizó el Gremio de Editores de Cataluña, a partir de una inquietud de la dirección de la propia Feria surgida cuatro años antes. Siendo entonces España invitada de honor, la organización del evento contactó con el Gremio catalán -con el cual tenía vínculos históricos-, ante su preocupación por la débil representatividad de la “pluralidad cultural” del país que ostentaba el programa diseñado por el MEC para la ocasión y sugirió la idea de una futura invitación de

²⁰⁶ Pujals ha señalado al respecto: “El eje vertebrador de la nación, lo que la singulariza, el espejo en el que nos sentimos reflejados como individuos y donde encontramos el hilo que nos ata a la comunidad, el sentimiento de pertenencia que nos vincula, lo hemos situado de una manera generalmente admitida en el hecho cultural y muy particularmente en la existencia de una cultura catalana específica.”(Pujals, 2011, p. 29).

honor para Cataluña (Borràs 2014, entrevista personal, 10 de febrero)²⁰⁷. Desde este momento el IRL se transformaría en un interlocutor activo y polifacético en la representación exterior de Cataluña con agentes públicos y privados de diversos sectores y procedencias.

Por otra parte, desde inicios de los años 2000 distintos trabajos señalaban una tendencia hacia el posicionamiento del sector audiovisual como un sector estratégico en la economía cultural catalana (Bonet, 2001). En este contexto, se reveló que este ámbito productivo había superado al del libro en participación del valor agregado, con un 34% frente a un 31% sobre el total, colocándose como la primera industria cultural de la región (Cubelles, 2003, p.19). Como otro indicador de este proceso, el número de largometrajes realizados por empresas catalanas arribó a 21 este año frente a un total a nivel estatal de 98 (Cubelles y Rué, 2002, p.14), alcanzando al 21% en el conjunto de la producción española. Considerando la primacía productiva y económica del sector del libro de Cataluña a nivel estatal (Bru de Sala, 2009), estos datos reafirmaban la existencia de dos polos en las industrias culturales en el Estado: en primer lugar Madrid y en segundo Cataluña (Cubelles y Rué, 2002, p.15). Por otro lado, también durante el 2002 finalizó el estudio que derivó en el Libro Blanco de las Industrias culturales en Cataluña²⁰⁸. El documento presenta un diagnóstico extenso sobre las diversas facetas de producción y comercialización en el sector, así como análisis de las políticas culturales en este ámbito. Sobre la capacidad de internacionalización de la industria cultural, en contraste con los del sector de las “artesanales” de la cultura, la investigación subrayó los diferentes recursos explotados por la política autonómica y sus cualidades y potencialidades beneficiosas para el desarrollo local (Cubelles y Rué, 2002, p. 206). Estos documentos señalaban la importancia de este ámbito empresarial y legitimaban el fortalecimiento del apoyo público al sector, tanto por su eficacia previa, como en función de su doble relevancia para la economía: a nivel autonómico y a nivel estatal.

En este contexto, la política de internacionalización del sector audiovisual fue presentada como producto de una cierta tensión entre el soporte público a la producción cinematográfica y las limitaciones del mercado de reproducción y consumo de la significativa producción catalana. La relación, frecuentemente señalada por la literatura, entre el desarrollo del sector audiovisual

²⁰⁷ Borràs, Secretario General de la entidad, señala como el Gremio traslada dicha invitación al Institut Ramon Llull, pero posteriormente, durante el segundo Tripartito, el mismo es apartado de la organización.

²⁰⁸ Fue encargado por ICIC -de modo acorde a lo indicado en su Ley de creación- y entregado al Parlamento catalán en el mes octubre.

autonómico y el consumo derivado de la red de TVs públicas como esferas de difusión del cine producido regionalmente (Bustamante, 1995; Moragas i Spa, Garitaonandia y López, 1999), se manifestaría en este caso como insuficiente para sostener el crecimiento de la producción regional. Joan Oliver, director de TV3 señalaba en setiembre de 2003: “Estamos viviendo un momento difícil en el terreno de la exhibición porque mientras TV3 asume su papel de auxiliar en el terreno audiovisual y programa cine catalán, no encuentra una actitud equivalente en las televisiones españolas” (EFE, 2003). Para Oliver este hecho “cierra la entrada de dinero procedente de la venta de derechos de exhibición a las televisiones y hace necesaria la internacionalización y la venta de nuestros productos fuera de España” (EFE, 2003). Esta tesis sobre la necesidad de abrir las industrias culturales catalanas al mercado exterior debido a la incompatibilidad entre su potencial creativo y comercial y su agotado ámbito de demanda territorial, sería una constante lógica y discursiva desde los años noventa.

En esta dirección, además de la creación del ICIC, la acción cultural exterior vinculada al área del audiovisual catalán contó con una nueva iniciativa comandada por el Conseller de cultura Jordi Vilajoana²⁰⁹. En setiembre de 2003 se firmó un acuerdo entre el Gobierno catalán, representado ICIC, COPCA y por TVC, y las dos asociaciones de productores audiovisuales de Cataluña (PAC y BA) con el objetivo de crear la *Fundación Catalan Fims & TV*. Se trató de una organización derivada de la marca *Catalan Films*, creada en 1986 por el Departamento de Cultura y que pasó a denominarse *Catalan Films & TV (CF&TV)* en 1989, incorporando al sector televisivo y cubriendo de esta manera todos los ámbitos del audiovisual. Desde entonces hasta 2003 se estimaba que la marca -operada desde el Área de Promoción cultural en los años noventa-, se había hecho presente en un promedio de 250 festivales anuales (Generalitat de Catalunya, 2003). El nuevo convenio, que potenciaba esta herramienta transformándola en una Fundación con participación privada y otorgándole mayores recursos, buscaba avanzar en la exportación de la producción cinematográfica y televisiva de Cataluña. Con este fin, avanzaba en la presencia en mercados internacionales, mediante el incremento de las misiones comerciales, la presencia en festivales y en muestras internacionales. La Fundación, comandada por ICIC -al

²⁰⁹ Cabe señalar la cercanía de Vilajoana con este sector, el economista había dirigido la *Corporació Catalana de Ràdio i Televisió* entre 1995 y 1999.

igual que la marca desde 2001-, contó con un presupuesto inicial de 1.270.000 euros²¹⁰ y preveía la utilización de la red internacional de oficinas del COPCA para la generación de negocios en el exterior (Generalitat de Catalunya, 2004). De este modo, una de las estrategias para resolver la deficiente colocación de la producción local fue un proyecto público-privado de potenciación del mercado internacional.

En esta línea de reordenamiento y potenciación de los instrumentos de promoción de la industria cultural, el ICIC comenzó a administrar, desde el año 2002, del programa MEDIA de la Unión Europea. Esta tarea se realizó a través de la oficina MEDIA Antena Cataluña, que hasta esta fecha era una responsabilidad del COPEC (ICIC, 2005, p.48). El programa MEDIA tuvo inicio en 1991, en pleno enfrentamiento entre Francia y Estados Unidos -juntos con sus *majors*- por la regulación de la industria cultural, y estuvo destinado a la creación de un escenario beneficioso para el desarrollo del audiovisual y las nuevas tecnologías en Europa. Desde entonces promueve, mediante instrumentos como la formación, las subvenciones o el soporte logístico, el fomento de la identidad europea por medio de dichas plataformas y el incremento de los intercambios de estas producciones, en el marco europeo y hacia el exterior (Biltreyst, 1995; Colins, 1994). Así, avanzó la estructuración programática de la acción cultural exterior en el sector audiovisual, sobre la base de múltiples relaciones interinstitucionales de tipo multinivel.

Cabe referir una última estrategia desplegada en esta etapa como parte de esta renovada acción cultural exterior, la creación de *Catalan Theatre Worldwide*. Se trata de una organización de acción exterior nacida en 2003 e impulsada por el ICIC y la SGAE. Su fin es apoyar, siguiendo una propuesta del Libro blanco de las industrias culturales, la exportación de las artes escénicas catalanas. Este proyecto contó con un presupuesto inicial de 180.000 euros, aportados por los organismos referidos (150.000 por ICIC y 30.000 por SGAE), para sus primeros dos años de actuación (Generalitat de Catalunya, 2003b). El mismo sería administrado por la Asociación de Compañías de Teatro Profesional de Cataluña (CIATRE), donde se encontraban asociados elencos de gran prestigio internacional, como la Fura dels Baus o Els Joglars. Contó con la gestión de una empresa privada de comunicación, a cargo de la divulgación de los servicios ofrecidos por los elencos catalanes en el extranjero, una estrategia destinada principalmente a lograr coproducciones (Fondevilla, 2003).

²¹⁰ Las aportaciones públicas se dividían del siguiente modo: Generalitat de Catalunya (un millón de euros) y TVC (125.000 de euros). Por otra parte, las Asociaciones de Barcelona Audiovisual (BA) y de Productores Audiovisuales de Cataluña (PAC), aportaron 10.000 euros cada una.

Como observamos, en estos años el Gobierno de CiU realiza un marcado replanteamiento de la paradiplomacia cultural catalana. Esto se hace mediante dos estrategias diferenciadas. Desde el ICIC, un proyecto abocado a la potenciación y proyección de la producción cultural del territorio de Cataluña, y desde el IRL, que nace sobre la base de proyección de la lengua y la cultura catalanas comprendiendo todas las regiones de esta habla²¹¹. Este proceso de proliferación institucional conllevó inicialmente un reacomodamiento de funciones y competencias que mostraba cierta improvisación²¹². Dicha dinámica, parecía más ligada al aprovechamiento de oportunidades logísticas y a planteamientos políticos estratégicos²¹³ que a la eficacia de estas reformas en términos de gestión cultural²¹⁴. Por otro lado, esta diferenciación de dos ejes de trabajo, se reflejó al interior del Gobierno catalán en dos entendimientos en diálogo y tensión sobre el modo de internacionalizar la cultura de Cataluña y en la construcción de dos identidades organizacionales. En el caso del IRL, inspirado en los modelos estatales de diplomacia cultural, esta etapa coincide con el despliegue del proyecto Marca España por parte del Gobierno central, una iniciativa rechazada por diversos actores autonómicos por considerarlo no representativo de la realidad multicultural y plurinacional del Estado (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2014).

En este marco, la paradiplomacia cultural se “modernizó” fortaleciendo el sector audiovisual y dinamizando sus métodos de proyección externa. En este contexto, se intensificó el entendimiento del escenario internacional como mercado además de cómo esfera de generación de compromiso (*engagement*). En cuanto al modelo de representación cultural, fortaleció sus nexos con múltiples actores privados –tanto desde su posición de lobbies, como siendo parte de las propias organizaciones y proyectos- y asociativos a la gobernanza cultural internacional y

²¹¹ Villatoro indica que a fines de los años 2000: “Habían dos ideas, necesitamos un instrumento de proyección exterior y necesitamos un instrumento inspirado en la política quebequesa de soporte a las empresas culturales” (Villatoro 2013, entrevista personal, 9 de diciembre).

²¹² Por ejemplo, la mayoría del personal del COPEC fue destinado al ICIC, donde comenzaron un sistema de operación diferente.

²¹³ En este sentido, veremos cómo el mantenimiento del COPEC, en el contexto de una inestable alianza intergubernamental entre la Generalitat catalana y el Gobierno balear, podía servir como campo de control complementario en este ámbito de actuación para Cataluña.

²¹⁴ La acción de estas instituciones implicó asimismo un cierto solapamiento de sus operaciones internacionales. Por ejemplo, mientras el libro en catalán se ha articulado en muchos casos con programas del IRL para su internacionalización mediante traducción o difusión externa, el conjunto de la producción de Cataluña ha encontrado en las políticas del ICIC, ACCIÓ y en el ICEX distintos instrumentos de apertura de mercados internacionales bajo criterios comerciales. En este sentido, Villatoro, participante en la estructuración de este esquema, plantea que visto el proceso retrospectivamente, el COPEC debería haber sido completamente absorbido por IRL, centralizando toda la política cultural exterior de la Generalitat (Villatoro 2013, entrevista personal, 9 de diciembre).

avanzó en el establecimiento de la “extensión” del proceso de normalización cultural hacia el exterior, de la mano de diversos agentes culturales vinculados a posiciones nacionalistas. Este nuevo modelo de internacionalización debía enfrentarse ahora a la compleja consideración de las distintas facetas administrativas y a las lógicas de proyección externa de cada sector artístico y cultural, que presentan características, posicionamientos ideológicos y necesidades muy diversas.

5.2 El primer Tripartito y la paradiplomacia cultural

El cambio en la jefatura del Gobierno autonómico ocurrido en diciembre de 2003 transformó el panorama político catalán y afectó al ámbito de la política cultural exterior tras la creación del ICIC y el IRL. Después de veintitrés años de gobierno de CiU y mediante el Pacto de Tinell²¹⁵, una coalición de partidos de izquierda²¹⁶, el llamado Tripartito, triunfó en las elecciones autonómicas con el socialista Pascual Maragall como Presidente. Por una parte, en este contexto se produjo la renovación de la política cultural que, bajo el mando del PSC, sufrió un cierto crecimiento de sus recursos –principalmente mediante el ICIC-, y un impulsó de su articulación multinivel. Por otro lado, la participación de ERC -fuerza nacionalista e independentista de izquierdas- en dicha coalición, influyó en el diseño de la nueva política exterior catalana y promovió el fortalecimiento de la misma para el reconocimiento internacional (Mesado i Jardí, 2008, p. 57). Así, este mapa de posiciones políticas propició también nuevas dialécticas intergubernamentales y estimuló y reordenó la paradiplomacia cultural, manteniendo el proceso de promoción de las industrias culturales establecido previamente. Sin embargo, la especificación de las áreas de gobierno cultural exterior, que otorgó una mayor “autonomía sistémica” a este nuevo esquema, vendría acompañada de distintas disputas político-partidarias por el control del sistema.

El nuevo escenario político regional y el replanteamiento de su relación con el Gobierno central, en manos del PP, se reflejó prontamente y con particular claridad en diversas tensiones políticas en torno a la actividad del IRL. Dada su importancia para el nacionalismo catalán y su rol gravitante en la política cultural, el Instituto se vería particularmente afectado por estos cambios. En 2003 el Gobierno de las Islas Baleares pasó a manos del PP. Esta nueva dirigencia

²¹⁵ Así fue denominado el acuerdo firmado por los partidos de izquierda en diciembre de 2003 en el Salón del Tinell de Barcelona, con el objetivo de establecer las pautas de la coalición y acceder al poder.

²¹⁶ La alianza estaba conformada por el Partido de los Socialistas de Cataluña, Ciudadanos por el Cambio, Esquerra Republicana de Cataluña e Iniciativa por Cataluña Verdes.

autonómica propuso, en primera instancia, una dirección mallorquina y de “adscripción no nacionalista” para el IRL (Aguiló y Prieto, 2004). Seguidamente, dicha administración no aceptó la primera contraoferta de la *Generalitat* para la dirección del Instituto, la filóloga balear Aina Moll en sustitución del Joan María Pujals, así como otras opciones planteadas por el nuevo Gobierno catalán. En consecuencia, la administración catalana decidió retirar las competencias exteriores en cultura al organismo y retomar para estas tareas el control del COPEC, que se encontraba ahora bajo el paraguas del IRL. Como resultado de distintas negociaciones en torno a la repartición de poder en la institución y sobre la definición de su enfoque constitutivo, finalmente el Gobierno balear abandonó su participación en el consorcio²¹⁷.

En la misma línea, en noviembre de 2004 el grupo parlamentario del PP en el Congreso, se interpuso impidiendo la aprobación de una enmienda pactada entre CiU y el PSOE, por la cual el IRL recibiría un millón de euros del presupuesto estatal al año siguiente. En este contexto de inestabilidad, el Gobierno de Pascual Maragall planteó fortalecer la institución mediante la negociación con el Gobierno valenciano para su incorporación en el mismo, así como impulsar las conversaciones con el Principado de Andorra²¹⁸. Estos planes de apertura institucional anticipaban una reconfiguración de las relaciones en torno a dicha política en el contexto de la campaña preelectoral para las elecciones estatales, que conquistaría el PSOE al mes siguiente. En esta coyuntura, el Gobierno de Maragall planteaba la “incorporación en el Instituto Cervantes de algunas de las políticas de promoción exterior de la lengua y la cultura catalanas, para asumirlas como un valor propio de la pluralidad lingüística del Estado” (La Vanguardia, 2004a).

Este proceso derivó, tras el abandono del IRL por el Gobierno balear, en la toma de control del mismo por parte de la *Generalitat* y en la designación del editor y economista Xavier Folch como su nuevo Director. El nuevo equipo directivo amplió y reorganizó el IRL, que pasó a estar conformado por tres Áreas (de Lengua, de Creación y de Humanidades y ciencia), más un Departamento de Imagen y Proyección exterior. Este esquema incorporaba además a Xavier Albertí, ex Director del Teatre Lliure, como encargado de la promoción artística en catalán, a Carles Toner, entonces secretario del PEN catalán, como Director de *Humanitats i ciència* y a la abogada María Àngels Prats, vinculada a ERC y que había trabajado en las iniciativas legales

²¹⁷ Se señaló que esto se debió a “la falta de entendimiento sobre el nombramiento del nuevo director (había sido elegido por el consejo de dirección el editor Xavier Folch) y sobre la filosofía del organismo.” (Institut Ramon Llull 2004b, p.34).

²¹⁸ Estas posibilidades se habían negociado también durante el proceso de organización del Instituto, sin llegar a un acuerdo.

para el retorno de los Papeles de Salamanca²¹⁹, como responsable del área lingüística. Todas las negociaciones y transformaciones institucionales previas a este relanzamiento institucional tuvieron una resonada presencia en la opinión pública estatal (El País, 2004, Morán, 2006) y promovieron críticas de una importante parte del arco político catalán -desde Artur Mas, como jefe de la oposición, hasta ERC- hacia la actuación del Departamento de Cultura. El proceso se produjo solo dos años después de la creación del IRL, dejando por un periodo su proyecto en el aire y derivó en el nuevo programa a cargo de Folch, quién declaró apenas asumir en su cargo: “El Lull ha de ser más autónomo, como los museos o el Liceu” (Piñol, 2004).

En este marco, el Gobierno catalán renunció a presentar un pabellón en solitario, en condición de país invitado, en la 18 edición de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). En mayo de este año la Ministra Carmen Calvo, por parte del Ministerio de Cultura, y Pascual Maragall, por el Gobierno tripartito, anunciaron un acuerdo por el cual Cataluña asistiría a la FIL como país invitado, pero integrado al pabellón español²²⁰. Se trata de una feria del libro de gran relevancia donde, a diferencia de aquellas en las cuales se negocian derechos de autor con editores y agentes literarios, la oferta editorial está dirigida al público en general. Por lo tanto, la organización de la representación catalana debió responder a diversos intereses públicos y privados. De este modo, se llevó a cabo una representación con más de 200 artistas, que fue calificada por Folch como “la embajada cultural más grande que ha salido jamás de Cataluña” (El Punt, 2004). El proyecto de representación literario y editorial, gestionado por el IRL en colaboración con distintos editores catalanes y acordado con la FIL -que solicitó expresamente una representación bilingüe-, debió dotar de importancia a la literatura en castellano producida en Cataluña, lo cual generó distintas controversias, dado que ERC abogaba por una representación plena en catalán (Massot, 2004; Serra y Punzano Sierra, 2006). Finalmente, los criterios de selección de los 30 escritores participantes, de los cuales ocho producían su obra en

²¹⁹ Se conoce como el conflicto de los “papeles de Salamanca” a una negociación política y a un pleito judicial desarrollado durante el primer Gobierno del socialista José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2008). La disputa tuvo origen en la demanda, por parte del gobierno catalán, de un conjunto de documentación que fue incautada por el régimen franquista durante la Guerra Civil Española y que se encuentra en el Archivo de la Guerra Civil Española de Salamanca. La negativa a este pedido por parte de la administración de Salamanca y por parte de la Junta de Castilla y León, en manos del Partido Popular, generó un gran revuelo político y en la opinión pública.

²²⁰ Esta decisión despertó las críticas de distintos sectores políticos y culturales catalanistas. El IRL describía la representación como “Una visión amplia y rica de la cultura catalana: teatro, cine, música, gastronomía, arquitectura, artes plásticas y danza, que completaban un programa que tenía como protagonista indiscutible el mundo literario en lengua catalana...La presencia de la lengua era imprescindible, porque no se puede entender la cultura catalana separada de su lengua, que es lo que le otorga su idiosincrasia” (Institut Ramon Llull, 2004, p.37).

castellano, fueron establecidos por una Comisión conformada por el *Gremi d'Editores de Catalunya* y el ex Cónsul mexicano.

Como anticipaban los cambios políticos en el Gobierno central, se estrecharon los hasta entonces improvisados lazos del IRL con la diplomacia cultural del Estado, ahora conducida por el Gobierno del PSOE (2004). A finales de este año se firmó un convenio de colaboración entre el IC, en manos de César Antonio Molina, y el IRL. El Convenio tenía como finalidad “promover la cultura catalana en el exterior a través de la red de centros del Instituto Cervantes” y crear un marco para establecer conjuntamente “programas que contribuyan a difundir la lengua catalana” (Instituto Cervantes, 2005, p.248). Dicho acuerdo, establecido a dos años prorrogables, proponía la creación de un grupo de trabajo con dos integrantes por organismo, destinado a diagramar los programas conjuntos. De este modo, el IC se comprometía a acoger en sus centros internacionales actividades del IRL y a impartir clases de catalán. Asimismo, por este acuerdo, las partes convinieron reunirse con periodicidad para sistematizar dicha colaboración. Estos vínculos comenzaron a hacerse operativos este mismo año (Institut Ramon Llull, 2004, p.26).

La actividad del IRL se desarrolló en este cambiante contexto político. En este contexto dio una mayor articulación a su acción internacional, desde su Departamento de Imagen y Proyección Exterior. El mismo comenzaría con un presupuesto de 252.707 euros, lo que representó un 4,3% de su presupuesto general de 2004, pero llegó a representar alrededor del 10% en el año 2009, con un monto de 1.019.616 de euros (Institut Ramon Llull, 2004a, 2010). También continuó su cooperación con otras áreas del Gobierno catalán, entre ellas la misma Presidencia y con otras organizaciones, como el *Patronat Català Pro Europa* y estableció acciones con múltiples organismos y Universidades extranjeras. Por otro lado, desde su Área de Lengua desarrolló tareas de traducción, asesoramiento y formación y otras actividades de divulgación del idioma. En este sentido, continuó desplegando sus programas de enseñanza y certificación de la lengua catalana en el exterior, administrando en el período 2003-2004 una red de 93 lectorados en todo el mundo con 4709 alumnos (Institut Ramon Llull, 2004a, p. 15). Asimismo, desde su Área de Creación propició la presentación de la literatura catalana en distintas ferias internacionales -como Frankfurt y Boloña -, simposios y otros eventos de difusión cultural como, por ejemplo, la *II Setmana Colombocatalana de Medellín*, centrada en el intercambio en el campo de la música clásica (Institut Ramon Llull, 2004, p.42).

Como otra vertiente importante de la paradiplomacia cultural catalana durante el primer Tripartito, se encuentran las distintas negociaciones por la participación de Cataluña en organismos multilaterales como la Unión Europea y UNESCO, una política gestionada principalmente por Josep Bargalló como *Conseller en Cap* del Gobierno. Por lo tanto, mientras a acción directa, establecida por el ICIC, el IRL y el Departamento de cultura, se encontraba en plena reformulación de la mano del PSC, las líneas de acción indirecta de esta política serían conducidas y profundizadas por ERC.

En el caso de la UE se establecieron diversas diligencias en torno a su reconocimiento oficial de la lengua catalana. El 30 de setiembre de 2004 el Parlamento catalán aprobó una Resolución que demandaba al Gobierno central la declaración del catalán y del resto de las lenguas del Estado como lenguas oficiales de la UE. En este marco, la Generalitat presentó una proposición de reforma del Estatuto lingüístico (1/1958) del Consejo de la Unión Europea. En la misma se incitaba a que el catalán fuera equiparado legalmente al resto de las lenguas oficiales de la unión. Tras sucesivas negociaciones con las administraciones autonómicas, en diciembre de 2004 el Gobierno del PSOE presentó al Consejo de Ministros comunitarios un memorándum donde solicitaba al resto de los Estados miembros, mediante la modificación del citado reglamento, el reconocimiento de todas las lenguas cooficiales del Estado español (Bracero, 2004, p.23). En consecuencia, el Consejo de Ministros de la UE aprobó, en junio de 2005, unas conclusiones que manifiestan la autorización al posible uso oficial limitado, en los organismos comunitarios, de lenguas consideradas no oficiales en la labor corriente de las instituciones europeas (Consejo de la Unión Europea, 2005). Dicho permiso se resolvería, en cada caso, mediante el pedido y soporte económico de cada Estado miembro y la consiguiente elaboración de acuerdos administrativos con las distintas instituciones comunitarias.²²¹

Por otra parte, en este contexto de intensificación de la acción gubernamental en relación a instancias multilaterales, en 2004 la Generalitat se convirtió en miembro de pleno derecho como integrante de la delegación española en UNESCO, donde realizó una tarea dinámica (Petit Bozzo, 2010, p.14). No obstante, el mismo año ERC comenzó una campaña y presentó ante el

²²¹ En esta Resolución (13 de junio) se prevé el uso de la lengua subestatal en intervenciones orales en las instituciones de la Unión, en sesiones plenarias de Consejos de Ministros y en las deliberaciones del Comité de las regiones. También se contemplan comunicaciones escritas de empresas y ciudadanos a las instituciones de la UE, mediante un organismo intermediario designado por el Estado español, que se encargará de la traducción de dicha comunicación. Finalmente, se prevé la publicación de actas adoptadas en procesos conjuntos entre el Parlamento Europeo y el Consejo de Ministros, a publicarse en la web del Consejo (Consejo de la Unión Europea, 2005).

Congreso de los Diputados una Proposición no de Ley para instar a que el Gobierno español respalde y proponga la candidatura de Cataluña como miembro asociado²²² de la UNESCO (La Vanguardia, 2004b). Para lograr esta condición, el miembro en cuestión debe contar con el respaldo del Estado que integra y posteriormente debe obtener los votos de dos tercios de los miembros de la Conferencia General de la UNESCO. Sin embargo, esta iniciativa no prosperó y debió esperar al diseño y aprobación del nuevo *Estatut* para tener continuidad estratégica. En este sentido, durante este período el Gobierno catalán seguiría de cerca la puesta en marcha de la Convención sobre la diversidad cultural aprobada por el organismo, que se presentaba como un posible mecanismo de legitimación de la acción cultural subestatal (Mesado i Jardí, 2008, p.21, Petit Bozzo, 2010)²²³.

Por otra parte, el ICIC, dadas su dependencia orgánica del Departamento de Cultura y su metodología de internacionalización cultural, basada principalmente en la apertura de mercados, realizó un recorrido político con ciertas diferencias al del IRL. Desde 2004, tras su etapa de estructuración donde la dirección estuvo a cargo de Jordi Penas, fue dirigido por el economista vinculado al PSC Xavier Marcé Carol, quien estaría tres años en el cargo. Ante las dudas ya señaladas en torno al modo de administración del sector de la industria cultural y al carácter constitutivo e identitario que pudiera adoptar esta estrategia, Marcé se presentaba como un gestor independiente y con experiencia previa en el ICUB. Asimismo, apenas asumir la Dirección se posicionaba -de modo similar a Folch en el IRL-, definiendo al ICIC como “la mejor herencia” del Gobierno anterior, pero como una institución joven y demasiado sometida a “dinámicas clientelares” (Cendros, 2004). En este sentido, en referencia al nuevo encaje de la cultura a nivel autonómico, mencionaba:

“Lo peor de la política cultural de CiU ha sido haber creado un modelo secesionista de España que nos ha alejado del que es nuestro mercado natural y ha difundido una imagen equivocada. Los catalanes no tenemos una filosofía ni estética ni conceptual distinta a la de España; lo que tenemos es, eso sí, una lengua propia.”(Cendros, 2004).

²²² Se consideran miembros asociados a aquellos que carecen de competencias para dirigir sus relaciones exteriores. En este caso supondría la incorporación de Cataluña como parte de la delegación del Estado español.

²²³ Baltà indica como Interarts participó del asesoramiento de la Generalitat catalana en esta materia: “Era un tema que a Cataluña le interesaba por la temática y por las implicaciones que tenía reconocer la diversidad de cara a un país como Cataluña. Una administración subestatal en este caso” (Baltà 2013, entrevista personal, 18 de setiembre).

En 2004 el ICIC doblaría su presupuesto con respecto al año anterior, arribando a la suma de 28,7 millones de euros (ICIC, 2004). Este año tuvo como una de sus prioridades “fomentar la exportación y situar la creación y la producción culturales catalanas como referentes internacionales” (ICIC, 2004, p.9). Las intervenciones de ICIC en este periodo continuaron centradas en el soporte a la producción audiovisual, que representó el 49,73% del conjunto de sus ayudas, las cuales arribaron a los 16,7 millones de euros (ICIC, 2004, p.19). Las mismas incluyeron un sistema crediticio y diferentes sistemas de subvenciones. Estas aportaciones eran consignadas siguiendo criterios de evaluación que no estipulaban factores lingüísticos, sino de desarrollo social, de mercado y de internacionalización (García, 2011). Solo en el caso de la producción musical se otorgaron subvenciones según montos específicos, que presentaban un soporte adicional a la producción en catalán.

De este modo, durante esta etapa la tarea de ICIC quedaría ligada a una lógica de actuación vinculada a la generación de negocios en los campos del audiovisual y la comunicación. Esta forma de acción favorecería que, en los distintos ámbitos comunes de actuación con el IRL, se produjeran algunos choques de interpretación sobre el modo de gestionar y capitalizar una oportunidad de internacionalización. Marcé describe esta dinámica como un “acuerdo estable” y menciona:

“Nosotros llevábamos una cierta guerra en el hecho de evitar que ellos extremaran la representatividad, limitando el carácter comercial de ciertas acciones. Porque el problema no era tanto un problema político de quién tiene más poder. Era un problema de “si tú lo tienes más que yo eliminas ciertas actividades que no son representativas, pero tienen poder comercial”. Es evidente que a mi vender un disco de flamenco de baja calidad, pero que vende mucho en el mundo, me parece interesante, porque eso genera derechos. Al IRL eso evidentemente le va interesar poco. Al IRL le va a interesar algo que a lo mejor no vende nada pero explica bien la catalanidad” (Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero).

A finales del año 2004, se produjo la reordenación de la paradiplomacia cultural. Ahora con el IRL bajo su control, se disolvió definitivamente el COPEC, una medida tendiente a

resolver la proliferación de órganos culturales exteriores durante la primera mitad de la década y la falta de coordinación que dicha situación promovía. Entonces el ICIC y el IRL asumieron una nueva parte de sus recursos y funciones. El Decreto 470/2004 adjudica al Instituto Ramón Llull, creado dos años antes, una serie de sus capacidades, sobre todo en el ámbito de la difusión internacional de la lengua catalana, más una suma de 8.491 euros. Conforme a dicha norma, el ICIC asumió nuevas competencias relacionadas a las industrias culturales, antes a cargo de COPEC, acogió a su personal y recibió 17.983 euros en activos no corrientes y 233.601 euros (COPEC, 2004). Así, el ICIC pasó a ocuparse de la promoción de más sectores de la industria cultural, antes atendidos por dicho Consorcio.

También en diciembre de 2004 se produjo una redistribución competencial entre el Departamento de Cultura y el ICIC (Decreto DOGC N° 4291). Esta reorganización le atribuía al ICIC las funciones de la Dirección General de Promoción y Cooperación Cultural (en los campos de la música, el teatro, las artes visuales, el libro y la edición). Para Llorca, este proceso de transferencias interinstitucionales permitió que las redes y el *know how* construido por dicha Dirección en capitales, ferias y eventos internacionales -prácticas entre las cuales se encontraban diversos “ensayos de los que sería el IRL”- y sus estrategias de difusión exterior de la cultura pasaran a los dos “buques insignias” de la política cultural catalana” (Llorca 2013, entrevista personal, 13 de diciembre). Como producto de este proceso, el ICIC cambió su organigrama pasando de tener cuatro Áreas hasta el año 2004, a ampliar y especializar su estructura incorporando cinco Áreas más una Unidad en el año siguiente: el Área de Recursos (gestión administrativa), tres áreas sectoriales: Área de Teatro, Música y Artes Visuales, Área de Edición y Prensa y el Área del Audiovisual y, finalmente, dos áreas transversales: Área de desarrollo empresarial y la Unidad de Promoción internacional, encargada de gestionar la proyección exterior y la red de oficinas en el extranjero (ICIC, 2005, p.13).

Desde entonces, la tarea de internacionalización cultural desarrollada por el ICIC se realizó también desde CF&TV que, en 2005, se transformó en un Consorcio²²⁴(Departament de Cultura, 2006, p.334). Esta entidad realizó prospección de mercados, asistió con infraestructura a

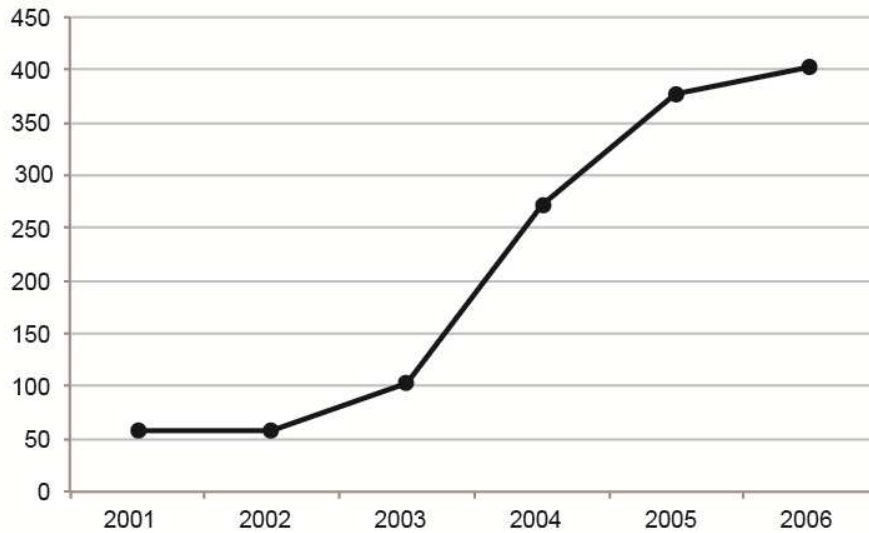
²²⁴ El Gobierno catalán aprobó su creación fue aprobada en 2005. El Consorcio estaría orientado a promover la producción y difusión del audiovisual catalán y a conectarlo con “los circuitos internacionales” (Resolución CLT/3113/2005). Estuvo integrado por la Generalitat de Catalunya, mediante el liderazgo del ICIC y la participación de la Corporación Catalana de Radio y TVC, junto con otros organismos públicos como COPCA. También estuvo compuesto por las siguientes asociaciones del sector: *Productors Audiovisuals de Catalunya* (PAC), Barcelona Audiovisual (BA), *Associació de Productors Independents de Catalunya* (APIC), y la *Entitat Gestora de Drets Audiovisuals* (EGEDA).

productores cinematográficos para que se presenten en festivales internacionales, promocionó la marca del audiovisual de Cataluña²²⁵ e impulsó coproducciones. Como resultado de esta labor, en 2004, 106 películas catalanas se mostraron en distintos festivales y muestras de cine en todo el mundo (ICIC, 2004, p. 53) y 273 empresas catalanas estuvieron presentes en los mismos frente a las 57 que asistieron de dos años antes (Departament de Cultura, 2004, p. 235)²²⁶. CF&TV también ha apoyado a las empresas catalanas del audiovisual para asistir a los mercados internacionales que establecen venta de derechos, acuerdos de coproducción y venta de producciones. La mayoría de estas presentaciones fueron desarrolladas en otros países, salvo el *Sales Office* del *Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya*. En el caso de los mercados de cine, como por ejemplo el *European Film Market* y el *Marché International du Film* de Cannes, CF&TV asistió usualmente en el marco de la representación estatal, junto con el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), el ICEX, y la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE). En el siguiente Gráfico N°5 se presenta la evolución de la participación de las empresas catalanas en los stands dispuestos por CF&TV en estos mercados:

²²⁵ En 2005 se creó también la nueva Barcelona-Catalunya Film Commission, mediante un convenio entre el ICUB y el ICIC. Esta iniciativa, que persigue promover Cataluña como espacio de rodajes facilitando logística y recursos, es la ampliación de la Barcelona Plató Film Commission, creada nueve años antes por el Instituto de Cultura de la ciudad. Su apertura se realizó en un contexto de cierta sintonía entre el Gobierno autonómico y el del Ayuntamiento, en manos del Tripartito y del PSC respectivamente.

²²⁶ Este mismo año CF&TV colaboró con el IRL en la programación de una serie de films para ser presentados en el marco de la representación catalana en el Festival de Guadalajara 2004. Este proceso ejemplifica las dinámicas de colaboración entre las instituciones catalanas de la paradiplomacia cultural.

Gráfico N° 5. Número de empresas catalanas asistentes a los stands de CF&TV en ferias internacionales (2001-2006)

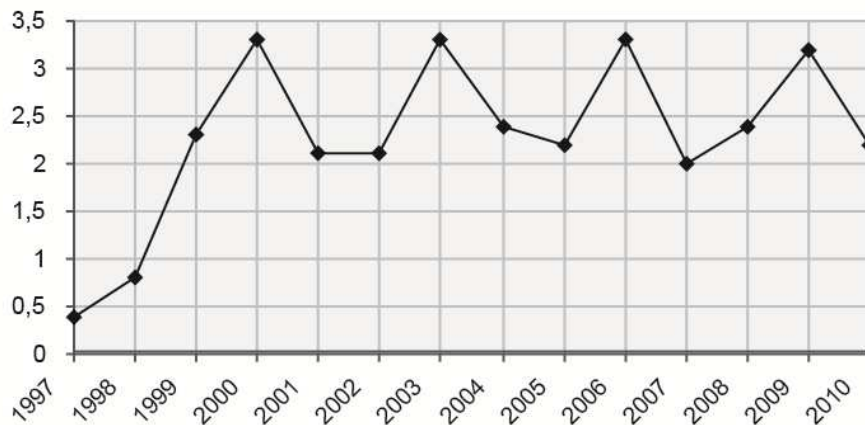


Fuente: Elaboración propia en base a las Memorias del ICIC 2001-2006

Esta acción de promoción exterior del audiovisual producido en Cataluña fue complementada con la importante participación del cine catalán en las ayudas europeas del programa MEDIA, que en parte iban dirigidas a su exhibición y promoción en otros países. En el siguiente Gráfico N°6 se observa cómo estas ayudas, que se solicitan según la convocatoria general y con el asesoramiento de MEDIA Antena Cataluña, han oscilado, desde la segunda fase del programa (2001-2006)²²⁷, entre los 2 y los 3.5 millones de euros. Dando cuenta de la relevancia del sector audiovisual catalán en el marco español, las mismas representaron en 2005 el 32,58% de las ayudas dirigidas a los gobiernos del Estado (ICIC, 2005, p.77).

²²⁷ Tras su primera etapa denominada MEDIA 95 (1991 – 1995), se realizó el MEDIA II (1996 – 2000), posteriormente el referido MEDIA Plus (2001 – 2006), y seguidamente el programa MEDIA 2007 (2007 – 2013).

Gráfico N°6. Aportación del Programa MEDIA a MEDIA Antena Cataluña (en millones de euros)



Fuente: Memorias del ICIC 2001-2010. Libro Blanco de las industrias culturales 1997-2000.

Por otro lado, en 2005 se aprobó la modificación del Estatuto del IRL (Resolución CLT/1940/2005, del 6 de junio), que contó con diversas transformaciones. En los mismos se indica que el consorcio del IRL estaría ahora integrado por la Generalitat de Cataluña y por el IEC). También se establece un cambio en la conceptualización de su campo de acción. El mismo pasaba a ser menos restringido a la lengua y más abierto en lo referente a su vertiente cultural, considerando la proyección exterior de la lengua y la cultura catalanas en “todas sus modalidades y medios de expresión” (Generalitat de Cataluña, 2005). No obstante, este replanteamiento del IRL supuso una reducción de su ambicioso proyecto de representación, que se manifestó en su nueva relación con el mundo cultural local, personificado por los diversos actores del mundo artístico e intelectual que integraban su Patronato. Como señala su Gerente, Marcé Calderer:

“El primer Lull, que se inspira mucho respecto de esta forma en el fondo en el Cervantes, rápidamente entra en crisis porque está el cambio de gobierno. Y este Patronato tan ambicioso -porque el Lull se crea con los dos jefes de gobierno, con un discurso y una cosa con toda la importancia-, decayó” (Marcé Calderer 2014, entrevista personal, 14 de febrero).

En esta etapa el IRL incorporó como nuevo Director al periodista y filólogo mallorquín Emili Manzano i Mulet, en substitución del editor Xavier Folch, que dimitió tras dos años en el cargo. Folch se marchó de la conducción del organismo denunciando la intromisión de la Generalitat en sus funciones y señalando que, en su opinión, el órgano había quedado reducido a una “Dirección general de cultura” (Morán, 2006). De este modo, mostraba su falta de entendimiento con la entonces *Consellera de Cultura*, Caterina Mieras, fundamentalmente en las cuestiones referidas a los preparativos de la Feria de Frankfurt (Domènech, 2006). No obstante, la institución continuaría inmersa en la inestabilidad política y el nuevo Director estaría solo un año en su cargo. Manzano, quien se declaraba como políticamente independiente, se encontró con el desafío de afrontar la Feria de Frankfurt 2007 y sin experiencia como gestor; al asumir mencionaba: “es un gran reto histórico, porque es la primera vez que se invita a una cultura, más allá de que el reto está en cualquier lugar del mundo donde pueda llegar y Frankfurt no debe absorber todas las energías del IRL.”(Domènech, 2006).

En el cierre de esta etapa, en 2006, la Unidad de Promoción Internacional del ICIC ganó capacidad de acción y pasó a homologarse con otras secciones del Instituto, al denominarse Área de Promoción Internacional. Esta área profundizó en la tarea de la internacionalización y promoción de las industrias culturales catalanas, ofreciendo asesoramiento, información y contactos a profesionales y empresas catalanas en esta materia. Otorgó ayuda para la generación de negocios de las empresas culturales catalanas en el extranjero, gestionó la presencia de empresas y productos culturales de la región en ferias, premios y festivales internacionales y realizó difusión de esta producción mediante catálogos, boletines y otros instrumentos de comunicación (ICIC, 2006, p.100). Esta tarea se articuló con la red de oficinas de ICIC en Berlín, Bruselas, Londres, Milán y París, que proponían intercambios, estrategias específicas vinculadas a sus diagnósticos territoriales y realizaban otras colaboraciones.

En síntesis, desde el inicio del primer Tripartito la paradiplomacia cultural profundizó y diversificó su acción de promoción cultural exterior y transformó el perfil de la representación cultural. Este nuevo planteamiento se basaba en una rearticulación de la gestión cultural con las diversas manifestaciones artísticas y culturales del territorio y un cierto relegamiento la concepción “normalizadora” de la política cultural exterior desarrollada por CiU. Estos cambios implicaron asimismo el impulso de un nuevo modelo de gobernanza multinivel en este ámbito. Con el ingreso del PSOE al poder central se establecieron diversas alianzas y acuerdos de acción

tanto desde el ICIC como desde el IRL con los organismos de la diplomacia cultural estatal, principalmente el Ministerio de Cultura, el ICEX y el IC. También en esta dirección, se amplió la red internacional que compone el sistema y se persiguió una mayor capacidad de actuación en los organismos multilaterales, una tarea conducida por ERC y con una cierta articulación con la diplomacia estatal.

Por otro lado, desde los inicios de este primer Gobierno tripartito se produjeron distintas disputas entre las instituciones catalanas de política cultural exterior y las administraciones al mando del PP. De este modo, se puede observar como apenas desconcentrado y reordenado el sistema de la paradiplomacia cultural, con sus dos esferas de actuación, el IRL y el ICIC, se da una tendencia propia de los tradicionales esquemas estatales de diplomacia cultural: la circunstancial sumisión de la acción cultural a la lógica de la política exterior. Esta dinámica se constituye sometiendo la actuación exterior del IRL a la dinámica vertical de gobierno y a su estrategia política en esta esfera, dirigida desde el Departamento de Cultura o desde la propia Presidencia en disputa con el Gobierno de las Islas Baleares. Asimismo, se puede advertir como las distintas tentativas por instrumentalizar los organismos de política cultural exterior, propios de estas acciones estratégicas, son establecidas en una tensión constante entre posiciones nacionalistas y la relativa autonomía de la gestión institucional.

5.3 El segundo Tripartito, el Estatuto de Autonomía de 2006 y la paradiplomacia cultural

Desde el año 2006 el mapa de la política catalana sufrió diversas transformaciones y, consecuentemente con las mismas, el sistema de la política cultural exterior adquirió mayor poder. Tras un largo período de negociaciones y después de su aprobación en el Parlamento catalán por Ley orgánica 6/2006, el Congreso de los Diputados sancionó el nuevo Estatuto de Autonomía de Cataluña²²⁸ (Pons Rafols y Sagarrá Trias, 2006). Posteriormente a este proceso, debía convocarse un referéndum en el territorio catalán para su posible ratificación. A raíz de diversas tensiones interpartidarias en el seno del Tripartito y a la campaña por la No impulsada por ERC, el entonces Presidente de la Generalitat, Pascual Maragall, decidió expulsar a este partido del Gobierno. Pese a la posterior aprobación del mencionado referéndum con un 73,9% de los votos favorables, este proceso debilitó a la administración y dificultó la gobernabilidad, hechos que derivaron en la convocatoria a elecciones anticipadas.

²²⁸ Este contó con los votos negativos de ERC y del PP, esgrimiendo motivos disímiles.

Con los comicios, llegó al Gobierno el llamado segundo Tripartito (2006-2010), una reedición de la coalición de partidos de izquierda, dirigida ahora por el socialista José Montilla y organizada con el objetivo de superar en votos a la fuerza ganadora en cantidad de escaños, CiU. El nuevo Gobierno mixto se presentaría como un proyecto con diversos conflictos internos, principalmente entre el PSC y ERC, en el marco de sus desacuerdos específicos previos y de diferencias de fondo en torno al proyecto nacional (Pericot i Canaleta y Capdevila Gómez, 2009). En este escenario político de resistencias al interior de la alianza, se dispuso la aplicación del desarrollo operativo y normativo en torno al nuevo Estatuto de Autonomía.

El Estatuto de Autonomía 2006 recogió una nueva perspectiva sobre la acción exterior, emergente de un debate abierto desde inicios de la década sobre el modo de consolidar la capacidad de Cataluña como actor internacional (Mesado i Jardí, 2008). En sintonía con esta voluntad política, la norma contiene veinte artículos que tratan diversos aspectos de la política internacional catalana. Señala en su Artículo 93 la necesidad de “impulsar la proyección de Cataluña al exterior y de promover sus intereses en este ámbito, respetando la competencia del Estado en materia de relaciones exteriores.”(Jefatura del Estado, 2006). Con este fin, promueve la participación de la Generalitat en instituciones y organismos europeos, de modo diferenciado pero al interior de las representaciones estatales (Art. 187), plantea la posibilidad del establecimiento de Delegaciones en el exterior (Art. 194) y circunscribe la firma de acuerdos de colaboración (Art.195) y otros mecanismos que permitirían encontrar alternativas para la actividad exterior subestatal. De este modo, el texto persiguió ampliar la capacidad paradiplomática de Cataluña en virtud de las ambiguas delimitaciones competenciales que establece la Constitución Española en esta materia. Asimismo, dando continuidad a las demandas establecidas durante el Gobierno tripartito anterior, el nuevo Estatuto promueve específicamente la participación de Cataluña en UNESCO (Art. 198), el único organismo supranacional que merece una atención particular en el texto.²²⁹

De modo acorde a este nuevo marco legal, se produjo una reorganización general del sistema de política exterior catalán, que adquirió una mayor verticalidad. En diciembre del

²²⁹ Esta posible intervención independiente de Cataluña en la organización multilateral debería esperar los procesos previstos para su incorporación como miembro de segunda categoría. Dicha participación ya aparecía en los proyectos de *Estatut* presentados por PSC y CiU durante el debate parlamentario. Notoriamente, si bien ICV y ERC no se expresan de modo opuesto, no señalan esta posibilidad. En cambio sí aluden la necesidad de una mejor representación en la UE (Petit Bozzo, 2009, p. 275).

mismo año se creó, por Decreto (633 /2006), la Secretaria de Asuntos Exteriores (SAE)²³⁰ dependiente del también nuevo Departamento de la Vicepresidencia²³¹. La SAE tuvo como objetivos coordinar e impulsar la acción exterior del Gobierno catalán²³². La unidad estaba dirigida por un Viceconsejero de Asuntos Exteriores y de Cooperación y se estructuró en tres direcciones generales: la Dirección General de Relaciones Internacionales, a cargo de las delegaciones en el exterior y de las relaciones con los países de la UE, la Dirección General de Cooperación al Desarrollo y Acción Humanitaria²³³ y, finalmente, la Dirección General de Proyección Internacional de las Organizaciones Catalanas, particularmente implicada en materia cultural.

En su primer año trabajó la SAE, además de desplegar su red internacional²³⁴, se centró en el desarrollo de “relaciones bilaterales con gobiernos regionales y nacionales europeos y del resto del mundo.” (Secretaria d’Afers Exteriors, 2007). De este modo, la *Generalitat* estableció contactos con los gobiernos de Escocia, Flanes, Gales y Quebec y participó activamente de las redes Cuatro Motores para Europa, la Euroregión Pirineos Mediterránea y en la Comunidad de Trabajo de los Pirineos. Dichas colaboraciones se efectuaron desde la Presidencia y también desde la Vicepresidencia en colaboración la SAE, o desde la propia Secretaría en cuestión

²³⁰ El Decreto 633/2006, de 27 de diciembre, regula sus funciones, demarca su estructura e indica que ha de servir de soporte en la tarea al Vicepresidente de la Generalitat. Esta entidad viene a suceder a los distintos organismos creados desde 1981, con la aparición de la Secretaría de Asuntos Interdepartamentales, para coordinar el accionar externo del gobierno catalán: La Dirección General de Asuntos Exteriores (1984), el Gabinete de Actuaciones Exteriores (1990), el Comisión para Actuaciones Exteriores (1992), la Dirección General de Relaciones Exteriores (1997), la Secretaria de Relaciones Exteriores (2001), y finalmente, la primera modificación del Tripartito, la Secretaria de Relaciones Internacionales (2003).

²³¹ Creada por Decreto 421/2006, del 28 de noviembre.

²³² Sus múltiples funciones son: “Impulsar las relaciones bilaterales con los gobiernos regionales y estatales de Europa y del resto del mundo; Crear y gestionar la red de delegaciones de la Generalitat en el exterior, a excepción de la delegación delante de la Unión Europea; Llevar a término la cooperación interregional y transfronteriza; Planificar y ejecutar la política de cooperación al desarrollo; Desarrollar las relaciones gubernamentales con la ONU, la UNESCO y el resto de organizaciones multilaterales, a excepción de la Unión Europea; Dar soporte a la internacionalización de la sociedad civil; Dar soporte a la comunidad catalana residente en el exterior y Proyectar el Gobierno catalán en el exterior.” (Generalitat de Catalunya, 2007, p.8)

²³³ Tenía a su cargo la Agencia Catalana de Cooperación al Desarrollo, que tuvo a Latinoamérica y África como destinos principales para su trabajo.

²³⁴ La estructura a cargo de la Vicepresidencia se desarrolló rápidamente, con la creación de nuevas delegaciones y oficinas sectoriales de la Generalitat en el extranjero. Las cuatro Delegaciones de Gobierno catalán en el Exterior fueron abiertas en los dos primeros años. En abril de 2008 en Berlín, en mayo del mismo año en Londres y finalmente en julio se abrió la Delegación de París, que trabajaría acompañando a la *Maison de la Catalogne* (Decretos 49/2008, 50/2008 y 51/2008). En setiembre de 2008 fue inaugurada la Delegación estadounidense en New York y, finalmente, en enero de 2009 se decretó la apertura de la Delegación de Buenos Aires, en Argentina. Por su parte, las oficinas sectoriales tenían como “ámbito funcional de actuación correspondiente a alguno de los departamentos de la Generalitat, y están adscritas orgánicamente y funcionalmente al departamento competente en la materia o a sus organismos dependientes, sin perjuicio de la optimización de recursos.”(Decreto 42/2008).

(Generalitat de Catalunya, 2007). Trataron diversos temas vinculados a las relaciones culturales, con Ministros y responsables de cultura de diversos países y con organismos multilaterales, como la UNESCO.²³⁵

En este contexto se intensificó también la paradiplomacia pública, es decir la relación del Gobierno catalán con los actores y organizaciones sociales en el extranjero. Además de los casales, se trató de agrupaciones vinculadas con Cataluña o con el catalanismo en otros países desde diversos posicionamientos políticos y en función de diferentes objetivos. Particularmente el Presidente del Parlamento catalán entre 2003 y 2010, Ernest Benach, ofició de embajador, teniendo en estos sectores un particular interés como mediadores de la identidad nacional catalana. El político de ERC señalaba la importancia de entender esta acción exterior como un “complemento” de la diplomacia tradicional y le concedía mayor significancia que en otras políticas exteriores, tratándose de una “nación sin Estado” (Benach, 2007). En este contexto, tanto diplomacia cultural pública como la multilateral, comandadas por ERC desde el primer tripartito e impulsadas ahora por la SAE, se intensificaron.

Paralelamente a la acción cultural internacional de la SAE, el Departamento de Cultura profundizó su trabajo en esta materia. En 2006 esta cartera pasó de manos del Conseller Ferran Mascarell²³⁶ a Joan Manuel Tresserras, es decir del PSC a ERC. Tresserras -experto en comunicación- le imprimirá un nuevo carácter a la política cultural desarrollada desde el Departamento, que precisamente pasó a denominarse Departamento de Cultura y Medios de Comunicación (DCMC). Su enfoque conjugó los preceptos volcados en el “Libro blanco de la cultura catalana” (1999) sobre la necesidad de una articulación territorial de la política cultural (Rius Ulldemolins, Illa y Rodríguez Morató, 2012, p.186) con la promoción de la industria cultural como medios de desarrollo social y como herramientas políticas, lo que se manifestó también en la esfera exterior.

En este contexto, la evolución de los presupuestos del Departamento de Cultura -que se duplicaron entre 2006 y 2007- y del resto de las dependencias del sector, expresan una respuesta al reclamo establecido desde la década anterior con respecto a los recursos de la política cultural. Acompañando este crecimiento institucional se reacomodaron las actividades exteriores del

²³⁵ Entre 2007 y 2011 se firmaron 26 acuerdos y convenios de difusión cultural con instituciones y gobiernos subestatales fuera de Cataluña (Institut Ramon Llull, 2011). En el 70% de los mismos tiene participación el IRL y casi la totalidad se vinculan a la enseñanza exterior de la lengua catalana.

²³⁶ Mascarell estuvo solo unos meses en dicho cargo.

DCMC y se organizaron en una dependencia: el Área de Relaciones Internacionales, que dependía de la Secretaria General y que creció de manera pronunciada (Departament de Cultura, 2006). Dicha Área cumpliría funciones principalmente de coordinación, junto con la Presidencia y la Vicepresidencia, de la acción cultural en Europa y de las relaciones bilaterales y multilaterales, dejando en manos del ICIC y del IRL lo referente a acciones sectoriales específicas (Departament de Cultura, 2006, p.61)²³⁷.

Este nuevo impulso de la acción cultural exterior en el segundo Tripartito se dio bajo el enfoque de ERC sobre la política internacional y las relaciones interculturales²³⁸, que tenía como un eje fundamental la naturaleza nacional de la cultura catalana y la necesidad de un avance en su autogobierno. Si bien durante los dos períodos de Gobierno tripartito el control de la actividad paradiplomática fue un elemento causante de tensiones entre los partidos que lo integraban (Casas 2007), mientras que en el primero había habido una cierta primacía del PSC en la acción cultural exterior, durante esta legislatura el conjunto de la paradiplomacia quedaría a cargo del partido adscrito a la izquierda independentista. Así, en el marco de esta reorganización del Gobierno catalán, el IRL pasó a depender orgánicamente de la nueva Vicepresidencia, a cargo de Josep Lluís Carod Rovira, entonces líder de la formación.

En diciembre de 2006 Josep Bargalló remplazó a Emili Manzano al mando del IRL. Bargalló es un filólogo, ex Consejero de educación y posteriormente *Conseller en cap* del Tripartito, que perteneció históricamente a ERC²³⁹. Tras unos inicios inestables en la dirección del Instituto, el filólogo continuó en su puesto hasta 2010. En este contexto fue creado el cargo de Directora adjunta de la entidad, otorgándole a Neus Fornells, experta en temas de comunicación institucional y *branding*, dicho rol. El nuevo Director dio continuidad al planteamiento estatutario y a diversas tareas de la institución. En este marco asumió rápidamente la responsabilidad de dirigir la entidad de cara a la Feria de Frankfurt, tras los fallidos proyectos

²³⁷ En 2004, como parte del planteamiento institucional del Departamento sobre las relaciones internacionales se indicaba que de “los acuerdos establecidos con el Instituto Ramon Llull se desprende que las grandes actividades de proyección exterior de la literatura pasarán a través del IRL.”(Departament de Cultura, 2004, p.202).

²³⁸ En este contexto también se refunda el histórico *Patronat Català Pro Europa*, que pasa a denominarse Patronat Catalunya-Món, mostrando una ampliación en su alcance paradiplomático, que acompañaría la tendencia general del sistema. A este nuevo esquema, presidido por la Vicepresidencia de la Generalitat, se incorporaron nuevas instituciones públicas como diputaciones, universidades y ayuntamientos.

²³⁹ Su incorporación en esta tarea, aprobada por el Consejo de Dirección, sería argumentada por Carod Rovira debido a que, en la repartición partidaria de cargos al interior del nuevo Gobierno, Bargalló no obtuvo ninguna cartera (Serra y Punzano Sierra, 2006). Como alude Neus Fornells, la designación de Bargalló era un elemento significativo: “Que un *Conseller en cap* sea el Director del Instituto ya te dice que se considera lo suficientemente importante la institución cultural” (Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre).

previos, que habían afectado a los preparativos en curso. Asimismo, Bargalló decidió mantener en su puesto a los directores de cada Área y a la curadora de la Feria, Anna Soler-Pont²⁴⁰. Más allá de estas continuidades, en este nuevo escenario, Fornells señala la voluntad de establecer un cierto retorno al sentido primigenio del proyecto institucional: “Y entonces nuestro objetivo es convertirnos en un Cervantes pero para Cataluña. Y vamos un poco al inicio del IRL, cuando Pujol le da a Pujals el IRL con el sentido de crear un Cervantes” (Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre). Este proceso manifestará una diferenciación sobre el papel del IRL con respecto al Gobierno previo, en dos frentes: en lo relacionado con su centralidad en la acción exterior catalana y con respecto a su encaje en el sistema diplomático estatal.

Por otra parte, en febrero de 2007, en los inicios del nuevo Tripartito, se produce la salida de Xavier Marcé al frente del ICIC, que pasaría a estar a cargo de otro economista, Antoni Lladó. El mismo permaneció en la dirección de la institución hasta finalizar este período de gobierno e imprimió un nuevo enfoque a sus políticas. A dos meses de asumir esta responsabilidad, Lladó advertía sobre el crecimiento abrupto del organismo en muy poco tiempo, principalmente en cuanto a las líneas de ayuda a la producción. Indicaba que ahora este esfuerzo debía continuarse y reenfocarse, y mencionaba: “Una cosa está clara: debemos fomentar la promoción y la difusión por indicación del Consejero de Cultura. Ahora es preciso que la producción circule y se vea en Cataluña, España y el mundo entero si es posible” (Morgades, 2007)²⁴¹.

De modo acorde a estos principios, durante esta etapa el ICIC mostró una creciente intervención en el extranjero, pasando en 2008 a ejecutar un presupuesto de su Área de Promoción Internacional de 2.416.770 de euros (véase Tabla N°14). Asimismo se advierte un creciente apoyo a la producción y distribución del cine realizado en Cataluña, una actividad que por sus características continúa ocupando la mayor parte del presupuesto del organismo. Este año el sector audiovisual recibió el 41,58% de las ayudas otorgadas por el mismo (ICIC, 2008, p.8). No obstante, como se observa en el siguiente Gráfico N°7, en materia de apoyo a las películas a ser exhibidas en festivales internacionales las subvenciones muestran un límite en el año 2007²⁴². Cabe indicar que las mismas se derivan de la solicitud por parte de los interesados y se otorgan en función de la suerte del cine producido en Cataluña en los festivales y premios, dentro y fuera

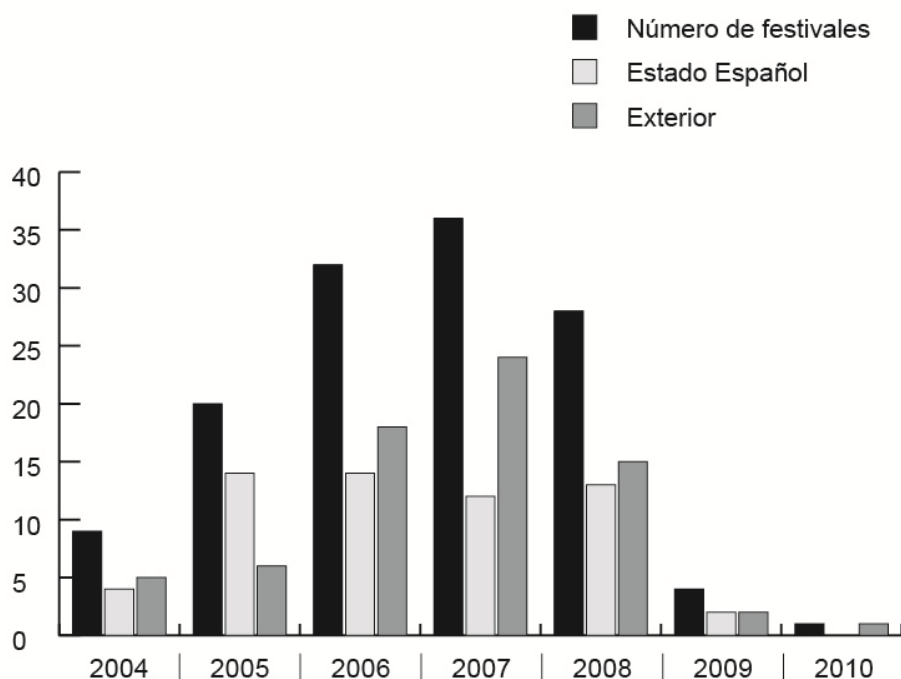
²⁴⁰ Para ampliar lo referente a este evento véase apartado 6.1.

²⁴¹ Sobre la estrategia para lograr este fin indicaba “La estrategia de difusión debe ser prestigiar el producto cultural. El prestigio añade un plus para quien vende y quien consume.”(Morgades, 2007).

²⁴² Mientras el monto total de esta ayuda, en el año 2004, fue de 84.330 euros y esta ascendió hasta los 175.000 euros en 2007, posteriormente la participación bajó hasta los 39.900 euros en 2009 (ICIC, 2004-2009).

del Estado español. Asimismo, se observa una relación decreciente en la participación de estas películas en festivales y premiaciones del resto del Estado comparativamente a las ayudas que corresponden a otros países. De este modo, a pesar del relanzamiento de la acción cultural de la mano de ERC y del importante número de largometrajes realizados con participación de productores catalanes²⁴³, la transformación en la proyección exterior del cine catalán fue notoria posteriormente al 2008, según comenzaba la crisis económica.

Gráfico N°7. Soporte del ICIC a presentaciones de películas catalanas seleccionadas en festivales y premios internacionales (2004-2010)



Fuente: Elaboración propia en base a las Memorias del ICIC 2004-2010.

Si bien el proyecto de Lladó se centraba en la estimulación y la ampliación del mercado internacional para los diversos sectores de la industria cultural, en este marco se producen también algunos cambios en la orientación del modelo de representación exterior impulsado desde el ICIC. Una transformación distintiva de este transcurso es el reemplazo, desde setiembre de 2007, de la marca *Sounds from Spain*, bajo la que habían trabajado los *stands* del ICIC en las

²⁴³ Hay una cierta correlación entre la importante ampliación de ayudas públicas al sector, en un contexto de bonanza económica, y el número de largometrajes de las productoras afincadas en la región: 42 en 2005, 72 en 2006, 78 en 2007, 74 en 2008 y 2009, y 96 en el año 2010 (ICIC-Departamento de Cultura, 2006-2010).

ferias y festivales internacionales durante la etapa previa, por la nueva *Catalan music!*²⁴⁴ Durante su dirección, Xavier Marcé había considerado más conveniente “ganar prestaciones”, incorporándose bajo el paraguas de la marca española, coordinada por el ICEX y la SGAE (El Punt, 2007). Este enfoque fue discutido por las fuerzas nacionalistas e insinuado como una de las razones por las cuales Joan Manuel Tresserras sustituyó al economista al frente del Instituto. El *Conseller* describió esta política como un “error importante de márketing” y puntualizó: “hacemos una apuesta verdadera por la exportación de la música que se produce en Cataluña. Creemos firmemente en el mercado global y Cataluña debe participar con convicción en él.”(Racó Català, 2008)²⁴⁵. De este modo, el Departamento de Cultura impulsaría una iniciativa que acercaba la lógica de representación internacional del ICIC al modelo promovido desde el IRL y que marcaba el paso de la conducción del PSC a la de ERC.



Marcas *Sounds from Spain* (ICEX) y *Catalan Music!* (ICIC)

Esta estrategia de *branding*, que implicaba una diferenciación simbólica con respecto a la imagen española, se reflejaría en la administración exterior de la cultura. Mientras el primer Tripartito estuvo caracterizado por una mayor articulación entre la acción exterior del ICIC y la diplomacia cultural española, esta nueva etapa implicaría un distanciamiento entre ambas políticas. Sobre esta precedente colaboración, principalmente establecida con el Área de asuntos culturales del ICEX (Ministerio de Industria), Marcé menciona:

²⁴⁴ De la misma manera, las tareas de los distintos sectores fueron desarrolladas bajo la marca *Catalan Arts*, incluyendo *Catalan Books* y *Catalan Theatre*.

²⁴⁵ Con las nuevas marcas diseñadas para las industrias artísticas catalanas se completaría una activa presencia internacional del ICIC durante los dos primeros años de Tresserras al mando del Departamento de Cultura. En el Instituto estuvo presente en un total de 151 Ferias internacionales (44 de música, 34 de artes escénicas, 30 de artes visuales, 27 del sector literario, 3 del audiovisual y 13 multidisciplinares) (Comissió de Cultura, 2008, p.12).

“En mi época estaba perfectamente normativizado y funcionábamos perfectamente de acuerdo con el Ministerio. Otra cosa es que eso a mí me significaba, vaya, ser casi una postal que venden en la Feria de Santa Llúcia para que la gente me eche dardos o que, cuando entra en 2007 ERC, se lo carga radicalmente.” (Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero).

Desde este nuevo planteamiento político y en un cambiante escenario económico, las instituciones de la paradiplomacia cultural catalana comenzaron un nuevo desarrollo, tras un 2007 marcado por la participación en la Feria de Frankfurt. Al año siguiente, el Director del IRL describía la estrategia de internacionalización de la cultura llevada a cabo por este organismo mencionando que la prioridad era la capitalidad. Es decir que, además de la política de grandes eventos, se apostaba por tener presencia importante y continua en los “centros de creación” de las metrópolis y de los centros culturales globales (Isart y Montero, 2008, p. 451).²⁴⁶ El Director del IRL sugería que estas políticas, que se servían también de la explotación de la ciudad de Barcelona, eran funcionales a las limitaciones económicas de la paradiplomacia cultural catalana. En este sentido, esperaba que “de todo aquel dinero que el Estado español invierte en la presencia exterior de la cultura en clave española, en un periodo de tiempo no muy lejano, por una parte podamos gozar de ello mientras formamos parte del Estado español.” (Isart y Montero, 2008, p.452). Por lo tanto, si bien se dio un incremento presupuestario exponencial en la política cultural exterior catalana desde inicios de esta década, se reproducía el histórico discurso sobre su falta de recursos.

Dando continuidad a la dinámica de acercamiento y alejamiento entre las administraciones catalana y balear en virtud de los cambios gubernamentales, en 2008 se produjo la reincorporación del Gobierno de las Islas Baleares al Consorcio del IRL. Un año antes la alianza PSIB-PSOE había vuelto al poder²⁴⁷. En este marco se firmó un nuevo convenio

²⁴⁶ Una línea de trabajo permanente en la acción cultural internacional de Cataluña. Sallas indica al respecto “aprovechábamos muchas veces las oportunidades que nos ofrecía las mismas ciudades europeas. Es decir, cuando había un festival que cada año había un país invitado, entonces procurábamos que en algún momento el país invitado fuera Cataluña y eso nos habría muchas puertas” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre). Por otro lado, Bargalló indicaba que en 2008 el IRL fue nuevamente país invitado en un evento internacional, esta vez en el Festival de Guanajuato. Esta presencia se sumaba a otras actividades llevadas a cabo en la región. El Director del IRL planteaba una mayor continuidad en estos eventos y hacía un llamado a renovar el entendimiento de la relación histórica de Cataluña con Latinoamérica, basada frecuentemente en los “tópicos” (Isart y Montero, 2008, p.444).

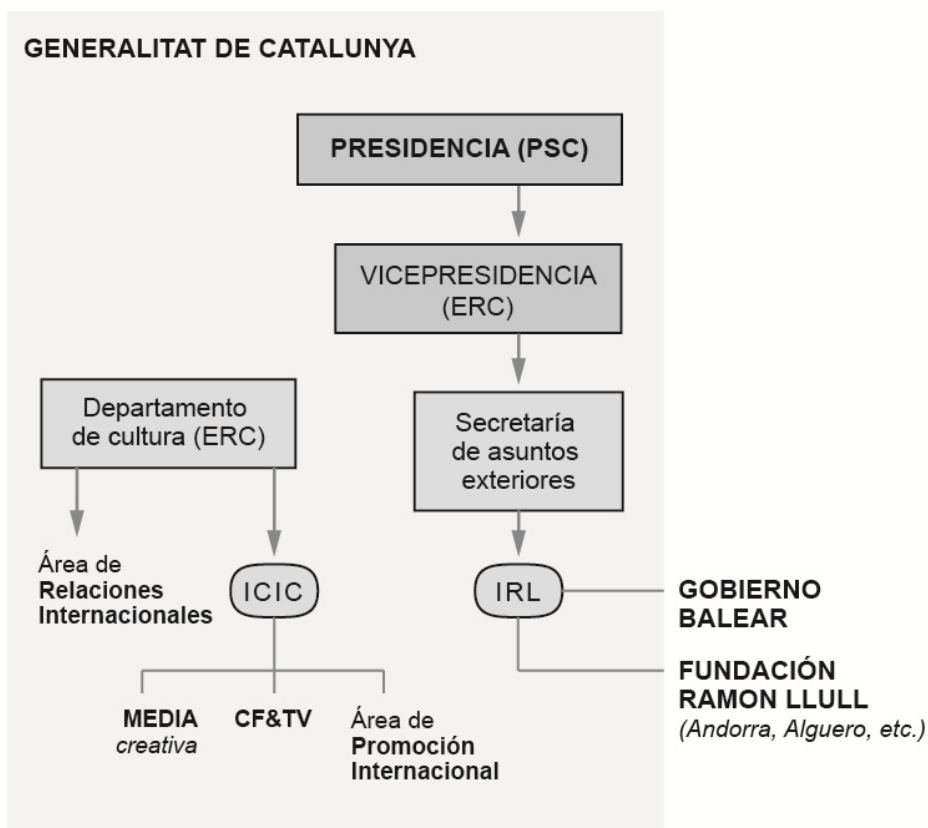
²⁴⁷ Tras cuatro años de conducción del PP en las islas baleares.

(VCP/2951/2008) entre la Generalitat de Catalunya y dicha administración, que supuso otra modificación de los Estatutos del Instituto. Esta reapertura del proyecto institucional tuvo un mayor alcance este mismo año, dado que el IRL se integró a la Fundación Ramon Llull, con sede en Andorra. La misma se constituyó inicialmente por el Gobierno de Andorra, el Instituto Ramon Llull, el Consejo General de los Pirineos Orientales, el Alguero y la Red de ciudades valencianas. Sobre la lógica que dio soporte a este proyecto Fornells indica:

“La Fundación Ramon LLull ha sido hasta el momento, históricamente, la única institución que englobaba a los gobiernos que hablaban el catalán en diferentes Estados. Aquí hicimos una...le encargamos al bufet que nos definiese diferentes opciones de arquitectura para hacer una Fundación, sin que tuviese que estar el Gobierno de España, para decirlo de alguna manera. Se optó por que la opción según la cual tendría la sede fiscal en Andorra y entonces el Presidente de la Fundación sería el *Cap de govern* de Andorra y el Director de la Fundación el Director del IRL, que a la hora de la verdad era el que lo ejecutaba todo”(Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre)

El convenio significó la ampliación de la estructura de acción de la entidad así como una inédita convergencia en la representación internacional de los territorios de habla catalana, posterior a la exitosa Feria de Frankfurt. La posición de Andorra como cabeza de la Fundación, atendía a la potenciación de esta política en términos de la maximización de opciones legales y políticas que otorgaba la figura del Estado andorrano en el sistema internacional. Como se observa en el siguiente Gráfico N°8, tras este proceso de ampliación y reorganización del sistema de la paradiplomacia cultural catalana, el mismo quedaría conformado por diversas dependencias, aunque con una actividad de cierta centralización en torno a la Vicepresidencia y al Departamento de Cultura, ambos a cargo de ERC.

Gráfico Nº8. Esquema administrativo de la paradiplomacia cultural catalana (2008-2010)



Fuente: Elaboración propia.

También en 2008, el ICIC dio soporte a la segunda edición de *Come & See*, aportando la mitad de su financiación. Se trata de un evento de negociación comercial para compañías de artes escénicas, circo, marionetas y nuevas tendencias del territorio catalán, realizado en Barcelona. Su primera edición, impulsada por CIATRE, se realizó en 2006 y contó con la presencia de más de cien programadores internacionales. El encuentro persigue conectar la oferta escénica con programadores y productores catalanes, españoles e internacionales. Este año, además de recibir el apoyo de la administración catalana, se preacordó el soporte del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM). Sin embargo, dicha institución se desvinculó del proyecto entendiendo que se trataba de una iniciativa local (Bordes, 2008). Ante este cambio, la Presidenta de CIATRE, Anna Rosa Cisqueuella aludió:

“desde hace años hay aversión por los productos escénicos catalanes en el resto del Estado. En parte debida al hecho de que en estos años, las Comunidades

Autónomas han tendido a proteger sus compañías y hasta establecer cuotas de importación de productos de fuera de su territorio, cosa que dificulta las giras al Estado y que hace evidente la necesidad de abrir mercado, ahora, al extranjero” (Bordes, 2008).

El establecimiento de políticas culturales catalanas para el desarrollo autocentrado del sector de las artes escénicas, vino acompañado -al igual que como vimos en el campo de la industria cultural- de una búsqueda de mercado internacional. La articulación de las dinámicas del sector teatral con el soporte público autonómico -que formó parte del proceso de descentralización español de estas funciones- junto con ciertos distanciamientos políticos y estratégicos con respecto al resto del Estado, promovieron y legitimaron la adopción de nuevos mecanismos de colocación de la producción teatral mediante la internacionalización.

En cuanto a la diplomacia cultural pública, los CCM desarrollaron un progresivo estrechamiento de su articulación con el Gobierno catalán. Este proceso dio lugar a la necesidad de replantear las estrategias de gestión de la red y los objetivos a alcanzar por la misma, desde una lógica a medio camino entre su origen asociativo y la burocracia pública. En abril de 2008, se realizó el “Cuarto Encuentro de los Centros Catalanes del Mundo”, en Tarragona. Durante este encuentro, que se organiza bianualmente por parte de la Generalitat, se confeccionó un informe y un análisis DAFO sobre el funcionamiento de los centros. Entre los inconvenientes o debilidades más significativos se identificaron los siguientes: a) poca participación e implicación de los jóvenes. Aquí se aclara “a veces por la indefinición de las políticas de los Casales”, b) baja intervención de los socios, envejecimiento de la población de los centros y falta de dirigentes capacitados, finalmente c) las distancias geográficas y el desconocimiento de esta actividad, tanto en Cataluña como en sus entornos de actuación (Quatre 40, 2008). De este modo, se puso en evidencia una tensión entre sus funciones y objetivos tradicionales y los que respondían a los distintos intereses culturales y políticos gubernamentales. En este sentido, los CCM manifiestan otro caso de tensiones emergentes de la convergencia y articulación de la política cultural exterior catalana en su relación con el sector asociativo.

Por otra parte, tras siete años de actuación del IRL²⁴⁸, su Director del Área de Literatura y Pensamiento, Carles Torner, mencionaba sobre la importancia de su labor en Europa: “cuando se dirigen a nosotros, estos editores saben bien que aquello que les ofrecemos es lo mismo que les ofrecen los institutos de Holanda o Finlandia, y se relacionan con nosotros de manera similar.” (Torner, 2009a, p. 123). No obstante, aludía a algunas claves sobre los problemas institucionales de la internacionalización de la literatura en catalán:

“quince días antes de la feria de Frankfurt, a finales de setiembre, España ha sido invitada de honor a la Feria del Libro de Goteburgo. El lema de la presencia española era claro <una lengua, muchas culturas>. Además de españoles, el programa incluía diversos autores latinoamericanos <que frecuentemente han sido lanzados por editores españoles, haciendo que la línea de separación entre la literatura escrita en español en América y en la Península Ibérica se difumine> según explica el programa de la feria, que también da cuenta de la única escritora catalana en el programa <Amat ha elegido escribir en español, una decisión percibida como traicionera por algunos en la fuertemente nacionalista Cataluña> Claro y corto, Cataluña y la literatura catalana viven diariamente, una paradoja, la de un país que es y no es.”(Torner, 2009a, p.124).

Torner menciona asimismo que, a pesar de las contrariedades de la “diplomacia cultural paradójica” de Cataluña, relacionadas con su carencia de estructuras estatales, esta condición presentaba ciertas ventajas. En este sentido, indicó que la política del joven IRL tenía continuidad, mientras la del Estado español iba cambiando “según sus actores” (Torner, 2009a, p. 124). Esto para Torner había permitido las colaboraciones puntuales con el Gobierno central y citó, como ejemplo, la cooperación establecida entre el IRL y el IC en Grecia.

Frente a esta interpretación de los marcos políticos que condicionaban esta política, se prosiguió con la estrategia de “capitalidad cultural”, mediante la vinculación con las instituciones de referencia en otros países, como redes internacionales, museos o grandes equipamientos, y de

²⁴⁸ Entre sus actividades del año 2009, el IRL realizó un ciclo de presentación de poesía catalana que recorrió veintiuna ciudades a lo largo de trece países. Este recorrido internacional, en el marco de la festividad de Sant Jordi, comenzó en el Teatro Español de Madrid. En el caso de New York, la cita se enmarcó en el World Voices Festival, uno de los de mayor relevancia del continente americano (Institut Ramon Llull, 2009, p.130).

generación de imagen país. Fornells menciona sobre la lógica sobre la que se edificó esta reformulación de la política:

“Nuestra filosofía era yo estoy aquí. Yo no pago un lugar en Estrasburgo para hacer una actuación, para que me vengan los cuatro catalanes del casal, con todo el respeto por el casal que está allá aguantando la vela. Nosotros decíamos: “¿Nosotros qué queremos? Formar parte de la programación de aquel local, para que vaya la gente de aquel lugar.” Esta era una primera premisa: formar parte de la programación de las instituciones de allá. Y la segunda premisa era intentar conseguir, por ejemplo, que todos allá leyeran que ha sido un éxito. Y aquí fue muy importante Borja Sitjà, Director del Área de Creación y que había sido director del Odeón de París durante muchos años, que conseguía que gente como Lou Reed²⁴⁹ hiciese eso. Evidentemente ellos no lo hubiesen hecho si no supieran que era bueno, pero el contacto era él” (Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre).

Como otro ejemplo de esta política, durante este año el IRL también estuvo a cargo de la primera presentación catalana en la Bienal de Arte de Venecia. El proyecto de representación fue denominado “Venezia, Catalunya 2009. La comunidad inconfesable” (Institut Ramon Llull, 2009, p.162). El extenso programa, que contaba con una exposición, una página web y un libro, se incorporó en la sección de la Bienal denominada “Eventi Collateralli”, que se constituye precisamente para incorporar a las naciones sin Estado. La propuesta fue diagramada en base a un concurso público internacional y evaluada por un jurado presidido por Manuel Borja-Vilell, entonces Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De este modo, durante el segundo Tripartito la tarea de las diversas áreas del IRL fue intensa y heterogénea. En la siguiente Tabla N°13 sobre la evolución del gasto del IRL por áreas de gestión, se observa la relevancia que, de modo continuado, se le brindó al Área de Creación y también al Área de Humanidades y Ciencia en relación al Área de Lengua, foco estratégico de la

²⁴⁹ En marzo del año 2007 el cantante y escritor Lou Reed participó junto con Patti Smith y Laurie Anderson del ciclo denominado “Made in CataluNYa”. El mismo fue organizado por el IRL en el Baryshnikov Arts Center de New York y los artistas recitaron versiones en inglés de poesía catalana (Institut Ramon Llull, 2007, p.10). Como parte del programa también se realizó la muestra de arte catalán (de entre 1888 y 1939) “Barcelona y la Modernidad: de Gaudí a Dalí”, desplegada en el Metropolitan Museum of Art y organizada en colaboración con el MNAC.

organización. Esto muestra el rol que desde su origen cumplió el IRL en la proyección de la cultura en un sentido amplio, como indicaban sus Estatutos. Otro aspecto que se desprende de estos datos es el continuo aumento del presupuesto abocado a la internacionalización de la acción de la entidad, mediante su área específica, si bien este proceso se detiene en 2010. Por otra parte, se puede observar el patente aumento del presupuesto para la política de grandes eventos (2006-2009), que coincide con el segundo Tripartito y con el momento previo a la reducción presupuestaria que desarrolló el nuevo Gobierno, tras el inicio de la crisis económica.

Tabla Nº13. Gasto anual del IRL por centro de costo 2004-2012 (en euros)

Área / Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Dirección	269.502,46	256.361,18	26.715,62	661.352,71	1.140.104,54	176.392,74	1.168.569,64	833.656,37	860.402,58
Coordinación	36.641,95	199.244,42	365.440,25	85.934,24	69.028,44	00	00	00	00
Gerencia	1.044.907,18	1.188.667,54	1.420.292,32	2.044.690,95	2.342.214,55	1.856.896,11	2.855.911,67	2.938.960,57	2.707.467,93
1- Área de Lengua	1.858.618,50	2.400.996,94	2.864.902,18	3.342.330,66	3.218.950,52	2.700.628,63	4.033.662,42 (Lengua y Universidades)	2.897.590,09 (Lengua y Universidades)	2.810.496,28
2- Área de Creación²⁵⁰	2.021.782,85	3.243.620,62	2.794.332,05	3.315.462,95	3.894.810,93	3.133.899,09	3.710.652,06	3.471.265,68	3.177.512,09
3- Área de Humanidades y Ciencia	71.643,93	539.390,25	1.216.776,50	1.310.284,30	1.600.516,35	440.009,43	1.505.782,64 (Literatura y Pensamiento)	1.164.531,27 (Literatura y Pensamiento)	264.157,40
Departamento de Imagen y Proyección exterior	252.707,18	429.250,71	416.823,25	529.517,09	731.067,82	1.019.616,58	568.079,57 (Comunicación)	396.838,59 (Comunicación)	1.186.680,35
Otras (Área Virtual, sede de Palma, Eventos)	305.799,43	00	(Frankfurt) 879.000,71	(Frankfurt) 11.493.055,97	(Frankfurt) 230.423,64	(Bienal de Venecia) 1.057.521,88	00	00	00
Total	5.861.603,48	8.257.531,66	10.184282,88	22.782.628,87	13.227.116,79	10.384.900,46	13.842.658,00	11.702.842,57	11.006.716,63

Fuente: elaboración propia a partir de las Memorias del IRL 2004-2012.

²⁵⁰ Abarca el cine, las artes escénicas, la arquitectura, las artes visuales y música.

Como observamos en la Tabla anterior, hasta 2009 los recursos del IRL²⁵¹ sufrieron un crecimiento continuo y abrupto y su presupuesto general pasó de 1.458.472 de euros en el año 2002, con su apertura, a una suma de 15.436.277 de euros en este año (Institut Ramon Llull, 2002-2009). Así, se transformó en la agencia de paradiplomacia cultural con mayor capacidad de acción del Estado (Galindo Villoria, et al., 2009). Por su parte, el ICIC continuó viendo crecer de modo continuo sus medios económicos hasta el año 2010²⁵². Este proceso se dio como parte de un nuevo impulso de la política cultural al interior del Gobierno catalán, que se había iniciado en el primer Tripartito y que se intensificó durante el segundo. En este contexto, como se observa en la siguiente Tabla N°14, entre el año 2006 y 2007 el presupuesto del DCMC casi se duplicó²⁵³. De la misma manera, en esta etapa, el ICIC presentó un incremento significativo de sus recursos específicamente abocados a la promoción cultural internacional, tanto en monto aplicado como en cuanto al porcentual de su presupuesto general ejecutado.

²⁵¹ Tuvo un pico irregular de 24.474.200 de euros en 2007, debido a su papel en la organización de la presentación catalana en la Feria de Frankfurt.

²⁵² Sin embargo, posteriormente ambas instituciones sufrieron sucesivas reducciones. La nueva coyuntura de crisis internacional que comenzó en 2008 y que derivó, en el caso español, en una recesión que se ha prolongado por más de cinco años, marcó una transformación material y estratégica en la paradiplomacia cultural.

²⁵³ Para el año 2006 es posible contabilizar entre el presupuesto ejecutado del área exterior del ICIC (1.185.093 de euros), a lo que debe sumarse lo aportado por su Área del Audiovisual, principalmente mediante CF&TV (1.105.000), una parte de lo administrado por MEDIA Antena Cataluña (3.301.968), y lo aportado para este año para internacionalización por parte de otras secciones del Departamento de Cultura, (10 millones de euros), junto al presupuesto del IRL (10.184.282 de euros), más de 25 millones de euros en el núcleo de actuación de la paradiplomacia cultural de Cataluña, un monto que subiría exponencialmente para el año próximo.

Tabla N° 14. Evolución del presupuesto del Departamento de Cultura, de ICIC y % exterior 2001-2013 (ejecutado en euros)

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Presupuesto Depto. cultura	34.688.820,479 (pesetas)	234.698.430	245.587.017	192.859.799	240.565.105	293.188.994	588.845.304
Presupuesto ICIC	318.652.496	12.193.732	18.094.962	21.902.524	41.928.877	60.019.264	66.211.678
Presupuesto del área exterior²⁵⁴					608.899 (Unidad de Promoción)	1.185.093 (Unidad de Promoción Internacional)	2.068.475 (Área de Promoción Internacional)
% del ICIC					0,14%	1,97%	3.12%
	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Presupuesto Depto. Cultura	615.885.455	662.484.290	658.474.785	294.925.759	222.539.002	205.650.472	225,700.000 ²⁵⁵
Prepuesto ICIC	61.698.670	70.847.218	73.614.147	60.212.037	47.205.516	39.514.005	40.191.404
Presupuesto del área exterior	2.416.770	1.693.797	1.856.147	2.844.442	2.420.000	1.395.942 (Área de Mercados)	2.000.000 ²⁵⁶
% del ICIC	3.90%	2.39%	2.52%	4.72%	5.12%	3.5%	4,9%

Fuente: Elaboración propia en base a la memorias del ICIC (2004-2013) y Departamento de Cultura (2000-2013) y a los Presupuestos Generales de la Generalitat de Cataluña.

²⁵⁴ Incluye: las ayudas brindadas para asistencia a ferias, festivales y mercados, la elaboración de herramientas de difusión de las industrias culturales en el exterior, y la subvenciones a empresas y entidades culturales catalanas para su internacionalización.

²⁵⁵ Monto general presupuestado.

²⁵⁶ Monto aproximado.

Una dinámica que se estableció conforme finalizaba este período de gobierno, fue la concreción de distintos diagnósticos y planes de acción exterior que buscaban analizar -y por otra parte rediagramar- el despliegue político e institucional dirigido por ERC en base al nuevo Estatuto de Autonomía. Primeramente, en diciembre de 2009, dando cuenta de la creciente relevancia de la actividad exterior para el Gobierno catalán y recogiendo los debates sobre la diplomacia cultural desarrollados desde la ofensiva exterior estadounidense tras la guerra de Irak, el DCMC y el Comisionado de Asuntos Exteriores y Cooperación en colaboración con Interarts, organizaron el seminario internacional: “La diplomacia cultural, reflexiones y propuestas desde Cataluña”²⁵⁷. El encuentro, que se realizó en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), buscaba “enriquecer las políticas de Cataluña en este ámbito” (Generalitat de Catalunya, 2009, p.2). El programa de las jornadas, que contó con 170 asistentes, promovió el debate sobre distintos conceptos teóricos relacionados con la acción cultural exterior, particularmente centrados en las paradiplomacias y en el análisis de “aproximaciones significativas para el contexto catalán” (Generalitat de Catalunya, 2009, p.2). También estableció un diálogo entre agentes públicos y privados de este ámbito, orientado a delinear un diagnóstico y a plantear un posible futuro para dicha política (Baltà 2013, entrevista personal, 18 de setiembre). De este modo el encuentro se figuró en un instrumento con dos objetivos: el análisis y la legitimación de esta política.

Las intervenciones de la inauguración del Seminario, fueron realizadas por el *Conseller de Cultura*, Joan Manuel Tresserras y por el Presidente del Parlamento catalán, Ernest Benach²⁵⁸. Este último, señaló la importancia creciente del *soft power* en el contexto de la globalización y reiteró el potencial de la diplomacia pública en este sentido. Entre los expertos, se encontró Jonh Holden, autor de *Cultural diplomacy* (2007), que puntualizó la significancia actual de esta actividad y de la cultura para la “acción política”. Asimismo, enfatizó en la necesidad de equilibrar control político y autonomía cultural, planteando una perspectiva relacional para dicha actividad (Generalitat de Catalunya, 2009, p. 4). En el debate correspondiente a su mesa surgió la

²⁵⁷ Esta sería un acción de una serie de actividades orientadas a debatir, conceptualizar y legitimar la acción exterior de la Generalitat durante este periodo, entre las que se encuentran la presentación de la “Estrategia catalana de cooperación multilateral al desarrollo”, realizada con la United Nations University en la sede de la ONU en octubre de 2009 o el encuentro “Towards a ‘third-wave’ in sub-state diplomacy?” realizado en enero de 2010 en Bruselas y coorganizado por el Gobierno catalán, junto con las administraciones de Flandes y Quebec.

²⁵⁸ Otros teóricos y diversos diplomáticos y agentes institucionales como el Director del IRL, Josep Bargalló o el Vicepresidente de Gobierno Josep Carod Rovira, expusieron y debatieron en torno a las actividades de los Estados y las naciones en el extranjero.

cuestión de las “diplomacias culturales enfrentadas”, referida a las políticas del Gobierno español y de la Generalitat de Cataluña (Generalitat de Catalunya, 2009, p.4). En la sesión sobre las paradiplomacias participaron Martí Petit Bozzo, autor ya citado²⁵⁹. Petit desarrolló una hipótesis que se ha contextualizado en la denominada diplomacia de nicho (*niche diplomacy*), planteando que la globalización promueve que países tradicionalmente fuertes en el escenario internacional ganen inseguridad en términos identitarios y, en cambio, acotó que “la experiencia tradicional fragilidad de países como Cataluña quizás los posiciona bien por este contexto.” (Generalitat de Catalunya, 2009, p. 6). Finalmente, cabe recalcar la intervención de Meritxell Mateu i Pi, entonces embajadora de Andorra en UNESCO, que mencionó:

“es importante reconocer que Cataluña forma parte de un Estado que dispone de recursos de participación exterior, pagados por toda la población, y preguntarse de qué manera se quieren aprovechar estos recursos. En este contexto, se dibuja un cambio de paradigma, pasando de las "dicotomías" a los "valores añadidos": ser catalán es promover cualquier cultura. Pero para construir el "poder blando" no basta promover la cultura, sino que importa la forma en que se hace.” (Generalitat de Catalunya, 2009, p.9).

En segunda instancia, la SAE editó su balance de la Acción Exterior 2007-2010 donde se hace una revisión de las transformaciones llevadas a cabo en esta etapa. En el mismo se detalla la reordenación de la estructura organizativa y directiva de la acción exterior (Decreto 42/2008), que racionalizó “las oficinas sectoriales que se fueron creando desde el año 1986” (Generalitat de Catalunya, 2010, p.27), entre las que se encontraban las delegaciones culturales. En este contexto resume como se componía la gran estructura de setenta oficinas exteriores del Gobierno, en la cual la tarea cultural había cobrado creciente significancia:

“En conjunto la Generalidad de Cataluña cuenta con 70 representaciones en 48 ciudades de 38 países del mundo, de las que seis delegaciones, dos oficinas

²⁵⁹ Petit fue miembro del programa U40-Capacity Building Programme "Cultural Diversity 2030" de UNESCO (2008-2010). Se encontraban en esta mesa también Colin Hicks, director del Servicio cultural de Quebec en Londres, e Yves Wantens, representante del Gobierno flamenco en el Estado español.

de representación (en Alguero y Perpiñán), treinta y cuatro oficinas de ACCIÓ²⁶⁰, diez oficinas de la Agencia Catalana de Turismo, cinco oficinas del Instituto Catalán de las Industrias Culturales, ocho representaciones de la Agencia Catalana de Cooperación al Desarrollo, cuatro oficinas del Instituto Ramon Llull y una del Servicio de Ocupación de Cataluña.”(Generalitat de Catalunya, 2010, p. 27).

En tercer lugar, este año la Generalitat solicitó al *Patronat Catalunya Món* que realizase una propuesta para un nuevo Plan de Acción Exterior. En el documento²⁶¹ se menciona que en un mundo policéntrico y centrado en el conocimiento, es importante “proteger, tener precaución, incentivar y atraer talento, la creatividad y la innovación, elementos claves para el futuro de la sociedad catalana” (Patronat Catalunya Món, 2009b, p.6). Consecuentemente, la política exterior se articula siguiendo las definiciones del poder blando, de clase creativa y se destaca la persuasión como instrumento gubernamental en el sistema internacional. El texto plantea diversos lineamientos políticos que permitirían aprovechar el nuevo escenario global, como la relación con los sectores asociativos y privados y las alianzas con los países emergentes. En este sentido, se menciona que es necesario reorientar la política exterior catalana, principalmente en la proyección económica, para posicionarse internacionalmente (Patronat Catalunya Món, 2009b, p. 6). En el texto definitivo del Plan de Acción Exterior 2010-2015, enmarcado en las nociones expuestas, se señala la necesidad de: “Potenciar la cultura y la lengua como activos de la imagen de Cataluña” (Clavell Soldevila, 2010, p.79). Con este objetivo, el plan propone “1-Vincular el trabajo de los institutos de cultura con la estrategia gubernamental de diplomacia pública” y cita al IRL indicando:

“En la misma línea que trabaja el Instituto Ramon Llull, y con el objetivo de abrir nuevas vías de diálogo entre culturas, es importante fomentar la instalación en Cataluña de institutos de cultura de otros países, así como cooperar estrechamente con los institutos de cultura ya presentes impulsando proyectos de cocreación y actuaciones conjuntas” (Clavell Soldevila, 2010, p.79).

²⁶⁰ La oficina comercial que reemplazó a COPCA en el año 2010.

²⁶¹ El mismo recoge un seminario preparatorio para dicho Plan denominado “Grans tendències globals d’un món en transformació” y estuvo dirigido por el académico Santiago J. Castellà.

Seguidamente, el texto plantea otros dos objetivos estratégicos: “2-Promover la internacionalización de las industrias culturales catalanas” y “3-Reforzar la cooperación con los territorios de habla catalana fuera de Cataluña” (Clavel Soldevila, 2010, p.79). De este modo, en el discurso emergente de este rediseño de la acción internacional, el IRL se situó como un instrumento de una cierta relevancia para la agenda exterior de la Generalitat. También se observa como la supeditación de la acción cultural a la búsqueda de eficacia para los mecanismos de persuasión y de generación de una visibilidad positiva en el sistema internacional, condujeron a repensar en el IRL como una herramienta de *branding* cultural, de contactos diplomáticos y de comunicación. Sin embargo, en contraposición, a lo largo de todo el Plan no se hace referencia alguna al ICIC, lo que para López fue una clara manifestación del rol menor que ocupaba la cultura en el modelo de política exterior llevado a cabo por el Gobierno catalán (López 2012, entrevista personal, 18 de diciembre).²⁶²

En esta otra vertiente de la paradiplomacia cultural, el ICIC continuó con la representación local y exterior en festivales y ferias artísticas. En octubre de 2010, presentó un *stand* en la reconocida feria internacional de la industria de la música y el entretenimiento Popkomm. Bajo su marca *Catalan! Music* dio soporte logístico a 12 discográficas de la región y a otras empresas del ámbito. También organizó un *International Matchmaking Event*, que consiste en reuniones entre representantes de las empresas y emprendedores de otros países con fines de favorecer la generación de negocios (ICIC, 2010, p.154). Por otra parte, se estimuló permaneció dando soporte a la internacionalización de los festivales locales y de los creadores del territorio²⁶³. Un festival central en la proyección del mercado cultural catalán ha sido el Mercado de la Música Viva de Vic. El encuentro, que se realiza anualmente desde 1989 en la ciudad de Vic, es un marco para el intercambio de músicas provenientes de los cinco continentes y la creación de redes de artistas, productores y programadores. Desde el punto de vista estratégico, se ha situado históricamente como plataforma para todas las culturas del Estado,

²⁶² No obstante cabe mencionar que, como parte de las Delegaciones que el Gobierno catalán posee en el exterior, las oficinas del ICEC realizan, en algunos casos, labor “diplomática”, como señala Bultà (2014, entrevista personal, 11 de junio) para el caso de Bruselas.

²⁶³ En la línea de esta política cabe mencionar otros eventos con proyección internacional como la Mercé, el Grec o la *Fira de Tàrraga*. Esta última es una feria del teatro que se realiza en la provincia de Lleida. Creada en 1981, es actualmente el mercado de las artes escénicas más importante del Estado español (Colombo, 2008, Rubio y Ribalta, 2008). El evento recibe el soporte de diversas administraciones, entre las que se encuentran la Diputación de Lleida, la Generalitat catalana –la Feria recibió el apoyo del ICIC desde 2001 (Departament de Cultura, 2001, p. 317)- y el MECD.

recibiendo asimismo soporte del Gobierno central. En el período 2008-2011 la administración local de Vic recibió por parte del ICIC una ayuda de 2.2 millones de euros para la realización del evento, a efectuarse en cuatro anualidades (ICIC, 2010, p. 115). No obstante, con el comienzo de la crisis económica, su Director, Lluís Puig, señalaba cómo las coproducciones y de las sinergias con programadores y festivales extranjeros así como la presencia de artistas de otros países, servían para sortear los problemas financieros. En esta edición la presencia de compañías y productores internacionales respondía a criterios “más de industria que artísticos” (EFE, 2009). Así, la disminución de los ingresos de la industria cultural local, favoreció transformaciones en los criterios de producción y gestión cultural, donde la internacionalización cobra centralidad.

Además de la acción cultural directa, desde este momento se darían diversas nuevas acciones orientadas a disputar poder en distintas instancias multilaterales y a promover el desarrollo del audiovisual en catalán. Después de un largo debate, en junio de 2010 se aprobó la Ley de Cine (20/2010) de Cataluña, impulsada por Joan Maria Tresserras desde el DCMC. La misma buscaba establecer un nuevo marco regulatorio para los procesos de creación, producción, distribución y comercialización del cine en catalán. La norma indicó que el 50% de las producciones comercializadas o exhibidas en Cataluña deberían ser dobladas o subtituladas en catalán, exceptuando las películas europeas rodadas en castellano como lengua original y que cuenten con menos de 16 copias. En caso de no cumplirse este cupo, la norma imponía una serie de multas. De modo similar a lo ocurrido en el año 1998, tanto los productores como los exhibidores, representados por el *Gremi d'Empresaris de Cinemes de Catalunya* se mostraron en contra de dicha legislación (El Punt, 2010, p.4), argumentando la suba de costes y la poca aportación de beneficios.

En el Artículo 2 de dicha Ley se indica que “El proyecto se inscribe en el marco de la actuación progresiva de la Generalidad de Cataluña para proteger y fomentar el uso de la lengua catalana en el cine” (Ley 20/2010). El texto denunció la esterilidad histórica de las distintas medidas tomadas por la política cultural el Gobierno catalán para proteger la lengua en el contexto cinematográfico, por lo que buscaba “lograr la normalización lingüística del catalán en el ámbito del cine.” (Ley 20/2010). La Ley señala sus fundamentos en el marco de la regulación transfronteriza de flujos culturales, desde un enfoque de derechos humanos y de excepción cultural:

“Desde una perspectiva internacional, la Ley cumple el mandato de protección y promoción de la diversidad cultural y lingüística que se deriva, entre otros, de la Declaración de la UNESCO sobre diversidad cultural, noviembre de 2001; la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, de octubre de 2005; el artículo 12 de la Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias; el artículo 3.3 del Tratado de la Unión Europea o el artículo 22 de la Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea.” (Ley 20/2010).

Por lo tanto, el Gobierno catalán planteaba una renovada estrategia de paradiplomacia cultural indirecta, de disputa con las corporaciones multinacionales, basada en la articulación entre la Convención de la diversidad cultural y la regulación de los flujos comunicativos.²⁶⁴ Esta aproximación normativa sirvió, al igual que en otros casos, como un contrapeso a la liberalización promovida por la OMC y que sostenían diversos actores internacionales (Petit Bozzo, 2009).

Otra línea de acción enmarcada en estos nuevos planes de acción exterior estuvo dirigida a los organismos multilaterales. Dando continuidad al trabajo en la esfera supranacional, la administración catalana intervino cuando el Estado español asumió en 2010 la presidencia del Consejo de la Unión Europea. Frente a este hecho, el Gobierno catalán, mediante un grupo de trabajo interdepartamental del que participó el DCMC, elaboró un documento detallando aquellos elementos que eran considerados centrales para los intereses de Cataluña. En el mismo se puntualiza que las ayudas al sector de las industrias culturales y la promoción de la diversidad lingüística eran los ejes culturales más significativos para la región (Departament de Cultura, 2010). Asimismo, el Área de relaciones internacionales del DMCM tuvo en este período una activa intervención en diversos proyectos culturales interregionales de alcance europeo -con las

²⁶⁴ Como mencionamos anteriormente, además de las tesis del *soft power*, otro elemento que se convirtió en un marco discursivo y legitimador de la acción cultural exterior catalana, fue la doctrina de la diversidad cultural desarrollada por UNESCO. La fuerte actividad del organismo supranacional en torno en este concepto durante los noventa cristalizó en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, de 2005. Esta convención, resistida por los Estados Unidos en el contexto de sus posibles capacidades regulatorias de la industria cultural, se transformaría en un instrumento efectivo en la defensa de los derechos culturales de distintas minorías sociales. En el caso catalán sería una tesis perfectamente adaptada a los fines de defensa de la lengua y el patrimonio cultural catalanes, así como a su proyección externa (Petit Bozzo, 2010; 2009).

estructuras de los Pirineos y con los Cuatro motores-, y con UNESCO, el Consejo de Europa y mediante acuerdos bilaterales (Sanchis, 2010).

En otro registro de esta actividad “multilateral”, en febrero de 2010 Cataluña realizó nuevamente una representación en la feria parisina *Expolangues*, donde la lengua catalana fue invitada de honor. En este caso el IRL, mediante las entidades presentes en su Fundación²⁶⁵, diseñó una representación amplia incorporando las distintas variedades del idioma (Institut Ramon Llull, 2010, p.10). En este contexto, se dio continuidad a la política iniciada en 2004 dirigida a la UE, que pugnaba por la oficialización del catalán en esta organización de Estados.

Coincidiendo con el evento, los integrantes de la Fundación firmaron un manifiesto titulado: *El català, llengua de 10 milions d'europes*, donde se demandaba el reconocimiento de plena oficialidad del catalán en el marco lingüístico europeo. En su inauguración, Josep-Lluís Carod-Rovira afirmó que “nunca como ahora la lengua y la cultura catalana habían estado tan presentes en ferias destacadas como Guadalajara, Fráncfort o ahora en París. Pero tiene una anomalía institucional ya que no posee el reconocimiento legal que le corresponde en las instituciones europeas”, y mencionó “España y Francia deberán tomar nota del peso enorme de la lengua catalana y de su vitalidad y actuar más en consecuencia”(ABC, 2010). Asimismo, el entonces Director de la entidad, Josep Bargalló, manifestó que uno de los objetivos del programa diseñado para la ocasión era que los “franceses y los europeos descubran la vitalidad del catalán y lo asocien con figuras tan conocidas como Josep Guardiola, el actor Sergi López o el motorista ganador del Dakar Cyril Depres, que residía en Andorra” (M.S., 2010).

Es posible advertir cómo han convivido múltiples lógicas y estrategias en la paradiplomacia cultural catalana de este período. Tras la aprobación del nuevo Estatuto de Autonomía se produce un patente giro de la acción exterior. Desde el 2007, con el control de los órganos exteriores y del DCMC por parte ERC y la consiguiente centralización de la paradiplomacia en torno a la Vicepresidencia, se rediagramó y potenció el sistema de política exterior catalán. El mismo, basado en el nuevo Estatuto de Autonomía, partió de una reorganización del Gobierno cultural internacional, de distintas iniciativas de planificación y diagnóstico, de una transformación de las dinámicas de promoción cultural exterior y dio continuidad a las actividades bilaterales y multilaterales. Sin embargo, ahora los modelos de

²⁶⁵ El Gobierno de Andorra, la Generalitat catalana, el Gobierno de las Islas Baleares, el Consejo General de los Pirineos Orientales, la Red de Ciudades Valencianas y la Junta Municipal del Alguero.

acción cultural exterior de referencia serían nuevamente estatales. En consonancia, esta área de gobierno adquirió un renovado compromiso con los símbolos y la lengua como emblemas de reivindicación nacional.

Los mecanismos que desplegó la paradiplomacia cultural fueron tan diversos como la exportación de las creaciones locales, el afianzamiento de las marcas artísticas y el *cultural (nation) branding* o la regulación de las industrias culturales, haciendo uso de los mecanismos administrativos y los nuevos dispositivos discursivos que proveen la UNESCO y la UE. El componente de reivindicación identitaria –en muchos casos, en los límites de la disputa política soberanista-, se observa en ámbitos diversos, que van desde la internacionalización de los procesos culturales locales (festivales, encuentros, seminarios, etc.) a la promoción de la presencia de la producción en catalán en diversos foros internacionales. Asimismo, en cuanto a la actividad social, se observa como los actores del campo artístico y cultural implicados desde el primer Tripartito en la demanda de nuevos mercados -mediante el lobby de acción subestatal indirecta- y de recursos para la movilidad internacional -demandando por los sistemas de créditos y subvenciones-, encuentran una respuesta en la dirección de ampliación de la gobernanza y mayores recursos. Todos estos procesos se desarrollaron en el contexto de una gran tensión interpartidaria al interior del Tripartito, de una pérdida de autonomía por parte de IRL y del ICIC y de una importante confrontación política con otras fuerzas políticas catalanas y del resto del Estado español.

5.4 La paradiplomacia cultural de Cataluña tras la resolución del TC sobre el nuevo Estatuto de Autonomía y el retorno de CiU (2010)

En contraposición con las tres décadas de ampliación competencial y de crecimiento de la estructura administrativa de la paradiplomacia cultural que hemos analizado, esta nueva etapa estuvo caracterizada por una reducción de sus recursos y por distintas reestructuraciones legales y políticas inducidas desde esferas estatales y supranacionales. Dichos replanteamientos propiciaron medidas tendientes a adaptar el esquema de acción cultural exterior a sus nuevas condiciones normativas y económicas, caracterizadas principalmente por cuatro procesos interrelacionados: 1) una grave crisis financiera internacional con fuerte impacto en el conjunto de la economía del Estado español, 2) el retorno al poder de CiU tras siete años de gobiernos de izquierda, 3) una recentralización estatal de competencias en el ámbito de la política exterior y,

aunque en menor medida, también en materia cultural y, finalmente, 4) la profundización y extensión de las posiciones soberanistas a nivel autonómico.

Un hecho que marca el inicio de una nueva etapa para la política catalana fue la sentencia del TC sobre su Estatuto de Autonomía de 2006. La resolución, derivada de una demanda de inconstitucionalidad presentada por el PP cuatro años antes, se dio a conocer en junio de 2010. El TC declaró ilegales, en su totalidad o en parte, un total de 14 artículos de la norma catalana y otros 27 fueron catalogados como sujetos a la interpretación dicho Tribunal (Tribunal Constitucional, 2010).²⁶⁶ Este dictamen cambió el escenario político en la región, marcando distancias entre la Comunidad Autónoma de Cataluña (CAC) y el Gobierno central. Si bien entre los artículos ilegalizados no se encuentran las normas referentes a la acción exterior de la Generalitat -principalmente desplegadas en el Título V, capítulos II y III-, esta resolución fue contundente al cuestionar algunas de las atribuciones autonómicas que propone el Estatuto de 2006 en materia exterior.²⁶⁷ De este modo, declaró que la participación de la Generalitat en organismos internacionales, según se formula en el Artículo 198²⁶⁸ del *Estatut*, podría suponer una infracción, ya que le arrogaría a la administración autonómica el carácter de sujeto de Derecho internacional. Detalla sobre esta materia:

“a) El art. 198 (Participación en organismos internacionales) dispone con tal amplitud la genérica participación de la Generalitat en organismos internacionales competentes en materias de interés relevante para Cataluña que implica de manera clara la atribución a la Generalitat de la condición de sujeto de Derecho internacional, con infracción de la Constitución y su doctrina autorizada

²⁶⁶ El Tribunal, si bien no declaró su inconstitucionalidad, estimó que "carecen de eficacia jurídica" las referencias del preámbulo del Estatuto sobre Cataluña como una nación y a la realidad nacional de Cataluña (Tribunal Constitucional, 2010).

²⁶⁷ Armengol señaló, ya en 2008, dos inconvenientes centrales que planteaba la nueva norma, en cuanto al ejercicio competencial: “El primero, la no sujeción de estos acuerdos al régimen propio de los tratados internacionales, lo cual aboca su regulación a la esfera de los derechos estatales, con la posibilidad consiguiente de conflictos e interferencias de ordenamientos y jurisdicciones. El segundo, la imposibilidad de hacer valer la supremacía de la Administración pública, principio fundamental de la contratación administrativa, a las relaciones con unos entes que también son administraciones o poderes públicos de otros Estados –muchos de los cuales, por cierto, no reconocen el régimen diferenciado de la contratación de los poderes públicos-” (Armengol i Ferrer, 2008, p. 305).

²⁶⁸ En dicho artículo se apunta: “La Generalitat debe participar en los organismos internacionales competentes en materias de interés relevante para Cataluña, especialmente la UNESCO y otros organismos de carácter cultural, en la forma que establezca la normativa correspondiente”(Generalitat de Catalunya, 2006).

(por todas, STC 165/1994, de 26 de mayo).”(Tribunal Constitucional, 2010, p. 370).

Mientras esta resolución afectó la legitimidad de la acción cultural exterior, la misma se vio también crecientemente transformada por la grave crisis económica y social desatada en 2008 y por una consiguiente crisis institucional, que tuvo diversas manifestaciones en todos los poderes del Estado. La gravedad de este proceso que, entre otras cosas, ha afectado los cimientos del Estado de Bienestar español (Sánchez Medero y Tamboleo García, 2013), trastocó el orden político-partidario y propició el cambio en la jefatura del Reino de España, permitió calificar a este período como un cambio de ciclo político. El mismo se ha vinculado a una “crisis de régimen” en relación al ordenamiento institucional y económico que proponían los pactos logrados en torno al proceso constituyente de 1978 (Pisarello, 2014). Esta combinación de procesos condujo a un debate general sobre ordenamiento político-territorial del país, y, en este marco, se interrelacionó con una crisis en la política catalana que se fue agudizando con el correr de los años. En esta coyuntura, tras las elecciones de diciembre de 2010, CiU retornó al poder de la mano de Artur Mas como Presidente de la Generalitat de Cataluña.

En los inicios de este período, la política exterior catalana respondió a un nuevo planteamiento estratégico, trazado por la coalición de democristianos y liberales. Según apuntaba Artur Mas, en un libro que delineaba el programa del partido en materia exterior, consistía en una política específicamente diseñada para una “nación sin Estado” y con un acento en la internacionalización de la economía como un modo de dar respuesta a los “intereses de Cataluña” (Lorrens y Mas, 2010, p.9)²⁶⁹. Por su parte, el entonces Secretario de relaciones internacionales del partido mencionaba:

“Actuaremos a partir de la convicción de que Cataluña, como nación, tiene derecho a ser visible internacionalmente. También a moverse libremente en el ámbito de nuestras competencias. Debemos procurar que la administración del Estado asuma, reconozca y ampare esta actuación. El Estado español, hoy por

²⁶⁹ De este modo, se planteaba una cierta continuidad en las líneas desarrolladas por Jordi Pujol para la internacionalización de las organizaciones de la sociedad catalana, pero ampliando su política al Magreb, China y al África subsahariana (Llorens y Mas, 2010).

hoy, es el Estado de los catalanes. Se le debe exigir, pues, que dé cobertura a nuestro derecho de ser presentes en el exterior.”(Llorens y Mas, 2010, p.18).

Con estas premisas, la acción exterior de Cataluña seguiría constituyéndose en los mismos términos competenciales y al margen del replanteamiento conceptual que suponía la resolución del TC en esta materia. No obstante, durante el comienzo de esta etapa las fuerzas políticas de Cataluña establecieron un debate sobre el encaje de esta política en el nuevo escenario económico y político. En junio de 2011 el Presidente de la *Generalitat*, Artur Mas, realizó una ponencia en el Ateneu Barcelonés donde aludió a la necesidad de internacionalizar la cultura catalana y, a diferencia de otras áreas y funciones del Gobierno autonómico, a la posibilidad de hacerlo eficazmente sin un Estado. En cambio, desde distintas posiciones nacionalistas, se le recalca la imposibilidad de situarse en el escenario global como cultura sin una estructura estatal que permitiese “competir en el mercado simbólico –y comercial- de reconocimiento internacional” (Cardús, 2011). Por otro lado, se subrayaba cómo la cultura podía contribuir a continuar en el camino de la afirmación internacional de la soberanía catalana (Solé i Sabaté, 2011). En esta línea Tresserras, ex Conseller de Cultura del Tripartito, mencionaba: “No podemos renunciar a tener una relación directa con el mundo. Si nos explican nuestros adversarios es porque tenemos un déficit de presencia internacional. Somos un actor nacional en un entorno global. Nadie nos representará mejor que nosotros mismos.”(Tresserras, 2012).

Más allá de estos debates en torno a la paradiplomacia catalana, el nuevo gobierno comenzó su jefatura con un programa de fuerte recorte presupuestario, en el contexto del programa de austeridad impuesto desde las instituciones europeas y secundado por el Gobierno central. Este proceso se desarrolló también en virtud de un importante déficit público heredado, el cual implicó una continua negociación con el Gobierno central para establecer un porcentual de reducción del gasto autonómico. Igualmente, esta gestión liberalizadora y privatizadora tuvo encaje en el basamento ideológico de CiU. El reordenamiento y la reducción del sector público se llevaron a cabo rápidamente, mediante la “La ley de simplificación, de agilidad y reestructuración administrativa y de promoción de la actividad económica” de 2011, conocida como Ley Ómnibus²⁷⁰. La misma establecía el cierre de empresas públicas, la privatización de

²⁷⁰ Incorporaba en su articulado múltiples normas en ámbitos muy disímiles, creando más de 600 modificaciones a ochenta leyes.

bienes del Estado y recortes en diversos servicios de la administración, que fueron muy profundos en el ámbito cultural, afectando a la institucionalidad en esta área de gobierno (Ordóñez, 2012; Marzo, 2013; Barbieri, 2012). Esta Ley contó con el voto positivo del PP de Cataluña que expresamente solicitó, a cambio de su acompañamiento, la eliminación de las “embajadas” catalanas (Noguer, 2011).

Las medidas tomadas por el Gobierno convergente en este marco afectaron prontamente al ámbito de la paradiplomacia cultural. El Decreto 1/2011 del 4 de enero, de reestructuración del Departamento de la Presidencia, suprimió la Vicepresidencia de la Generalitat pero mantuvo la SAE, ahora dependiente de la Presidencia. Esta dependencia sería dirigida por la Secretaria de asuntos exteriores Roser Clavell, previa dirigente del área perteneciente a ERC²⁷¹. Por otro lado, este año, se cerró la Delegación de Gobierno en Buenos Aires (El Periódico, 2011) y se redujeron las ayudas que la SAE brindaba a las Comunidades Catalanas en el extranjero (Bataller, 2011), reguladas como una obligación del Gobierno catalán en el Estatut 2006 (Art. 6). En tercer lugar, tanto el DC como el ICIC y el IRL comenzaron esta legislatura con marcados recortes presupuestarios. De este modo, la reestructuración de la paradiplomacia catalana, que, al menos discursivamente, perseguía sostener la capacidad de la promoción internacional de la región, se encontraba afectada por la reducción de sus recursos y se situaba en el marco de una contradicción profundizada tras la sentencia del TC: su ambigüedad institucional y la ausencia de espacios de encaje en los organismos multilaterales y en las dinámicas políticas internacionales (Culla i Clarà, 2011).

Otro proceso que, en esta nueva etapa, transformó el terreno de acción de la paradiplomacia cultural de Cataluña, estuvo vinculado con la transformación de la diáspora catalana en el nuevo escenario político y económico. Como parte de la emigración producto de la crisis económica, los catalanes en el extranjero, principalmente jóvenes, comenzaron a organizarse paralelamente a la acción de los centros tradicionales. Como habíamos citado, por una parte, la brecha generacional entre los integrantes de los centros se presentaba como un inconveniente para su actividad y, por otra, la distancia entre las funciones gubernamentales y sociales en la diplomacia cultural pública complicaba su actividad. Como contraparte y como nueva manifestación de la “diplomacia digital”, en 2011 se creó la web “Catalans al món”, una plataforma de titularidad privada que reunió a los emigrados en diversos territorios del mundo

²⁷¹ Esta decisión representaba una cierta continuidad en la acción exterior con respecto al Gobierno tripartito.

(117 países para 2011). Su creador mencionaba “Los casales catalanes están desfasados, hechos para el siglo pasado” (Ventura, 2011). La web, a diferencia de los procesos históricos de la diáspora, surgió con fines de comunicarse en catalán y de ocio, como “ver los partidos del Barcelona” (Ventura, 2011).

Frente a este escenario doméstico y exterior se dio continuidad a la apuesta por la internacionalización de la industria cultural como uno de los pilares de la política cultural. Desde esta lógica, el nuevo *Conseller de Cultura* -el ex referente del PSC, Ferran Mascarell²⁷²-, enfatizó en la importancia de la internacionalización de la producción cultural catalana como un mecanismo para superar la crisis económica (Foguet, 2012). Al respecto Mascarell refiere:

“en el año 2006 yo fui por un pequeño periodo *Conseller* y en aquel momento dije de hecho las mismas cosas que dije en enero de 2011, en esta segunda etapa. La primera palabra que yo dije fue internacionalización. Por dos o tres motivos. Motivo número uno, el talento, la capacidad de crear que tiene Cataluña, es muy superior a su mercado. Por lo tanto, nos interesa que el talento catalán no tenga un cuello de botella en el mercado, por el contrario debe tener una mirada básicamente universalista. En consecuencia, el talento necesita mercado, el mercado ya no es Cataluña, ni tan solo España, el mercado es el mundo. Segundo, por decirlo de alguna manera, la causa catalana necesita una diplomacia que sea básicamente cultural. Es decir, la mejor expresión de la identidad catalana, como sinónimo de democracia, pluralidad, diversidad, capacidad de integración, incluso plurilingüismo, son sus artistas, son sus creadores. Por lo tanto, tanto desde el punto de vista del talento que necesita mercado, como de país que necesita proyección de la identidad real, que es plural, la internacionalización es un factor principal. Tres, si además haces un discurso donde la cultura tiene relación con la creatividad, con la identidad pero también con la economía, con puestos de trabajo, pues finalmente es evidente que cuanto más mercado consigas, más capacidad tendrás de crear empresas y más artistas con capacidad de ganarse la vida y expresarse. Por estas tres razones, la

²⁷² La incorporación de Mascarell, entonces integrante del PSC, al gobierno de CiU, fue defendida en el marco de la denominada “*casa gran*” o gobierno de los más aptos, al también se incorporó también a Roser Clavell Soldevila de ERC. Esta concepción de gobierno fue formulada por el *think thank* de la Fundació CatDem.

internacionalización era un factor clave, principal y fundamental.”(Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero).

Esta apuesta, en un contexto de disminución de los presupuestos del Departamento de Cultura (véase Tabla N°12), se hacía sobre la base de la situación favorable de la industria cultural catalana, señalada desde inicios del siglo XXI. Se trataba de un mercado de creciente incidencia en el contexto de la economía española. En el año 2010 la producción cinematográfica alcanzó una cifra record en la región y en relación al resto del Estado, siendo el territorio donde se produjeron o coprodujeron el 50,5% de todos los largometrajes de España (ICEC, 2011, p.10). Asimismo, en 2011, se destacó que el sector de la industria cultural estaba posicionado en el sexto lugar de la balanza comercial de Cataluña, superando las exportaciones a las importaciones en un 30%²⁷³ (ICIC, 2011, p.22). Sin embargo, desde el ICIC se advertía que, pese a este contexto, “la comercialización de la producción cultural catalana presenta dificultades añadidas, especialmente la producción en catalán, por lo que hay que apoyar a las empresas culturales en su proceso de difusión, promoción e internacionalización” (ICIC, 2011, p.22). Como un mecanismo de dinamización de esta actividad, este año, se reajustó el organigrama de la institución, fortaleciendo la acción internacional y centralizando esta labor en su Área de Promoción Internacional:

“El ICIC, mediante el Área de Promoción Internacional y sus oficinas en el extranjero (Berlín, Bruselas, Londres, Milán y París), desea potenciar la producción y la promoción internacional de los proyectos profesionales, favorecer la exportación de la producción cultural catalana, e implicar a agentes de referencia en el despliegue internacional de las empresas. A partir de 2011, el Área de Promoción Internacional incorpora el sector del audiovisual entre sus líneas de actuación, a través de las plataformas Catalan Films & TV, Media Antena Catalunya y Barcelona-Catalunya Film Commission²⁷⁴, a fin de conseguir

²⁷³ Con un liderazgo exportador del ámbito del libro.

²⁷⁴ La entidad, que había nacido en 2006 sobre la base de la entidad administrada por el ICUB del Ayuntamiento de Barcelona (Barcelona Plató Film Commission), para promover la realización de films en la ciudad y en la región, cobraría una nueva significancia en el marco de la creciente articulación político-ideológica entre las política culturales urbanas y autonómicas.

la máxima eficiencia de las acciones y los proyectos con dimensión internacional (ICIC 2011, p.22)

Al año siguiente, el cantautor Gorka Knörr²⁷⁵ se incorporó como nuevo Director del ICIC. Entonces el organismo pasó a denominarse *Institut Català de les Empreses Culturales* (ICEC), “con la finalidad de abrirse a otras empresas del sector creativo²⁷⁶” (ICEC, 2012, p. 3). De esta manera profundizaba, en un terreno sectorial más amplio y con una especialización de sus mecanismos de internacionalización, su perfil de herramienta para el desarrollo empresarial.

Si bien tuvo una marcada reducción presupuestaria desde 2010 (Tabla N9), en 2012 el ICEC destinó un 80% de su presupuesto a ayudas directas al sector de las industrias creativas y estableció como uno de sus cinco objetivos estratégicos: “Mejorar la internacionalización de las empresas culturales” (ICEC, 2012, p.24). Además de establecer apoyos a la exportación del libro, las artes visuales, la música, realizó también una activa labor en la realización de festivales y la exportación de modelos, por ejemplo, con el comienzo del festival Sonar Sao Pablo. La intensa actividad de ICEC en el soporte a la industria del cine tuvo dos líneas: el apoyo a la producción y el favorecimiento de su difusión internacional (ICEC, 2012, p.10). Esto tuvo reflejo, por ejemplo, en la premiación de *Pa negre* -una película producida en la región y en lengua catalana- en los premios Goya así como en distintos festivales internacionales, y en el aumento de la exportación de la producción local (ICEC, 2012, p. 21).

Por su parte el IRL, también en un contexto de reducción presupuestaria muy aguda, que arribó a la suma de dos millones de euros entre 2010 y 2012 (de 13,7 a 11,7 millones de euros en presupuesto ejecutado), diseñó un programa de acción internacional ambicioso, con diversos grandes eventos. Organizó la exposición de Joan Miró “Miró: The Ladder of Escape” en la Tate Modern de Londres en el marco del ciclo: “Miró & Catalan Culture”, que contextualizaba social y culturalmente la obra del artista surrealista. De modo coherente con esta iniciativa, en la distribución del gasto de este año, se observa un mayor acento en el Área de creación, que actúa en las artes escénicas, el cine, la música y las artes visuales (Institut Ramon Llull, 2012, p.6).

²⁷⁵ Knörr ingresó en sustitución del editor Fèlix Riera, que estuvo a cargo de la institución por un breve período (2011-2012). Además de ser un reconocido cantante en euskera, Knörr tenía una amplia trayectoria en la política del País Vasco, siendo militante y habiendo ocupado diversos cargos para el Partido Nacionalista Vasco (PNV).

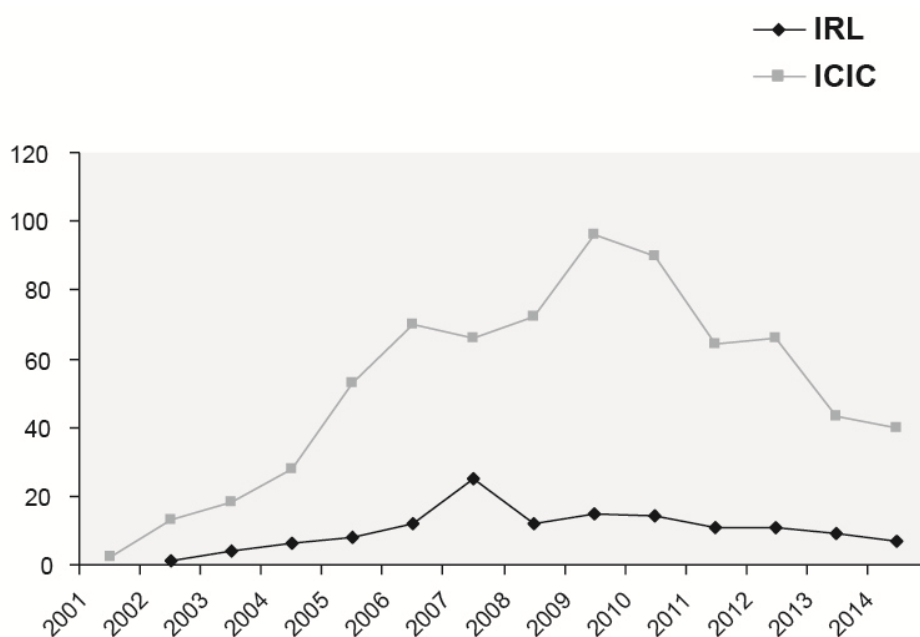
²⁷⁶ Esta definitiva incorporación del concepto de creatividad, que implicó una política de creación de clústeres y una nueva delimitación de los sectores de la cultura, con la incorporación, por ejemplo, de los videojuegos, significó un replanteamiento de la política cultural (ICIC, 2012).

Este esquema manifiesta un cierto reequilibrio entre las dos estrategias que, para su Director, el escritor Vicenç Villatoro (2011-2013), ha sostenido la institución a lo largo del tiempo:

“El Instituto por su naturaleza tiene dos tipologías de actividades. Una es grandes eventos de gran visibilidad y otra, soportes muy puntuales a actividades, por decirlo así, muy capilares. Es decir: Miró a la Tate Modern; compañía de danza al festival de Bogotá. Entonces históricamente el IRL, en épocas diferentes, ha modulado mucho estas dos cosas de maneras diferentes. Ha habido épocas en las que, porque ha habido más recursos o porque ha sido la voluntad, se ha modulado mucho en favor de los grandes eventos y menos a favor de la capilaridad y otras en los que, lo que hemos intentado en una época de recursos bien bajos, es decir no desequilibrar. Porque eso es caro (en referencia a los grandes eventos) cuando te dicen “escuche, con lo que cuesta ir a la Bienal de Venecia usted puede ayudar a seiscientos tíos a ir a exposiciones a Ámsterdam”. Pues muy bien, pero es que ir a la Bienal de Venecia ayuda a que puedas hacer estas seiscientas” (Villatoro 2013, entrevista personal, 9 de diciembre).

A pesar de la continuidad en estas grandes líneas de acción indicadas por Villatoro, la programación de las dos grandes instituciones con competencias en la política cultural exterior se vería muy limitada debido a la disminución de sus presupuestos. En el siguiente Gráfico N°9 se presenta la evolución de los presupuestos generales del IRL y del ICEC. Se advierten las drásticas reducciones en sus recursos desde 2010, que se profundizaron posteriormente al 2012.

Gráfico Nº9. Evolución del presupuesto anual del IRL y del ICEC (en millones de euros²⁷⁷)



Fuente: Elaboración propia en base a las Memorias del IRL y del ICIC, 2000-2014.

Si bien, no obstante estos recortes, la internacionalización artística e intelectual avanzaba, otra dificultad añadida para la paradiplomacia cultural catalana fueron los obstáculos que debió enfrentar la Ley de Cine promulgada en 2010. Con el inicio del Gobierno, en 2011, el Departamento de Cultura e ICIC llegaron a un acuerdo con las *majors* de Hollywood, representadas por la FEDECINE y por el *Gremi d'Empresaris de Cinema de Catalunya*, para resolver el conflicto iniciado durante el año anterior. En el nuevo convenio se descartaban los porcentajes y las sanciones contempladas por la Ley, en función de las cuotas de doblaje en catalán. Empero, se estipulaban unas ayudas públicas al doblaje y a las copias en catalán (1.4 millones de euros el primer año) a cambio de una facilitación de este proceso y de la garantía de una cantidad de películas dobladas al año²⁷⁸ (Martí Font, 2011).

Seguidamente, en junio del año 2012 la Comisión Europea exigió al Estado español la derogación de la Ley catalana de Cine, aprobada dos años antes. La decisión de dicha institución señala que la norma es discriminatoria y, por lo tanto, “incompatible con las normas de la UE

²⁷⁷ Su presupuesto del año 2001 fue de 337.702.629 pesetas, un monto equivalente a aproximadamente 2 millones de euros.

²⁷⁸ Este compromiso implicaba que, a partir de 2014, una de cada cuatro películas fuese en subtitulada o doblada en catalán (Martí Font, 2011).

sobre la libre circulación de servicios (artículo 56 del Tratado de Funcionamiento de la UE)” (Comisión Europea, 2012). La Ley impone un porcentaje de 50% de distribución de películas en catalán en Cataluña (incluyendo aquellas dobladas o subtituladas) pero absolviendo de esta obligación a los films españoles. La resolución de la CE sostiene que, en este marco, la circulación de obras europeas no españolas en España se hace más dificultosa (Comisión Europea, 2012). El texto indica que, atendiendo a la importancia de la protección lingüística, las normas europeas de regulación de estos derechos deben considerar no discriminar a los nacionales de otros Estados de la Unión. Como alternativa para el desarrollo de la industria cultural catalana, el texto menciona que el programa MEDIA de promoción del audiovisual -en el que, como ya mencionamos, Cataluña cuenta con una gran participación administrada por el ICEC-, representa un instrumento descentralizador y de promoción de todas las expresiones culturales en la región (Comisión Europea, 2012).

La paradiplomacia cultural del segundo Tripartito, reformada sobre las bases teóricas y normativas de la Convención sobre la diversidad cultural y del nuevo Estatuto de Autonomía, encontraría, en esta nueva legislatura, restricciones suscitadas por las corporaciones de las industrias culturales y limitaciones y cuestionamientos legales correspondientes a sus dos niveles superiores de Gobierno: a nivel estatal, la demarcación que le imponía la Constitución Española -o la interpretación mayoritaria de la misma instituida por el TC en 2010- y a nivel supranacional, los límites competenciales que, según la Comisión Europea, en tanto ente subestatal, le confieren los Tratados europeos. Estas disputas legales manifestaron una nueva tensión política e institucional de tipo multinivel que, si bien tuvo diversas instancias desde inicios de siglo, encontró una nueva expresión en la situación sociopolítica de Cataluña.

Las crecientes manifestaciones sociales²⁷⁹ y políticas acontecidas desde 2010, vinculadas a la referida situación económica y política, derivaron en la profundización de los movimientos soberanistas e independentistas de la región y en la radicalización de distintas fuerzas político-partidarias en esta dirección. En este contexto, se produjo una transformación del escenario gubernamental y CiU dio un giro a su posición político-ideológica, pasando de su soberanismo y

²⁷⁹ Por ejemplo, con la multitudinaria manifestación congregada bajo el lema “*Som una nació. Nosaltres decidim*” del año 2010 o la realizada en torno al lema “*Catalunya, nou Estat d’Europa*” desarrollada durante la diada del 11 de setiembre de 2012 y organizada por la Asamblea Nacional Catalana.

el catalanismo históricos al “derecho a decidir”²⁸⁰. Como producto de este reposicionamiento, en 2012, el Gobierno catalán adelantó las elecciones autonómicas programadas para el año siguiente. En los anticipados comicios de noviembre, las fuerzas posicionadas a favor del derecho a decidir obtuvieron mayoría parlamentaria. Al mes siguiente, CiU y ERC sellaron el llamado “Acuerdo para la Transición Nacional”, que implicaba la celebración de una consulta al pueblo catalán para decidir sobre la cuestión de la independencia. Seguidamente, en enero de 2013, el Parlamento catalán aprobó una “Declaración de Soberanía y del derecho a decidir del Pueblo de Cataluña”.²⁸¹

Este proceso tuvo una notoria repercusión en el modo de proyectar Cataluña en la escena internacional. Dicho desarrollo soberanista se revelará en la esfera de la “diplomacia” pública catalana, que sufrió un rediseño y fue relanzada conjuntamente con las organizaciones de la sociedad civil para apoyar el derecho a decidir. También en lo vinculado con algunas líneas de acción de las instituciones de la paradiplomacia cultural que, mientras sufrían continuas reducciones de recursos, manifestaron un cierto acompañamiento a la estrategia de la paradiplomacia pública, con un particular acento en el *cobranding* Barcelona-Cataluña.

Como venimos observando, diversas transformaciones en la paradiplomacia cultural catalana remiten al estado de la relación política entre la Generalitat y el Gobierno central y a su grado de articulación programática. En esta línea, la acción exterior se renovarían como eje de disputa tras el establecimiento del proyecto vinculado al derecho a decidir. Si bien hemos señalado múltiples conexiones entre las transformaciones en la paradiplomacia cultural y los cambios de Gobierno en Cataluña, Villatoro ve una cierta estabilidad ideológica en el proyecto político-cultural del IRL. No obstante, refiere que los procesos políticos que más han influido en el programa de acción de la organización se han vinculado con la entrada y salida del Gobierno balear de su Consorcio, así como con la inestabilidad en la relación del Gobierno central con Cataluña. Dando continuidad a estas dinámicas, el Gobierno Balear, tras su reingreso al IRL en 2008, decidió nuevamente retirarse del mismo en el año 2012. Al respecto Villatoro indica:

²⁸⁰ Se trata de una forma del histórico Derecho de libre determinación de los pueblos o también llamado Derecho de autodeterminación, recogido en la Carta de las Naciones Unidas y presente en múltiples pactos internacionales de derechos humanos. Consiste en el derecho de una comunidad, pueblo o nación a decidir su modo de gobierno y establecer mecanismos soberanos para lograr su desarrollo económico, social y cultural. En este contexto conceptual y legal se instaló el debate en torno al establecimiento de unas elecciones por la posible independencia de Cataluña. En el caso de CiU, esta era una nueva perspectiva que, además, contaba con una mayoría interna en torno a la opción por la independencia.

²⁸¹ La misma fue anulada por el Tribunal Constitucional en marzo del año 2014.

“¿Porque a finales del año 2012 se fue el Gobierno Balear del Lluç? ¿Porque no les agradada como jugamos la Bienal de Venecia? No, porque el clima político después del 11 de setiembre del año pasado se tensa y entonces el Partido Popular...El impacto más grande de la lógica estrictamente política, que no ideológica sino política -o no es per se ideológica-, en el Lluç, se produce más en este ámbito, en el de los socios, que no en el de la acción.” (Villatoro 2013, entrevista personal, 9 de diciembre).

Desde el PP se afirmó que la nueva retirada del IRL por parte del Gobierno balear se debía a la “deriva soberanista” de la Generalitat de Catalunya, una dinámica en la que se entendía que la acción de la institución era muy importante (Carranza, 2012). Esta nueva intensificación de la disputa en la paradiplomacia cultural entre Catalunya y el Gobierno balear, también se manifestó con respecto al Gobierno central, repitiendo un distanciamiento que se había producido durante la gestión del primer Tripartito. En esta ocasión derivó en una confrontación dialéctica entre el IRL y el IC²⁸². En abril de 2013 el Director del IRL, Vicenç Villatoro, acudió al Senado español, donde expuso la necesidad de que ambas instituciones trabajen de modo independiente. También manifestó que la publicidad que el IC efectuaba en relación a su trabajo en el campo de la difusión de la lengua catalana -en alusión a declaraciones de su entonces Secretario Rafael Rodríguez Ponga-, obedecía más a “razones políticas que a culturales” (La Razón, 2013). Declaró asimismo que, si bien no había rivalidad entre ambas organizaciones, muchas de estas actividades, desarrolladas por el IC, recibían fondos del IRL para concretarse e indicó “si ellos han hecho 44 cursos para un total de 202 alumnos nos parece bien, pero ese no es nuestro objetivo.”(Institut Ramon Lluç, 2013). En este sentido, señalaba el acento puesto por el IRL en los lectorados universitarios, como una estrategia de mayor amplitud de cara a formar consumidores y escritores / hablantes de catalán en el exterior²⁸³.

Tras dos fracturas con el Gobierno balear, el IRL aprobó unos nuevos estatutos del IRL, que pasó a estar formado ahora como un consorcio con participación de la Generalitat de

²⁸² Barcelona se presentó como ciudad invitada al Salón de París, donde el IRL diseñó una propuesta en catalán y castellano. En esta representación se representaban la lengua y cultura de la ciudad, en un sentido amplio. Notoriamente, días antes, el IC intervino en la Feria del libro de Bruselas sin incorporar ningún escritor catalán en su propuesta. El Conseller de Cultura, Ferran Mascarell ironizó al respecto: “Es más fácil explicar que haya escritores en castellano en París que explicar que no los hubiese en Bruselas” (Alós, 2013).

²⁸³ Este año la red de estudio de catalán en el exterior contó con 114 universidades en 31 países (87 en Europa, 23 en América, 3 en Asia y 1 en Oceanía) y con 6699 alumnos (Institut Ramon Lluç, 2013, p.38).

Cataluña y del Ayuntamiento de Barcelona. No obstante, en esta nueva estructura desaparece el carácter paritario que proponía la relación interautonómica, siendo un “un consorcio claramente adscrito a la Generalitat de Cataluña y eso se manifiesta en todo, en la normativa de aplicación, en los representantes, en las presidencias, etc.”(Marcé Calderer 2014, entrevista personal, 14 de febrero). Este proceso se dio el marco de la jefatura de CiU en ambas administraciones²⁸⁴ por primera vez en la historia y, para Villatoro (2013, entrevista personal, 9 de diciembre), de la cristalización de un acercamiento entre la ciudad y la región que se venía dando por fuera de esta lógica partidaria. Con esta innovación se buscaba capitalizar la marca Barcelona, “una marca mucho más fuerte que la marca Cataluña” (Marcé 2014, entrevista personal, 14 de febrero), de modo articulado en la acción cultural exterior catalana.

En esta nueva situación, la agenda política catalana orientada a promover las elecciones en torno a su posible independencia, sería un eje de colaboración y conflicto para la política exterior española. Un escenario que situaba las acciones internacionales del Gobierno central y del Gobierno de Cataluña, en el marco de una tensión por obtener consenso exterior -principalmente de la Unión Europea-, en la defensa de sus distintas posiciones con respecto al derecho a decidir. Así, la significativa difusión de la disputa política por la posible independencia de esta región en los medios internacionales (Blitzer, 2012; Henley, 2012; De Taillac, 2012), significaba una publicidad nunca antes desplegada sobre la historia, el carácter identitario y la propia existencia de Cataluña como ente político territorial y cultural diferenciado con respecto a España.

Este proceso político se figuró en un mecanismo de generación de imagen que transformó prontamente la gestión cultural en el extranjero. Como remarcaba ya a finales de 2012 la Directora de la oficina del IRL en New York, ahora la acción cultural en esta capital tenía como punto de partida un mayor conocimiento sobre la existencia de Cataluña, lo que se presentaba a priori como una ventaja (Vrsalovic-Carevic 2012, entrevista personal, 9 de diciembre). Por otro lado, este desarrollo significaba un desafío para la comunicación externa. En este sentido, el académico Jordi Xifra, desde una perspectiva de la relación entre diplomacia pública e imagen, planteaba que “si nos focalizamos mucho en el conflicto acabaremos siendo Crimea²⁸⁵” (Xifra

²⁸⁴ Tras más de cuarenta años de hegemonía del PSC en la dirección de la Alcaldía, desde junio de 2011 la misma quedaría en manos de Xavier Trias, de CiU.

²⁸⁵ Haciendo referencia a la independencia de la península de Crimea, su posterior adhesión a la Federación rusa y al posterior conflicto bélico y geopolítico originado tras estos sucesos.

2014, entrevista personal, 28 de febrero). En estas dos lógicas, la de la gestión cultural y la del *branding*, se manifestó el proceso político paradójico de reconocimiento internacional que plantean los agentes y analistas. En ambas políticas subyace la necesidad de adoptar una estrategia de proyección exterior de Cataluña que, alimentándose del reconocimiento de Cataluña derivado del proceso “hard” –vinculado con la confrontación política y legal abierta-, pueda canalizarlo de modo “soft”, en la administración exterior de la cultura y de la imagen nacional.

En este sentido, Mascarell destaca la autonomía de la acción cultural exterior llevada a cabo por las instituciones del Gobierno catalán en relación a su política exterior, pero indica que, en algunos casos, “la diplomacia política intenta, donde puede, ponerse a la estela de la diplomacia cultural” (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero). Este proceso se puede advertir en la acción desplegada por Diplocat. En virtud del creciente consenso parlamentario sobre la independencia de Cataluña, la disputa intergubernamental en la acción exterior se reveló también como una línea fundamental de un proyecto soberanista concreto, presentándose como un instrumento protodiplomático (Cardús, Folch y Rovira 2012, p.23). Esta escalada propició la creación, en noviembre de 2012, de Diplocat, el Consejo de Diplomacia Pública de Cataluña, que se constituye en un consorcio público-privado. El órgano, inspirado en ejemplos ingleses y estadounidenses, emana del previo *Patronat Catalunya Món*, ocupando sus recursos y funciones. Su finalidad es la difusión exterior de una imagen “objetiva” de Cataluña y su realidad política y social y el impulso del “derecho a decidir” mediante el manejo del entorno internacional.

La organización de este Consorcio a partir de la estructura del *Patronat Catalunya Món*, le permitió asumir una posición de confluencia de múltiples actores políticos y sociales que conformaban el Patronato. Agrupa actualmente a más de cuarenta organizaciones sociales de Cataluña, entre las que se encuentran, además del Gobierno catalán, las diputaciones, el Ayuntamiento de Barcelona, Micro, Pequeña y mediana empresa de Cataluña (PIMEC), sindicatos, todas las universidades, las cámaras de comercio, patronales, diversas entidades y otras entidades públicas y privadas²⁸⁶ (Diplocat, 2014). Esta estructura facilitó la articulación de este proyecto de diplomacia pública con diversos ámbitos de la sociedad civil -así como la

²⁸⁶ La Federación de Municipios de Cataluña, la Federación Catalana de Cajas de Ahorros, el Consejo General de las Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de Cataluña, Fomento del Trabajo Nacional, AMEC Asociación Multisectorial de Empresas, *FemCAT Fundació Privada d'Empresaris*, Confederación de Cooperativas de Cataluña, Comisiones Obreras de Cataluña (CCOO), Unión General de Trabajadores de Cataluña (UGT), Entidades sociales y deportivas, Mesa de Entidades del Tercer Sector Social de Cataluña, FC Barcelona, Escuelas de negocios y centros académicos, EADA Business School, Barcelona Graduate School of Economics (BGSE), Instituto Barcelona de Estudios Internacionales (IBEI)

colaboración de distintas empresas-, de modo complementario con la diplomacia tradicional desarrollada por el Gobierno.

En 2013 se produjo la puesta en marcha de esta nueva entidad exterior, que estaba principalmente dirigida a explicar el proceso soberanista en Europa y Estados Unidos. Como parte de este proceso, el economista de CiU Roger Albinyana i Saigí, de perfil independentista, ocupó el cargo de Secretario de Asuntos Exteriores y de la Unión Europea (Llorens y Mas, 2010). En cambio, a cargo de Diplocat se incorporó Albert Royo, perteneciente a ERC. Este proyecto, que implicaba un abanico de mecanismos de comunicación exterior de tipo protodiplomático, contemplaba de modo explícito la creación de una diplomacia propia, con medidas como la formación de diplomáticos y la creación de nuevas estructuras exteriores, funcionales a la creación de un posible nuevo Estado (Rusiñol, 2013).

En el contexto de esta agenda de diplomacia pública, la cultura sería uno de los instrumentos centrales de comunicación y *engagement*, como indica Royo:

“La diplomacia cultural es importante porque a partir de la cultura, de la producción cultural y del intercambio cultural, nos permite explicarnos en el mundo. Es una manera muy *soft* de explicar el país al exterior y de alguna manera también de hacer diplomacia, y de profundizar las relaciones internacionales, de país a país.” (Royo 2013, entrevista personal, 17 de setiembre)²⁸⁷.

Uno de los programas²⁸⁸ que formó parte de la política desplegada por Diplocat consistió en una serie de visitas internacionales a Cataluña. Estuvo “dirigido a políticos, pero también a personas interesantes del mundo de la cultura y del mundo intelectual” (Royo 2013, entrevista personal, 17 de setiembre). Por ejemplo, con la colaboración del PEN Club, del Ayuntamiento de Barcelona y del IRL, en 2013 el organismo invitó, como parte del proyecto “Nordic

²⁸⁷ La institución también se ha abocado a la diplomacia ciudadana, digital y a la empresarial. Por ejemplo, con el programa de difusión online de la situación de Cataluña denominado *Catalan Voices* o con diversos hangouts. También ha implementado la llamada diplomacia académica, con conferencias en distintas Universidades del mundo y mediante la estructuración de documentos de difusión política.

²⁸⁸ Otra línea fue la realización de conferencias y actos con participación de académicos y de las organizaciones de la sociedad civil. Entre las mismas se destaca la conferencia titulada la “Ley al servicio de los pueblos: el derecho a decidir de Cataluña”, celebrada en el Estudios Políticos-Sciences Po de París, en junio de 2013. Contó con la presencia de Guillaume Tusseau, como anfitrión, del filósofo Josep Ramoneda, integrante del Institut de Recherche et d’Innovation y de Muriel Casals, presidenta de Òmnium Cultural (Peces, 2013).

Catalonia”, a un grupo de ocho escritores escandinavos a visitar Cataluña. En este marco se organizaron diversos encuentros, talleres y conferencias junto con actores del mundo literario e intelectual catalán. Sobre esta iniciativa Royo detalla:

“Estamos hablando de personas, sobre todo estos escritores, que son muchas veces famosos a nivel mundial, porque ahora mismo la literatura nórdica tiene un gran éxito. De personas que además tienen una gran capacidad de incidencia en sus públicos o en sus países; muchas veces a un escritor o un intelectual se lo escucha mucho más que a un político. Es una manera de explicar que es Cataluña y, en este momento, de explicar que está pasando en Cataluña, a personas influyentes a nivel de los países y a nivel internacional. Es también una manera de trabajar indirectamente, como te decía mucho más *soft*, pero a veces más eficaz que lo que es la diplomacia clásica” (Royo 2013, entrevista personal, 17 de setiembre).

Como una suerte de contraofensiva a este despliegue, el Gobierno central aprobó, solo cinco meses después de la aparición de Diplocat, un anteproyecto de Ley de la Acción y del Servicio Exterior del Estado, tendiente a centralizar y racionalizar este sector. Esto frente a lo que se entiende como un excesivo crecimiento de su estructura, la existencia duplicidades y de objetivos divergentes entre los diferentes actores, elementos que afectarían la imagen de España (Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2013). La Ley persigue comprometer a las CCAA -especialmente a las que, como Cataluña, han desarrollado estructuras de paradiplomacia propias- a integrarse al sistema estatal de estructuras y servicios diplomáticos. Asimismo, se remarcan sus límites de acción -siguiendo la Sentencia del TC 165/1994- y se les exige que ofrezcan información detallada de sus actuaciones exteriores con el fin de coordinar, planificar y controlar dicha actividad (Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2013). Tras un largo debate y sucesivas modificaciones, la Ley (BOE núm. 74, de 26 de marzo de 2014) se aprobó al año del siguiente (Jefatura del Estado, 2014). De este modo, la acción recentralizadora del gobierno del PP se traduciría en una primera norma de coordinación de este tipo y como otro factor estructural de potencial limitación al desarrollo de la paradiplomacia pública catalana.

Sin embargo, el Gobierno catalán, a diferencia de la mayoría de las CCAA, no acató el conjunto de los mandatos de esta norma, aunque integró sus oficinas de Cooperación a las embajadas del Estado español²⁸⁹. En sentido opuesto, desde la Presidencia catalana, se anunció la intensificación de la acción exterior, articulando la marca Cataluña-Barcelona, como venía ocurriendo desde el IRL (Barreta, 2013). Del mismo modo, las respuestas a la política recentralizadora del Gobierno central fueron diversas y en la línea de la defensa de la autonomización de la acción exterior catalana donde, como venimos observando, confluyeron múltiples actores institucionales, empresariales y sociales.²⁹⁰ Esta dinámica sería acompañada por ERC. La formación independentista planteó un proceso de trabajo en Europa estructurado en torno a la “transición nacional hacia la República catalana” (Sánchez, 2013). En octubre de 2013 este partido político realizó un encuentro en torno a la acción exterior de Cataluña. De la mesa de debate titulada “Geopolítica y *soft power* en el camino hacia el reconocimiento internacional” participaron los académicos Pere Vilanova y Carles Boix. El primero destacó la importancia de la comunicación política y de la correcta identificación del entorno geopolítico para la estrategia catalana de reconocimiento exterior. En la misma línea, Boix mencionó la importancia de la persuasión para estos fines (Sánchez, 2013). Albert Royo destacó los diversos mecanismos desplegados por Diplocat, como el plan de formación de diplomáticos, la acción de comunicación exterior dirigida a la “sensibilización internacional” (Sánchez, 2013, p.6) y otras

²⁸⁹ La continuidad de la política exterior de Cataluña respondería al señalamiento de Resina: “en el caso de Cataluña, no se trata de proyectar una nación sin Estado, sino que se trata de hacerlo siempre a contrapié del Estado” (Resina 2011, p.13).

²⁹⁰ Como una réplica a esta recentralización en la política exterior, desde la *Federació Internacional d'Entitats Catalanes* (FIEC), se recalcó que la acción exterior de Cataluña era “más necesaria que nunca” (FIEC, 2013). Del mismo modo, se incitó a la utilización de la diplomacia cívica como un recurso disponible y central para responder a los intereses de Cataluña en este contexto político y económico. También desde el sector privado se defendió la acción exterior autonómica. El entonces Director de la sección internacional de la patronal PIMEC mencionaba al respecto: “Tenemos un tejido empresarial formado especialmente por pequeñas y medianas empresas y las oficinas de la Generalitat son un apoyo muy importante para entrar en nuevos mercados” (Quelart, 2013). Finalmente, el académico Joan Ramon Resina (Universidad de Stanford), se pronunciaba proponiendo la “diplomacia académica” como un mecanismo efectivo de divulgación de Cataluña en entornos de prestigio internacional (Resina, 2013). Lo hacía mencionando el antecedente de expulsión de la Dra. Clara Posantí de la Cátedra Príncipe de Asturias. La misma se encontraba dictando clases en la Universidad de Georgetown y fue retirada del cargo por parte del Gobierno español a raíz de su apoyo público al derecho de autodeterminación de Cataluña. El Ministro de Asuntos Exteriores, José Manuel García-Margallo, mencionó al respecto que estos ámbitos no deben servir “de base para alentar procesos secesionistas contrarios a la Constitución” (Vanguardia 2013). No obstante, Resina denunciaba asimismo una actuación similar por parte del Patronat Catalunya Món, que vetó en 2010 una ponencia de un catedrático en Stanford por querer abordar el mismo tema (Resina 2013).

acciones, que incluyeron alianzas con naciones subestatales y relaciones con asociaciones y redes civiles online como EMMA, Help Catalonia y Horitzó Europa²⁹¹.

Este choque de proyectos, uno recentralizador y el otro de orientación protodiplomática, se manifestó en diversos conflictos entre las diversas instancias del Gobierno exterior catalán (SAE, IRL y Diplocat) con el aparato de acción internacional de la AGE, que se intensificaron desde el año 2013. Un momento álgido en esta disputa política lo representó la suspensión de la presentación del libro *Victus*²⁹², del escritor catalán Sánchez Piñol, en la sede del IC de la ciudad de Utrecht. La cancelación de este acto, en setiembre de 2014, fue denunciada como un boicot del Gobierno español por parte de CiU y de otras fuerzas catalanistas. La intervención de la embajada española para anular el evento fue defendida por sus funcionarios, dado que era un tema “sensible” (Ortega, 2014). La diplomacia española decidió posponerlo tras algunos incidentes ocurridos un día antes en la Universidad de Ámsterdam con motivo de la presentación del mismo libro. Este otro evento era organizado por Diplocat y en el mismo se produjeron discusiones acaloradas entre los asistentes²⁹³. Estas confrontaciones, que tuvieron eco en la prensa holandesa y española (Ferrer, 2014), llevaron a Piñol a declarar: "Desde la Embajada no tienen nada contra mi libro, sino contra Diplocat"(Europa Press, 2014).

Mientras la diplomacia pública avanzaba, incrementando su presupuesto en su segundo año en un 70%²⁹⁴, los medios de la política cultural -y en su contexto la acción exterior- continuaban siendo recortados²⁹⁵. Por su parte, el presupuesto del IRL sufriría nuevas reducciones.²⁹⁶ En este marco debió reorganizar su estructura administrativa tras la creación del Consorcio con participación del Ayuntamiento de Barcelona, así como plantear distintas transformaciones en sus programas. En 2013 año Alex Sussana asumió su Dirección. Entonces el

²⁹¹ Estas últimas organizaciones virtuales forman parte de la nueva diáspora catalana y están ligadas, desde diversas posiciones políticas, a la promoción de Cataluña en el exterior. Emma es una red virtual que comenzó su trabajo en 2009 y se ha encargado de hacer traducción y difusión de las noticias y acontecimientos relacionados con Cataluña aparecidos en diversos medios nacionales e internacionales. Help Catalonia realiza una tarea de difusión política muy anclada en posiciones soberanistas y pro derecho a decidir. Finalmente, Horitzó Europa es una asociación constituida en 2008 y destinada a conectar a Cataluña con el proyecto de organización europeo desde una posición catalanista.

²⁹² *Victus* es una novela histórica que narra el asedio a Barcelona de 1974.

²⁹³ Entre los mismos se encontraba una funcionaría de la embajada española que cuestionó el libro de Piñol (Europa Press, 2014).

²⁹⁴ El presupuesto del primer año de Diplocat, aportado por la Generalitat, fue de 1.464.500 de euros. En 2013 contó con un presupuesto de 2.601.000 de euros (Generalitat de Catalunya 2014, p.933).

²⁹⁵ Este proceso tuvo su reflejo en la caída del consumo cultural local, una dinámica que afectó a todos los sectores artísticos (Departament de Cultura, 2013).

²⁹⁶ Fueron las más drásticas desde el año 2011, llegando el presupuesto de la institución hasta los 7,5 millones de euros en 2014, lo que implicó una reducción del 39% en cuatro años (Institut Ramon Llull, 2014).

Instituto contó con un presupuesto de 7.871.686 de euros, de los cuales 6.256.242 provenían del Departamento de Cultura, 1.4 millones eran aportaciones de *Departament d'Economia i Coneixement* y el resto era transferencias del Gobierno de Andorra, la Presidencia catalana y otras instituciones sin fines de lucro (Institut Ramon Llull, 2013, p.53). El Instituto quedó conformado por tres direcciones, Creación, Literatura y Pensamiento y Lengua y universidades. La nueva estructura contó solo dos directores y sus programas se vieron muy limitados (Institut Ramon Llull, 2013). El IRL continuó participando del proceso soberanista. Como indicaba Sussana, la proyección exterior de la lengua y la cultura de Cataluña “legitima el proceso político hacia la soberanía propia que se está desarrollando” (Alós, 2013, p.57). Entonces entró en acción el proyecto de operación conjunta entre Cataluña y Barcelona, que, entre otras cosas, se presentaba como un capital que podía paliar los problemas económicos de la paradiplomacia cultural. Un proyecto concretado este año fue la presentación de Barcelona como ciudad invitada en el Salón del libro de París, donde se presentaron 25 autores catalanes que tenían su obra traducida al francés (Institut Ramon Llull, 2013, p.8).

El IRL gestionó también en 2013 la presentación catalana en la Bienal de Venecia “25% Catalonia at Venice” (Institut Ramon Llull, 2013, p.6). A pesar de la reducción de recursos la tarea del Instituto continuó siendo diversa, abarcando la acción de traducción y soporte de la difusión lingüística, la promoción intelectual y particularmente la proyección cultural desde una concepción amplia. En este sentido, además de las presentaciones de envergadura en el extranjero, se continuaron otorgando subvenciones por concurso público para la exportación de teatro, la música, las artes visuales, el circo y la danza, siendo su Área de creación la que más fondos ejecutó (Institut Ramon Llull, 2013, p.54).

Uno de los logros del IRL durante 2014 fue la presencia en la Semana del Diseño de Beijín con la muestra “Barcelona: a future inspired by design”, donde la ciudad fue invitada de honor y presentó un pabellón propio (Institut Ramon Llull, 2013, p.35). Esta enorme exhibición obtuvo el premio a la mejor presentación del Festival. La dinámica de internacionalización de la cultura catalana mediante su asociación con la modernidad y la creatividad de la ciudad condal, se transformaría en una dinámica estratégica de la paradiplomacia pública y también de la cultural. La identificación de Barcelona como ciudad literaria, del diseño y de la creatividad permitía configurar una asociación provechosa para la imagen de Cataluña.

En esta línea, pese al debilitamiento y la transformación de la política exterior en términos económicos, se continuó destacando la importancia de la internacionalización y la exportación para la economía de la cultura. La balanza comercial en la esfera del intercambio cultural internacional daba un saldo positivo en 158 millones de euros (Departament de Cultura, 2013, p.35-36). Asimismo, la participación del Departamento de Cultura en programas europeos representó entre 2010 y 2013, dos millones de euros, lo que planteaba la oportunidad que representa la internacionalización del sector cultural como mecanismo multinivel de articulación para el desarrollo regional (Departament de Cultura, 2013, p.35-36). Asimismo, en las memorias del año 2013 se señalaba al turismo cultural en Cataluña como generador de alrededor de 10 millones de euros, considerando esta dinámica como otra externalidad fundamental en este contexto (Departament de Cultura, 2013, p.36). Por lo tanto, las razones argumentadas para la internacionalización cultural abarcaban beneficios diversos, como el intercambio económico de las industrias del sector, la intervención en Europa o la atracción de capitales y turistas.

En este marco, el Departamento de Cultura reorganizó su esquema administrativo. Esta transformación daba continuidad al proyecto internacionalizador dentro de un paradigma donde convergían la “singularidad y universalidad” de la cultura catalana (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero). Ahora los instrumentos exteriores del Departamento serían diversos: la Secretaria General (que cuenta desde 2013 con un Coordinador de Relaciones Externas), el ICEC y la Oficina de Soporte a la Iniciativa Cultural (Departament de Cultura 2013, p.39), a los que debe sumarse el IRL, con el que mantiene relaciones. Desde este esquema administrativo y conceptual se impulsó el modelo centrado en las industrias culturales y creativas, que tiene en la innovación y la internacionalización sus herramientas centrales de competitividad de cara a la salida de la crisis (Departament de Cultura, 2013, p.14). Con estas herramientas, se relanzó la acción exterior directa, situándola como una de las prioridades de la política cultural. Por otro lado, se impulsó la participación de Cataluña en los mecanismos de la Unión Europea para la promoción de las industrias culturales²⁹⁷.

²⁹⁷ Mediante el programa MEDIA había aportado 16 millones a empresas catalanas entre 2007 y 2013 (Departament de Cultura, 2013, p. 43). También en 2014, tras dos años del dictamen de la Comisión Europea, se aprobó la modificación de la Ley de cine catalán. En la nueva versión se sustituye la obligación de cuotas de subtitulación y doblaje por distintos sistemas de apoyo para promover estas acciones.

Este año, con el ingreso de la productora audiovisual Teresa Enrich como Directora del ICEC²⁹⁸, también esta entidad cambió nuevamente el organigrama de la institución y sus políticas. Entonces el Instituto que queda bajo la coordinación de la nueva *Direcció General de Creació y Empreses Culturals* del DC. Pasó de estar conformado cinco Áreas sectoriales (música, libro, audiovisual, artes visuales y artes escénicas) y dos Áreas transversales (desarrollo empresarial y promoción internacional) a organizarse en tres grandes Áreas, la de Empresas, la de Mercados y la de Públicos, quedando los departamentos sectoriales a cargo la sección empresarial. En este esquema, el Área de Promoción internacional, después de ocho años de funcionamiento, pasó a subsumirse al Área de mercados, “porque se entiende que donde haya una compra venta contractual es un mercado” (Navarro 2014, entrevista personal, 3 de mayo). En esta lógica, se consideraba mercado desde acontecimientos culturales que generaban transacciones a nivel local, pasando por bienes o eventos “meso”, como la Feria de Tàrrega, hasta mercados globales e internacionales. Esta medida dotaba de mayor transversalidad a la acción exterior. Alex Navarro, Director del Área de Mercados, indica al respecto:

“en un momento con menos recursos, interesa poner a disposición del sector, no tanto el dinero, que es el que hay, escaso, sino todo aquello que está en valor, que es el trabajo personal, la agenda de cada uno y el potencial que tiene cada uno de los trabajadores interdepartamentales de conectarse con los otros, y allí se generan sinergias fabulosas.”(Navarro 2014, entrevista personal, 3 de mayo).

En este marco, se produjo un nuevo cambio en el modelo de internacionalización del Instituto. El mismo se había basado originalmente en la tarea de ferias y en la conexión con interlocutores internacionales desarrollados por CF&TV en los años ochenta. Tras la adopción de los recursos del COPEC, esta dinámica se había extendido a otras áreas sectoriales mediante sus respectivas marcas (música, teatro, artes visuales). Pero ahora, este modelo ampliaba su campo de actuación e instrumentos, pasando de la promoción a la facilitación del intercambio comercial

²⁹⁸ Tras meses en su cargo, en julio de 2013, Antich fue sustituida por Jordi Sellas como Director del ICEC. De este modo la institución tendría 4 directores en cuatro años.

por múltiples medios²⁹⁹. En este contexto, Navarro indica cómo se estipuló sustituir *Catalan arts* por *Cataluña creativa* “porque hay un programa en Europa que se llama Europa creativa y porque se nos pide poner círculos concéntricos, donde ya no es el mercado europeo o los mercados tradicionales” (Navarro 2014, entrevista personal, 3 de mayo). En consecuencia, este replanteamiento tenía como eje la maximización de los recursos e inversiones exteriores, sean de ámbitos supranacionales o privados, con fines de desarrollo del empresariado cultural local.

En el año 2014, una novedad para la política cultural significó la creación de una Agencia Catalana de Patrimonio, que estaría encargada de la “modernización del patrimonio”. Esta entidad conformaría, para Mascarell una triada, junto con el IRL y el ICEC, dirigida a “administrar la singularidad, pero proyectarla internacionalmente” (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero). Este planteamiento manifiesta una articulación consiente de lo doméstico y lo internacional en la concepción de la política cultural. Asimismo, la extensión de la acción exterior a más instituciones públicas, expresa una convergencia que es defendida por el Conseller del siguiente modo “una cultura institucionalmente pequeña es una cultura que necesita que las cosas se hagan desde bastantes lugares al mismo tiempo, porque si no al final corres el riesgo de que alguna gente se quede afuera” (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero). Se plantea que la existencia de múltiples entidades culturales que confluyen en una tarea similar promueve asimismo el pluralismo en los modos de representación de la cultura, dada la autonomía relativa de cada proyecto institucional. Una perspectiva de “apertura liberal desde la socialdemocracia”, que para el Conseller encuentra un único límite en la “intolerancia o el fascismo” (Mascarell 2014, entrevista personal, 25 de febrero).

En este nuevo marco, la voluntad de internacionalizar la cultura como un mecanismo con dos objetivos, la disputa política y la generación de beneficios económicos, se vería reflejada en los programas del Gobierno catalán. El Programa 441 de “Internacionalización de la cultura” fue incorporado al presupuesto del Gobierno en el año 2014 con monto total de 13.546.229 de euros (Generalitat de Cataluña 2014). En las memorias correspondientes al mismo, se presentaba dicha línea de acción partiendo del siguiente diagnóstico:

²⁹⁹ De este modo Navarro indica: “ya no es ir a la feria, es pensar en Europa como un mercado también en subvenciones, y un mercado también de consultoría” (Navarro 2014, entrevista personal, 3 de mayo).

“Cataluña dispone de un importante sector cultural con creadores y empresas culturales de relevancia internacional perfectamente homologables a otras culturas europeas. La actual situación económica del país y la limitación de los recursos públicos hace necesaria la exportación de parte de la producción cultural catalana en los mercados internacionales... La internacionalización es también un mecanismo que (...) permite poner en valor el conjunto de la cultura catalana en el exterior y es la mejor carta de presentación de nuestro país en el exterior. En este sentido, hay que entender también la internacionalización como una forma más de diplomacia cultural ya que, como es bien sabido, la primera carta de presentación de un país en el mundo empieza por presentar y dar a conocer su cultura.” (Generalitat de Catalunya, 2014, p.530).

Esta revalorización de la acción cultural exterior como tarea de Gobierno, se manifestó también en la Presidencia, que se implicó en la diplomacia pública con mayor intensidad. En el campo multilateral se avanzó en la representación de Cataluña en UNESCO, como mandaba su nuevo Estatuto autonómico. Esto se efectuó mediante la firma de un convenio entre el Gobierno catalán y este organismo multilateral, que contó con la aprobación del Gobierno central (ACN, 2013). Conforme con el acuerdo firmado entre Artur Mas y la Directora General de UNESCO Irina Bokova, esta representación, que contaría con mayores competencias, se realizará por fuera de la delegación española. Si bien no brinda la categoría de miembro asociado a la región, permite su articulación independiente en algunas instancias de trabajo mediante delegados temporales (Noguer, 2013). La jefatura autonómica también se involucró en la difusión de la marca Barcelona para la producción cinematográfica en Hollywood (Masreal, 2014). Asimismo, desde este ámbito de Gobierno se solicitó el ingreso de Cataluña a la Organización Internacional de la Francofonía, sin el visto bueno del Estado español. El Gobierno catalán inquirió al organismo sobre su posible incorporación en categoría de invitado especial, como lo han hecho Quebec o Valonia-Bruselas (González y Noguer, 2014). Finalmente, la Presidencia promovió la acción exterior bilateral - como con Flandes- y multilateral con la intención de buscar salidas a la crisis y defender en el escenario internacional el derecho a decidir.

Como observamos, más allá de la evolución detallada en los antecedentes la paradiplomacia cultural catalana (1980- 2000), en este período de estudio (2000-2014) hay una

cierta continuidad en la línea del apoyo a las industrias culturales y de búsqueda de mecanismos para su regulación en la dirección representacional, así como en la proyección de las artes, en la política de marca artística y en la presencia en grandes eventos en el extranjero.

Sin embargo, en esta última etapa, se dio un cierto redireccionamiento de la política cultural exterior. Mientras durante el pujolismo se manifestó desde una perspectiva nacionalista con encaje en el Estado español, y tuvo una derivada de remarcación de su naturaleza diferencial con respecto al mismo en el segundo Tripartito, ahora se presentaba como una acción cultural exterior que tenía diversos puntos de contacto con la estrategia del reconocimiento internacional desplegada en torno al llamado derecho a decidir de Cataluña.

Por lo tanto, se observan dos vertientes diferentes con múltiples puntos de contacto entre la paradiplomacia cultural y la paradiplomacia pública, que cobra mayor entidad. Por su parte, la gestión cultural institucional tiene cierta continuidad y sus cambios más notorios son la reducción de sus recursos, el avance neoempresarialismo en la política cultural donde lo internacional aparece como contracara (junto con la adopción del discurso de la creatividad) y una nueva centralidad de la estrategia de acercar oferta y demanda en los proyectos del DC y el ICIC. Por otro lado, la nueva paradiplomacia pública, con participación de Diplocat, la SAE y la Presidencia, afectaría a la lógica de acción del conjunto del sistema, que quedaría “encuadrado” en otros términos. Desde una perspectiva de política exterior, se trata de una nueva dinámica de representación que tiene desde 2012 al “conflicto abierto” como nuevo marco para la acción comunicativa internacional.

CAPÍTULO 6: MARCOS DE RELACIÓN Y OPERACIONES DE LA POLÍTICA CULTURAL EXTERIOR

Mientras que en el capítulo anterior analizamos la evolución histórica de la paradiplomacia cultural catalana, considerando las características de sus diversas fases desarrolladas entre los años 2000 y 2014, en este capítulo profundizaremos en el examen de esta política a partir de las dos siguientes líneas de estudio longitudinal:

- a) En primer lugar estudiaremos en mayor detalle la cuestión de la articulación multinivel y político-social de la acción cultural exterior de Cataluña. Con este fin, analizaremos sus tres principales marcos de interacción: 1) su encaje en el sistema cuasi-federal español, 2) su diálogo con el Ayuntamiento de Barcelona, y 3) su articulación con los actores y las organizaciones privadas y asociativas de la región, que hemos inscripto en el concepto de espacio socio-institucional. Analizaremos los modos de interdependencia y las relaciones de colaboración y conflicto entre estos distintos ámbitos de poder. El acercamiento a esta compleja gobernanza nos permitirá repensar el peso específico los factores estructurales, meso y agenciales en los procesos de diseño y de despliegue de la paradiplomacia cultural.
- b) En segundo lugar, examinaremos distintas operaciones de la paradiplomacia cultural catalana, situadas entre las tres políticas culturales exteriores de mayor impacto internacional: 1) la de grandes eventos, 2) la del audiovisual masivo, y 3) la basada en los “grandes nombres” del mundo artístico local. Pensando estos ejes de la acción cultural exterior a través de casos específicos y focalizando de esta manera en proyectos concretos, avanzaremos en el cuestionamiento sobre los factores que predisponen los modelos y las transformaciones en esta política. Así, podremos considerar más adecuadamente los diversos elementos sectoriales, las mediaciones específicas, los mecanismos de generación de imagen y los procesos de capitalización

política que forman parte de la paradiplomacia cultural e identificar los roles que cumplen los distintos actores que participan de sus desarrollos.

Como señalamos en nuestro marco teórico (Cap. 2), pensar la paradiplomacia cultural por fuera de los enfoques institucionalistas y racionalistas predominantes, nos obliga a considerar las múltiples facetas del proceso de construcción política. Distintos estudios de la diplomacia cultural basados en estas teorías han recurrido acríticamente a factores como el diseño programático, los esquemas burocráticos, las dinámicas geopolíticas o los marcos legales. Este modelo de análisis de la acción cultural exterior se traduce de modo frecuente en la replicación de sus discursos institucionales y de sus marcos de legitimación como modo de describir y pensar la política, que es vaciada de las relaciones sociales que le dan forma. Alcanzar un conocimiento más acabado de la misma requiere de un estudio multifocal que permita advertir sus diversas causas de desarrollo y sus objetivos explícitos e implícitos.

Por este motivo, en este apartado estudiamos las relaciones sociales e intergubernamentales que dan lugar a la paradiplomacia cultural y algunas de sus iniciativas de mayor impacto social y concentración de capitales. Estos elementos de la política son reveladores de lo que hemos denominado como modelo de representación cultural exterior. Dicho concepto supone la consideración del impacto relativo de los procesos de deliberación social en la conformación de la política exterior y en la definición del recorte simbólico que se establece a la hora de proyectar la cultura de un territorio en el ámbito internacional. En esta línea, la dialéctica “marco-acción” que proponemos en este capítulo se figura en un contrapunto que clarifica las relaciones entre cada uno de los esquemas de gobernanza de la paradiplomacia cultural y el modo de organización de sus distintas iniciativas. Esta aproximación analítica nos facilitará desentrañar cómo se establece el proceso de construcción política, cuáles son sus causas de desarrollo y quiénes son sus protagonistas.

6.1 Los marcos de relación social e intergubernamental en el sistema catalán de la política cultural exterior

6.1.1 LOS MECANISMOS DE ARTICULACIÓN CUASI-FEDERAL DE LA PARADIPLOMACIA CULTURAL

La Constitución Nacional de 1978 otorga la exclusividad en materia de política exterior al Gobierno central y a las Cortes Generales (Art. 97, Art. 149.1.3), mediante, por ejemplo, el control total sobre el establecimiento de tratados y convenciones internacionales (Art. 94). Pero la vaguedad del Artículo 149.1.3, que atribuye al Estado las competencias exclusivas en lo referente a unas imprecisas “relaciones internacionales”, ha sido el marco normativo de diversas tensiones políticas en la estructuración del gobierno exterior (Arias, 1996). Uno de los aspectos que dificultan la definición de los límites de la actividad exterior desde este enfoque reglamentario, es que las relaciones internacionales poseen una “dimensión plurimaterial” (Pérez Tremps, 1991). Es decir, se trata de relaciones entre actores políticos y sociales en el sistema internacional que afectan a múltiples ámbitos de actuación, entre ellos los de orden cultural.³⁰⁰ La progresiva internacionalización de todo tipo de políticas desarrolladas por los gobiernos subestatales, se figuraría como un desafío para este ordenamiento constitucional y para el despliegue estatutario de las Autonomías.³⁰¹ Este escenario contribuyó a intensificar la disputa competencial entre la Generalitat de Cataluña y el Gobierno central, en el marco de una tendencia del conjunto de las CCAA hacia el incremento de su actividad exterior.

Dicha negociación de poder en materia exterior se ha desarrollado desde dos perspectivas cambiantes y mayormente contrapuestas sobre la acción paradiplomatica. Para el Gobierno de Cataluña esta tarea se desplegó inicialmente en el marco del “estrecho marco de maniobra que en este sentido concede el Estatuto de Autonomía al gobierno de la Generalitat.” (Generalitat de Catalunya, 1983, p. 367). Sin embargo, las sentencias del TC sobre la actividad exterior de las CCAA en materia cultural, evolucionaron desde una posición claramente restrictiva durante los años ochenta, que afirmaba la idea de la exclusividad del Gobierno central en este ámbito, a una

³⁰⁰ El Estatuto de Autonomía catalán de 1979 señala que el Gobierno de Cataluña tomará mediadas “necesarias para la ejecución de los tratados y convenios internacionales en aquello que afecte a materias atribuidas a su competencia, según el presente Estatuto.” (Art. 27.3). Véanse asimismo, el artículo 20.3 del Estatuto de Autonomía del País Vasco y el artículo 19.4 del Estatuto de Autonomía de Galicia.

³⁰¹ Por ejemplo, ya con el primer Estatuto de Autonomía de 1979 la Generalitat de Cataluña contó con amplias competencias en materia cultural.

lectura más abierta sobre la participación de las entidades subestatales en las relaciones culturales internacionales. Como se ilustra en la siguiente Tabla N°15 mediante el caso catalán, esta tendencia otorgó, desde los años noventa, un mayor margen de acción a las administraciones subestatales (Colino, 2007, p. 28, Armengol i Ferrer, 2008, p.273), garantizando de este modo un mayor equilibrio entre unidad y autonomía.

Tabla N° 15. Evolución de las sentencias del TC sobre la acción cultural exterior de Cataluña

Sentencia núm./año	Norma objeto	Agente	Sector	Sentencia a favor de	Observaciones
44/1982	Concesión de emisoras de radiodifusión en ondas métricas con frecuencia modulada	Gobierno Central	Radiodifusión	Estado	Habilitación de emisoras con alcance internacional
154/1985	Centros colaboradores con las Comunidades Autónomas	Gobierno central	Enseñanza a distancia	Estado	Bachillerato a distancia para gallegos en el extranjero
1/1986	Real Decreto 2075/1982, de 9 de julio, sobre actividades y representaciones deportivas internacionales	Generalitat de Cataluña	Deporte	Estado	Actividades y representaciones deportivas internacionales
153/1989	Orden de 26 de septiembre de 1984, del Ministerio de la Presidencia	Generalitat de Cataluña	Cine	<u>Cataluña</u>	Realización cinematográfica en coproducción
17/1991	Ley 16/1985, de 25 de junio, reguladora del Patrimonio Histórico	Junta de Galicia, Gobierno Vasco y Parlamento catalán	Patrimonio	Estado y CCAA	Difusión internacional del conocimiento de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico.

Fuente: Elaboración propia en base a las Resoluciones del Tribunal Constitucional, Ministerio de Justicia.

Sobre esta nueva base jurídica se desarrolló un nuevo marco legal plasmado en las diversas reformas estatutarias que las CCAA desarrollaron en los años dos mil (véase Cáp.4.3). De este modo, los nuevos Estatutos autonómicos respaldan la ampliación de la proyección internacional de las CCAA y, en este contexto, de su actuación en la UE (Becerra, 2009). Este proceso daría sustento a una nueva acción cultural de la Generalitat de Cataluña en el exterior, con la apertura de Delegaciones de gobierno³⁰², la firma de distinto tipo de acuerdos -no normativos- y la innovación en sus actividades internacionales (Beltrán García, 2001).

³⁰² La doctrina del TC admite esa posibilidad a nivel subestatal desde el año 1994.

Distribución de recursos en la política cultural exterior entre el Gobierno central y la Generalitat de Cataluña

El proceso de transformación legal arriba aludido facilitó la descentralización administrativa y la proliferación institucional en la política cultural exterior, así como el consecuente incremento de recursos en esta materia por parte de todas las administraciones del Estado (Interarts, 2005; Albornoz, 2009). Precisamente, durante los años dos mil se observa un aumento general en la inversión de la AGE y de las CCAA en promoción cultural exterior. Bajo este concepto dichos gobiernos realizaron una aportación conjunta que fue de los 52 millones de euros en el año 2004 a un total de 93.2 millones de euros en 2008 (Galindo Villoria et al., 2009, p. 75), año de inicio de la crisis financiera internacional que afectó marcadamente al país. Asimismo, este último año, la suma de la inversión en esta actividad por parte de los organismos centrales analizados³⁰³ fue de 72.6 millones de euros. Mientras, los 14 órganos restantes que aportaron datos, todos actuando en el nivel autonómico, acumularon los restantes 20.6 millones de euros.³⁰⁴ Por otro lado, se ha estimado que entre 1997 y 2002 la aportación española en el ámbito de la cooperación cultural al desarrollo ascendió a 192 millones de dólares. El 73% de lo invertido en esta materia durante el año 2002 correspondió al MAE, mientras que las contribuciones realizadas por el conjunto de las CCAA arribaron a solo el 10% (Alonso et al., 2004, p. 23).

En cuanto a la distribución de recursos entre el Gobierno central y la Generalitat de Cataluña, en el año 2008 el monto específicamente destinado a promoción cultural exterior por parte del ICIC fue de 4 millones de euros³⁰⁵, mientras que el ICEX consignó 6 millones al mismo rubro (Galindo Villoria et al., 2009, p.75). Esto habla de una inversión muy importante tratándose de un organismo subestatal. Por otra parte, en el año 2007, la partida del MAEC para difusión cultural en el extranjero fue de 104 millones de euros, de los cuales 89.4 correspondían al presupuesto total del IC (Colino, 2007). Ese mismo año, en el contexto de la presentación catalana en la Feria de Frankfurt, el IRL alcanzó su presupuesto más elevado, con 24 millones de euros. Más allá de esta coyuntura política, su presupuesto general sufrió un crecimiento continuo

³⁰³ Se trata de: SEEL, SEACEX, AECID, IC, ICEX y las Direcciones Generales de Política e Industrias Culturales y del Libro, Archivos y Bibliotecas.

³⁰⁴ El Informe de Galindo Villoria y otros (2009) se hizo sobre la base de una encuesta realizada entre los años 2008 y 2009 a una muestra de 22 organismos dedicados a política cultural exterior (respondieron solo 22 de los 36 contactados). Se utilizaron asimismo Presupuestos Generales del Estado y diversos documentos institucionales.

³⁰⁵ Por su parte, el presupuesto total del ICIC pasó de 28.6 millones de euros en 2004 a 66.5 en el año 2012. Este año las ayudas concedidas por el Área de Promoción Internacional fueron de 2,42 millones de euros (ICIC, 2004; 2012).

y abrupto, pasando de 1.458.472 de euros en el año 2002, con su apertura, a una suma de 15.436.277 de euros en el año 2009. En la siguiente Tabla N°16 presentamos la evolución presupuestaria comparada entre estas dos instituciones. La misma muestra una relación estable de crecimiento, donde el presupuesto general del IRL representa, de modo continuado, en torno al 10% de los recursos anuales del IC. Asimismo, se observa cómo este crecimiento se detiene en el año 2011, evidenciando el impacto de la crisis económica en todos los niveles de Gobierno.

Tabla N° 16. Comparación de la evolución presupuestaria (millones de euros): IC / IRL

Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
IC	60	61	68,6	89,4	100,5	102	103,3	102,8	97,23	83,76
IRL	6,2	8,8	12,2	24,4	13,3	15,4	13,7	11,9	11,7	10

Fuente: Elaboración propia en base a Memorias Instituto Cervantes e Instituto Ramon Llull 2004-2012 y Presupuestos Generales del Estado.

Posteriormente a la coordinación interministerial de la diplomacia cultural que se produjo en el año 2009 y tras tres años de reducción de sus recursos debido a la crisis económica, en 2012 el presupuesto del MAEC y del MECD destinado al programa “Cooperación, promoción y difusión cultural en el exterior” ascendió a un total de 132.9 millones de euros, el 70% de los cuales fueron destinados al IC (Jefatura del Estado, 2012). Durante el mismo año el presupuesto general del IRL representó un per cápita a nivel regional de 1.56 euros, mientras que el presupuesto general IC del mismo año, fue equivalente a 2 euros per cápita a nivel del conjunto del territorio estatal (Idescat, 2012; Instituto Cervantes, 2012; Instituto Ramon Llull, 2012).

En síntesis, si bien la AGE lidera claramente la atribución de recursos en este ámbito, se observa una cierta descentralización de la inversión cultural exterior. La misma no se deriva de una incorporación de la actividad subestatal a la política cultural exterior desarrollada por la AGE, sino que se produce principalmente mediante la creciente ampliación de medios económicos y de mecanismos de intervención autonómica que acompañan la descentralización normativa de esta actividad. En el contexto de una marcada asimetría entre los distintos

gobiernos subestatales intervinientes, este fenómeno se observa de forma más significativa en el caso catalán, el gobierno puntero en esta materia.

Los mecanismos de coordinación y de colaboración entre la AGE y la CAC en la paradiplomacia cultural

Desde finales de los años ochenta el Gobierno español ha ido estructurando una serie de organismos que tienen entre sus objetivos la coordinación multinivel de diversas líneas y proyectos de la acción cultural exterior entre la AGE y las CCAA. Estas instancias gubernamentales, no previstas en el diseño inicial del Estado de las Autonomías, emergen o son reformadas a partir de las transformaciones legales y administrativas que incorpora la nueva gobernanza multinivel. Su ordenamiento se vincula con la necesidad de dar respuesta a la coordinación de la nueva acción cultural exterior, de atender a las demandas subestatales de articulación supranacional y de proyectar internacionalmente la pluralidad cultural del Estado. Estos distintos objetivos influyeron en la conformación de un esquema fragmentado, conformado por distintos mecanismos de coordinación de esta política, que presentamos a continuación.

En el contexto de los distintos instrumentos de coordinación cuasi-federal de la política cultural que ha desarrollado el Ministerio de Cultura,³⁰⁶ se han ido estableciendo distintos mecanismos de colaboración entre el mismo y las CCAA, tendientes a sistematizar la acción cultural del Estado en el extranjero. En esta materia actúa la recientemente constituida Subdirección General de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas, adscripta a la Dirección General de Industrias Culturales y del Libro del MECD. Se trata de un órgano normado por el Real Decreto 257 de 2012, en el marco de la reorganización de dicho Ministerio. Según el mencionado Decreto, esta Subdirección tiene como función primordial:

“1) La cooperación con la acción cultural de las Comunidades Autónomas, propiciando, de común acuerdo, la comunicación cultural entre ellas, el conocimiento de la pluralidad y riqueza de sus respectivos patrimonios culturales,

³⁰⁶ Con el Real Decreto 1887/1996, se modificó la estructura orgánica MEC y se creó la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural. El Art. 8.f de dicho Decreto le otorgaba a esta dependencia la función de dinamización del intercambio de información cultural entre las administraciones. En su punto g especificaba: “Facilitar el conocimiento de la diversidad cultural de las Comunidades Autónomas en el exterior, de acuerdo con ellas.” Dicha Dirección sería suprimida en el año 2008, traspasando sus funciones a la Secretaría General Técnica.

así como el intercambio de información sobre sus actividades culturales”(Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, 2012).

Siguiendo estos preceptos, el órgano actúa principalmente en acciones intraestatales y, de modo secundario, en la diplomacia cultural. En este sentido, el punto n del Real Decreto 257 le atribuye la función de “la promoción del conocimiento de la diversidad cultural de las Comunidades Autónomas en el exterior de acuerdo con ellas” (Real Decreto 257). De este modo, la Subdirección asume distintas tareas de coordinación de la política cultural con proyección internacional en los ámbitos de los grandes eventos, de la dinamización de proyectos supranacionales y de la diplomacia pública. Por ejemplo, la Subdirección realiza la coordinación estatal de la oficina de Europa Creativa, programa en el cual el País Vasco, Andalucía y Cataluña reciben la mayor cantidad de fondos entre todas las CCAA. En segunda instancia, desde esta dependencia también se dispone la comunicación con las CCAA en el marco del proyecto Marca España. Asimismo, este órgano gestiona actualmente la organización de la Conferencia Sectorial de Cultura y asesora a los distintos actores intervinientes en la misma.³⁰⁷

Sin embargo, como ya observamos al tratar el proyecto Marca España (véase Cap.4.2), la colaboración entre la AGE y las CCAA en estas líneas de trabajo ha presentado diversas limitaciones. El Consejero Técnico de la Subdirección General de Cooperación Cultural, Santa-Bárbara Rupérez indica al respecto: “se depende un poco también de la voluntad política que exista por parte tanto de los dirigentes de la Administración General del Estado, como de los dirigentes de la administración autonómica del Estado” (Santa-Bárbara Rupérez 2014, entrevista personal, 23 de julio). Sobre la asimétrica relación que se establece entre la AGE y las distintas CCAA en el marco de estas colaboraciones, Santa-Bárbara Rupérez indica:

“Lógicamente dentro de esa cooperación, pues hay Comunidades que cooperan más desinteresadamente y las hay que cooperan más interesadamente. Hay quien se preocupa más por participar en proyectos y hay quien se preocupa

³⁰⁷ Según indica su Consejero Técnico, Santa-Bárbara Rupérez, se trata de “una puesta en común de las actuaciones del Estado con los representantes autonómicos” (Santa-Bárbara Rupérez 2014, entrevista personal, 23 de julio). Entre los grupos de trabajo que la mencionada Subdirección coordina para estos encuentros, hay uno dedicado específicamente a las relaciones culturales de los distintos gobiernos del Estado con la UE.

más que les demos el dinero³⁰⁸ y luego a partir de allí funcionan, si por algunos fuera, de un modo totalmente independiente” (Santa-Bárbara Rupérez 2014, entrevista personal, 23 de julio).

En segundo lugar, también en el ámbito del Ministerio de Cultura, en 1992 se constituyó la mencionada Conferencia Sectorial de Cultura. La Conferencia, de la que participan el Ministro del área más los Consejeros autonómicos, está a cargo de propiciar la colaboración entre la AGE y las CCAA en la política cultural. Con este fin se desarrollan encuentros orientados al intercambio de información relacionada a la gestión de la cultura, donde se establecen pautas sobre los lineamientos de la administración cultural tanto a nivel local como en el exterior, incluyendo a la UE, la UNESCO y lo relacionado con la cooperación cultural al desarrollo.

Sus plenos dejaron de realizarse en el año 1995, retornando a ponerse en marcha recién durante la legislatura socialista 2004-2008. Desde entonces estos encuentros, donde ha predominado lo protocolario, han estado centrados en la comunicación institucional. En este marco, han permitido una cierta puesta en común de las actividades exteriores de los distintos gobiernos. En materia de diplomacia cultural los encuentros han evidenciado diferentes tensiones intergubernamentales entre la AGE y las CCAA. Por ejemplo, en 2005 se produjo un reclamo a la AGE por parte de diversas CCAA, entre ellas Cataluña, debido a su falta de consideración sobre la posible contribución autonómica al proyecto España en Marruecos (Ministerio de Cultura, 2005, p. 37). Otro ejemplo sobre estas discrepancias es la negativa de la Delegación española en el Consejo de Ministros de Bruselas de intervenir para defender una posición común de las CCAA previamente adoptada (Ministerio de Cultura, 2008b, p. 28).

Por otra parte, en una primera esfera de coordinación de la acción cultural en el ámbito estrictamente supranacional, en 1989 fue creada la Conferencia de Asuntos relacionados con la Comunidad Europea (CARCE)³⁰⁹. Está destinada al intercambio de información sobre esta materia. Depende orgánicamente del Ministerio de Hacienda y Administraciones públicas y se haya compuesta de varios órganos de la AGE (cuatro Ministerios) más los Consejeros de las CCAA. En 1994 se firmó un acuerdo de participación autonómica en la institución, que estipulaba la realización de Conferencias Sectoriales. Desde entonces, mediante la Ley 2/1997 y

³⁰⁸ Santa-Bárbara Rupérez señala asimismo que Cataluña es el Gobierno que más dinero recibe por parte de la Subdirección General (Santa-Bárbara Rupérez 2014, entrevista personal, 23 de julio).

³⁰⁹ Desde 2010 se red denominó Conferencia para Asuntos Relacionados con la Unión Europea (CARUE).

la firma de diversos acuerdos (2004 y 2009), se avanzó en lo referente a la intervención directa de algunas CCAA en la UE. La transformación del marco legal en esta dirección se ha vinculado con la debilidad institucional de los partidos a cargo del Gobierno central (Jáuregui Bereciartu, 2005). Los mismos se vieron en la necesidad de pactar con los poderes autonómicos nacionalistas, debido a su baja representación parlamentaria en estos períodos.

Con el acuerdo de 2004, que propicia una mejora de la intervención autonómica en este órgano (Ramon, 2006), se formalizó la participación de las CCAA en el ámbito de Educación, Juventud y Cultura. Las CCAA estarían ahora representadas por un Consejero autonómico en la Delegación española ante la UE. En 2008 el grupo de trabajo sobre asuntos culturales de la CARCE se reunió en ocho ocasiones y hubo tres reuniones del Consejo sobre cultura (Donaire, 2009)³¹⁰. Al año siguiente, seis CCAA que habían modificado sus Estatutos durante los tres años previos, formularon una declaración conjunta que reconoce los adelantos mencionados. Sin embargo, el texto promueve la agilización de estos mecanismos, la adopción de medidas que permitan paliar la intromisión comunitaria en competencias autonómicas y la profundización de la participación subnacional en la UE (Conferencia de Gobiernos de las CCAA, 2009). Por lo tanto, si bien la CARCE presenta importantes avances en cuanto a su apertura a la contribución autonómica en la diplomacia cultural, es un espacio en proceso de institucionalización de la participación subestatal directa y que aun presenta problemas de legitimidad y quórum (De Castro Ruano y Ugalde Zubiri, 2010; Ayuso, 2009).

En un segundo ámbito de coordinación de la acción autonómica a nivel supranacional se encuentra la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO, que forma parte de la AECID. Fue creada en 1953, pero en 2004, en el marco de la mayoría parlamentaria del PP, se la reorganizó con el fin de dinamizar las relaciones estatales con el organismo multilateral. Con este fin se persiguió agilizar la comunicación institucional entre el Estado y el organismo supranacional desde la AGE y desde las CCAA, incorporando una perspectiva plurilingüe y pluricultural (Colino, 2007, p. 64). Sin embargo, esta reforma se realizó dotando a la AGE de un cierto dominio en su estructura de gestión (Mesado Jardí, 2008, p. 27): La Comisión está compuesta de un Consejo Ejecutivo, formado por delegados de diversos Ministerios y con participación de representantes de dos CCAA, electos entre las distintas Autonomías, más el

³¹⁰ Actualmente, la señalada Subdirección General de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas posee un grupo de trabajo en la CARUE, orientado a coordinar la tarea cultural de las CCAA en la Delegación española ante la UE.

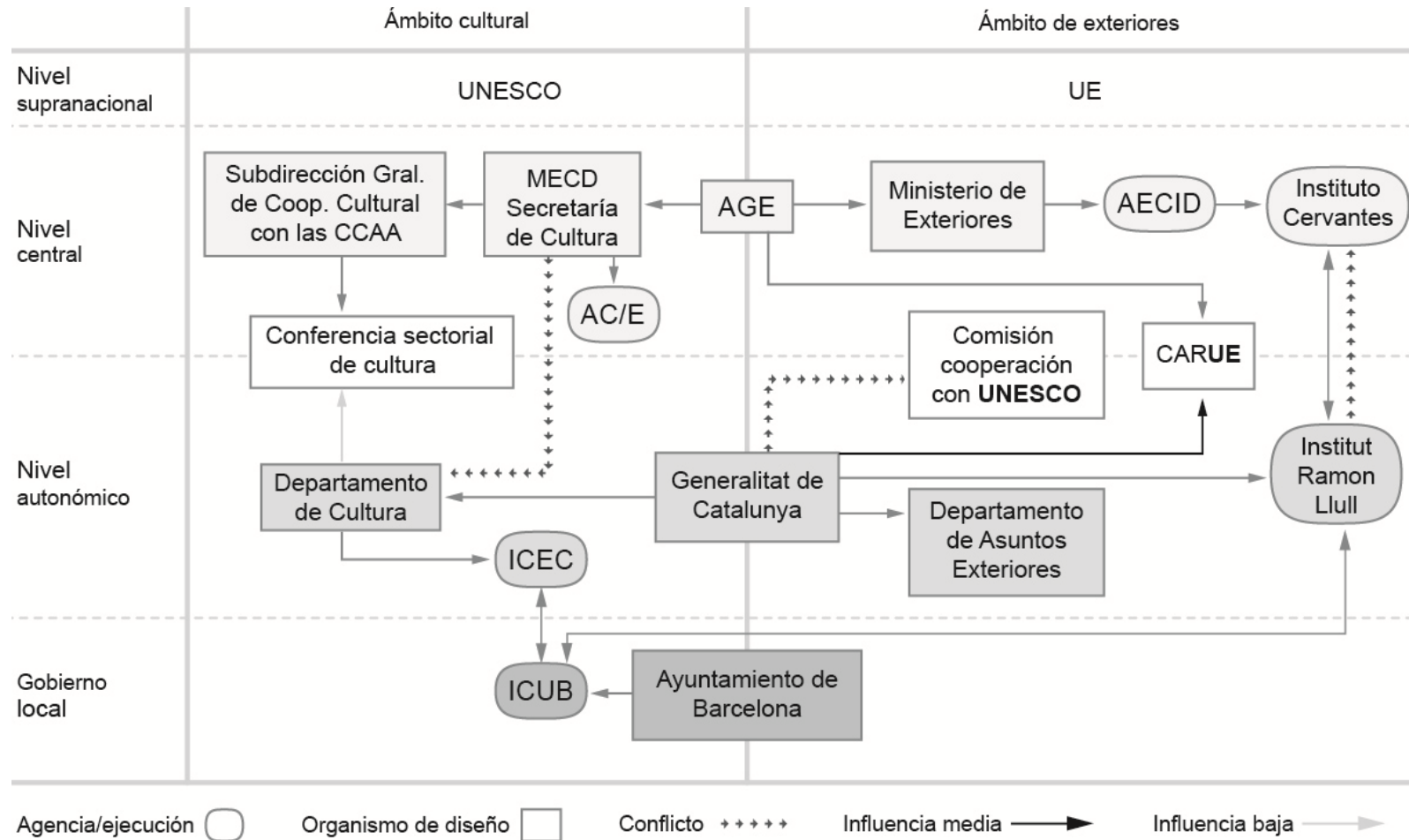
Pleno de la Comisión, donde se encuentran representantes de la AGE en diversas áreas, más los delegados de todas las CCAA.

El *Centre UNESCO de Catalunya*, la asociación creada en 1984 con el fin de promover la relación de Cataluña con el organismo supranacional, trabajó de modo continuo con esta Comisión (UNESCOCAT, 2001, p.6). A pesar de esta relación histórica, los gobiernos catalanes manifestaron repetidamente sus rechazo a la falta de pluralidad cultural y lingüística que representaría este mecanismo institucional para la representación del Estado ante UNESCO (Mesado i Jardí, 2008, 42; Petit Bozzo, 2010). En los años dos mil, posteriormente a sucesivas negociaciones y con los Gobiernos tripartitos en el poder, la Generalitat catalana intensificó la labor en esta materia y optó por mejorar su presencia en el organismo, una filosofía plasmada en el nuevo Estatuto de Autonomía 2006 (Art. 199). Este proceso, tendiente a negociar otras vías de representación en UNESCO, derivó en la firma de un convenio entre la CAC y la UNESCO en el año 2013, para establecer una representación propia al margen de la Delegación española.

El análisis de estos distintos mecanismos institucionales manifiesta la débil capacidad política de la AGE para coordinar la (para)diplomacia cultural junto con las CCAA y el conflicto abierto en esta materia particularmente con respecto a la CAC. En el siguiente Gráfico N° 10 se puede apreciar el complejo esquema de relaciones entre estos gobiernos en la política cultural exterior. En el mismo se destacan las principales dinámicas de colaboración y conflicto en el sistema multinivel de la diplomacia cultural, teniendo como referencia al caso catalán. Asimismo se grafica la estructura multinivel de la paradiplomacia cultural catalana a la que haremos alusión durante este capítulo. La misma se vincula hacia el nivel local con el Gobierno de Barcelona, en una interacción basada en proyectos. Por otra parte, su relación con el nivel supranacional se estructura mediante los mecanismos constituidos por la AGE para este fin. En el Gráfico se puede apreciar la escasa operatividad de dichos instrumentos, una ineficacia agudizada desde el segundo Tripartito (2006-2010), cuando los escasos puentes entre la CAC y la AGE³¹¹ en la acción cultural exterior se vieron claramente minados.

³¹¹ Como por ejemplo los mencionados progresos en la actividad coordinadora de la Comisión de Cooperación con UNESCO.

Gráfico Nº 10. Actores de la paradiplomacia cultural catalana en el marco del sistema diplomático



Fuente: Elaboración propia.

Más allá de las citadas instituciones de coordinación cuasi-federal de la política cultural exterior, existen otras vías de colaboración intergubernamental e interinstitucional en este ámbito. Se trata de los proyectos y convenios establecidos por los diferentes organismos y agencias de aplicación de la diplomacia cultural dependientes de la AGE y por sus entidades homólogas en los gobiernos autonómicos. Un mecanismo específico en esta dirección lo componen distintos programas impulsados por la Subdirección General de Promoción Exterior de la Cultura del MEDC. Por ejemplo, con el acontecimiento bienal *Marca Espanha* de difusión del arte español en Portugal iniciado en 2009 y que incorpora una gran variedad de eventos y exposiciones. Dicha Subdirección coordinó este programa conjuntamente con las Comunidades Autónomas de Galicia y de Extremadura y con la Secretaria de Estado de Cultura lusitana. No obstante, el Subdirector General de Promoción Exterior de la Cultura, Vilanova Martínez-Frías, menciona sobre el alcance de esta dinámica, en clara referencia a Cataluña y al País Vasco:

“En otros casos no te oculto que la colaboración es un poquito más complicada por los celos de alguna Comunidad Autónoma en lo que entiende que son sus competencias exclusivas, que no quiere compartirlas con nadie. Es una visión a corto plazo y que normalmente suele ocurrir con una o dos CCAA” (Vilanova Martínez-Frías 2014, entrevista personal, 21 de julio).

En segunda instancia, la recientemente creada Acción Cultural Española (2010) incluye en su estructura un Consejo y una Secretaria con presencia de las instituciones subestatales con competencias en el sector. Sin embargo, su organigrama brinda protagonismo a las instituciones del Estado -del MECD así como del IC-, tanto en su Consejo como en su Secretaria Permanente. Asimismo, su enfoque de acción está, por una parte, orientado hacia el reforzamiento de la Marca España, eludiendo en su programación actual referencias claras al carácter plurinacional del Estado (Acción Cultural Española, 2013 2014). Por otro lado, esta entidad también se articula con el territorio mediante la dinamización de proyectos artísticos y culturales, pero en una relación directa con los agentes y artistas locales, por medio de la realización de diversas

convocatorias (Sobredo 2014, entrevista personal, 23 de julio), en el marco de una variada oferta de movilidad y de visitantes internacionales³¹² (Acción Cultural Española, 2013).

Por su parte, el Instituto Cervantes³¹³, si bien inicialmente se caracterizó por desarrollar una actividad en torno a la difusión de la lengua castellana (Herrera de la Muela 2006, p. 865), desde los años dos mil comenzó a abrirse a nuevas dinámicas sectoriales y nacionales (Herrera de la Muela, 2008). En 2004, en el marco del retorno del PSOE al poder, se estableció el primer convenio de colaboración con el IRL, que tuvo como fin difundir la lengua y la cultura catalanas mediante la red internacional del IC. Según dicho acuerdo, el IC brindaría cursos de catalán y facilitaría espacio en sus centros para la realización de actividades programadas por el IRL. Desde entonces, el convenio IC-IRL se ha renovado y, además de los cursos de catalán concretados por el IC, se han establecido colaboraciones para la realización de actividades artísticas y culturales en el exterior, como por ejemplo el ciclo “Días de cultura catalana en Moscú” realizado en 2006 (Institut Ramon Llull, 2005, p. 191). Sin embargo, en el contexto de la escalada en la tensión política entre el Gobierno de Cataluña y la AGE, Vicenç Villatoro, Director del IRL, cuestionó el alcance de la tarea de difusión del idioma catalán que lleva adelante el IC (44 cursos con 202 asistentes en 2012)³¹⁴, así como los intereses detrás de esta actividad:

“Gracias, y seguro que está hecho con muy buena fe y se agradece, pero no nos sirve para nada ¿Cuál es nuestra posición respecto al Cervantes? Independencia, es decir, somos dos institutos, tenemos que saber cada uno lo que hace el otro, cuando estamos hablando de aspectos no lingüísticos de la cultura tenemos que colaborar, pero cada uno es un instrumento ajustado a las necesidades y a las expectativas de su propia lengua.”(Cortes Generales, 2013).

En términos generales, los distintos organismos de coordinación estatal de la (para)diplomacia cultural han estado centrados en la comunicación intergubernamental.

³¹² En esta última materia predominan las aportaciones a las instituciones afincadas en Madrid (Acción Cultural Española, 2013 p.34).

³¹³ El Instituto Etxepare, de proyección internacional del euskera, también estableció un acuerdo de colaboración con el Instituto Cervantes, en el año 2011.

³¹⁴ Se debe tener en cuenta que, para el periodo 2011-2012, se realizaron 243.000 matrículas en cursos de español (Instituto Cervantes, 2012).

Impulsados en los años noventa, durante la siguiente década presentan una cierta apertura orientada a la incorporación de nuevos mecanismos de contribución autonómica en la política exterior. Este proceso se vinculó a los cambios en la gobernanza internacional y a las dinámicas de poder interparlamentario. No obstante, durante el presente siglo estos órganos han actuado desde una perspectiva de simetría en la participación de las distintas CCAA y han oscilado entre la centralización y la descentralización en función del mapa político-partidario. Por lo tanto, estos espacios no se han figurado en mecanismos de coordinación efectiva de la acción cultural exterior del conjunto del Estado.

Esta desconexión entre (para)diplomacia cultural de los diversos gobiernos estatales así como la desigualdad en sus recursos, han debilitado la pluralidad de la representación cultural exterior e impedido su combinación. En ciertos períodos y contextos institucionales, como con acuerdo IC-IRL, se han desarrollado algunas sinergias que subrayan el carácter diferencial de las naciones histórico-culturales que conforman el Reino de España. Sin embargo, el limitado alcance de las actuaciones en la promoción activa de las culturas de raíz no castellana (como la catalana, la vasca o la gallega) y la demanda continua por parte de Cataluña de una mayor participación en todos los órganos de coordinación mencionados, revelan que la diplomacia cultural no asume al conjunto de las culturas del Estado como objetos de promoción equiparables a la “cultura castellana” y que el Gobierno catalán ha perseguido continuamente la construcción de autogobierno y la distinción nacional con respecto a las otras CCAA mediante la disputa política en el seno de los espacios de articulación cuasi-federal de esta política.

6.1.2 LA PARADIPLOMACIA CULTURAL DE BARCELONA Y LA (CO)CAPITALIDAD CULTURAL

Actualmente la paradiplomacia cultural regional es, en muchos casos, una “paradiplomacia urbana”, tanto debido a la importancia de las ciudades como actores culturales internacionales, como por la creciente sistematización de la administración exterior del patrimonio por parte de sus gobiernos (Salomon, 1993)³¹⁵. Mediante estos recursos las urbes participan con particular énfasis en el desarrollo económico de las regiones (Keating, 1996) y favorecen y condicionan sus modos de proyección cultural (Zamorano y Rodríguez Morató, 2015). Esto se manifiesta por

³¹⁵ En esta línea, La Porte (2014, p.1) señala: “El fortalecimiento del poder local en el ámbito mundial es un hecho y se impone como una realidad sobre un derecho internacional que todavía no se atreve a concederle propiamente el estatus de actor diplomático”.

ejemplo en la relevancia y el impacto económico, simbólico y político de París para la proyección internacional Francia, de Montreal para la de Quebec o de Barcelona para la de Cataluña (Cubelles y Rué, 2002, p. 214; Paschalidis, 2009, p.276). En consecuencia, acercarse a una mayor comprensión de la política cultural exterior catalana, en un “mundo de ciudades”, hace necesario un análisis del rol de Barcelona como una referencia cultural global, como espacio sociopolítico y fundamentalmente como actor paradiplomático.

La relevancia económica y cultural de Barcelona a nivel internacional, que se acrecentó tras las Olimpiadas de 1992, no se vio reflejada en su incorporación a la diplomacia estatal. Como mencionamos anteriormente, la (para)diplomacia cultural del Estado español ha estado dominada por la descoordinación y la fragmentación. Conjuntamente, en la línea con el modelo francés de diplomacia cultural, la capital del Estado ha condensado la inversión económica en la materia, sirviendo asimismo de plataforma para la difusión de un ideal nacional. En este contexto, la dinámica multinivel entre el Ayuntamiento de Barcelona y el Gobierno catalán en la política cultural exterior cobró centralidad. Sin embargo, la misma no ha estado libre de conflictos por la capitalización política de la marca y del patrimonio cultural de Barcelona, así como del nacionalismo político. En un nivel “ideológico” de esta disputa entre ambos gobiernos operaron distintos posicionamientos discursivos, que comúnmente enfatizaban el contraste metrópolis-cosmopolitismo-relativismo frente a interior-tradición-esencialismo.

Estas dinámicas de la gobernanza multinivel se manifestaron en el proceso de estructuración y en el desarrollo de la paradiplomacia cultural de la ciudad, la cual mantuvo diversos vínculos de colaboración y conflicto con la política autonómica. Este desarrollo tuvo dos etapas: una que va desde 1986, con la elección de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos (1992), hasta 1995, y una segunda etapa que va desde el año 1996, con la creación del Instituto de la Cultura de Barcelona, hasta la actualidad.

Los inicios de la paradiplomacia cultural de Barcelona

La consolidación de la ciudad de Barcelona como un icono mundial tuvo como dos de sus bases una intervención pública de gran alcance en el ámbito cultural y un proceso de regeneración urbana, elementos que también implicaron una importante transformación social. Este desarrollo fue conducido desde 1979 por el Partido de los Socialistas de Cataluña (PSC), bajo el liderazgo

del ex Alcalde de la ciudad, Pascual Maragall (1982-1997)³¹⁶ (Subirats y Brugué, 1997). Maragall, quien dejó una fuerte marca personal en el diseño de la ciudad y en su panorama cultural, promovió un discurso cívico que manifestaba representaciones específicas sobre la personalidad de Barcelona. Según McNeill (2001), remitiéndose al concepto de Benedict Anderson, este discurso permitió considerar a la sociedad de Barcelona como una "comunidad imaginada". Fue una "generación de identidad" asentada en unos preceptos ideológicos de un "cosmopolitismo de izquierdas", que le brindaron "coherencia al cambio" (McNeill, 2001, p. 4). Dicha revitalización de la singularidad histórica y del carácter vanguardista de la ciudad se produjo sobre la riqueza de su cultura local y de su patrimonio urbano (Mascarell, 2007).

El citado proceso fue de la mano de los preparativos para los Juegos Olímpicos de 1992, puestos en marcha seis años antes del evento. Los Juegos, organizados en colaboración con el sector privado, recibieron el apoyo de los tres principales niveles de gobierno del Estado. Estos preparativos para las Olimpiadas impulsaron la institucionalización de una paradiplomacia oficial en Barcelona, con la creación del Departamento de Relaciones Internacionales de su Ayuntamiento. Margarita Obiols, ex Directora del Departamento, mencionaba al respecto:

“Esto ocurre a partir de 1986 con la nominación de Barcelona como ciudad olímpica. En 1987, después de las elecciones, se decide crear un equipo de relaciones internacionales y se eligen las tres prioridades regionales: Europa, América Latina y el Mediterráneo. Todo esto manteniendo una presencia activa en las organizaciones internacionales.” (Citado en Marx, 2008, p. 90).

En este contexto, el Ayuntamiento de la ciudad impulsó un amplio programa de paradiplomacia pública, que publicitó internacionalmente a la urbe (García, 2002). Asimismo se crearon estructuras específicas de paradiplomacia cultural y, en este marco, se impulsó la llamada Olimpiada Cultural, una agenda que se estableció antes y después de los Juegos (Castellet, 1989). En 1988 el Ayuntamiento creó Olimpiada Cultural S.A. (OCSA), una asociación público-privada que operó de modo separado a la Organización Olímpica. Fue

³¹⁶ Las reformas urbanas comenzaron tempranamente con el alcalde socialista Narcís Serra (1979-1982) y su política de urbanismo de "zurcidora" (Maragall, 1992). Este proceso continuó con una campaña dirigida a la modernización del patrimonio privado de la ciudad, bajo el lema de *Barcelona posa't guapa!*, que fue lanzada en 1985 y que consiste en un sistema de financiación pública destinado a rehabilitar y mejorar la estética del patrimonio residencial de la ciudad.

encabezada por el Alcalde de la ciudad y gestionada por Margarita Obiols y por diversos actores de los sectores público y empresarial. OCSA organizó un ambicioso programa de actividades culturales anuales tituladas: el "Año del Deporte" (1989), el "Año de las Artes" (1990), el "Año del Futuro" (1991) y, finalmente, en 1992, el "Festival Olímpico de las Artes" (Moragas i Spa, 2008).

No obstante, las operaciones llevadas a cabo por OCSA se caracterizaron por las constantes disputas entre los distintos niveles de gobierno. En este sentido, debido a diversas discrepancias políticas, donde el Gobierno de CiU se enfrentaba a las administraciones socialistas del Ayuntamiento y del Gobierno central, el acuerdo entre el Gobierno de Barcelona y el Departamento de Cultura de la Generalitat para promover el mencionado programa no fue firmado hasta 1991. Asimismo, tras distintas negociaciones, tanto la apertura de los Juegos como su clausura incluyeron elementos alegóricos de Cataluña y, en menor medida, algunos de los símbolos característicos de España (Moragas i Spa, 2012, 2008).

La acción cultural exterior de Barcelona tras las Olimpiadas de 1992

Tras los Juegos Olímpicos, Pascual Maragall (1992, p.7) escribió en referencia a los posibles logros de la ciudad: "El interés internacional, el turismo o la inversión empresarial, serán sin duda otros factores positivos en la Barcelona de 1993." En efecto, la vocación internacional y pro-europea del Alcalde, se reflejó posteriormente en sus continuos esfuerzos políticos en la paradiplomacia de la ciudad. Con estas iniciativas, su Gobierno demostró una gran capacidad de gestión de la dialéctica local-internacional en la política urbana. Esto implicó el uso deliberado de voces internacionales como amplificadoras de los intereses locales, y procesos domésticos integrados dentro de redes y dinámicas internacionales. En este marco, el Gabinete de Relaciones Internacionales, dirigido por Margarita Obiols tras los Juegos Olímpicos y hasta el 2003³¹⁷, continuó desarrollando una activa diplomacia de ciudad. Durante esta década se dio también un marcado crecimiento de la actividad desarrollada por el área de Turismo de Barcelona al interior de la alcaldía. Estas políticas contribuyeron a la consolidación de Barcelona como un centro cultural y como una imagen discernible a nivel internacional (Subirats y Brugué, 1997, p. 261; Subirós, 1998).

³¹⁷ Obiols sería posteriormente Secretaria de Relaciones Internacionales del Gobierno tripartito catalán.

Posteriormente a los Juegos Olímpicos, el Ayuntamiento llevó a cabo una reconsideración ideológica y organizativa de su política cultural, que también implicó la especialización y diversificación de su paradiplomacia cultural. Si bien diversas iniciativas continuaron llevándose a cabo como parte de los programas dirigidos por el Área de relaciones internacionales del Ayuntamiento, entonces se realizaron nuevos avances en la materia³¹⁸. En 1996 se creó el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB). El organismo, diseñado por Ferran Mascarell, historiador y uno de los ideólogos del llamado “Modelo Barcelona”, aglutinó las diferentes oficinas de gestión cultural que existían en la administración de la ciudad. Hoy en día, el ICUB promueve políticas culturales mediante la adopción de un enfoque empresarial, gestionando las múltiples instalaciones culturales de la ciudad. Fue organizado por Mascarell junto con un grupo de profesionales que, desde 1995, conformaban un equipo abocado a obtener la nominación Barcelona como la “Capital Europea de la Cultura 2001”, un proyecto que más tarde fue abandonado³¹⁹. Por lo tanto, el ICUB se fundó en torno a dos objetivos: la revitalización y la internacionalización de la cultura de la ciudad. Desde entonces la institución ha hecho una gran contribución a la internacionalización cultural de la ciudad y ha participado activamente en las redes culturales interurbanas. Además, con su aparición en 1996, el ICUB creó la Barcelona Plató Film Commission, destinada a promover la producción films en la ciudad, ofreciendo apoyo financiero y asesoramiento técnico.

Aunque Maragall concluyó su mandato en 1997, el PSC continuó gobernando Barcelona durante nueve años más. En 1999, Ferran Mascarell, ex director del ICUB, fue designado como Concejal de Cultura del Ayuntamiento. Entonces fue presentado un nuevo “Plan Estratégico de la Cultura”³²⁰. Este programa fue establecido tras un período en que la política cultural de la

³¹⁸ Un proyecto que, en su filosofía sobre la actividad internacional, se presentaría como “antagónico” con respecto a las previas políticas de paradiplomacia pública.

³¹⁹ Esta iniciativa tuvo comienzo en 1985 y consiste una nominación otorgada por el Consejo y el Parlamento Europeo a una o dos ciudades. Durante un año dichas urbes desarrollan diversas actividades dirigidas a exhibir su potencial artístico y cultural. Este programa suele incorporar también la realización de reformas urbanas y político-culturales.

³²⁰ El texto destacaba, por un lado, la importancia de la cultura como un elemento de desarrollo y cohesión social; y, por otro, la proyección exterior de la ciudad basada en la versatilidad de su carácter cultural: “Barcelona puede incentivar su papel como capital cultural de Cataluña, cocapital cultural del Estado español y una de las capitales culturales europeas con mayores posibilidades de proyección”. (Institut de Cultura de Barcelona, 1999, p. 4). Por otra parte, el Plan respaldaba una política de internacionalización basada en redes, ferias y encuentros internacionales con el fin de crear las condiciones para atraer a las “mentes creativas” y de diversificar la oferta cultural en coordinación con el sector turístico. Por lo tanto, las principales estrategias de internacionalización culturales continuaron siendo la organización de grandes eventos, la promoción de las industrias culturales y la toma de un papel activo y pionero en las redes de ciudades y organizaciones supranacionales (Castells y Ollé, 2004, p.

ciudad fue objeto de una fuerte crítica por parte de los muchos actores del campo artístico e intelectual. Estos análisis señalaban las bajas tasas de participación de los ciudadanos de Barcelona en la oferta cultural local (Obiols, 1998), y denunciaban los primeros signos de efectos no deseados de la internacionalización urbana tras las olimpiadas³²¹.

Sin embargo, la política cultural de Barcelona iba a sufrir en los años dos mil un giro gerencialista, caracterizado por el abandono de la lógica de servicio público, la prestación de un mayor espacio de acción para la operación del capital privado y la promoción de la "tematización cultural de la ciudad" (Casellas, Dot Jutgla, y Pallares-Barbera, 2010; Rodríguez Morató, 2005). En esta línea, la Barcelona Plató Film Commission fue definida como un "instrumento de propaganda" abocado a la difusión y a la naturalización una imagen políticamente construida y estetizante del espacio urbano (Balibrea, 2005). Asimismo, si bien distintos estudios habían subrayado la preocupación por la participación social como uno de los sellos de la política urbana barcelonesa (García, 2008, Subirós, 1999, p. 28), sus políticas fueron ahora criticadas por su excesiva atención al turismo (Bonet, 2001; Casellas et al., 2010) y por diversos elementos relacionados con este fenómeno, como el acondicionamiento de las zonas urbanas en función de estrategias de marketing, la creciente gentrificación y la homogeneización cultural (Capel, 2007; McNeill, 2001; Nofre i Mateo; 2010, Palou, 2009). En este nuevo contexto, el Ayuntamiento de la ciudad parece haber desarrollado un enfoque paradiplomático que difería de las "necesidades sociales"³²². La importancia de la Marca Barcelona, explotada ahora por diversos sectores de la administración, y la creciente intervención de los actores privados, tuvieron una influencia sobre el diseño de la paradiplomacia cultural de la ciudad y sobre el retraimiento de los procesos sociales deliberativos en torno a la misma.

13). En este contexto, se firmaron un gran número de acuerdos con las ciudades y organismos de todo el mundo para promover la cultura de Barcelona.

³²¹ El éxito en la proyección exterior de la ciudad se había basado en la consagración de una marca global discernible. Siendo Barcelona una urbe con una larga tradición en el márketing turístico, que data de principios del siglo XX (Palou, 2011), su proyección como destino de turismo e inversiones se desplegaría ahora en otro marco histórico. En este contexto, marcado por la transformación de Barcelona en una ciudad de servicios y por la creciente interconectividad mundial, la ciudad pasaría a ser considerada como una de las "ciudades creativas" más importantes del mundo (Florida, 2005, p.6). Sin embargo, este éxito turístico y de reconocimiento de su imagen, incorporada como marca al léxico de las políticas públicas, generaría desde entonces diversos procesos de exclusión social y, como observaremos con el ejemplo del film Vicky Cristina Barcelona, afectaría el modo de pensar la cultura catalana en el extranjero.

³²² En este sentido, Ramoneda (2011, p.51) señala refiriéndose a la internacionalización de Barcelona: "no toda internacionalización es dignificación cultural. La apelación a lo Kitsch, la apuesta por la grandilocuencia formal, el amaneramiento, lleva al turismo, no a la internacionalización cultural."

Siguiendo esta línea de actuación, la administración de Barcelona condujo en 2004 un proyecto impulsado por el entonces Presidente de la Generalitat de Cataluña, Pasqual Maragall: el Fórum Universal de las Culturas. Este encuentro fue organizado conjuntamente por el Ayuntamiento, la Generalitat, el Gobierno central y la UNESCO. El enorme evento integró a los principales equipamientos culturales de la ciudad y contó con la participación activa de varias organizaciones sociales. Su programa se centró en tres temas principales: el apoyo a la paz, el desarrollo sostenible y la diversidad cultural. Los objetivos del Fórum fueron promover la discusión social sobre estos asuntos destacando su trascendencia global, lo que le otorgó al evento un "carácter intrínsecamente internacional" (Rodríguez Morató, 2005, p. 369). Sin embargo, el proyecto fue objeto de fuertes críticas debido a la especulación urbana que lo acompañó y a su falta de compromiso social (Acebal, 2008). Ferran Mascarell fue particularmente escéptico sobre el alcance del encuentro mundial, dada su incapacidad para involucrar a la comunidad local (Caramés 2013, entrevista personal, 19 de septiembre). Posteriormente a su realización se referiría al evento como un "fracaso", ya que durante su organización la "cultura perdió con la política de corto plazo" (Serra, 2008).

En el marco de la reconsideración del llamado "Modelo Barcelona" después de este acontecimiento, se elaboró un nuevo Plan Estratégico de la Cultura (2006). El nuevo programa reconoce la necesidad de que la política cultural de la ciudad haga frente a los efectos de la globalización sobre el entorno urbano, incluyendo las problemáticas en torno a la inmigración y a la diversidad cultural. Por otra parte, hizo hincapié en la importancia de la competitividad en el tratamiento de estos temas en relación con otras ciudades (Institut de Cultura de Barcelona, 2006, p. 14). Una de sus propuestas fue situar a Barcelona como capital cultural, mediante la rehabilitación de sus íconos culturales y la acogida de eventos internacionales. De este modo, el programa impulsado por el Ayuntamiento puso en evidencia la tensión entre dos modelos de acción cultural exterior, uno centrado en la explotación de la marca y otro que se orientó hacia la promoción del arte y la cultura locales. Sobre este tema Caramés indica:

“Sobre todo en los últimos cinco años tenemos una tensión como Departamento de Cultura con el Departamento de Promoción Económica. Porque desde el Departamento de Promoción Económica también han encontrado que eso de la Barcelona creativa es una marca fantástica. De promoción turística, de

promoción comercial y promoción económica de la ciudad. Ahora nos viene muy bien explicar esta *fancy Barcelona*, tal, no sé qué. Nosotros nos lo miramos lejano todo eso. Es decir, todo el mundo Richard Florida, nosotros desde aquí nos lo miramos lejano.” (Caramés 2013, entrevista personal, 19 de septiembre).

A pesar de esta contraposición entre los diferentes modelos de proyección cultural de la ciudad, la política del ICUB continuó mostrando una preocupación por la difusión cultural como soporte de la imagen urbana y una cierta inclinación hacia la realización de grandes eventos. Empero tuvo entre sus ejes más importantes la proyección de la producción artística y del patrimonio locales y el trabajo en las redes culturales europeas. En la siguiente Tabla Nº17 se presentan las actuaciones exteriores más destacadas de la paradiplomacia cultural del ICUB en estas dos líneas de acción.

Tabla Nº17. Principales actividades en la paradiplomacia cultural del ICUB (2001-2010)

Año	Actividad
2001	Miembro activo del Comité de Cultura de Eurocities
2002	Año internacional Gaudí 2002 (Proyecto conjunto con la CAC y la AGE) Foro de Cultura de Eurocities (organización)
2003	“Agenda 21” con el Ayuntamiento de Porto Alegre Exportación del festival SONAR
2004	Premios de la European Film Academy Anfitrión de United Cities Fórum Universal de las Culturas
2005	Participación en el Grupo de Trabajo “Agenda 21” United Cities and Local Governments (UCLG) Presidencia de la Red Cultural de Eurocities Conferencia final de Eurocult- Proyecto 21 Año del libro y la lectura en la Feria del Libro de Guadalajara
2006	Exposición Gaudí. Ginebra (con colaboración del Museo de historia de la ciudad y el Gobierno central) Working Group on Culture/United Cities and Local Governments
2007	Consorcio de bibliotecas. Cooperación con las librerías de la región mediterránea/ MEDACT Comité de la cultura- United Cities and Local Governments Fórum de las culturas /Eurocities “Barcelona & Modernity. From Gaudí to Dalí”, Metropolitan Museum of Art, New York “Cosmos Gaudí” (con la colaboración del Gobierno central)
2008	Año europeo del Diálogo intercultural
2009	Presidencia del Comité de Cultura- UCLG
2010	Renovación de la Presidencia del Comité de Cultura - UCLG

Fuente: Memorias de actividades del ICUB, 2001-2010.

La paradiplomacia cultural de la ciudad de Barcelona es hoy una actividad transversal, de modo que una parte importante de la estructura del ICUB -dividido en siete secciones- cumple

alguna función de internacionalización cultural. Por ejemplo, la división de Promoción de los Sectores Culturales, que gestiona la *Catalunya–Barcelona Film Comission*, promueve diversas líneas de internacionalización a través de sus llamadas Fábricas de Creación³²³ (Institut de Cultura de Barcelona, 2012, p. 20). Otro departamento, el de Cultura local, organiza La Mercè, la fiesta tradicional de la ciudad, celebrada en el mes de septiembre. Hoy en día es un evento internacional con artistas de todo el mundo que participan de espectáculos de danza, de conciertos y de muestras de artes visuales. En 2012, 1,4 millones de personas participaron en la fiesta (Institut de Cultura de Barcelona, 2012). También el Programa de cooperación cultural del ICUB, administrado por la división Barcelona Capital, incluye una serie de proyectos dirigidos específicamente a promover la internacionalización cultural. Por ejemplo, el Festival Grec, que en su edición de 2012 constó de 59 shows, es un punto de referencia internacional en el campo de la danza, el circo, la música y el teatro. Este trabajo de promoción internacional del ICUB es actualmente complementado por su creciente explotación de los recursos digitales, que se utilizan por ejemplo en la difusión del Festival Grec a través de un programa interactivo llamado "Grec Innova" (Institut de Cultura de Barcelona, 2012, p. 37).

En 2012, el ICUB empleó alrededor de 424 funcionarios y su presupuesto general ascendió a 117 millones de euros (Institut de Cultura de Barcelona, 2012). El señalado carácter transversal de la paradiplomacia cultural dificulta identificar la cantidad específica de recursos humanos y económicos asignados a la misma. Sin embargo, la dimensión internacional se hace evidente en muchas de las actividades del ICUB y una de las prioridades establecidas por el Instituto es: "impulsar la proyección internacional de los agentes que forman parte del sistema cultural de la ciudad " (Institut de Cultura de Barcelona, 2012, p. 38).

En definitiva, la amplia gama de intercambios artísticos y de redes culturales que integran la actividad exterior del ICUB coexiste con las políticas de marca ciudad y de grandes eventos culturales en las que participa el propio ICUB o en las que sus actuaciones sirven como recurso para el branding, gestionado por otras áreas del Ayuntamiento. La creciente importancia de estas últimas estrategias parece haber legitimado y propiciado políticas publicitarias y de tipo *top down*, en las que las organizaciones sociales han tenido una contribución limitada. Sin embargo, la utilización de la acción exterior para la atracción de inversiones y el nuevo protagonismo de la

³²³ Las Fábricas de Creación comprenden varios centros culturales ubicados en edificios postindustriales de distintos barrios de la ciudad. Están destinados a la producción de las artes visuales. Estos espacios atraen a creadores de todo el mundo y participan de diversas redes internacionales.

comunicación para la paradiplomacia cultural urbana y regional, han sido acompañados por una relativa participación en los intercambios culturales transnacionales por parte de los diferentes actores sociales de la ciudad³²⁴.

La relación entre el Ayuntamiento de Barcelona y el Gobierno catalán en la política cultural exterior

La acción cultural exterior del Ayuntamiento de Barcelona ha tenido una articulación no sistematizada pero sostenida en el tiempo con los organismos de la Generalitat dedicados a la materia. Si bien en el marco de una gran conflictividad política entre ambos gobiernos, en los años noventa los proyectos de promoción exterior de la creación local eran frecuentemente derivados al COPEC por parte del ICUB. Posteriormente, como apunta nuestro Gráfico N°10, estas iniciativas fueron canalizadas por el ICIC, en lo referente a “desarrollo profesional” y por el IRL en lo relacionado con la difusión de “Barcelona culturalmente como ciudad” (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero). Este mecanismo ha funcionado de manera reactiva a las demandas del campo cultural local, en función de sus diversos intereses. No obstante, el ICUB ha mantenido la línea de acción directa que venimos detallando, que ha estado muy centrada en las redes internacionales y en “cosas muy puntuales que tienen a Barcelona como referente de un proyecto cultural” (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero):

“Barcelona yo creo que también tiene una serie de actividades que forman parte de lo que diríamos diplomacia. Pero es verdad que Barcelona también actualmente apuesta por desarrollar, por velar porque las empresas y los emprendedores de Barcelona estén activos en las redes internacionales. Qué hacemos con eso, pues básicamente se lo enviamos al ICEC porque nosotros no tenemos las herramientas. No podemos promover jornadas de capacitación sobre internacionalización, no tenemos unos fondos que pudieran recoger la asistencia a mercados y a ferias de los creadores catalanes o de las empresas de Barcelona. Pero hemos hecho cosas muy puntuales que se solapan con cosas que hace el ICEC.” (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero).

³²⁴ Por otra parte, las organizaciones barcelonesas del tercer sector que trabajan en el ámbito cultural participan activamente en múltiples actividades culturales y artísticas en el extranjero (Fina y Subirats, 2011).

Recientemente se produjeron algunas transformaciones significativas para la paradiplomacia cultural catalana debido a un cierto acercamiento entre el Gobierno de la ciudad y el Gobierno catalán, cuyas administraciones están desde 2011 a cargo de CiU. Este proceso favoreció, por ejemplo, la incorporación del Ayuntamiento barcelonés al Consorcio del IRL en el año 2013. También en este nuevo marco se han dinamizado diversas actividades de internacionalización de la cultura catalana de manera conjunta. Así, la colaboración entre estos gobiernos alcanzaría, por lo tanto, ahora una mayor articulación y potenciación. Abarcaría tanto la política cultural exterior, con ejemplos como la Feria del libro de París (2013), como la paradiplomacia pública, con la incorporación del Gobierno local al Consorcio de Diplocat en el mismo año³²⁵.

La acción cultural internacional de los entes locales, profundizada en los años noventa, se ha definido como una herramienta de competencia entre ciudades por la atracción de capitales, en el marco de la globalización neoliberal (Harvey, 1989). En este sentido, cabe señalar el rol fundamental del Estado en la gestión y la regulación de esta nueva gobernanza internacional, el cual ha limitado o potenciado el alcance de sus propios entes territoriales en materia exterior. Como vimos en el Capítulo 4, la primera paradiplomacia de Cataluña fue principalmente impulsada por la gobernanza (que tuvo un impulso decisivo con el ingreso de España a la UE) y por las Olimpiadas de 1992. Estos procesos y la posterior consagración de Barcelona como ciudad de renombre internacional, respaldaron asimismo la organización de la política cultural exterior de la ciudad. En este sentido, la concentración productiva del sector cultural en Barcelona, la desarticulación de la coordinación entre el Gobierno central y el Ayuntamiento de la ciudad en la acción cultural exterior y la inexistencia de una política orientada a proyectar el valor diferencial de la urbe como territorio de producción cultural, han sido elementos decisivos para el desarrollo de una gestión propia en esta materia.

Estos elementos también han enfatizado la importancia de la ciudad para la política cultural regional. Pero, a pesar de la colaboración entre el ICUB y la CAC en proyectos específicos, las paradiplomacias culturales de Cataluña y de Barcelona plantearon paradigmas divergentes. Esto se debió no solo a la desigual naturaleza de sus ámbitos competenciales o a las diferencias políticas y socioculturales de estos territorios, sino a la instrumentalización político-partidaria, a sus diferencias en el modo de gobernanza de la paradiplomacia cultural y a sus discrepancias en

³²⁵ En el marco de las políticas dirigidas a la proyección internacional de la imagen de Cataluña para promover el derecho a decidir, la marca Barcelona ha sido vista como un refuerzo indispensable para la marca regional (Royo 2013, entrevista personal, 17 de setiembre).

la concepción identitaria de la representación cultural exterior. Sin embargo, desde los años dos mil se fueron estableciendo mayores vínculos entre estos gobiernos, que manifestaron una mayor convergencia en la paradiplomacia cultural y en el llamado *cobranding*. Estas políticas se dirigen a promover una imagen coordinada de Barcelona como capital de Cataluña y a potenciar la promoción internacional de la producción artística de ambos territorios. La coyuntura política actual, marcada por el proyecto soberanista, por la crisis económica y por la presencia de CiU en ambos niveles de gobierno, ha fortalecido estas alianzas. Ahora dicha cooperación persigue también reforzar la capacidad de autogobierno de Cataluña en base a la proyección de la imagen y de la cultura de Barcelona como realidades catalanas en el marco del proyecto de capitalidad.

6.1.3 EL ENTRAMADO DEL ESPACIO SOCIO-INSTITUCIONAL: LAS ASOCIACIONES Y EMPRESAS CULTURALES CATALANAS Y LA PARADIPLOMACIA CULTURAL

Los procesos de pérdida de autonomía, desdiferenciación y desjerarquización que sufrió el campo artístico contemporáneo han sido vinculados, entre otros diversos factores, con el afianzamiento y el crecimiento del soporte público al sector cultural (Rodríguez Morató, 2007, p.30). La renovación de las políticas culturales estatales desde los años setenta en Europa occidental estuvo basada en la ampliación de la esfera de actuación de las instituciones de la alta cultura, en la aparición de nuevas instituciones y políticas públicas en torno a la cultura popular y en la especialización de la gestión de las artes (Zolverg, 2007; Urfalino, 1996). Como contrapartida, el estrechamiento y la burocratización de los vínculos entre gobiernos y creadores han propiciado una mayor dependencia de muchos sectores artísticos y patrimoniales con respecto al Estado, un proceso que se ha manifestado con claridad también en el marco de la diplomacia cultural.

Con la descentralización de las políticas culturales públicas, este fortalecimiento de los puentes entre los ámbitos públicos y privados de la cultura se manifestó particularmente en el caso de las administraciones provinciales y locales (Negrier, 1997). En esta dirección, como hemos observado en los apartados anteriores, el Gobierno de Cataluña se fue constituyendo en un actor relevante en materia cultural a nivel internacional paralelamente a la conformación de una gobernanza entre la administración y distintas organizaciones sociales y empresas que actúan en este ámbito desde la región y, principalmente, desde Barcelona. Este fenómeno, en principio, parece dar cuenta de la tesis de Bélanger (1999) sobre la importancia de las dinámicas societales

para la conformación de las paradiplomacias culturales en contraposición a la política exterior estatal, más condicionada por factores del sistema internacional. Sin embargo, en el caso catalán, la activa participación de las organizaciones sociales en este campo no se explica únicamente debido a dinámicas generativas de tipo *bottom up*. En el análisis de esta gobernanza, que manifiesta diversos mecanismos y procesos de construcción, cabe diferenciar las relaciones entre el Gobierno y los actores sociales que dieron lugar a un espacio corporativista en la política cultural exterior, de aquellas simplemente estructuradas en base a la lógica de servicio público.

En torno a las relaciones de gobernanza fundadas en un enfoque abierto de la representación cultural exterior se encuentran múltiples actores del campo artístico local. Los mismos han impulsado relaciones con esta esfera gubernamental como parte de los mecanismos institucionales y de la cambiante burocracia de la paradiplomacia cultural. Con la institucionalización de esta correspondencia entre gobierno y sociedad civil se han ido estableciendo procesos de legitimación, de negociación por la ampliación de derechos o de conflicto político, en función de distintos posicionamientos sobre la acción cultural exterior como servicio público. Esta dinámica ha sido protagonizada por las organizaciones privadas y asociativas sectoriales, sobre todo las organizaciones que agrupan a los sectores artísticos o los gremios de las industrias culturales. Las mismas han arbitrado esta política, han utilizado el soporte público en sus iniciativas o han establecido algunas pautas de gobernanza en la paradiplomacia cultural desde una perspectiva del desarrollo de sus propias actividades³²⁶.

En cambio, en el entramado de gobernanza que definimos como corporativista ciertas entidades sociales se constituyeron en “agencias gubernamentales”. Esta política ambigua, instaurada entre el Gobierno y dichas organizaciones, navega a medio camino entre lo público y lo asociativo o lo privado. Dicha vinculación se fue configurando principalmente en función de distintos objetivos comunes de proyección identitaria o de proyectos vinculados la consecución de un mayor autogobierno cultural en el exterior por parte de Cataluña. En esta línea encontramos dos tipologías de organizaciones intervinientes:

- a) Primeramente aquellas que, actuando en el ámbito de la cultura catalana en el exterior, se han organizado como instituciones público-asociativas/privadas (consorcios, federaciones, asociaciones, gremios, etc.). Han tenido una vinculación sistemática con las

³²⁶ Una modalidad de esta relación se observa, por ejemplo, con los lobbies del sector del libro.

instituciones del Gobierno catalán mediante la recepción continua de recursos o la cuasidelegación de tareas gubernamentales, como el Patronat Cat Món o UNESCOCAT. En este caso, se figuraron en instrumentos orientados a dotar a la actuación subestatal de mayores recursos y funciones, principalmente en aquellas materias que son usualmente remitidas a la diplomacia tradicional, es decir, desarrollan labores “cuasi-estatales”.

b) En segunda instancia, se encuentran aquellas organizaciones dedicadas a distintas facetas de la política cultural exterior catalana mediante vínculos más informales y menos institucionalizados con dicha administración (convenios, acuerdos, subvenciones continuadas, etc.). Se trata tanto de ámbitos de militancia por Cataluña en el exterior desde una perspectiva nacionalista, como de organizaciones que actúan en sector artístico o intelectual, pero considerando su rol en el marco de la obtención de poder autonómico; como por ejemplo el PEN català.

En todos los esquemas de gobernanza referidos, la paradiplomacia cultural es entendida como uno de los instrumentos de defensa de la identidad y de protección de la cultura catalana, un marco conceptual dado por la institucionalidad que plantea el interlocutor autonómico. Sin embargo, mientras que las políticas impulsadas por los organismos sectoriales asumieron, desde los años noventa, el soporte a la internacionalización como un derecho a ser garantizado por la administración regional, las diversas entidades participantes del entramado corporativista se encontraron más cercanas a los objetivos geopolíticos del Gobierno catalán o a sus políticas orientadas a disputar un mayor autogobierno al interior del Estado.

El entramado socio-institucional de la paradiplomacia cultural y sus dinámicas de gobernanza

A lo largo de este apartado realizaremos un análisis de las interacciones entre los actores que participan de la gobernanza de la paradiplomacia cultural de Cataluña. Antes de avanzar en este sentido cabe considerar, por una parte, la lógica inexistencia de espacios estancos entre el Estado y los diversos actores sociales implicados en esta actividad. Por otro lado, es necesario contemplar un escenario contemporáneo caracterizado por la creciente centralidad de la esfera cultural en la sociedad a la vez que por un proceso de “culturización” de la política. Estos elementos dificultan la caracterización de las relaciones entre la Generalitat catalana y los diversos actores que trabajan en el ámbito cultural exterior. Con el fin de soslayar estas

dificultades y de pensar estos procesos desde una perspectiva procesual y relacional, analizaremos este entramado atendiendo a dos modos de correspondencia y vinculación entre el sector público y los sectores privados y asociativos: la gobernanza *bottom up* y *top down* (Peters, 1995).

Primeramente presentaremos la dinámica *top down* de la gobernanza. Clarificaremos los modelos institucionales que el Gobierno autonómico fue estructurando en relación a sus diversos vínculos con la sociedad civil en la acción cultural exterior. Este análisis también evidencia en qué medida los diseños de gobierno contemplan la activación de diversas estrategias de participación *bottom up*. De esta manera, remite a los modos de participación social en la elaboración de esta política y visibiliza los mecanismos de intervención del sector privado en la proyección exterior de la cultura catalana. En este sentido, este examen funciona como un punto de partida para los dos siguientes apartados donde, primeramente, establecemos un análisis de las principales dinámicas de “abajo hacia arriba” constituyentes y transformadoras de esta política, y, en segunda instancia, estudiamos el modo de organización de un entramado corporativista al interior de este esquema de gobernanza.

Los modelos top down en la paradiplomacia cultural catalana

Durante su primer período 1980-1987 (CiU) la acción cultural exterior del Gobierno catalán estuvo caracterizada por su fragmentación y debilidad institucional. La estrategia oficial esbozada en este contexto se caracterizó, por un lado, por la promoción de artistas de renombre mundial y, por el otro, por el soporte de entidades sociales afines al poder político y señaladas como representativas de un clamor popular³²⁷. Muchas de estas últimas organizaciones habían tenido una cierta influencia social durante la transición democrática, al representar una reacción en el seno del campo cultural frente al franquismo en decadencia.

De este modo, durante su proceso de organización, la paradiplomacia cultural priorizó la promoción de un grupo reducido de artistas, como es el caso de la cantante lírica Montserrat Caballé. Conforme avanzaba la década, esta incipiente acción cultural exterior desarrollada desde el Departamento de Cultura y desde la Presidencia, amplió su campo de actuación a la promoción exterior a la industria literaria en catalán y a la difusión de las marcas catalanas de la

³²⁷ Este modo de referenciación de la política cultural catalana ha sido situado por Bonet (1999, p. 305) como parte de una tradición del nacionalismo político, que conllevó una suerte de recapitulación de los proyectos pendientes de la II República y de la Mancomunitat de Catalunya.

industria cultural. Por lo tanto, este enfoque no incorporó a la categorización programática de la política cultural al conjunto de los actores culturales. Más bien persiguió la apertura de relaciones comerciales mediante la utilización de un reducido patrimonio cultural como “envoltorio” de las misiones paradiplomáticas (Pujol 2013, entrevista personal, 9 de enero). De este modo, se caracterizó por la instrumentalización política y comercial a través de la articulación de una imagen exterior de Cataluña.

No obstante, en términos de alianzas estratégicas para la política exterior y en el campo de la paradiplomacia pública se dieron algunas dinámicas de mayor intervención social. En estos contextos, la consideración de las agrupaciones y actores sociales vinculados al catalanismo se dio rápidamente. Esto se observa por ejemplo en la rápida instauración de vínculos con las Comunidades Catalanas en el Exterior o con la creación del *Patronat Català Pro Europa* por la Generalitat en el año 1982, una entidad que en su diseño institucional incorporó a diversos actores sociales de la región vinculados a la militancia nacionalista. Este entramado de poder, donde participaron otras entidades y asociaciones, fue impulsado por CiU y legitimado como parte de una deuda histórica y como una suerte de “extensión” de la sociedad civil catalana³²⁸.

Tras esta primera etapa, el período 1987-1999 presenta, en cambio, la institucionalización de una gobernanza en la paradiplomacia cultural. Asimismo manifiesta el comienzo de la línea de promoción cultural en la acción internacional, distinguiendo las distintas lógicas que conviven en el mundo artístico e intelectual. Mientras el Departamento de Cultura es el actor central de esta política durante la transición democrática, ahora va delegando recursos y competencias exteriores. Esta diversificación y progresiva especialización de la actividad internacional abrió el juego a distintos sectores y actores del campo cultural local.

Mediante el COPEC se estableció una red de acción cultural externa que se asentaba sobre la colaboración público-privada. La aparición de esta entidad significó un cierto impulso público a la inclusión institucional y programática de diversas asociaciones y de empresas, así como de distintos géneros y manifestaciones culturales. Sallas indica con respecto a los

³²⁸ Joan Rigol señaló la capacidad del partido convergente para interpelar la sociedad como una cualidad de su política exterior. Citaba al respecto las palabras de Jordi Pujol en la inauguración de *La Catalogne aujourd'hui* en 1981: “Es esta la imagen que queremos dar: de un pueblo antiguo, y por tanto con toda la fuerza y todo el peso de la historia, y la de un pueblo que quiere ser de vanguardia, un pueblo de los años dos mil; la de un pueblo pequeño, pero con capacidad de creación. La de un pueblo que ha puesto el acento en el hecho cultural, pero que es industrialmente desarrollado. La de un pueblo que defiende su identidad, pero que, al mismo tiempo, se quiere proyectar. Que se quiere proyectarse en toda España, que se quiere proyectar en Europa, que se quiere proyectar en todo el mundo.”(Rigol, 1984).

mecanismos de intervención de las asociaciones y las empresas que integraban su organigrama: “El Director no podía decidir las cuestiones de una manera unilateral y debía buscar el consenso entre los agentes que formaban el Consorcio y eso obligaba a un debate a una discusión que siempre representaba un enriquecimiento.” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre)³²⁹. De este modo, la actividad de este consorcio demostró una cierta capacidad redistributiva y de intervención sectorial. Dada la gran concentración de las empresas y de los productores artísticos en Barcelona, los mecanismos de actuación del COPEC facilitaron asimismo la descentralización de la política cultural exterior, por medio de la incorporación de artistas y grupos de los distintos territorios de la región. De esta manera, esta nueva gobernanza presentaba una cierta ampliación de la representatividad cultural -manifiesta en la diversidad de las expresiones promovidas- y permitió una tendencia redistributiva en la asignación de recursos.

Empero, las limitaciones de esta gobernanza en términos de participación social y de proyección internacional fueron también diversas. En primer lugar, este esquema dotaba de mayor capacidad de acción a las grandes entidades e instituciones que agrupaban a empresas del sector editorial, de galeristas o del cine³³⁰. En segundo lugar, esta nueva gobernanza institucionalizó la dinámica de corporativista de la paradiplomacia cultural mediante una mayor sistematización de las relaciones entre la Generalitat y las entidades sociales catalanistas y nacionalistas. Por último, el muy deficiente presupuesto del COPEC manifestaba una relegación de este ámbito de actuación gubernamental al interior de la débil política cultural y de la incipiente acción exterior. A raíz de estos elementos, se trató de una gobernanza *top down* que en su conjunto manifestó un perfil cercano al neopropagandismo y que no permitió una incidencia decisiva de los sectores de menor generación de capital económico -artesanales y populares- en la toma de decisiones.

En el último período de la paradiplomacia cultural (2000-2014) se da la profundización, mediante el IRL e ICIC, de esta dinámica de apertura y diversificación de las instancias de

³²⁹ Sallas también expresa sobre la respuesta del campo artístico frente a el desarrollo institucional del COPEC: “Todos los sectores tenían interés, tanto el de las artes escénicas, como el de la música, como el de las artes plásticas, como el de la cultura popular, como el del mundo audiovisual y todos los sectores tenían un interés” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre).

³³⁰ De las ocho entidades consorciadas en COPEC cinco agrupaban a tres sectores de cierta concentración económica: Dos empresas editoriales, dos agrupaciones de galerías de arte, y la Asociación de Productores Audiovisuales. Las otras tres, Foment de les Arts Decoratives, el Consell Català de la Música, y la Asociación de Folklore, propiciaban una representación más transversal de la creación artística regional y de los agentes individuales de la cultura.

intervención sectorial, en conjunción con un inédito protagonismo económico y político de esta actividad. La creación del ICIC supuso la ampliación del trabajo exterior basado en distintos mecanismos concursados dirigidos a los sectores de las industrias culturales³³¹. Si bien la institución se articularía de manera reactiva a la demanda, muy concentrada en la ciudad de Barcelona, su acción facilitó asimismo el fortalecimiento de las redes internacionales y la incorporación a mercados y circuitos exteriores de una diversidad de expresiones artísticas. En este sentido, el ICIC siguió las pautas de desarrollo de la política cultural del Departamento de Cultura³³², caracterizadas recientemente por la redefinición de los grupos sociales que son objeto de su política, desde el concepto de sector creativo. Por su parte, el IRL incorporó a otras múltiples entidades catalanas y extranjeras de difusión exterior de la cultura y del pensamiento catalán, abrió el juego a la colaboración intergubernamental con otras autonomías y territorios de habla catalana y permitió la participación de una creciente diversidad de actores en la promoción de las artes cultas. Finalmente, las oficinas en el extranjero del IRL y del ICIC se afianzaron, de manera que funcionaron como detectores de la oferta y de la demanda doméstica y exterior (en New York, Londres, Bruselas, etc.) y como puentes para distintos tipos de intercambios artísticos, ampliando la sinergia del COPEC en la conexión del mercado catalán con estos destinos (Pérez Unanue 2014, entrevista personal, 11 de junio).

Este esquema de gobernanza presentaría en su conjunto un enfoque constitutivo más amplio. Esto se vinculó a la incorporación más decidida a su campo de acción de los ámbitos de la comunicación y de la industria cultural. Asimismo este modelo aumentó la intervención en el ámbito de las expresiones tradicionales y populares, a la vez que manifestó un cierto retraimiento de las posiciones esencialistas en la definición de cultura³³³. No obstante, las distintas restricciones que presentó esta gobernanza en términos de representación social, se relacionaron con el avance de una concepción de lo cultural como elemento de construcción de una imagen

³³¹ La diversidad sectorial y territorial de su Consejo se acrecentó en función del reclamo de la izquierda política y de las propias organizaciones sociales de la cultura durante su organización. Esto manifestó la preeminencia inicialmente dada a los sectores concentrados de la cultura y la nueva adaptación de la agenda gubernamental a los intereses promovidos por algunos sectores empresariales.

³³² Simultáneamente, la actividad internacional se va haciendo más transversal a este Departamento, lo que manifiesta la creciente incidencia de lo internacional en las dinámicas del campo artístico local. Sallas menciona: “La mayoría del Departamento de Cultura tiene actualmente un ojo puesto en el trabajo y un ojo puesto en el exterior. Eso en los años ochenta y en los años noventa todavía no pasaba.”(Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre).

³³³ Una de las funciones que se atribuyen al IRL en su Estatuto y en su Ley fundacional es el soporte y el impulso a las asociaciones y entidades de la catalanística.

territorial en todos sus ámbitos de gestión. En este sentido, mientras el IRL recogió una tradición de política cultural abierta a un sector de la militancia nacionalista, que se reflejó en su actuación de *nation branding* –articulada, por ejemplo, mediante los grandes eventos-, el ICIC manifestó un modo de administración estructurado en torno a la lógica de acción de los distintos sectores de las industrias culturales, pero desde una perspectiva neoempresarial y ligada, en parte, a la promoción de sus marcas. En este contexto, como advertiremos en el siguiente apartado, la insuficiencia de representatividad planteada por el modelo de gobernanza *top down* parece darse principalmente en el ámbito de la producción restringida y del arte culto y, en menor medida, en materia de descentralización territorial.

Las dinámicas bottom up en la paradiplomacia cultural

Las asociaciones y las empresas culturales, principalmente aquellas situadas en la ciudad de Barcelona, han sido dos ámbitos sociales de cierta influencia para la configuración de la paradiplomacia cultural catalana. En este apartado señalaremos las intervenciones de estos sectores que han resultado más significativas para las transformaciones de esta política y de su gobernanza, desde una perspectiva de “abajo hacia arriba”. Analizaremos las relaciones y negociaciones entre diferentes organizaciones del sector cultural y el Gobierno catalán, considerando su impacto relativo en el modelo de representación cultural exterior.

Se ha indicado que la sociedad catalana posee un tejido asociativo muy dinámico y extenso, lo que se expresa con claridad en el campo de la cultura. Por ejemplo, se ha estimado que en 2007 existían un total de 23 federaciones y 6.648 asociaciones en el sector (Generalitat de Catalunya, 2008). También en 2008 se contabilizaron un total de 279 fundaciones culturales en toda la región (Coordinadora Catalana de Fundacions, 2008). Se detectó que el 44% de las mismas actuaba en el extranjero: el 28% en el ámbito internacional, el 3% específicamente en la Unión Europea y el 12 % lo hacía en el resto del Estado³³⁴ (Coordinadora Catalana de Fundacions, 2008, p.20). Como veremos, muchas de estas entidades tuvieron una cierta influencia en la estructuración de una acción cultural exterior relativamente autónoma. Del mismo modo, el empresariado catalán del sector cultural, que en materia de industrias culturales representa un porcentaje importante de la producción y de la recaudación del territorio español (Bonet, 2003), tuvo un rol significativo en el diseño de la paradiplomacia cultural. Esto se

³³⁴ En el informe se menciona que no se obtuvo información del 1% restante.

observó principalmente en sus sectores de mayor competitividad y concentración económica, grupos que mostraban una mayor interdependencia con respecto al Gobierno de Cataluña³³⁵.

Esta participación de las organizaciones sociales y sectoriales en la política cultural exterior conllevó la adopción de distintos posicionamientos ideológicos y de diversas disputas de poder al interior de los campos artístico e intelectual. Diversos artistas, intelectuales así como empresas culturales establecieron una negociación con el Gobierno catalán orientada a la internacionalización de sus producciones, particularmente desde los años noventa. Pero la apertura del soporte público a la internacionalización tuvo un impacto diferencial en cada sector que integra el campo artístico. Por lo tanto, la estructuración de una política cultural exterior de relativa independencia con respecto a la de la AGE y con una legitimidad social muy anclada en lo identitario y lo lingüístico, promovió diversos procesos de colaboración y conflicto entre los distintos gobiernos catalanes y las organizaciones culturales regionales (Sallas, 1995).

Desde los años noventa este proceso derivó en la generación de una dinámica autocentrada en algunos sectores del campo cultural, como en el caso de diversos grupos de teatro y de las industrias culturales, con respecto al soporte autonómico en materia internacional. La pérdida del monopolio del Gobierno central como trampolín de proyección exterior y el abandono del resto del territorio español como potencial mercado de exportación por parte de diversos intelectuales, grupos culturales y artistas de Cataluña, tuvo como contracara la reafirmación de una cierta autonomía para este nuevo espacio de disputa y construcción política.

Este proceso de “autonomización” de la paradiplomacia cultural catalana se reveló también en la demanda sectorial por una mayor acción internacional del Gobierno catalán, especialmente activa en el sector de las artes visuales. A tres años de la creación del COPEC, la AAVC criticó la falta de soporte de la Generalitat catalana a su sector y reclamó por la ampliación de las ayudas para la internacionalización. Dicha asociación denunció asimismo que la realización de exposiciones en el extranjero se supeditaba a "apoyar los viajes del Presidente al exterior" (Asunción Guardia, 1995, p.52). Esta sumisión de la acción artística a los objetivos de la política exterior, atendía en parte al mantenimiento de una perspectiva instrumental de la promoción cultural. No obstante, el reclamo por una transformación en esta política se vinculó también con los mecanismos específicos de producción y colocación comercial en este sector. El

³³⁵ La capacidad de negociación de los sectores del libro y el audiovisual, particularmente acrecentada desde mediados de los años noventa, y su interconexión con mercados y espacios culturales internacionales, se tradujeron en la estructuración de diversas instancias de participación directa en las instituciones de la paradiplomacia cultural.

acceso al mercado para muchos artistas visuales estaba representado por la gestión de su obra a cargo de alguna de las galerías locales. Las mismas recogían una ganancia del 50% sobre la venta de estos trabajos, lo que representaba una precariedad laboral denunciada por la AAVC. Desde el empresariado, se sostenía que esta ecuación productiva se debía, en parte, a los gastos que suponía una presencia activa en el circuito internacional (Vozmediano, 2000). En el marco de esta disputa privada y con los gremios de galeristas con una marcada representación en el COPEC, la movilidad de obras y artistas se hacía imperante y las organizaciones del sector cuestionaban la tarea del Consorcio.

De este modo, la política de proyección comercial exterior se constituyó en una demanda de creciente importancia para los distintos actores y agentes culturales. Este fenómeno se tradujo por ejemplo en la continuidad de los reclamos por parte de la AAVC³³⁶ de mayores recursos públicos para la movilidad de artistas y para estimular la presencia exterior del arte catalán. En abril de 2004 esta asociación realizó una crítica al nuevo Plan de Artes Visuales impulsado por el Departamento de Cultura desde 2002, y señaló sobre su propuesta de difusión del arte catalán mediante el IRL:

“Es necesario proyectarse en las ciudades más importantes y –dentro de estas- en los circuitos y centros más relevantes: Londres, Berlín, Nueva York, París, Róterdam, Chicago, etc. Otros programas de soporte a la proyección internacional están mal dotados o son sencillamente inoperantes. Es el caso del COPEC que destina 90.000 a ayudas a galerías de arte para su participación en ferias de arte internacional y en ARCO y consigue descuentos para billetes de avión para desplazamiento de artistas” (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, 2004).

Estas limitaciones de las políticas culturales exteriores también fueron denunciadas por distintos grupos de las artes escénicas. En el ámbito de la danza se plasmaron en un informe elaborado por Interarts y por la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña en 2003 (Interarts, 2003, p.9). En el caso del sector teatral paulatinamente, desde los años ochenta, el Departament de Cultura estableció acciones de internacionalización de la actividad. También

³³⁶ Como ya mencionamos, el sector de los artistas visuales no estaba representado en el Consejo del COPEC.

desde esta década se produjo una política de soporte a festivales, como el Festival de Teatro Internacional (Departament de Cultura, 1983, p.392). No obstante, esta tarea sería muy limitada términos de recursos y reflejó la misma perspectiva esencialista que caracterizó a CiU, un aspecto que se manifestó en la frecuente distinción lingüística establecida por la política cultural en el soporte a las obras escénicas (Orozco, 2004; ABC, 1994).

En los años dos mil las organizaciones del sector, como CIATRE, encontraron más respuestas a sus demandas históricas por un mayor soporte a la exportación del teatro catalán en los programas del ICIC y en la política cultural desarrollada por el Tripartito (ICIC, 2008; Generalitat de Catalunya, 2003). En este sentido, dados los costes que supone la movilidad internacional en el ámbito de las artes escénicas, las aportaciones públicas, sean en destino o de promoción por parte de las administraciones territoriales, se figuran como un elemento fundamental para la proyección internacional del campo teatral. A este factor cabe añadir la barrera que supone en este sentido el lenguaje, que circunscribe el mercado de muchas producciones al ámbito territorial de habla catalana y, en el caso castellano, a su costosa itinerancia por Latinoamérica (Fernández Torres, 2011, p 36).

En cambio, otra fue la suerte de la relación entre los organismos de política cultural exterior catalana y el sector de las industrias culturales. El gran volumen comercial y la proyección internacional de muchas empresas de este sector, fueron elementos que facilitaron su influencia sobre la paradiplomacia cultural, que priorizó sus demandas a la hora de establecer mecanismos de apertura de mercados exteriores. En ciertos casos, como en el de la Asociación de Editores en Lengua Catalana, estos objetivos de promoción comercial eran ciertamente compatibles con los de proyección identitaria. Pero en otros casos esta compatibilidad entre el interés comercial y el representacional era dudosa. Las grandes organizaciones y empresas del sector del libro y del audiovisual, organizadas en gremios, vieron asimismo acompañados sus intereses por otras instancias de negociación política, como las corporaciones multinacionales. Esto se observó, por ejemplo, en la coalición formada por el poder oligopólico internacional y una parte significativa de las empresas del sector audiovisual en Cataluña frente a las iniciativas gubernamentales que persiguieron regular la distribución cinematográfica en 1998 y, una década después, en 2010.

Por otro lado, en este sector productivo se observa la continua utilización de diversas vías de financiación pública para la exportación de sus bienes y servicios, como por ejemplo el

ICEX o el Ministerio de Cultura. Esto se manifestó con claridad en los ámbitos literario, de la industria teatral y del audiovisual, que accedieron indistintamente a mecanismos de proyección internacional estatales, autonómicos o europeos (Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero). Como contrapartida, estas esferas empresariales han sido fundamentales a la hora de abrir espacios de proyección para España o para Cataluña en el extranjero, como lo demuestra, por ejemplo, la intervención del Gremio de Editores de Cataluña para la presentación catalana en la FIL de Guadalajara. La interconexión entre las grandes empresas y las redes culturales internacionales, la mayor capacidad de acción en el sistema cultural internacional de estas corporaciones³³⁷ y su relativa autonomía para acceder a la internacionalización de su actividad, son elementos que respaldaron su influencia en la gobernanza de la paradiplomacia cultural. Este poder del sector se evidencia en el planteamiento de Borràs sobre el rol de Gobierno catalán en la política exterior durante los últimos años:

“Se pasan el día hablando de que es importantísima la internacionalización de las empresas, que para la economía la solución está en la internacionalización, pero la mayoría de los fondos que habían para ayudar a las empresas en su internacionalización desaparecen. Nosotros cada año hacemos una o dos misiones, o tres, y las continuamos haciendo. Antes tenían ayuda, que no era todo, y ahora o tienen menos o no tienen. Lo que quiere decir que las pagamos de nuestro bolsillo. De ACCIÓ³³⁸ nos dicen: «-escuche, díganos que misiones tienen pensado hacer durante el año, porque lo colgaremos en nuestra web para que la gente lo sepa”. Pero que morro, si no me darás ni un duro y tendrás una web llena de gente que hace misiones pagándoselas ellos mismos.»” (Borràs 2014, entrevista personal, 10 de febrero).

En síntesis, el protagonismo que asumió el COPEC en lo referente a la movilidad de elencos y de artistas generó la activación de demandas desde el campo artístico, debido a las oportunidades de internacionalización que este instrumento ofrecía. Los actores culturales fiscalizaron, de este modo, el modelo de representación exterior de la cultura existente y

³³⁷ Que, por ejemplo, manifestó la productora Mediapro en su relación productiva con Woody Allen.

³³⁸ ACCIÓ es la agencia para la competitividad de la empresa de Cataluña. Depende actualmente del Departamento de Empresa y Ocupación de la Generalitat de Cataluña.

demandaron la apertura de vías de participación en la definición de sus mecanismos programáticos. Dichos reclamos se desarrollaron en el marco de distintos cuestionamientos a la política cultural desarrollada por CiU, que subrayaban su debilidad institucional y su conservadurismo ideológico. Con el nacimiento del ICIC esta disputa entre distintas entidades de la cultura y el Gobierno catalán, se expresó en las suspicacias de múltiples organizaciones sociales con respecto a la efectividad y el carácter constitutivo que asumiría la acción cultural internacional (Fondevila, 2000). No obstante, los años dos mil representaron una etapa de incorporación de demandas sectoriales a la gobernanza cultural en materia internacional, mediante los distintos resortes que fue desarrollando para este fin del DC, el ICIC y del IRL. Hasta el momento de declive en los recursos culturales, desde el año 2009 (véase Cap. 5), los diversos mecanismos orientados a la exportación de la cultura, además de priorizar la industria cultural masiva, sirvieron para la ampliación de las ayudas a la exportación de la música, las artes visuales, la cultura popular y las artes escénicas catalanas, sectores antes más relegados.

El corporativismo en la paradiplomacia cultural

Cabe distinguir los procesos *bottom up* de la gobernanza cultural analizados en el apartado anterior del desarrollo que derivó en la conformación de un entramado corporativista en esta política. La estructuración de esta red público-asociativa tiene sus orígenes en los años setenta, cuando una serie de organizaciones se incorporan a esta tarea en el marco del proceso de “normalización” cultural posfranquista³³⁹. La movilización social en torno a la promoción exterior de la cultura, favorecida por el nacionalismo, fue un capital político que influyó en el modo de organización del Gobierno autonómico durante la transición democrática. Esta dinámica *bottom up* sería, en muchos casos, objeto de una paulatina transformación que derivó en la conformación de la mencionada coalición en la política cultural exterior³⁴⁰.

Esta red de organizaciones se institucionalizó en los años noventa como parte de la gobernanza que asumió esta política. En este contexto se renovaron los distintos mecanismos de vinculación y de colaboración entre los agentes y actores implicados en este entramado,

³³⁹ Entre las mismas es posible mencionar, por ejemplo, al Centre Internacional Escarré per a les Minories Ètniques i les Nacions (CIEMEN) nacido en 1974 o a la Fundació Congrés de Cultura Catalana, emergente en 1979 a partir del Congreso que le da nombre.

³⁴⁰ Una institución que, desde los años ochenta, actuó en la paradiplomacia cultural catalana fue el citado Patronat Català Pro Europa. Devenido Patronat Catalunya Món, desde el año 2003 colaboró con el IRL (Institut Ramon Llull, 2003 p.69).

reafirmando su carácter corporativista (Wiarda, 1996). Desde entonces, uno de los elementos particulares del sistema de la paradiplomacia cultural catalana es la existencia de distintos organismos público-privados o de asociaciones que cumplen funciones cuasi-gubernamentales, un esquema de relaciones decisivo para la actividad cultural exterior³⁴¹.

Uno de los modos de vinculación entre Estado y sociedad en esta gobernanza fue el soporte continuo por parte del Gobierno catalán a distintas organizaciones sociales que realizaban acción cultural exterior desde Cataluña. Por ejemplo, con su apertura, el COPEC estableció la línea de ayuda: “Subvenciones a entidades para la promoción exterior de la cultura catalana”. Bajo este concepto se instauró el soporte a diversas asociaciones y fundaciones. Si bien en 1995³⁴² esta línea de acción representó solo el 2% del gasto total del COPEC, que fue de 318 millones de pesetas (COPEC, 1997, p.14), estas subvenciones continuarían activas durante toda la década. En la siguiente Tabla N° 18 se observa la evolución de dichas ayudas públicas entre 1995 y 2001:

Tabla N° 18. COPEC. Subvenciones a entidades para la promoción exterior de la cultura catalana (millones de pesetas)

Año	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Cercle d’Agermanament Occitano- Català	1		0.8	0.8	0.8	0.8	0.8
Fundació Congrès de Cultura Catalana	2	2	1.5	1,5	1,5	1,5	1,6
Institut d’Estudis Catalans	2		2	2,1	-----	-----	-----
Institut de Projecció Exterior de la Cultura Catalana	2	2	1.2	1,2	1,2	1,2	2,2

Fuente: Memorias del COPEC 1995-2001.

Entre las asociaciones presentes en la Tabla anterior se encuentra el Instituto de Proyección Exterior de la Cultura Catalana (IPECC). Esta asociación emerge en 1979. Se deriva del Congreso de Cultura Catalana realizado dos años antes y que significó una airada reacción a la represión cultural desarrollada durante el franquismo. Se trata de una entidad ligada a la militancia nacionalista mediante la actividad cultural en el extranjero. Sus objetivos son “hacer conocer los Países Catalanes en todas partes y difundir el idioma, la cultura, la historia, las

³⁴¹ Muchas de estas organizaciones, que se presentaban como estratégicas para la política doméstica y la acción exterior, encontrarían desde los años ochenta un interlocutor cercano en el Gobierno de CiU.

³⁴² En 1995 se otorgaron un total de 6,5 millones de pesetas a las siguientes entidades: el Cercle d’Agermanament Occitano- Català (1 millón), la Fundació Congrès de Cultura Catalana (2 millones) para actividades del Centro de Estudios Catalanes de la Universidad de la Sorbona, el Institut d’Estudis Catalans (2 millones) con el objeto de financiar estudios de cultura catalana para extranjeros y el IPECC (1,5 millones), para actividades de promoción de la cultura catalana en el extranjero (COPEC, 1995, p.70).

tradiciones, etc., y el hecho nacional catalán en todas sus manifestaciones.”(IPECC, 2012). Con este fin, estableció diversas líneas de acción, como el Premio Batista i Roca a la tarea de la proyección de la cultura catalana, simposios, encuentros y seminarios en torno a la historia y la cultura de Cataluña en todo el mundo, principalmente en Europa. Estas tareas se desarrollan, en muchos casos, junto con seguidores de la cultura catalana en diferentes puntos del planeta o en colaboración con actores de la diáspora. Muchos de los integrantes históricos del IPECC pertenecen al campo intelectual y cultural catalán, como historiadores, poetas o escritores.

Desde los años ochenta la entidad recibió el apoyo de la Generalitat de Cataluña. Por ejemplo, realizó una labor de emplazamiento de monumentos a artistas, intelectuales o personajes históricos catalanes en el extranjero, que contó con la colaboración del Gobierno catalán. Como menciona su Directora Nuria Bayó, el ex Presidente Jordi Pujol acompañó al IPECC en algunas de estas acciones: “Hemos puesto tres bustos, siempre con la Colaboración de la Generalitat, económica, y también ha venido nuestro Presidente el señor Jordi Pujol, a poner el busto de nuestro poeta Josep Carner, en la Universidad Católica de Bruselas” (Bayó 2014, entrevista personal, 5 de marzo). Como observamos en la Tabla 18, esta relación continuó con el COPEC y se tradujo en un soporte económico regular para la asociación.

El carácter independentista del IPECC se refleja en las actividades culturales que lleva a cabo, entre las que se encuentran sus acciones en diferentes puntos de Europa. En su Memoria de viaje a Cracovia (2010) se detalla el programa desarrollado para la ocasión. Sobre las actividades realizadas se señala: “Desde los desfiles por las calles de Cracovia hasta el final apoteósico fue un seguido de actuaciones espectaculares...Muy espectaculares y exitosas fueron las actuaciones de los Castellers de Vilafranca” (IPECC, 2010, p.2). Sin embargo, el documento cuestiona la falta de énfasis en la cuestión nacional de algunas de las actuaciones que conformaron el programa y la falta de respeto por las tradiciones. Sobre este asunto menciona: “La difusión de la voluntad independentista de Cataluña se debe hacer presente en los actos en el exterior. Lo hacían músicos catalanes como Pau Casals, cantantes como Lluís Llach o deportistas como Carles Puyol, etc. Si no lo hace el gobierno, al menos hagámoslo nosotros.”(IPECC, 2010, p.3).

La aparición del IRL supuso la creación de un organismo “homólogo” a nivel oficial. Desde entonces el IPECC se vinculó de modo frecuente con este instituto, por ejemplo a través

del soporte del IRL a la entrega del Premio Josep Maria Batista i Roca³⁴³. Por su parte, en 2003 el IRL estableció el Premio Internacional Ramon Llull, mediante un convenio firmado con la Fundació Congrés de Cultura Catalana, otras de las entidades mencionadas³⁴⁴. De este modo, se “redistribuyen” y reconceptualizan las funciones previamente “delegadas” en las asociaciones, que ahora cuentan con representación política. En esta dirección, según avanzaba la crisis económica iniciada en 2008, la organización dejó de recibir fondos públicos y debió sostenerse en base a colaboraciones privadas y a algunas ayudas otorgadas por parte del IRL. Sobre la nueva relación con el Gobierno catalán, su actual Directora menciona:

“La tenemos de hecho, pero ahora la Generalitat hace política exterior. Aunque nosotros todavía les hacemos falta. Porque ellos, cuando se instaló la nueva Generalitat (años ochenta), celebraban estas cosas que nosotros todavía hacemos, como es la Batalla del coll de Panissars. La gran batalla que ganó nuestro Rey Pere el Gran. Y con esta batalla que ganamos, vengó la muerte de su abuelo en Muret, y se debe celebrar. Ellos los primeros años lo celebraban, pero entonces iban los de las formaciones políticas, los de la oposición, se gritaban, se insultaban. Han dejado de ir a todas estas actividades³⁴⁵ que todavía el IPECC celebra. Y ellos no van y deben mantener la memoria de Cataluña. Pero todo el que venga con nosotros sabrá de esta batalla.” (Bayó 2014, entrevista personal, 5 de marzo).

Otra institución de referencia para la actividad cultural de Cataluña en el exterior es el PEN catalá. La red internacional de clubes PEN se estableció desde 1921, cuando se produjo la fundación del PEN internacional, en Inglaterra. Surge en la posguerra como una organización de las letras en el contexto de la creación de la Liga de las Naciones y de la instauración de la

³⁴³ En el año 2003 el jurado de dicho premio contó con la presencia de la Directora del Área de Lengua del IRL (Institut Ramon Llull, 2003, p.68).

³⁴⁴ Con este premio anual se reconoce la obra de un estudioso extranjero, escrita en cualquier lengua y que haya: “significado un notable conocimiento de la realidad histórica o cultural catalana, una institución extranjera que se haya dedicado a la promoción de la lengua o la cultura catalanas en su país, la dedicación constante de un traductor de obras catalanas a cualquier lengua, o la aportación teórica o práctica de una persona de cualquier país que haya significado una importante contribución al conocimiento, reconocimiento, promoción o defensa de una o más culturas sin Estado propio”(Institut Ramon Llull, 2006, p.42).

³⁴⁵ Al respecto Bayó menciona que actualmente asisten a estos actos asociaciones independentistas y catalanistas, y solo “partidos pequeños” (Bayó 2014, entrevista personal, 5 de marzo).

diplomacia cultural como instrumento de diálogo internacional. Entonces el PEN inglés invitó a las literaturas del mundo a sumarse a esta iniciativa. Un año después se fundó en Barcelona el club PEN de Cataluña, siendo el tercero del mundo. Nació de la mano de escritores e intelectuales como Josep M. López-Picó, Joan Crexells o Josep M. Batista i Roca y, desde entonces, la institución participó de las reuniones del PEN internacional³⁴⁶.

Tras su activismo durante el franquismo y el retorno de sus dirigentes, el PEN catalán se reconfiguró³⁴⁷ y retomó su relación con el Gobierno catalán. Desde entonces ha sido subvencionado por la Generalitat de Cataluña y por parte de otros diversos organismos públicos. Asimismo, ha tenido un estrecho vínculo con la administración catalana en la organización de diversas actividades y algunos de sus agentes han formado parte de instituciones gubernamentales. Esta relación se ha asentado sobre la ideología de la institución, que mantuvo siempre una filosofía tendiente a la vinculación entre libertades civiles y derechos humanos y promovió la difusión internacional y la defensa de la lengua catalana, pero extendiendo esta atención a la cuestión de la identidad nacional (Subirana, 2010). En relación al legado histórico sobre el que se ha sustentado el vínculo público-asociativo que referimos, su Presidenta, Carmen Arenas, menciona:

“Somos uno de los centros PEN más activos, en el sentido de que hacemos mucha actividad, tanto dentro del país como afuera. Nos interesan los otros, tejer estos puentes y estas complicidades como cultura, ya que no tenemos un Estado que nos represente, o que muchas veces se olvida que existimos, cuando no va a la contra. Yo creo que eso ha estado siempre muy presente en toda la historia del PEN català, de continuar esta voluntad de representación. Carles Riba³⁴⁸ dijo somos los embajadores culturales de Cataluña y nosotros tenemos claro que no

³⁴⁶ El PEN internacional tuvo una intensa actividad política, por ejemplo con su denuncia del nazismo en 1933 y su militancia por la paz en tiempos de guerra.

³⁴⁷ Hasta 1992 desarrolló principalmente tres líneas de acción: “1) Asistencia regular a las reuniones y congresos del PEN Internacional, 2) Ganar protagonismo en el interior de los Comités más dinámicos de la entidad internacional sobre todo el Comité de Escritores a la Prisión y el Comité de Traducciones y Derechos lingüísticos, 3) Aprovechar la plataforma internacional para proyectar las letras catalanas, establecer relaciones con otras literaturas y fomentar el intercambio de traducciones”(PEN català, 2013).

³⁴⁸ La Presidenta de la institución se refiere al escritor Carles Riba, quien en 1938, con el fin de la Guerra Civil, redactó desde Inglaterra estas palabras: “Hacemos de una suerte de embajadores intelectuales de Cataluña y de su fe republicana y de su voluntad de permanencia como valor espiritual en el mundo. No creo que sea decir que no es ineficaz nuestra acción” (Subirana, 2011, p.59).

somos los únicos, por suerte, pero sí que hacemos esta función” (Arenas 2014, entrevista personal, 18 de marzo).

En 1992 coincidiendo con las Olimpiadas, el PEN català acogió el Congreso Internacional de clubes PEN en el Palacio de la Música, donde se citaron más de 400 escritores de todo el planeta³⁴⁹. Otro momento central en el devenir del organismo es la Conferencia Mundial de Derechos Lingüísticos celebrada en 1996 en Barcelona³⁵⁰, que fue producto, en gran parte, de la actividad del centro catalán en la materia y que tuvo como un protagonista al escritor y posteriormente agente del IRL, Carles Torner.

Desde 2001, con Dolors Oller como nueva Presidenta, el PEN Català buscó replantear su funcionamiento y acercarse al enfoque de sus entidades homólogas en los países nórdicos y en Inglaterra y Norteamérica. Con este fin se desarrollaron tanto tareas relacionadas al mundo literario catalán como nuevas líneas de acción ligadas a la paradiplomacia cultural³⁵¹ (Arenas 2014, entrevista personal, 18 de marzo). Arenas indica que esta reforma -que coincide con la aparición del IRL- se realizó en un contexto de cambio social y político:

“Coincide con un momento en el que, puede ser, hay una bajada del voluntariado. En el sentido en que nosotros como país, por el hecho de recuperar las instituciones, por el hecho de decir “bueno ahora ya tenemos instituciones que se encargaran de velar por nuestro patrimonio”, entonces nos relajamos como sociedad civil. Y puede ser que había una generación, que es la generación que ahora tiene unos cuarenta años, que no veía la necesidad de afiliarse a este tipo de organizaciones y de militar por la cultura. ¿Por qué? Porque hay otras

³⁴⁹ Se indica que “fue de una notoria importancia para la difusión de la literatura catalana. Sobre todo en la medida en que se convirtió en una operación de imagen frente a calificados representantes de la cultura del mundo entero” (PEN Català, 2014).

³⁵⁰ Se llevó a cabo con la colaboración de CIEMEN y del Centro Unesco de Cataluña y en la misma se aprobó una Declaración Universal de los Derechos Lingüísticos. De este modo, se estableció como un activo miembro de la “única asociación mundial de escritores” (Subirana 2010, p.311).

³⁵¹ Desplegó por ejemplo su trabajo de protección a los escritores perseguidos políticos, en el marco de la *International Cities of Refuge Network (ICORN)*. Esta política es conceptualizada como un modo de “devolución” a la recepción, por parte de otros países, de escritores catalanes exiliados durante el franquismo (Arenas 2014, entrevista personal, 18 de marzo) que encontraron en la red PEN un espacio de refugio (Subirana 2011, p.67). Para este programa, además de recibir el soporte del Parlamento catalán, se han firmado convenios con los Ayuntamientos de Barcelona, Girona y de Palma de Mallorca. En este último caso, el acuerdo firmado en 2009 fue dado de baja por el Gobierno de Partido Popular al siguiente año. La institución participó también de forma activa en el Fórum Universal de las Culturas (2004) donde organizó la actividad “El Valor de la palabra”.

posibilidades de acceso al exterior.” (Arenas 2014, entrevista personal, 18 de marzo).

Desde este nuevo marco, el PEN català, miembro consultivo de UNESCO y de la ONU, promovió diversas líneas de acción tendientes a reforzar la posición catalana en estas esferas supranacionales y, en diferentes ocasiones, actuó en la defensa de los derechos lingüísticos de la región frente al Estado español³⁵². En esta línea, formó parte de una polémica al denunciar públicamente que el Estado estaba ejerciendo el “genocidio cultural” sobre la lengua catalana y al presentar formalmente esta acusación ante el PEN internacional, para ser elevada a la ONU (Foguet, 2012). Este pronunciamiento se produjo como una reacción a diversas medidas recentralizadoras en materia cultural y educativa, efectuadas por parte del Gobierno central³⁵³. De esta manera, la iniciativa remite a la resistencia antifranquista que mantuvieron escritores, editores e intelectuales que dirigieron la institución en el exilio. Por ejemplo, Batista i Roca denunció en distintas ocasiones la persecución de la cultura catalana ante la ONU y también ante UNESCO, como con el texto presentado en París “Appeal to the UNESCO on behalf of Catalan culture” (1952) (Subirana, 2010, p.320).

En esta línea política, la organización se sumó también a las entidades que convergen en Diplocat. La voluntad manifestada por parte de los intelectuales catalanes fundadores del PEN català, de representar el valor distintivo de la cultura catalana como cultura nacional (Subirana, 2011, p.63)³⁵⁴, se encontraría ahora desplegada en el marco de un nuevo proyecto institucional y en un contexto político diferente. El mismo estaría caracterizado, primeramente, por la creación de instituciones oficiales de acción exterior y, seguidamente, por la promoción internacional del derecho a decidir desarrollada desde el Gobierno de Cataluña.

³⁵² Por ejemplo, en 2010, con la presentación del informe elaborado por el PEN Català, denominado “La Lengua catalana y la administración de justicia en Cataluña: Vulneración de un derecho fundamental de los ciudadanos” en la sesión del Examen Periódico Universal de España (EPU) desarrollada en la sede de las Naciones Unidas (PEN Català, 2010). Igualmente, en 2011 se aprobó el Manifiesto de Girona, un nuevo manifiesto de derechos lingüísticos que se encuentra en tratamiento en la ONU y donde se postula el derecho a la lengua como un derecho fundamental.

³⁵³ Como por ejemplo los impedimentos para la escolarización en catalán en las CCAA de Baleares y Valencia y para recibir la TV catalana en Valencia.

³⁵⁴ De este modo, la institución perseguiría de modo ambiguo uno de sus objetivos contemporáneos: “A partir de la alianza con lo político, actuar en tanto que literatura catalana como actores y anfitriones internacionales y, por lo tanto, como interlocutores normalizados en el contexto mundial” (Subirana, 2010, p.323).

En otra línea de acción supranacional integrada a esta gobernanza corporativista se encuentra el ya citado Centro UNESCO de Cataluña (UNESCOCAT), creado en 1984³⁵⁵. Esta ONG ha tenido como objetivos primordiales establecer y fortalecer los vínculos entre Cataluña y la organización multilateral³⁵⁶. Según sus estatutos, la asociación persigue: “difundir en el ámbito cultural catalán los ideales, documentos y actividades de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas por la Educación, la Ciencia y la Cultura) y hacer llegar a la UNESCO la colaboración de la comunidad cultural catalana en las áreas de competencia de la UNESCO, es decir, la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación.”(UNESCOCAT, 2005, p. 5). Actualmente integran la organización cuatro entidades, las cuales tienen representantes en su Junta: la Fundació Jaume Bofill, el Institut d'Estudis Catalans (IEC), la Fundació FemCAT y el Òmnium Cultural³⁵⁷.

Desde su nacimiento esta institución colaboró con el Servicio de Relaciones culturales del Departamento de Cultura y recibió el apoyo económico de la Generalitat de Cataluña³⁵⁸, que la declaró de utilidad pública en 1996. Como contrapartida y como ya indicamos, UNESCOCAT ha trabajado bajo el paraguas de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO, facilitando información y asesoramiento técnico al Gobierno catalán³⁵⁹.

Desde este esquema de gobernanza UNESCOCAT sostuvo relaciones de manera oficial con UNESCO, teniendo estatuto consultivo. En 1993 el centro fue admitido en esta organización multilateral como "Fundación con relaciones oficiales con la UNESCO", una condición renovada por el Consejo Ejecutivo en 1999 y en 2008 por términos de seis años.³⁶⁰ La actividad de UNESCOCAT, como asociación, le permitió establecer contactos en París con miembros de la organización multilateral, con delegaciones estatales y con otras ONGs de todo el mundo,

³⁵⁵ En sus inicios contó con el beneplácito de la Comisión Nacional Española para UNESCO, a cargo del PSOE.

³⁵⁶ Este centro se constituyó sobre la base de diversos clubes y federaciones UNESCO desplegados por la sociedad civil en Cataluña desde la década de los años sesenta (Mesado i Jardí, 2008, p.29)

³⁵⁷ UNESCOCAT contó originalmente con la participación de las siguientes fundaciones: Fundació Catalunya, Fundació Congrés de Cultura Catalana, Fundació Enciclopèdia Catalana, Fundació Jaume Bofill, Fundació Joan Miró, Fundació per la Pau y Fundació Roca Galès.

³⁵⁸ No obstante, durante la década de los años ochenta la articulación programática con el Gobierno catalán y el apoyo “diplomático” del mismo fue menor (Mesado i Jardí, 2008, p. 36).

³⁵⁹ Por ejemplo, Felix Martí intervino en 2001 en el Plenario de la Comisión de Cultura de UNESCO, como representante de UNESCOCAT en la Conferencia General. Este año Jordi Porta participó en dicha conferencia como Delegado de la Generalitat de Cataluña, que formaba parte de la delegación española en UNESCO. En aquel momento Cataluña era una de las tres CCAA que constituían el Consejo Ejecutivo de la Comisión española de Cooperación con el organismo multilateral (UNESCOCAT, 2001).

³⁶⁰ Está también asociado al Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas desde 1984 y desde 2002 integra también ECOSOC, el grupo de ONGs con estatuto consultivo del Consejo Económico y Social de la ONU.

velando por los intereses catalanes. Asimismo, en 2001 UNESCOCAT participó en la organización del Fórum de las Culturas, donde se realizaron encuentros con agentes sociales y con responsables del Gobierno de la ciudad y del Gobierno de Cataluña (UNESCOCAT, 2001, p.7). Esta línea de actuación dirigida a realizar propuestas a UNESCO y a incorporar sus políticas a los programas autonómicos, muestra un continuo avance desde los años noventa. De este modo, la actividad de la ONG, centrada en la defensa de la diversidad lingüística, los derechos humanos y en la tarea patrimonial, ha sido una “extensión” central de la política exterior autonómica y ha facilitado su articulación con la sociedad civil.

Este mecanismo de participación indirecta en UNESCO, si bien ha variado en su alcance a lo largo del tiempo³⁶¹, ha presentado diversas limitaciones, dadas por el marco administrativo y normativo estatal y también por su capacidad de actuación en el contexto supranacional. Esta situación propició diversos reclamos por una modificación de los mecanismos de representación catalana en la organización de Estados. Por ejemplo, en 2001 diversos partidos catalanes³⁶² demandaron al Gobierno español una mejor presencia oficial de Cataluña en UNESCO, sin obtener respuesta a su reclamo (UNESCOCAT, 2001, p.9).

Siguiendo esta línea, los dos gobiernos Tripartitos persiguieron impulsar distintas políticas que buscaban mejorar la capacidad de la gobernanza catalana en UNESCO³⁶³. Desde entonces la actividad del Gobierno catalán en esta materia tuvo tres ejes: a) la presión política demandando mayor participación en el marco de la representación española en el organismo, b) el desarrollo de una propuesta de participación autónoma como miembro asociado y c) la promoción de UNESCOCAT y de la red público-privada ligada a la organización multilateral. Como parte de esta voluntad de mejoramiento del estatus de Cataluña en UNESCO, incorporada al Estatuto de Autonomía de 2006, y de la promoción de las políticas vinculadas a los programas del organismo, se estrechó la relación de UNESCOCAT con el IRL³⁶⁴ y, también en este marco, en el año 2007 la ONU recalificó dicha la asociación como organismo "consultivo especial"³⁶⁵.

³⁶¹ El Centro estuvo dirigido desde 1984 hasta 2002 por Felix Martí. Este reconocido filósofo fue Presidente del Comité de dirección que elaboró el Informe de UNESCO sobre las lenguas del mundo.

³⁶² Iniciativa per Catalunya-Verds, Esquerra Republicana de Catalunya, PSC-Ciutadans pel Canvi y CiU.

³⁶³ Del mismo modo, recibió la ayuda por parte del Gobierno central durante el último período de gobierno socialista (2004-2011).

³⁶⁴ En 2005 se firmó un Convenio de Colaboración entre el IRL y UNESCOCAT para “promover la diversidad lingüística y favorecer la proyección exterior de expertos catalanes en estos ámbitos temáticos” (Institut Ramon Llull, 2005, p.84). En 2006 se aprobó un Convenio entre IRL y UNESCOCAT destinado a “Desenvolver proyectos de sensibilización, divulgación y promoción del modelo catalán de gestión de la diversidad catalana y lingüística”

A pesar de los progresos de este modelo de gobernanza de la representación catalana en UNESCO, distintos actores del campo político-cultural catalán han puntualizado sus problemáticas. Estos inconvenientes han sido frecuentemente vinculados a su ambigüedad institucional y al mencionado carácter “paradojal” de la paradiplomacia cultural catalana, que se enlaza a la carencia de estructuras de Estado. Tresserras, ex Consejero de Cultura, mencionó al respecto:

“La UNESCO quiere Estados. Nosotros tenemos una cosa extrañísima que es un centro que se llama UNESCOCAT que es la asociación de soporte y de hooligans de la UNESCO más grande del mundo. Porque en los países normales que tiene Estado no necesitan inventarse un organismo de este tipo. Pero nosotros, como no tenemos, normalmente creamos una suerte de pequeños organismos, organismos extraños, para poder hacer ver que tenemos presencia como si tuviésemos, pero no la tenemos.”(Del Río, 2009, p.8).

Por su parte, Baltà, consultor de Interarts³⁶⁶, señala dos particularidades en torno a la paradiplomacia cultural catalana. Por una parte, su naturaleza de ente subestatal y, por otra, la existencia de una lengua y una cultura singulares y con relevancia internacional, e indica:

(Institut Ramon Llull, 2006, p.98). En 2007 se renovó la colaboración entre estas instituciones (Institut Ramon Llull, 2007, p.116).

³⁶⁵ Desde esta posición, UNESCOCAT participó en UNESCO aportando distintas propuestas, interviniendo en las conferencias intergubernamentales y en la Conferencia General. También contribuyó activamente en la promoción de la cultura y la lengua catalanas mediante los programas establecidos por UNESCO. Por ejemplo, fue integrante junto con el Departamento de Cultura, la Coordinadora de Collas Castelleras y le Revista Castells en la presentación de la candidatura para la declaración de los *Castells* como patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad (Departament de Cultura, 2008, p.42).

³⁶⁶ Interarts es una asociación creada en 1996 que ha participado en las dinámicas en torno a la paradiplomacia cultural catalana. Si bien no se inscribe en la gobernanza corporativa que venimos señalando, algunos de sus procesos son explicativos de la misma. A inicio de los años noventa, el Consejo de Europa, con la participación de Eduard Delgado, se plantea la creación de un Observatorio Europeo de políticas culturales. COPEC participó otorgando asistencia técnica para esta iniciativa, dado que se estipulaba que Interarts cumpliera tareas en el desarrollo de un Observatorio Europeo de Políticas Culturales Territoriales (COPEC, 1996, p.70). Sin embargo, como señala Baltà: “Hay un acuerdo entre Ayuntamiento, Diputación y Generalitat para que este Observatorio venga a Barcelona. Como que esto debía ser una agencia pública y quien es miembro del Consejo de Europa es el Estado español, hacía falta que el Estado español también diera soporte. Pero el Estado español se hace para atrás a última hora, porque parece que pidió que en vez de tener sede Barcelona fueran 17 oficinas, una en cada Comunidad Autónoma. Eso hace que finalmente España no le de soporte y que Interarts se cree como Observatorio de políticas culturales y regionales, pero sin ser una agencia oficial pública. O sea no es una agencia dentro del organigrama del Consejo de Europa sino que nace como asociación, una entidad sin ánimos de lucro, con un protocolo de intenciones con el Ayuntamiento, la Diputación y la Generalitat” (Baltà 2013, entrevista personal, 18 de setiembre). De este

“Pero justamente esta mezcla de especificidades, unas positivas y otras negativas, también hace que haya sido muy importante el papel de la sociedad civil. El papel que en su momento había hecho UNESCOCAT, por ejemplo, respecto de UNESCO, que por un lado es una ventaja, pero que por otro lado no deja de ser una fórmula rara. Porque no deja de ser una ONG quien está representando o quien quiere representar a Cataluña. Y también porque en el caso de UNESCO es un contexto que no facilita el reconocimiento de quien no es un Estado. Por lo tanto, cuando tú tienes la voluntad de participar en algunos pasos pero hay algunos límites.” (Baltà 2013, entrevista personal, 18 de setiembre).

Las tensiones que presentaba este modelo de gobernanza en relación a la AGE y sus mencionadas refutaciones a nivel autonómico se resolvieron, en parte, mediante el acuerdo firmado en 2013 entre el Gobierno catalán y la Dirección de la UNESCO. El mismo amplía las competencias de la Generalitat en este organismo y facilita la colocación de representantes propios, que actúan paralelamente a la Delegación española. Este proceso se dio un año después del cierre de UNESCOCAT (2012) debido a la reducción drástica en el soporte económico de la Generalitat, lo que se figura en otra manifestación de la mencionada reconfiguración en la relación entre sociedad civil y Gobierno catalán en la acción cultural exterior.

Finalmente, cabe mencionar a la Federación Internacional de las Organizaciones Catalanas Oficialmente Reconocidas (FOCIR), una entidad que reúne a muchas de las asociaciones antes mencionadas. Fue creada en 1995 con el objetivo de “reforzar su presencia en el espacio de las ONG internacionales como el de promover la de las ONG que todavía no habían desarrollado esta dimensión de su trabajo.”(FOCIR, 2010, p. 7). Para el desarrollo de estos objetivos, la FOCIR ha sido financiada por el Gobierno catalán. Durante más de una década estos recursos fueron distribuidos entre las organizaciones integrantes de la Federación en

modo, en 1996 se estableció un protocolo para la creación de la Asociación Interarts por parte del Departamento de Cultura, de la Diputación de Barcelona, del Ayuntamiento de Barcelona y del entonces Patronat Català Pro Europa. La organización se transformó en una Fundación en el año 2000, con representación del Departamento de Cultura de la Generalitat en su Patronato. Ha funcionado como *think tank* del sector cultural y ha actuado activamente en el diseño y asesoramiento de políticas culturales de diversos países, realizando investigación aplicada con una marcada incidencia en el ámbito internacional. La organización ha tenido, en algunos períodos, una vinculación más estrecha con la administración catalana, principalmente con los gobiernos Tripartitos, donde contó con mayor soporte económico y político. En este marco, Interarts coorganizó el mencionado Seminario sobre Diplomacia cultural del año 2009 (Generalitat de Catalunya, 2009).

concepto de viajes, logística, formación o promoción. La entidad instauró distintos mecanismos de asesoramiento para aquellas asociaciones que actuaban en organismos internacionales y en redes internacionales de la sociedad civil, con el fin de que lo pudieran hacer en condición de catalanas³⁶⁷. Vallory i Subira indica sobre esta política:

“Pero esta participación va mucho más allá de la satisfacción de ver el nombre del propio país reconocido en una organización internacional. Si bien las organizaciones no gubernamentales hacen una contribución fundamental a la gobernanza de nuestras sociedades, cuando se trata del ámbito internacional, esta contribución se vuelve mucho más importante, ya que cubren las flagrantes carencias de estructuras de gobernanza global que dificultan la toma de decisiones de los gobiernos estatales.”(FOCIR, 2010, p. 7).

Este enfoque destaca la importancia de la acción transnacional de las organizaciones sociales en la estructuración de la nueva gobernanza global. En este marco, legitima la promoción gubernamental de la internacionalización de los actores sociales de Cataluña. No obstante, en las VIII Jornadas de la FOCIR³⁶⁸(2008), su Directora, Mònica Sabata, mencionaba: “Debemos ser conscientes, sin embargo, que esta diplomacia pública no puede ser substitutiva de las tareas que desarrollan los gobiernos y las instituciones” (FOCIR, 2008). La Directora explica las razones que respaldan esta convergencia entre la sociedad civil y el Gobierno catalán en materia exterior:

“Nosotros que somos un país que no hemos tenido las estructuras de Estado normales, entre comillas, puertas hacia afuera, porque no tenemos todavía hoy plenas competencias en materia de relaciones internacionales. Pero la sociedad civil catalana es sabia y siempre ha tenido esta cuestión de mirar hacia Europa. Seguramente por herencia del Presidente Pujol, que, cuando nosotros éramos chicos, nos explicaba a todos que debíamos mirar hacia el norte, a Europa,

³⁶⁷ Agrupaba en 2012 a 63 organizaciones de las aproximadamente 250 acreditadas en organizaciones internacionales. Este año se contabilizaron asimismo que unas 60 personas de estas 250 entidades estaban en Juntas directivas de entidades europeas o internacionales.

³⁶⁸ Realizadas en el Institut d'Estudis Catalans y que contaron con la presencia del Presidente del Parlamento catalán, Ernest Benach.

y que Europa sería nuestra solución. Algunas generaciones han crecido con esta historia dentro de la cabeza.” (Sabata 2014, entrevista personal, 4 de marzo).

Diversas entidades culturales se encuentran agrupadas en FOCIR³⁶⁹, lo que la convirtió en uno de los instrumentos de promoción de la paradiplomacia cultural pública. Pero, desde el 2007, con el relanzamiento de la política exterior catalana y con la creación de la SAE, se transformaron los mecanismos de articulación entre el Gobierno y la Federación. Entonces las dependencias de la Secretaría de la Generalitat pasaron a “ocupar” parte de sus funciones. Asimismo, en el contexto de la crisis económica, FOCIR dejó de recibir los fondos públicos que destinaba a estimular el trabajo asociativo a nivel internacional y también disminuyeron las ayudas públicas para el funcionamiento de la organización³⁷⁰. Por estos motivos, durante los últimos años, FOCIR transformó su estructura y sus funciones, deviniendo en un *think tank* de diplomacia pública que viene colaborando con Diplocat³⁷¹.

El reequilibrio de poder del entramado socio-institucional de la paradiplomacia cultural en el marco de la crisis económica e institucional

El entramado corporativista de la gobernanza de la paradiplomacia cultural que hemos analizado, se estructuró a partir de distintas alianzas entre el Gobierno catalán y el sector asociativo. Las mismas se basaron en la incorporación de diversos reclamos catalanistas a la acción de gobierno exterior, fundamentalmente persiguiendo subsanar las limitaciones del gobierno subestatal en el ámbito de la acción supranacional. A diferencia de la circunstancial relación con el sector de las industrias culturales, sometida a la tensión entre la lógica de mercado y la lógica representacional, este entramado se constituyó en torno a unos ejes constitutivos comunes, que respaldaron esta labor conjunta. El reforzamiento de esta colaboración en los años noventa

³⁶⁹ Entre las mismas se encuentran Amics del Centre d’Art i Natura de Farrera, la Asociación Catalana de Comunicación Científica, el Centro UNESCO de Cataluña, el Coral Sant Jordi y la Federación de Entidades Corales, el Instituto de Estudios Catalanes, la Fundación PuntCAT o el propio PEN català.

³⁷⁰ Estos recursos se complementan actualmente con las aportaciones de los socios de la Federación y con los recursos derivados de algunos servicios que ofrece.

³⁷¹ En 2014 se firmó FOCIR firmó un convenio con Diplocat, debido a una coyuntura en “términos del proceso” (Sabata 2014, entrevista personal, 4 de marzo). El convenio suponía una convocatoria de Ayudas para la Proyección Internacional de las Organizaciones Civiles Catalanas por un monto de 80.000 euros, que serían gestionadas por FOCIR. La Federación debería distribuir estas ayudas entre las entidades del sector asociativo exterior, para su participación en “reuniones de alcance internacional” (Diplocat, 2015). Esto hizo retornar circunstancialmente a FOCIR a la “cosa de la repartidora”, en términos de Sabata.

mediante la conformación de una gobernanza, propició una creciente interdependencia coactiva entre las organizaciones de este entramado. Entonces el COPEC rearticuló e institucionalizó los mecanismos de relacionamiento público-privado-asociativos a la vez que disminuyó la dependencia de la paradiplomacia autonómica con respecto al Gobierno central.

En este sentido, la constitución de esta gobernanza corporativista en la paradiplomacia cultural fue favorecida por: a) la continua descentralización competencial y administrativa de la acción exterior en el Estado español, b) la existencia de una base social organizada desde la transición democrática en torno a la difusión de la cultura en clave nacional, c) la voluntad gubernamental de establecer un esquema colaborativo sustentado en estas fuerzas y en su acompañamiento. Dada la importancia de este esquema de relaciones para la política doméstica y para la actividad supranacional de Cataluña, se fue figurando en un eje estratégico de la paradiplomacia cultural catalana. Este entramado corporativista se ubicó, por lo tanto, como una importante red de actores en el marco de la más amplia gobernanza de la paradiplomacia cultural catalana, donde convergen la promoción internacional de las artes, de la industria cultural y del patrimonio en claves diversas.

Este entramado de la paradiplomacia cultural potenció la capacidad de acción internacional del Gobierno catalán y permitió diversificar sus líneas de actuación política. Pero también implicó una serie de tensiones en cada etapa de Gobierno, debido a los cambios en el papel de la Generalitat en la política exterior y a la compleja definición de unas estrategias comunes entre el gobierno y las organizaciones sociales. En este sentido, esta gobernanza se vio reconfigurada por la creación de una nueva institucionalidad desde el año dos mil y por el nuevo protagonismo asumido por IRL, un organismo con muchos más recursos que su antecesor COPEC. Las diversas asociaciones participantes en los distintos ejes y sectores de la paradiplomacia cultural debieron reorganizarse y adaptar su desempeño a las transformaciones en este sistema autonómico, en función de sus respectivos roles en el gobierno multinivel. Entonces este entramado corporativista de la gobernanza -en el cual el Gobierno catalán asumió un mayor poder-, se reorganizó con un nuevo equilibrio en torno a la proyección de la lengua y la cultura catalanas en clave nacional.

Con el segundo Tripartito (2006-2010) se produjeron algunas nuevas reformas gubernamentales en la paradiplomacia cultural, que potenciaron y a la vez transformaron la

gobernanza de la cultura³⁷². El entramado corporativista de la política cultural exterior cambió su modo de organización debido a las limitaciones impuestas por el sistema normativo estatal al continuo avance de la paradiplomacia y porque el Gobierno catalán pasó a controlar esta esfera de poder de manera más decidida y en clave nacional. Las transformaciones efectuadas por la Generalitat de Cataluña, por ejemplo con la creación de la SAE (2007), ampliaron su capacidad de acción internacional pero también cuestionaron la interdependencia funcional de los actores de este entramado, que debieron realizar adaptaciones en sus proyectos institucionales.

Pero la transformación más profunda en este modelo de gobernanza corporativista se produjo desde el año 2010. La crisis económica desatada dos años antes –la cual, entre otras cosas, aumentó la disputa por la asignación de recursos- y el proceso político de orientación soberanista que le prosiguió, fueron los dos elementos que estuvieron a la base de una marcada reconversión en las relaciones de poder en torno a la política cultural exterior. En este contexto, la AGE promovió distintas medidas de recentralización del accionar exterior de las CCAA y el Gobierno catalán realizó sucesivas reformas. Por un lado, redujo los recursos económicos del sistema, debilitando a las organizaciones sociales de esta red³⁷³. Por otro lado, recondujo su estrategia de acción exterior hacia el derecho a decidir, para lo que reconceptualizó su paradiplomacia cultural y potenció la paradiplomacia pública, con la creación de Diplocat en 2012. En este nuevo marco se produjo una profunda reconfiguración de las funciones que asumían los distintos actores en la paradiplomacia cultural y una renovación del paradigma ideológico que sustenta la gobernanza en la paradiplomacia cultural.

³⁷² En esta línea, Xavier Marcé señala: “En realidad una parte muy importante de la conflictividad cultural que hay ahora en Cataluña es una extraordinaria desvirtuación de los papeles que históricamente tuvieron la sociedad civil y el Estado. Claro, la sociedad civil en Cataluña ha hecho un papel de suplencia del Estado, en términos culturales. Cuando el Gobierno quiere ser Estado, la sociedad civil cambia su papel o se convierte en algo que puede llegar a ser, en algunos casos, desde mi punto de vista, incluso patético” (Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero).

³⁷³ Por ejemplo, la creciente incidencia gubernamental directa en UNESCO por parte del Gobierno catalán y su disminución en el soporte a UNESCOCAT, supuso una menor funcionalidad de las tareas de “extensión política” o de vocería institucional que cumplía esta asociación.

6.2 Tres operaciones de gran proyección internacional en la paradiplomacia cultural catalana

6.2.1 LA FERIA DE FRANKFURT 2007: ¿SINGULAR Y UNIVERSAL?

La política de grandes eventos ha sido situada como uno de los instrumentos centrales de las políticas culturales urbanas y de la diplomacia cultural contemporánea (García, 2002; Majoor, 2007, 2011). Esta estrategia de difusión cultural fue utilizada por parte de los Estados-nación desde el siglo XIX y tuvo en las llamadas Exposiciones Universales -un instrumento neocolonial al servicio de la proyección mundial de las naciones- su más acabada expresión. Hoy se haya asociada al *branding* y opera principalmente mediante dos mecanismos: el despliegue gubernamental de un evento artístico o cultural de proyección internacional en el propio territorio o la intervención de un ente político-territorial en un acontecimiento de esta naturaleza en el extranjero.

El Gobierno catalán, conjuntamente con otras instancias oficiales, desarrolló este tipo de proyectos desde los años ochenta y tuvo en los casos de las Olimpiadas de 1992 y del Fórum Universal de las Culturas de 2004 sus dos momentos culminantes a este respecto. En territorio extranjero, el evento más significativo hasta la fecha para la acción cultural de la Generalitat de Cataluña ha sido la intervención en la Feria de Frankfurt. La participación de la cultura catalana como invitada de honor en este encuentro, colocó a la industria literaria de la región y a su patrimonio en el centro de un polo de proyección comercial y nacional de alcance global.

Con un prestigio basado en su tradición editorial, iniciada en el medioevo, e instaurada en su modalidad actual en el año 1949 (Rovelstad, 1973), la Feria de Frankfurt reúne cada tres años a editores, escritores, publicistas, traductores, intelectuales y consumidores literarios de todo el planeta. Congrega asimismo a miles de periodistas, transformándose en una enorme vidriera publicitaria para el mundo de las letras y creando una gran expectación en el mercado editorial mundial, así como en los lectores de múltiples países. Durante su realización, junto con diversas actividades artísticas y culturales, se efectúa la venta de publicaciones al público asistente y se establecen negociaciones entre editoriales y empresas del sector, dirigidas a la venta de ediciones y al comercio con derechos de autor. Desde el año 1986 el encuentro tiene a un Estado-nación

como invitado de honor³⁷⁴. En 2005 la Junta Directiva del evento, bajo la dirección de Volker Neumann (2003-2005), decidió que la cultura catalana fuera la invitada de honor durante la edición de 2007, siendo hasta la actualidad la primera y única presencia de una entidad subestatal en esta condición.

La organización de la presentación catalana para la Feria del Libro de Frankfurt 2007 fue un proceso de marcada disputa política. Como ya adelantamos (Cáp.5.3), abarcó distintos marcos de confrontación autonómicos, interautonómicos y estatales. Dado que se trata de la feria editorial comercial más grande del mundo y un importante espacio de promoción para las naciones, el establecimiento de la representación catalana se figuró como un proceso de gran interés económico, simbólico y político para diversos actores públicos y privados vinculados a la actividad internacional en Cataluña y en España. En este apartado analizaremos este recorrido como un modo de profundizar en el entendimiento de las dinámicas específicas que constituyen la paradiplomacia cultural, a partir del análisis de su desarrollo dividido en dos fases: las actividades organizativas 2005-2007 y las acciones en torno al acontecimiento cultural en sí mismo.

La organización de la presencia catalana en Frankfurt

Las conversaciones sobre una posible invitación de Cataluña a la Feria de Frankfurt comenzaron a inicios de los años dos mil. Los diálogos al respecto tuvieron como protagonista al Gremio de Editores de Cataluña, el cual entabló distintos contactos con la dirección de la Feria facilitando que la cultura catalana sea invitada de honor (Borràs 2014, entrevista personal, 10 de febrero). Esta inaudita elección, oficializada en 2005, fue fundamentada posteriormente por su Director del siguiente modo “la cultura catalana destaca por su excepcional popularidad y creatividad, cosa que demuestra la difusión internacional de autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Goytisolo o Carlos Ruiz Zafón” (Bustelo, 2007). De esta manera, el planteamiento que daba base a la participación de una cultura regional en este evento se centraba en su singularidad, vinculada con su potencial creativo y con su éxito comercial.

³⁷⁴ Los antecedentes sobre esta iniciativa se remontan a 1976, cuando Peter Weidhass, entonces Director del evento, invitó a la literatura de América Latina a protagonizar la Feria. Esta iniciativa tuvo un gran éxito, contribuyendo a posicionar internacionalmente a la literatura del boom latinoamericano. Desde entonces, esta medida fue establecida de modo no formal y la invitación a naciones o regiones fue alternada con años de “tópicos especiales”, como en el caso de “Niños y libros”, de 1978. Tras décadas donde predominaron las invitaciones a países, en 2004 el invitado de honor fue el Mundo Árabe, que sirvió como antecedente directo vinculado a la presencia catalana.

No obstante, como veremos, el programa definido para la ocasión no contaría con estos nombres, asociados al éxito literario de Cataluña desde la lengua castellana y, en cambio, el proceso de organización de la representación se vio marcado por una tensión entre distintos posicionamientos políticos sobre el modo de definir las fronteras de la cultura de Cataluña. Este debate se planteó a partir de una oposición entre dos concepciones sobre este asunto: 1) una definición de la cultura catalana –invitada al evento en estos términos-, donde se solía incorporar a la literatura en lengua castellana, y 2) una definición de la cultura catalana como literatura catalana, que, incluyendo la cultura en catalán, excluía aquellas producciones publicadas o escritas en idioma castellano, un punto de vista que fue sostenido por distintos actores políticos y del sector cultural como un modo de defensa y de afirmación nacional.³⁷⁵

A partir de este marco conceptual se fueron estableciendo distintas negociaciones intergubernamentales y público-privadas orientadas a definir los diversos aspectos constitutivos, administrativos y comerciales que rodeaban al evento. Tempranamente, en mayo de 2005, el pleno del Parlamento catalán, con los votos de CiU³⁷⁶ y del Tripartito, aprobó una moción donde se señalaba que la representación catalana en la Feria de Frankfurt debía hacer prevalecer a la literatura en lengua catalana. El texto mandaba “priorizar la presencia del libro y el multimedia en catalán como identificador único de la literatura catalana” y “promover actividades de promoción y difusión de la lengua y la literatura catalanas durante el año 2007 en Frankfurt y otras ciudades alemanas que serán protagonizadas por los escritores en lengua catalana” (Gisbert, 2005). Debido a distintas suspicacias que promovió la propuesta, la *Consellera de Cultura* se vio obligada a aclarar: “Garantizo que nadie va a excluir a nadie de la cultura catalana. Todos los escritores catalanes representan la diversidad de nuestra cultura” (Gisbert, 2005).

Además de esta tensión política por la definición del carácter representativo de la muestra catalana en la Feria, otro factor que marcó la organización de la representación catalana fue el

³⁷⁵ La controversia en torno a la incorporación de Cataluña como invitada de honor generó un resonado debate en la opinión pública, una polémica reflejada en los medios de comunicación españoles. Bassets subrayaba un antecedente en una polémica similar a nivel estatal. Se trata de la invitación de honor a España de 1991 donde las lenguas vasca, gallega y catalana quedaron relegadas a un plano menor (Bassets, 2005, p.51). Desde 2005 la noticia también tuvo repercusión en distintos medios exteriores, principalmente alemanes. El periódico Spiegel, analizaba el hecho de la invitación como un planteamiento político sobre las culturas minoritarias en Europa. En este sentido, se jactaba de la falta de un enfoque cosmopolita por parte del IRL, que contrastaba con el carácter manifiestamente universalista de la producción del teólogo e intelectual que da nombre a la institución. Señalaba, en contraposición, el rol determinante que tendría el nacionalismo catalán en la preparación de la muestra catalana (Knapp, 2007).

³⁷⁶ Durante esta etapa CiU asumió un posicionamiento donde se argumentaba que la única cultura catalana era aquella producida en idioma catalán.

cambio de Gobierno que se produjo en el año 2006. En este inestable contexto político e institucional, el IRL contó con tres directores diferentes durante los dos años de preparativos para la presentación en Frankfurt (Xavier Folch 2004-2006, Emili Manzano 2006, Josep Bargalló 2006-2010), de disímiles perfiles y adscripciones políticas y cuya suerte estuvo marcada por su intervención en los preparativos del evento.

La etapa inicial de organización se desarrolló con la política cultural en manos del PSC y con la Consejería de Cultura a cargo de Caterina Mieras (2003-2006). Las primeras medidas en torno al acontecimiento se establecerían en tensión con otros sectores del Tripartito³⁷⁷ y en una cierta sintonía con la administración central. En 2006 el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio español y la Generalitat firmaron un acuerdo para la promoción de la industria editorial catalana en la feria. El acuerdo implicaba la aportación, por parte de dicho Ministerio, de 6 millones de euros para la realización del evento. En función de este aporte, la presentación de Cataluña en Frankfurt sería principalmente financiada por el Gobierno central, cuyos recursos fueron transferidos al IRL, previo traspaso al ICIC. Durante la firma del convenio, el entonces Ministro del PSOE, José Montilla, mencionaba "aunque resulta una prioridad la defensa de la lengua catalana, no por ello se debe marginar a los creadores catalanes que se expresan en castellano, pues son también muestra de la diversidad y la vitalidad de nuestra cultura"(Trallero, 2007a). Por su parte, el *Conseller de Cultura* del Tripartito, Ferran Mascarell afirmaba "el convenio es el reconocimiento de la importancia estratégica del sector editorial catalán en el contexto español" (EFE, 2006).³⁷⁸ En estos discursos se condensaban los dos principales argumentos que legitimaban dicha colaboración, uno identitario, desde un enfoque multiculturalista, y otro de índole puramente comercial.

En sintonía con estos planteamientos, el IRL, a cargo de Xavier Folch, optó inicialmente por una interpretación abierta de la cultura catalana, que incorporaba a la literatura en castellano. Sobre la presentación en Frankfurt el editor expresaba "Es lo que esperan los alemanes y creo que a nosotros también nos conviene, para mostrar toda la complejidad de lo que somos" (Mur, 2005). El posicionamiento del Director de la institución generó un enfrentamiento con el Departamento de Cultura, así como en el seno del Tripartito. En el marco de estas negociaciones

³⁷⁷ El entonces *Conseller en Cap* del Tripartito, Josep Bargalló, rivalizó con Caterina Mieras, debido a sus posiciones encontradas con respecto a la definición de cultura catalana que debía proyectarse en Frankfurt.

³⁷⁸ Notoriamente, el propio *Conseller* indicaba que las traducciones de textos en catalán a otros idiomas serían gestionadas por el IRL, mientras que aquellas transcritas desde el castellano serían realizadas desde el ICIC.

se instrumentalizaron las distintas posiciones mencionadas –con sus argumentos identitarios y económicos- en torno a la proyección exterior de la cultura. Los enfoques esgrimidos encontraban una tensa articulación y un equilibrio inestable en el seno de dos sistemas políticos interrelacionados: la política exterior española y la paradiplomacia cultural catalana.

Este débil equilibrio se tensó durante la segunda etapa de la organización de la presentación catalana en Frankfurt. En el segundo Tripartito, desde 2006, con el Departamento de Cultura a cargo de Joan Manuel Tresserras y con el IRL bajo la dirección del republicano Josep Bargalló, la paradiplomacia cultural dio un giro. Entonces se produjeron nuevas dinámicas conducentes a la concreción de la filosofía del IRL sobre el modelo de representación de la cultura catalana que sería adoptado para el evento. La cuestión lingüística atravesó las nuevas negociaciones para el establecimiento de la selección literaria (Moran, 2007) y el IRL se vio envuelto en distintas polémicas en torno a los preparativos de la representación cultural. ERC y distintos grupos sectoriales se pronunciaban por un diseño que solo incorporase aquella literatura producida en catalán (Serra y Punzano Sierra, 2006). La tensión con el Departamento de Cultura y con los escritores marcaría este desarrollo, que derivó en la consolidación de un esquema centrado en la literatura en catalán. Este proyecto, una vez afianzado, fue posteriormente negociado con los autores que, en muchos casos, se negaron a participar de la delegación. Distintos periodistas³⁷⁹ y escritores de renombre se mostraron abiertamente críticos con este proceso. Carlos Ruíz-Zafón señaló que la presencia de la cultura catalana en la Feria se había tornado una cuestión de “comisariado político más que de literatura o de cultura” (Morán, 2007). Por su parte, Juan Marcé ironizó “cedo con gusto mi lugar a un escritor en lengua catalana y le deseo el mayor éxito, con o sin barretina³⁸⁰” (Bustelo, 2007, p.28).

Según el criterio de Xavier Marcé, entonces al mando del ICIC, esta política del IRL propició la adopción de un diseño programático donde se perdía potencial comercial en pos de una ganancia en la representación identitaria.

³⁷⁹ Manuel Trallero publicó un artículo titulado “¿Son los escritores catalanes en lengua castellana, escritores alemanes en lengua turca?”, alusivo a una frase del Vicepresidente Carod Rovira en relación al evento. En el escrito proponía escoger entre distintas opciones “La Feria de Frankfurt es: a) Una Feria de lengua catalana, b) Una Feria de literatura catalana, c) Una Feria de la cultura catalana d) Otra cosa, e) No sabe/No contesta”(Trallero, 2007b).

³⁸⁰ La barretina es un sombrero de lana rojo que se utiliza como parte de diversas expresiones folklóricas catalanas y que se haya asociado al catalanismo histórico y cultural.

“Esto se resuelve muy mal, porque países como la India o como China o Corea, que habían sido anteriores, lo que hicieron fue algo muy evidente: yo lo que llevo a Frankfurt es un canon prescriptivo o una selección de ciertos escritores, que son aquellos que me explican cómo país, y después un desarrollo industrial que intenta explicar y poner en manos de mis empresas todo el potencial comercial de mi literatura. Pero aquí se opta por otro esquema, que es un canon, que es vamos allí con 200 autores catalanes. Claro si voy con 200 autores catalanes estoy mezclando la calidad con la cantidad, con lo cual no explico nada. Al final el problema era muy simple y es que si no me han llamado es que soy un paria. Porque ganó la guerra aquel que intentaba explicar, o poner encima de la mesa, una realidad, que no por evidente es algo que ya sabemos, que es que en este país hay mucha gente que escribe en catalán, pero eso no significa que esta gente pueda exportar, pueda vender o pueda tener internacionalidad.” (Marcé 2013, entrevista personal, 12 de febrero).

Tras estas decisiones de la organización, se dio la ordenación definitiva de una esquema administrativo enfocada en el evento. Las instituciones implicadas en el diseño y la realización del mismo, coordinadas por el IRL, fueron la *Generalitat de Catalunya*, el *Institut d’Estudis Catalanes*, los gobiernos de Andorra, el Alguero, Perpiñan, los Ayuntamientos de Sueca, Gandía y Morella y el Institut d’Estudis Balearics. Esta composición de la organización venía a dar cuenta de la integración de los territorios de habla catalana y de la pluralidad cultural a la representación diseñada para el encuentro internacional. También, desde el papel de articuladores de los intereses privados, participaron el Gremio de Editores de Cataluña y la Asociación de Editores en Lengua Catalana³⁸¹.

Entre las acciones desarrolladas por parte del IRL durante los dos años previos a la exposición, se encontraron principalmente las subvenciones a la traducción de obras en catalán, que priorizaron la traslación al alemán de 22 obras catalanas de referencia. Esta política de traducciones fue un instrumento central a lo largo de los primeros años del IRL, y se profundizó en torno al evento. Torner, entonces Director del Área de Humanidades y Ciencia, mencionaba

³⁸¹ Como mencionamos, la representación fue apoyada por el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio y contó además con el auspicio de diversas empresas, principalmente de capital catalán, como Agbar o la Fundació Catalunya Caixa.

sobre la filosofía detrás de esta política: “Abandonando cualquier planteamiento dirigista que quisiera elegir qué autores deben ser traducidos y encargar la traducción, el IRL ha desplegado una política de apoyo a los editores y traductores extranjeros, los autores catalanes y a la promoción de sus libros de carácter universal” (Torner, 2008, p.42). Así, indicó que dicho programa respondió principalmente a la demanda de las editoriales y puntualizó las acciones asociadas a la misma, que iban desde la promoción de publicaciones a una residencia para traductores en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Tras sucesivos cambios y negociaciones, en 2006 se presentó el programa definitivo para la feria, el llamado “Projecte Frankfurt 2007”, que contenía una gran gama de actividades previas al acontecimiento (Institut Ramon Llull, 2007b). Se trataba de conferencias, congresos y coloquios, actos en Universidades extranjeras y diversos espectáculos que anticipaban la actividad a realizarse en Frankfurt. También diversos eventos, festivales, seminarios y muestras artísticas realizados a lo largo de ochenta ciudades de toda Alemania (Institut Ramon Llull, 2007b, p.7). Como parte de la estrategia comercial, se diseñó un plan de venta de derechos de autor de escritores catalanes, que contó con la presencia en Cataluña de editores de todos los puntos del planeta. Del mismo modo, en este marco se desplegó una activa campaña dirigida a la opinión pública y a periodistas y medios de comunicación, para difundir la presencia catalana en el evento internacional. Al respecto Fornells indica:

“En el caso de Berlín, Frankfurt o París los corresponsales están en Madrid y las noticias que llegan muchas veces no son lo suficientemente contrastadas, por decirlo de alguna manera suave. Entonces debíamos hacer el salto, porque teníamos que ser los interlocutores con estos periodistas. Entonces hicimos viajes a Frankfurt y a Berlín para explicar que es Cataluña. Y eso ya lo había iniciado el Presidente Maragall en el primer Tripartito. Era una época muy convulsa porque también se hablaba de que si los separatistas catalanes, el Tripartito, era muy complicado salir afuera. Bueno, pero en Barcelona se habla español, Barcelona es España. Entonces se hizo una campaña de no entrar a nivel político y nosotros hablábamos siempre de cultura catalana.” (Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre).

De este modo, se implementó una estrategia de comunicación directa para el evento, como un mecanismo de control de la información. La misma buscaba evitar la injerencia de las posibles mediaciones de diversos grandes medios de comunicación, que se interpretaban como posicionados cercanamente al Gobierno central. En cuanto a su contenido, el esquema comunicacional se basaba en unos criterios de marketing que perseguían la generación de imagen país en base a la difusión de la singularidad cultural. Para esto resaltaba los aspectos amigables y positivos de Cataluña, como cultura única y diversa, y capitalizaba la marca Barcelona, relegando sus posibles referencias al nacionalismo político.

El evento internacional y su repercusión

La Feria de Frankfurt se llevó a cabo entre el 9 y el 14 de octubre de 2007³⁸². La exposición catalana fue desplegada en el foro del edificio ferial, que cuenta con 2500 metros cuadrados. La misma se denominó “Cultura Catalana, Singular i Universal”, y se componía de distintas áreas temáticas. Como foco principal de la presentación se encontraba una muestra que revelaba la evolución histórica de la industria editorial en la región desde el medioevo. Asimismo, exhibía los datos de producción literaria, de comercio exterior del libro y se explicaba la trayectoria de sus principales obras y autores (Institut Ramon Llull, 2007a). En segunda instancia, se encontraba una exposición didáctica sobre el idioma catalán, que describía su presencia en Europa y la investigación en la materia, denominada “Vuit segles de llengua i literatura catalanes” (Institut Ramon Llull 2007^a, p.27). La asistencia a los actos literarios y de difusión intelectual que formaban parte de este programa se contabilizó en 6.919 personas.

³⁸² El extenso programa diseñado por el IRL para el evento internacional tuvo dos fases. La primera, ya analizada, que comienza en 2005 y una segunda etapa que comenzó en setiembre de 2007 y concluyó en enero del siguiente año. No obstante, en este apartado nos centraremos en lo vinculado al evento en sí y a su repercusión institucional, comercial y mediática.



Pabellón catalán en Frankfurt. Arquitecto Julia Schulz-Dornburg.

Fuente: <http://juliaschulzdornburg.com>

En una tercer sección denominada “Cultura Catalana Avui” y que consistía en dos grandes espacios audiovisuales, el proyecto incorporaba una introducción a las artes -desde las artes visuales a las escénicas, pasando por el cine, el diseño y la arquitectura-, donde se destacaron tópicos como el modernismo o la modernidad catalana, y también la ciencia, la gastronomía y las tradiciones populares catalanas. El evento también contó con un importante despliegue artístico que incorporó prácticas populares y tradicionales como los *Diables*, sardanas, *castellers*, *esbarts*, corales o las habaneras. Integraron la delegación que participó de estas actividades más de 680 artistas catalanes (Institut Ramon Llull, 2007c). En el contexto de este diverso despliegue se realizaron más de 150 actos literarios, más de 20 actuaciones musicales, 17 espectáculos de artes escénicas y se proyectaron 26 películas (Institut Ramon Llull, 2007b, p.13)³⁸³.

Esta presencia en Frankfurt tuvo un coste público, ejecutado solo en el año 2007, de más de 13 millones de euros³⁸⁴. De este monto 6.6 millones fueron aportados por la Generalitat de Cataluña, 4.5 millones por el Ministerio de Industria español previa transferencia al ICIC³⁸⁵, 0.5

³⁸³ Al respecto Bargalló resumía “hicimos sesenta y cinco espectáculos, quince exposiciones, más de cien actos literarios, por lo tanto Frankfurt comportó una organización compleja” (Bargalló, 2007, p.446).

³⁸⁴ De este monto, durante este año un total de 2.371.823 de euros fueron destinados al rubro subvenciones (Institut Ramon Llull, 2007, p.178).

³⁸⁵ En las memorias del IRL se hace alusión a una transferencia final de 4.790.000 de euros, aludiendo al convenio IRL –ICIC, pero sin mencionar la procedencia original de gran parte de estos recursos (Institut Ramon Llull, 2007, p.172). A este monto debe sumarse una transferencia similar realizada por 1.5 millones durante el año 2006, completando los 6 millones acordados con el Ministerio de Industria español. Debe considerarse que, tras el convenio firmado en 2006 entre ICIC y el Ministerio de Industria, en 2007 se firmó un nuevo acuerdo que

millones fueron transferidos por el Gobierno balear (Institut d'Estudis Baleàrics), 58.000 euros por parte de la CCR&TV, 43.486 euros por parte del Instituto de las Letras Catalanas y, finalmente 30.000 euros por parte del Gobierno de Andorra (Institut Ramon Lull, 2007, p.172). Por otro lado, el IRL contó con la colaboración de Fundación Telefónica y otras empresas privadas que aportaron un total de 364.000 euros para la Feria de Frankfurt³⁸⁶. Como producto de estas diversas fuentes de financiación, en términos comparativos, se trató de una presencia equiparable a las presentaciones de Estado y la de mayores recursos aportados por un invitado de honor en la historia de la Feria³⁸⁷.

Como señala Fornells, entonces Vicedirectora del IRL, la lógica detrás de la organización del evento partía de asumir que se realizaba una representación cultural de Estado (Fornells 2013, entrevista personal, 3 de diciembre). Esto se reflejó en su poderío económico y en el proceso de organización de la presentación, pero también en el diseño de contenidos del evento, ausente de referencias al Estado español y si, en cambio, con recurrentes señalamientos a la condición de país de Cataluña. Esta configuración discursiva no solo se dirigía a remarcar la singularidad cultural e histórica de Cataluña, sino también, en algunos casos, a enfatizar su distancia con respecto al Gobierno central. En el discurso inaugural de la Feria, el escritor Quim Monzo -quien ocupó este lugar tras descartarse opciones como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez-, mencionó:

“Las lenguas y las literaturas no tendrían que recibir nunca el castigo de las estrategias geopolíticas, pero lo reciben, y mucho. Por esto me sorprende que un montaje como éste —la Feria de Fráncfort, dedicada a la gran gloria de la industria editorial— haya decidido invitar a una cultura con una literatura desestructurada, repartida entre diversos Estados en ninguno de los cuales es lengua

concretaba una nueva aportación de 6 millones de euros por parte de este Ministerio, destinada a la promoción del sector editorial catalán en Frankfurt. Los nuevos fondos serían destinados a diversas acciones. Por ejemplo, parte de este monto (1.5 millones) fue retransferido al Gremio de Editores de Cataluña y a la Asociación de Editores en Lengua Catalana, para diversas actividades de promoción (Geli y Punzano, 2007). Todas estas significativas variantes en el presupuesto final, fueron manifestadas ambiguamente en las memorias e informes institucionales sobre el evento.

³⁸⁶ Las empresas aportantes fueron: AGBAR, SA (90.000 euros), La Seda de Barcelona (70.000 euros), Fundació Caixa Catalunya (90.000 euros), Gremi d'Indústries Gràfiques de Catalunya (14.000 euros) y San Miguel Fábrica de Cerveza y Malta (100.000 euros).

³⁸⁷ Por ejemplo, Rusia contó con un presupuesto de 5 millones para su presentación del año 2003 y el Mundo Árabe con un presupuesto equivalente al año siguiente.

verdaderamente oficial (a pesar de que haya Estado y medio que así lo proclamen, siempre que esa proclamación no moleste a los turistas, los esquiadores o los repartidores de butano).” (Instituto Ramon Llull, 2007d, p.20).

Con respecto a la repercusión mediática de esta exhibición, uno de los puntos destacados por la prensa fue la no participación de escritores de Cataluña que crean sus obras en lengua castellana. Esta decisión fue calificada como parte de una política de “miras estrechas” (Knapp, 2007) y se indicó asimismo que este diseño afectó a la calidad de la muestra (EFE, 2007a). La primera lista de 101 autores constituida por el IRL no contenía a autores de referencia como Eduardo Mendoza, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Carlos Ruiz-Zafón³⁸⁸. Como mencionamos, dichos literatos no acudieron al evento en desacuerdo con la política de la institución (EFE, 2007b). Como producto de estas ausencias, la lista final, de 130 autores, fue calificada de “descafeinada” por sus carencias de representación de la literatura exitosa de la región, en términos de ventas y reconocimiento internacional (Bustelo, 2007).

En cambio, los resultados comerciales de la feria fueron calificados positivamente. Bargalló enfatizó los logros obtenidos en el evento por parte del sector editorial y literario catalán, que aumentó significativamente sus traducciones y donde las editoriales medianas y pequeñas incrementaron sus ventas (Bargalló, 2007). Entre marzo y octubre de 2007, se publicaron 53 obras literarias catalanas traducidas al alemán por 29 editoriales (Torner, 2008, p.43).

“El análisis de las traducciones publicadas apunta un balance positivo. El número de traducciones es alto. En comparación con otros invitados de honor, las traducciones de literatura catalana han superado las de países como Portugal (1997), con 46 traducciones, y el número se compara más que dignamente con los invitados de honor de los últimos años (mundo árabe, Corea e India). Hay, cada vez más, una repartición equilibrada de los autores clásicos y los contemporáneos: se han traducido 14 obras de autores clásicos y 39 de autores contemporáneos” (Torner, 2008, p.44).

³⁸⁸ Tampoco asistió al encuentro el multipremiado Valentí Puig, un escritor de perfil no nacionalista y activamente crítico con las posiciones secesionistas.

Dado el volumen editorial y de representación artística que se presentó en la feria y su trascendencia mediática internacional, Bargalló señalaba que había sido la experiencia más importante “como presencia de nuestro país y nuestra cultura” (Bargalló, 2007, p.446), y que Cataluña había podido llevar a cabo esta tarea respetando el nivel de los Estados. En segunda instancia, según informó el Director posteriormente al evento, a pesar del enorme desembolso económico realizado para la ocasión, la feria concluyó con un superávit final de entre 700.000 y 1 millón de euros, debido a los distintos auspicios recibidos y al soporte de las editoriales, contando con unos ingresos de 12.548.364 euros³⁸⁹ (Agencias, 2008). De esta manera, dadas sus derivadas económicas para el sector editorial catalán, el superávit que habría supuesto para el Gobierno de la región, la recepción del evento por parte del público y su repercusión mediática, la actuación catalana en la Feria de Frankfurt fue considerada un éxito por una parte mayoritaria del arco parlamentario catalán (Agencias, 2008).

La paradiplomacia cultural catalana en Frankfurt y los grandes eventos internacionales como espacios de disputa política

Cada escenario de proyección global de la cultura presenta diversas singularidades normativas y políticas que constriñen o potencian su posible capitalización por parte de los diversos entes públicos y otros actores intervinientes. En este sentido, la Feria de Frankfurt presenta un devenir particular. En los años noventa el encuentro cambió su planteamiento conceptual, pasando de la agenda social y política que había establecido a partir de los años setenta y que se expresaba en el marco de un diseño con ejes temáticos³⁹⁰, a un enfoque centrado en el comercio internacional. De esta manera, su dirección optó preferentemente por invitar a editores bajo sus banderas nacionales (Knapp, 2007; Weidhaas, 2007). La inclusión de la cultura catalana como invitada de honor implicaba un cierto retorno a la dinámica de debate sobre las identidades, los problemas sociales mundiales y los procesos socioculturales en el seno de la feria³⁹¹. Esta apuesta venía a acompañar un cambio presentado en la edición anterior con el encuentro en torno al Mundo

³⁸⁹ Cabe señalar que un superávit calculado sobre este monto no considera el conjunto de las aportaciones públicas en torno a la feria, que se acercó a los 20 millones de euros.

³⁹⁰ Peter Weidhaas, entonces Director del evento, expresó en su autobiografía que su objetivo entonces era “reunir y estimular la discusión de problemas globales en un edificio” (Knapp, 2007).

³⁹¹ Se trataba de temas “políticamente cargados”, en términos de su Director entre 2000 y 2002 Jürgen Boos (Knapp, 2007).

Árabe, un planteamiento que proyectaba una “agenda caliente” a nivel mundial y que no restringía lo cultural a lo nacional.

Esta reconducción de la agenda de la feria se figuró en una ventana de oportunidad para la potenciación de la industria del libro catalán, un sector situado en el mayor polo de la industria editorial del Estado español. De hecho, la participación de Cataluña en el evento fue impulsada por el sector editorial catalán, mediante su Gremio principal, que veía en este proceso una chance de avance comercial y de mayor afianzamiento de su capacidad productiva. La capacidad de *lobby* de este bloque económico era importante, dado que representaba más del 50% de lo editado en España, que posee una gran capacidad exportadora y que, paralelamente, tiene un soporte para la producción en catalán en el creciente consumo local (Vose, 2010).

Esta búsqueda de aprovechamiento del potencial comercial que presentaba la Feria por parte del sector privado, encontró eco en el Gobierno catalán y en el Gobierno central español, en un contexto de administraciones ideológicamente afines. De esta manera, el acontecimiento se presentó como espacio donde se equilibraban necesidades e intereses globales y locales: la publicidad y dinamización de la feria mediante un debate político de trascendencia internacional, el desarrollo industrial perseguido por parte del empresariado editorial catalán y del Gobierno central y el avance político-partidario y soberanista que, dada la evolución del proyecto, fue principalmente capitalizado por parte de ERC.

En este marco tiene encaje una política de representación cultural desarrollada por el IRL centrada en la lengua catalana y acompañada por su estrategia de comunicación y *branding*. Como parte del “Projecte Frankfurt”, la paradiplomacia pública apuntó a expresar una vocación catalanista y a capitalizar lo identitario sin perder de vista el desarrollo económico del sector editorial y eludiendo la posibilidad de instalar una posible discordancia con el Estado español como marco del evento. En el contexto de esta estrategia, la tensión entre lo nacional y lo comercial conllevó la compleja necesidad de asociar a la cultura catalana y la imagen de Cataluña con lo moderno y lo creativo, soslayando las referencias a su condición de país desde una lectura nacionalista. Una estrategia compatible con un escenario “posnacional” de cierta hegemonía a nivel mundial (Bauman, 2009) y con el contexto político doméstico, marcado por los diversos e inestables pactos intergubernamentales y compromisos editoriales. No obstante, la protección de la lengua mediante su proyección internacional se tradujo en un marcado dirigismo cultural desde el Departamento de Cultura y desde la Vicepresidencia, que colisionó

constantemente con la relativa autonomía del IRL, con sectores del campo artístico y con otros partidos políticos y sectores de la administración.

De este modo, se observan dos instancias de capitalización para la estrategia asumida para el evento. El programa comunicativo y el despliegue artístico, patrimonial y el espectáculo que proponía la presentación catalana se mostraron como elementos que acomodaban la propuesta del IRL al marco comercial y político internacional. En cambio, la limitada representatividad del recorte literario diseñado para la feria, fue una política con una mayor capitalización a nivel local, tanto de cara al electorado nacionalista como en relación a la construcción de poder autonómico y a la legitimación de la acción exterior catalana en el marco del sistema político estatal. En este sentido, se ha señalado la relación entre distintos mecanismos de soporte regional a las lenguas vernáculas y la disputa política por la consecución de un mayor autogobierno (Shabad y Gunther, 1982; Boyer, 2006). Del mismo modo, la proyección externa de la singularidad cultural expresada por la producción literaria se perfila como una estrategia soberanista. Bajo estas coordenadas, el factor nacional facilitó la confluencia de intereses entre algunos actores públicos y empresas locales, y la presentación en Frankfurt se tradujo en la presencia de un invitado con el mayor presupuesto de su historia, desarrollada además por el primer país invitado de honor subestatal.

Como vemos, la paradiplomacia cultural de grandes eventos se haya sujeta al manejo de necesidades e intereses diversos y por momentos dicotómicos, donde lo local tiene como contracara lo global. Dada la transcendencia económica y publicitaria de estos acontecimientos, los mismos condicionan y potencian grandemente la acción cultural exterior de diversos entes políticos. Del mismo modo, en un contexto global de marcada competencia por el dominio comunicativo, favorecen la incorporación de un esfuerzo de *place branding*, que tiene sus márgenes dispuestos por el espacio encuentro internacional del que se trate y por la estrategia de los gobiernos participantes. A priori, el equilibrio en el manejo de esta imagen territorial, de lo identitario y de lo comercial en la acción cultural desarrollada en estos eventos, se resuelve en el caso de los Estados nación con mayor disposición del mercado transnacional y de diversas instancias políticas supranacionales y de acogida de estos encuentros, que para de los entes subestatales. En este sentido, el caso catalán muestra cómo, para las culturas no nacionales o las naciones subestatales, las esferas de proyección cultural global pueden transformarse en espacios

para la discusión de la propia definición de cultura y dotar, de este modo, de una mayor trascendencia y potencia a las políticas de *nation branding*.

En este sentido, el modelo de representación cultural de la presentación catalana en Frankfurt se podría contraponer, de modo simplista, a la lógica de mercado en la que se basan muchos de los grandes eventos internacionales (Majoor, 2011). Sin embargo, en el año 2014, el Director de la Feria Jurgenn Boss, imaginó una nueva posible presencia catalana en el encuentro, entendiendo que ahora, tras años de crisis económica y social, “puede suscitar otra vez un debate sobre las nacionalidades en Europa” (EFE, 2014)³⁹². Una nueva participación de Cataluña en la Feria de Frankfurt debido al auge de los nacionalismos europeos, sería una renovada estrategia de difusión para el evento, pero también una oportunidad para la internacionalización del “conflicto” catalán. Así, las agendas globales de estos encuentros son la base de proyección política de diversos entes político-territoriales y pueden canalizar y fortalecer sus procesos sociopolíticos domésticos y la política de grandes eventos, como uno de los instrumentos dominantes de la diplomacia cultural actual, se traduce en una negociación entre el sector empresarial y el sector público en función de los variables intereses y de las distintas lógicas que confluyen en estos espacios. En este marco, la pretendida universalidad de lo cultural que manifestaba el Proyecto Frankfurt 2007 se figuró en un trampolín para el reforzamiento de la singularidad política.

6.2.2 VICKY, CRISTINA, BARCELONA: ¿BRANDING Y POLÍTICA CULTURAL EXTERIOR?

La publicidad de las ciudades mediante la cinematografía ha sido un fenómeno frecuente a lo largo de la historia del séptimo arte, por ejemplo, con films como *Roman Holiday*. La película, dirigida por William Wyler y protagonizada por Audrey Hepburn (1953), sirvió de instrumento de promoción de la capital italiana en el mundo anglosajón (Hernández Ramírez, 2004). Esta presentación de las geografías mediante su ficcionalización cinematográfica ha demostrado ser un eficaz instrumento de promoción y atracción de personas y capitales para las locaciones de los films (Urry, 2002, Stanishevski, 2007). Sobre la base de este gran potencial publicitario de la industria cultural, desde los años noventa han ido ganando terreno políticas públicas de creación

³⁹² En el evento del mismo año, la región se presentó en la Feria junto con la ciudad de Barcelona, como parte de una nueva estrategia de internacionalización basada en el soporte de esta marca.

de marca ciudad basadas en el cine. Las mismas tienen como objetivo central el incremento del turismo pero, en el marco de las políticas culturales, presentan otros objetivos como la estimulación de la producción cinematográfica local. Estos fines se articulan mediante herramientas diversas como, por ejemplo, la labor de las Film Commission y hacen navegar estas estrategias entre el *branding* y la política cultural exterior.

En el caso del film “Vicky, Cristina, Barcelona” el vínculo entre cinematografía y paradiplomacia se establece, no de modo indirecto a través de negociaciones y acuerdos internacionales o de las políticas concursadas de promoción externa del audiovisual local que ya hemos puntualizado, sino a través de la participación directa de las administraciones de Barcelona y de Cataluña en el soporte económico, logístico y en la propia promoción de la película. Su proceso de preproducción y sus distintas derivadas se presentan como otros pertinentes y ventajosos elementos de estudio de las dinámicas específicas establecidas en torno a la paradiplomacia cultural de Cataluña. Este análisis nos permite pensar las fronteras entre la política cultural exterior y el *branding* y, de este modo, avanzar también en la comprensión de los objetivos y las distintas configuraciones que ha ido adoptado la actividad.

El origen de la película y su producción

La película Vicky, Cristina, Barcelona fue dirigida por el cineasta estadounidense Woody Allen y rodada en distintas ciudades de New York, Cataluña y Asturias durante el año 2007. Los orígenes del proyecto se remontan a cuatro años antes, en 2003, cuando Woody Allen reveló su intención de filmar en España³⁹³. Posteriormente, la productora de capital catalán, Mediapro,³⁹⁴ estableció negociaciones con Allen, con la intención de que el film ideado por el creativo se rodara en la ciudad de Barcelona y con actores españoles como protagonistas. Por otra parte, el cineasta tuvo acercamientos con la Fundación Príncipe de Asturias para que Asturias, un destino con el que el director tenía ya un vínculo estrecho³⁹⁵, asumiera también un espacio en la película

³⁹³ Como ya indicamos en el capítulo anterior, este año Allen apadrinó una actividad de IRL en la sede del Instituto Cervantes de New York, donde estableció contacto con el entonces Conseller de Cultura de la Generalitat catalana, Jordi Vilajoana.

³⁹⁴ Megaproducción SL es una empresa con sede central en Barcelona dedicada a la “edición, grabación y producción videográfica de obras culturales, deportivas y artísticas” (García Chamizo, 2009, p.197). Forma parte de un grupo empresarial con sucursales en otros cinco países. Este grupo realiza producciones en el ámbito de la comunicación en TV, gestión de derechos, servicios de producción, posproducción, ingeniería audiovisual, marketing, consultoría, etc.

³⁹⁵ Allen había recibido el premio Príncipe de Asturias en 2002 y se mostró muy cómodo en la ciudad de Oviedo, cuya administración le homenajeó con una estatua de bronce inaugurada el siguiente año.

(Aertsen, 2011, p.5). Con la producción avanzada y el staff del film fichado, en marzo de 2007 el entonces Alcalde de la ciudad de Barcelona, Jordi Hereu, tuvo un encuentro con Allen en New York en el marco de un viaje de Gobierno a dicha ciudad. En el mismo se pudieron dialogar diversos aspectos de la gestión del film (EFE, 2007).

Como producto de estas relaciones, la película fue coproducida por empresas privadas estadounidenses y españolas, y contó con apoyo público. Se trató de una coproducción igualitaria donde participaron, por los Estados Unidos, Gravier Productions -que produce los últimos largometrajes de Woody Allen- y, por Cataluña, la empresa catalana Mediapro, con la producción asociada de Antena 3 Films, Antena 3 Televisión y *Televisió de Catalunya* (TV3)³⁹⁶ (FAPAE, 2008, p. 40). El proyecto recibió subvenciones por parte del Ayuntamiento de Barcelona, que aportó 1 millón de euros³⁹⁷ y de la Generalitat de Cataluña, que contribuyó con 500.000 euros (300.000 de la Consejería de Innovación, Universidades y Empresas y 200.000 del DCMC). Este millón y medio de euros de aportes estatales, representó alrededor del 10% de los aproximadamente 15,5 millones de dólares que se invirtieron para llevar adelante la producción (IMBD, 2008). Por otra parte, el film contó con la ayuda del Ministerio de Cultura español mediante la amortización directa en taquilla, un acuerdo que significaba un aporte del 15% de la recaudación de la película, con la condición de que esta superara los 300.000 espectadores (Agencias, 2007)³⁹⁸. Esta alianza de la producción de Woody Allen con el capital privado y público europeo permitió al Director relanzar su carrera, dificultada por el escaso éxito comercial de sus films en los Estados Unidos³⁹⁹.

El impulso político y económico a la producción del film por parte de las distintas administraciones públicas del Estado español, fue establecido prioritariamente desde una lógica vinculada a sus potenciales beneficios para la difusión de Barcelona y de España en el mundo anglosajón. Así lo indicaba Toni Puig, consultor turístico de la ciudad condal, quien señalaba

³⁹⁶ La película contó con diversos técnicos y productores catalanes, así como con actores de la escena local como Joel Joan, Lloï Bertran o Abel Folk.

³⁹⁷ Esta aportación se concretó mediante la empresa de capital riesgo BCN Emprén, perteneciente al consistorio. Se estipuló un retorno en función de la recaudación del film. De esta manera, el Ayuntamiento de Barcelona se constituyó en un promotor fundamental del Film, un hecho que fue cuestionado por la oposición política y destacado por la prensa internacional (Pingree, 2007).

³⁹⁸ Como un complemento a esta promoción pública, la empresa Mediapro recibió 4750 euros por parte del ICIC, destinados a apoyar la presentación del film en el Festival de Cannes (ICIC, 2008, p. 57)

³⁹⁹ El acuerdo de coproducción entre Allen y Mediapro abarcó tres films que fueron un éxito de recaudación. En el caso de *Midnight in Paris*, la segunda de la triada, se trató de la película de mayor éxito comercial en la historia del cineasta.

cómo esta política se consideró en función de la necesidad de situar la marca de la ciudad entre el público estadounidense (Rodríguez Campo, Fraiz Brea y Rodríguez-Toubes Muñiz, 2011, p. 148). De hecho, en el marco de los contratos de coproducción y con la mediación del sector público, se le exigió al Director estadounidense la aparición del término Barcelona en el título de la película. También hubo un acuerdo entre la producción del film y la Consejería de Innovación, Universidades y Empresa de la Generalitat, que estipulaba la incorporación del logo de Turismo de Cataluña en el film y en su presentación (Gon, 2007). En consecuencia, la concepción del film para la creación de marca orientada a la atracción de turismo, estuvo en la base de la intervención pública. Así, esta política de promoción artística a nivel internacional parece inscribirse en la generación de *destination branding* o lo que se ha denominado como *tourism destination placement*, una estrategia estudiada en el marco de la economía, el turismo y la psicología social (Hudson y Brent Ritchie 2006; Carl, Kindon y Smith, 2007)⁴⁰⁰. No obstante, como veremos, el proyecto sería promovido asimismo en función de diversos objetivos político-culturales.

La trama del film y el modelo de proyección de la ciudad

El acento en la descripción y la construcción romántica del entorno urbano han sido algunas de las claves en la estética cinematográfica de Woody Allen (Bailey, 2001, p.54). Sin embargo, a diferencia de sus clásicas referencias íntimas a la ciudad de New York, en este caso, la mirada del Director sobre Barcelona se traduce en una caracterización de la ciudad desde una valoración foránea. La trama del film transcurre en torno a un viaje de vacaciones de dos jóvenes estadounidenses, Vicky (Rebecca Hall) y Cristina (Scarlett Johansson), por distintas ciudades de España. Las dos mujeres, de personalidades opuestas, conocen durante su itinerario a un artista español, Juan Antonio, encarnado por Javier Bardem. El trio tiene, a lo largo de la historia, diversas aventuras que se desarrollan principalmente en distintas locaciones emblemáticas de Barcelona (Parque Güell, Sagrada Família, Casa Milà, Els Quatre Gats, el Tibidabo, etc.) y en Oviedo. De este modo, los tres personajes se introducen en una enrevesada historia amorosa que incluye a María Elena, el personaje interpretado por Penélope Cruz.

Esta historia sentimental se despliega en el contexto de una experiencia turística a lo largo del entorno urbano cargada de exotismo y vértigo. El relato, por su recurrencia en los tópicos, se figura en una suerte de campaña publicitaria de la ciudad. La trama de la película fue

⁴⁰⁰ Dichos estudios evidencian los efectos positivos del cine de ficción para la promoción de los destinos turísticos.

valorada de forma positiva, fundamentalmente por la crítica estadounidense, remarcando su comicidad y originalidad⁴⁰¹ (Ayuso, 2008). En cambio, en distintos reportajes y estudios, principalmente en España, el contenido del film fue denostado en lo referente a su nulo reflejo de la realidad local. Así, los medios de comunicación calificaron la película como un “publirreportaje turístico” (Montalt, 2007) donde “apenas se reconocía la idiosincrasia catalana” (Lacasa, 2014). Desde una perspectiva antropológica se subrayó su falta de representación de la realidad lingüística y su carencia de autenticidad en relación a los modos de vida (DiGiacomo, 2008). En este sentido, Woody Allen señaló que había plasmado en el guion su propia percepción sobre la ciudad, del mismo modo que lo había hecho con Manhattan a lo largo de su carrera, “muy a través de mis ojos” (Fresán, 2012), por lo que parece darse un cierto ensimismamiento entre la historia turística que incorpora el relato y el enfoque estético de dicha experiencia que propone el autor.

En este sentido, la película se centra en la caracterización de la urbe como una ciudad característicamente española, con alusiones recurrentes al flamenco, al exotismo y a la pasionalidad. En este marco, se hace una interpretación de la identidad catalana en clave patrimonial, vinculada a la peregrinación por sus rincones de consumo (Aersten, 2011). Es decir, abundando en la iconografía internacional de la ciudad, en recursos como el verano, la gastronomía o las artes plásticas, pero sin hacer prácticamente alusión a la lengua catalana o a sus factores diferenciales como cultura nacional o regional. En síntesis, se trata de una mirada en clave posmoderna y cosmopolita de la ciudad como un producto de recreo⁴⁰².

Vicky Cristina Barcelona y la interrelación entre el branding Barcelona y la paradiplomacia cultural de Cataluña

Se pueden apreciar dos tipologías interrelacionadas de derivaciones del film, las que se atienen a sus objetivos privados y las relacionadas con sus potenciales externalidades delineadas desde la administración pública. El análisis de estas dos vertientes nos servirá de referencia para el esclarecimiento de su modo de inscripción en la paradiplomacia cultural catalana.

⁴⁰¹ Esto se observa por ejemplo en medios como Variety, Rolling Stone o el Chicago Sun-Times.

⁴⁰² De este modo, mientras una de las protagonistas de la historia realiza una Tesis sobre la cultura catalana, habla en español y es una entusiasta del flamenco. De modo acorde, se ha sugerido que dicha concepción posmoderna, inscripta en la caída de los grandes relatos, se manifiesta también la lectura liberal que el film hace sobre las relaciones de pareja (Sosa Escalada y Neffen, 2013).

Primeramente, se encuentran las cuestiones vinculadas estrictamente al ciclo cinematográfico. En lo referente a la crítica y al público, el film cosechó múltiples galardones, otorgándole una mayor notoriedad internacional. Penélope Cruz, quien actuó en un papel secundario, ganó los premios Oscar y otros diversos galardones⁴⁰³. En esta línea, el film tuvo una gran repercusión mediática en la prensa internacional, que en algunos casos enfatizó diversas facetas de la relación del film con la ciudad y con su producción (McClure, 2010). Por otra parte, la película fue un éxito comercial y catapultó tanto a Woddy Allen como a la productora Mediapro. Tuvo una gran recaudación de taquilla en diversos países. Recogió, solo en Cataluña, 2,5 millones de euros en 2008. Fue uno de los 10 largometrajes más vistos en la región durante este año, la única de esta decena que contó con producción nacional y la más vista del año en lengua catalana (Departament de Cultura, 2008). A nivel del conjunto del Estado español recaudó, en el mismo año de su lanzamiento, 7,5 millones de euros y contó con un público de 1,2 millones de personas (Ministerio de Cultura, 2008). En el terreno internacional también fue un éxito comercial, con una gran asistencia de público en Estados Unidos, llegando a ingresar casi siete veces su inversión, con una recaudación total estimada, hasta 2011, de 96,4 millones de dólares (Menchén, 2011).

Pero, como indicamos, más allá de la suerte comercial y artística de la producción se encuentran los objetivos derivados de la intervención pública. Entre los mismos se hallan distintos aspectos circunscriptos al territorio catalán, como la promoción de emprendimientos locales relacionados con el film, sus derivadas vinculadas al turismo y lo atinente a su posible aporte al campo artístico y a las políticas del sector. Naturalmente, el relativo éxito del film en los mencionados términos de crítica y popularidad, le otorgaría mayor importancia y potencialidad en función de últimos estos intereses gubernamentales. No obstante, cabe distinguir entre dos aproximaciones al soporte público del film, el de la administración de la ciudad y el de la Generalitat catalana. Estas estrategias presentan múltiples puntos comunes y algunos otros en cierta tensión, vinculados a los distintos beneficios esperados de la película.

En lo referente a los objetivos proyectados por el Ayuntamiento de Barcelona, primeramente cabe subrayar lo relacionado con la industria turística. En esta línea, el lanzamiento del film coincide con un cierto estancamiento de la significativa demanda turística

⁴⁰³ Entre ellos un Globo de Oro, el premio de la National Boards of Review, de la Asociación de Críticos de Los Ángeles y los galardones BAFTA, Goya y Gaudí.

de la ciudad de Barcelona que, en 2007, había superado las siete millones de visitantes (Turisme de Barcelona, 2010, p.7). Esta paralización del aumento en el número de turistas derivaría en un leve descenso tras el 2009 con la crisis económica internacional, lo que otorgaba una mayor legitimidad a esta búsqueda de potenciación del turismo anglosajón. La política que estableció el Ayuntamiento, donde el film se figuraba en una estrategia publicitaria para la atracción de viajeros y para la generación de externalidades relacionadas⁴⁰⁴, puede ser considerada un éxito desde la perspectiva del consumo del film⁴⁰⁵. En este sentido, un estudio basado en una encuesta al público gallego evidencia que la película tuvo un impacto significativo en la transformación de las representaciones de los espectadores sobre la ciudad, manifestando una cierta capacidad en la generación de atracción de personas (Rodríguez Campo et al., et al. 2011 p.153).

Otra dinámica, secundaria en el enfoque adoptado por la administración de la ciudad, estaba relacionada con la aportación del film a los sectores productivos asociados a la industria local del cine. El rodaje de la película, que contó con la colaboración de la Barcelona-Catalunya Film Commission, era interpretado por el ICUB como parte de la proyección de la imagen de la ciudad y de su posible potenciación como plató:

“Pero, más allá de las cifras, es evidente que los rodajes que tienen más repercusión mediática para una ciudad son los largometrajes de cine, algunos de los cuales pueden llegar a diversos lugares del mundo. En 2007 Barcelona ha sido escenario de hasta 33 largometrajes para la gran pantalla. Es de obligado recordatorio, por ejemplo, el rodaje de la película de Woody Allen *Vicky Cristina Barcelona*, con Scarlett Johanson, Penélope Cruz y Javier Bardem, que ha recibido el apoyo de las administraciones públicas.”(ICUB, 2007, p.159).

⁴⁰⁴ En este contexto se enmarcan también diversas iniciativas como, por ejemplo, el programa de la oficina de Turisme de Barcelona “Barcelona Movie Walks”. Se trata de unas rutas por la ciudad a lo largo de distintas locaciones de películas con fama internacional como *Una casa de Bojos*, *El perfume* o *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar (ICUB, 2008, p.241).

⁴⁰⁵ Sin embargo, se trata de una imagen para consumo internacional que, como ya mencionamos, poco tenía que ver con la identidad o con la lengua catalanas. En esta línea, el énfasis en la promoción de este sector económico mediante la creación de marca, continuaba siendo criticado por su impacto en la cultura, su tematización del entorno urbano y su afectación en la calidad de vida local: “El paso del Tour, la visita de Batman y el impulso publicitario de Vicky, Cristina, Barcelona son éxitos de marca, pero no son suficiente para mejorar la vida de los barceloneses, que ven cómo languidece el proyecto político de los últimos 30 años.”(Vera, 2009).

Sin embargo, la tarea del Ayuntamiento en este sentido no se encontró estrictamente ligada a lo político-cultural y los procesos territoriales derivados de la película se asociarían a la capacidad de *city branding* del film. Por lo tanto, la incidencia de la misma en cada uno de los términos mencionados se ha vinculado a su gran eficacia como “estrategia de comunicación”, articulada a entre la productora Mediapro y el Ayuntamiento de Barcelona (González, 2009).

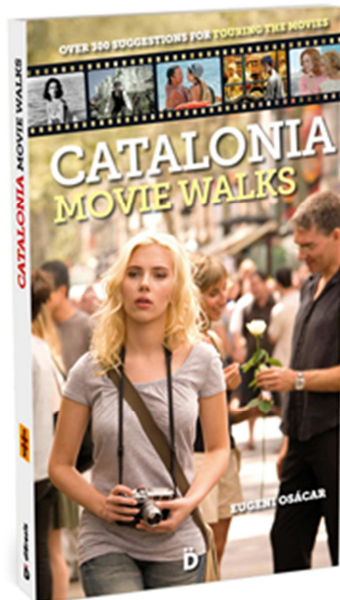
En cambio, la participación de la *Conselleria de Cultura* catalana se produjo desde otra lógica⁴⁰⁶. Se trató de una política que, además de estar relacionada con la promoción turística, daba importancia al impulso del sector cinematográfico en catalán y en Cataluña. La producción de la película se da en el marco de distintos diagnósticos y transformaciones ocurridas en el área de la producción audiovisual de la CAC. Por un lado, las coproducciones cinematográficas con participación de empresas catalanas continuaban siendo bajas⁴⁰⁷. Asimismo, las películas en versión original en catalán llegaban al 1% de cuota de mercado y recibían solo el 2,25% por ciento de los espectadores (Moragas i Spa, 2009 p.125). En este contexto, poco ideal desde la perspectiva de la producción audiovisual local, aparecieron algunos éxitos que contaron con intervención de las productoras catalanas, como El orfanato, REC y la propia Vicky, Cristina, Barcelona. El creciente soporte de la política cultural autonómica a estas propuestas, se presentaba como un mecanismo de promoción de la intervención del empresariado local y exterior en este sector en la región. Desde el ICIC, Ferran Tomas, entonces a cargo del área audiovisual, mencionaba sobre estos objetivos político-culturales vinculados al apoyo a la película: “que comporte una mayor presencia de talentos locales y que fortalezca la participación catalana en coproducciones” (Montalt, 2007). En este sentido, posteriormente se ha destacado el “efecto Woody Allen”, que habría favorecido el crecimiento de rodajes en la ciudad, los cuales llegaron a un número de 60 en el año 2008, un 13,5% que el año anterior (ICUB, 2008, p.224).

Por otra parte, la *Conselleria de Cultura* impulsó la exhibición del film de Allen solo en catalán, en un acuerdo derivado de las ayudas públicas otorgadas. De manera acorde con esta iniciativa, inicialmente la productora Mediapro había previsto que su estreno se produjera solo en versión original y en catalán (Cazorla, 2008). Descartada esta opción tras la presión de las multinacionales estadounidenses al grupo empresarial, se optó por hacer prevalecer la

⁴⁰⁶ Esta intervención gubernamental fue criticada como intervencionista y propagandista por distintos agentes de la oposición al Gobierno tripartito, como Ciudadanos (De Rivera, 2009) y el Grupo Mixto (Generalitat de Catalunya, 2008, p.42).

⁴⁰⁷ Pero, por otro lado, aumentaba la filmación en la región, en parte por la realización de films de bajo costo.

distribución en catalán, con 50 copias en este idioma, 5 en inglés y 5 en castellano. A pesar de esta política, predominó su visualización en versión doblada en castellano⁴⁰⁸. No obstante, fue el “largometraje más visto de los exhibidos en catalán” en 2008, con 140.765 espectadores (Moragas i Spa, 2009, p.124). En la misma dirección, como sucedió con diversas películas, fue una oportunidad para articular un acuerdo para la difusión de la versión doblada al catalán del film en el mercado local mediante TV3 (Savall, 2009). De esta manera, distintas medidas en torno a esta película formaron parte de un plan para promover el cine en catalán y las coproducciones con capitales de la región y fueron la antesala de la Ley de Cine de 2010⁴⁰⁹. En estos términos, la película sirvió relativamente al desarrollo de la industria audiovisual regional, principalmente en lo referido a rodajes e inversión exterior.



Portada del libro “Catalonia Movie Walks (Intelligent Travel Guides)”.
Eugeni Osàcar, Dièresis.

Vicky Cristina Barcelona: neopropagandismo en la acción cultural exterior

Entre los objetivos de la política de soporte al film *Vicky Cristina Barcelona* se observa la priorización de la generación de marca para la atracción turística y sus externalidades, dejando en segunda instancia la promoción del sector de la industria cultural local. Esta primacía de la

⁴⁰⁸ Se especuló que esta política, como previeron los capitales extranjeros, redujo la asistencia de público local.

⁴⁰⁹ Para conocer más este proceso véase (Savall, 2009).

generación de ventaja competitiva⁴¹⁰ para el sector del turismo se tradujo en la supeditación de un instrumento de la paradiplomacia cultural, como es la promoción artística, al *branding*. Congruentemente, en el contexto del estudio sobre la Marca España, la película ha sido situada como una estrategia exitosa de creación de marca mediante un proyecto privado con aportes públicos, señalando asimismo que la aportación económica de este último sector era bajo “si se compara con el presupuesto de una campaña de publicidad en medios internacionales y de gran impacto” (Marco, 2012, p.198). Desde este enfoque, la película se presenta como un claro ejemplo de “publicidad cinematográfica” que no es posible inscribir en la paradiplomacia cultural en tanto acción pública tendiente a la proyección exterior de los modos de vida y del arte locales.

Pero, desde un enfoque político-cultural se persiguieron otros diversos objetivos, como un mayor desarrollo para el sector de la industria cinematográfica catalana, que se plasmaría en un aumento de la inversión exterior y de las coproducciones. No obstante, los *outputs* previstos de este proyecto por parte del Gobierno catalán y del Ministerio de Cultura no se corresponden con los fines de desarrollo de la política cultural, sean de cohesión social o de ampliación del acceso a las artes, salvo en sus componentes lingüísticos. En este sentido, por ejemplo, la política no previó la facilitación del acceso público al producto subvencionado en la proporción correspondiente, como indica la Ley de propiedad intelectual. Así, la acción gubernamental en torno a los procesos de producción y de distribución del film, centrados en la generación de negocios, evidencian posicionamientos públicos neoempresariales, que relegan a un segundo plano las dinámicas sociales locales y los procesos deliberativos en la construcción de la representación cultural exterior.

Debido a estos elementos, la colaboración público-privada establecida para este proyecto, derivó en una propuesta de difusión internacional del panorama local centrada en la generación de una imagen urbana adaptada al consumidor anglosajón⁴¹¹. Por lo tanto, la participación

⁴¹⁰ El trabajo “Comunicació de país: Catalunya como a marca internacional”, dirigido a posicionar Cataluña en el extranjero, sintetiza asimismo diversos mecanismos de legitimación de la dinámica gubernamental que analizamos: “el papel que tiene Estado en la era ultraliberalizadora y privatizadora de comienzos del nuevo milenio, que implica su liderazgo en los negocios generales del país. Eso exige la presencia activa de los gobernantes en la proyección internacional de sus economías, mediante el soporte a las políticas exportadoras y de atracción de capital” (Urgell y Valls, 2003, p. 343).

⁴¹¹ En este sentido, en esta estrategia se advierte el carácter instrumental y de legitimación que otorga la presencia de Woody Allen y la exposición de los valores apreciables en el extranjero (creatividad, exotismo, bienestar, etc.) para fines extraculturales

pública en la producción de Vicky Cristina Barcelona se figura como una esta estrategia de *destination branding*⁴¹² apoyada en distintos mecanismos de la paradiplomacia cultural, lo que profundiza la ambigüedad de esta política, que parece navegar entre el márketing y la proyección internacional de la cultura. La actuación del Gobierno catalán en este proyecto, que persiguió el desarrollo de las industrias culturales, del campo artístico catalán y la defensa lingüística, se vio muy limitada y secundó una política tendiente prioritariamente al beneficio del capital transnacional y de la industria del turismo. Como hemos apuntado en nuestro enfoque teórico (Cap.2.4), estas algunas de las características centrales que caracterizan al neopropagandismo en la (para)diplomacia cultural actual.

6.2.3 LA OBRA DE ANTONI TÀPIES Y LA REPRESENTACIÓN EXTERIOR DEL CATALANISME

Uno de los mecanismos tradicionales de promoción de la cultura nacional mediante la política exterior ha sido la vinculación de los “grandes nombres” del arte y del mundo intelectual de una comunidad a la representación oficialmente promovida. En el caso del arte visual, encontramos numerosos ejemplos de actividades diplomáticas y de propaganda basadas en la divulgación internacional de movimientos artísticos funcionales a los intereses políticos y a los fundamentos ideológicos de un régimen. Los ejemplos van del futurismo y su devenir ligado a la promoción exterior del fascismo italiano (Hewitt, 1993, p.100), hasta la elevación y reinterpretación de artistas como Hans Holbein por parte del poder nazi. Entre las estrategias desplegadas en el marco de sistemas democráticos, se podría mencionar el uso propagandístico del expresionismo pictórico (Barnhisel, 2015). El mismo se dio, por ejemplo, con el fomento mundial de la obra de Jackson Pollock por parte de los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Esta política se articulaba como un modo de construcción de hegemonía capitalista mediante la promoción internacional de valores como el desarrollismo liberal y la modernidad.

Esta relación entre el poder estatal, en su esfera de actuación externa, y el campo artístico e intelectual no ha estado exenta de conflictos de interés. Como observamos en el caso catalán, desde la transición democrática, en términos generales, se abandona el control directo de los procesos creativos mediante la censura o la propagación unilateral de mensajes. No obstante, se desarrollan procesos de negociación y deliberación en dos direcciones. Por un lado, los sectores

⁴¹² Basada en el posicionamiento internacional de una imagen competitiva en relación a otras ciudades.

artísticos frecuentemente se constituyen en actores políticos que reclaman por su participación en la elaboración de la política exterior y en su toma de decisiones. Por otra parte, se establecen mecanismos *top down* de relegación de grupos antagónicos, de instrumentalización del patrimonio y su conducción exterior en función de diversos objetivos, que exceden la difusión cultural.

Estos procesos de negociación adoptan durante el período que estudiamos una nueva naturaleza. Por una parte se dan como parte de un paradigma posmoderno en la concepción de la representación artística. Esto implica transformaciones tanto en la constitución del gusto como en la relación actual entre arte y sociedad, que hoy se haya lejana de los modelos de cambio político propuestos por las vanguardias (Marzo, 2011; De Micheli, 2002). En la obra de Tàpies, característica de la evolución de las vanguardias de inicios de siglo hacia el informalismo, se dan todas las problemáticas mencionadas, que implican, entre otras cuestiones, el progresivo abandono de la representación como característica del arte moderno y la aparición de lo Danto ha calificado como el “arte después del fin del arte” (Danto, 2006). Del mismo modo, como ya hemos mencionado, este replanteamiento narrativo y político de lo artístico sería acompañado por el avance de una configuración posmoderna de la propia representación cultural exterior. En este planteamiento de creciente incidencia, los modelos tradicionales de difusión de la lengua y las artes son trastocados⁴¹³. En cambio, la política incorpora una variedad de esquemas comunicativos, con mediaciones de múltiples redes sociales y virtuales articuladas desde un enfoque neoempresarial de lo público. Una aproximación, basada en el máquetin, que frecuentemente transforma lo artístico y lo cultural en cambiantes imágenes de usar y tirar.

Ciertamente, esta “doble posmodernidad”, la estética y la vinculada a los discursos y prácticas de la política cultural exterior, no supone una eliminación de las dinámicas de militancia política desde las artes o de la dinamización de los procesos de deliberación intelectual y representacional por parte del poder público. Particularmente en el campo de las “artes artesanales” y cultas, que en ocasiones transitan al margen de los modelos de comunicación y consumo de la industria cultural y de la cultura popular, la administración de los procesos de promoción cultural exterior se suele establecer desde otra lógica, de tipo “moderna”. En este

⁴¹³ En esta línea Montiel señala sobre la importancia de los referentes para la diplomacia cultural contemporánea: “Un director de cine puede ser un vector de influencia, un deportista conocido es un comunicador de imagen, una cantante puede fungir de embajadora cultural, un chef es un exponente de un arte culinario, un poeta puede resumir su país en tres palabras, un pintor expresar el estilo de un país, y un pensador puede expresar de modo sapiencial la inteligencia de una nación.”(Montiel, 2010 p.9).

contexto, se suelen manifestar las lógicas predominantes en el propio campo artístico local, y, en el marco de la política exterior, se constituyen procesos que apuntan hacia grupos reducidos o élites en terceros países respetando sus mecanismos de conragación internacional.

No obstante, en el caso de los citados “grandes nombres” se suscitan diversas estrategias de impacto en un público general y de generación de imagen. En este sentido, la obra de Antoni Tàpies es un rico elemento de análisis de la relación entre política y arte en la paradiplomacia cultural. Esto se da en tanto capital simbólico de renombre en el campo artístico internacional y debido a su gran legitimidad como un actor imprescindible de la historia del arte del siglo XX. Por otra parte, esta política es promovida a partir de su catalanismo político, reflejado en su obra pictórica. En contraposición, al margen de los factores de legitimidad, fama y relación con la identidad nacional, se da la complejidad de su pensamiento, que cuestiona un posible encorsetamiento ideológico. Estos elementos plantean un juego político complejo, donde conviven lógicas propias del campo artístico en tensión con la praxis de poder en el escenario internacional⁴¹⁴.

Antoni Tàpies y el catalanismo estético y político

Antoni Tàpies i Puig nació en 1923 en Barcelona, en el seno de una familia de la burguesía catalana. Creció en un entorno tradicional pero de carácter progresista. Su padre fue un abogado de una fuerte posición anticlerical y vinculado a la izquierda nacionalista y su madre, una mujer de un marcado catolicismo, provenía de una familia de políticos catalanistas. Estas herencias políticas e ideológicas se reflejaron en su interés por el arte y se plasmarían en su futura obra (Tàpies, 2003). La juventud de Tàpies y su acercamiento al mundo artístico tuvieron un factor crucial en la efervescencia intelectual en torno a la II República. Posteriormente, la Guerra Civil y el desarrollo de la dictadura, que sometería a su familia por una etapa inicial de pobreza y exclusión, lo aproximarían más decididamente al catalanismo (Tàpies, 2003, p.126). En materia artística, se formó de manera autodidacta y se nutrió en su adolescencia de las corrientes surrealistas y cubistas de la época.

Con la consagración de la vanguardia informalista en Barcelona, Tàpies se transformaría en uno de los referentes del campo de las artes visuales. Desde 1948 el artista integró el grupo

⁴¹⁴ De forma lateral, este análisis permite también pensar la política cultural exterior desde la caracterización general de la evolución de la narrativa artística en Cataluña.

Dau al Set, donde confluyeron artistas plásticos, poetas e intelectuales. Este colectivo tuvo un rol central en el desarrollo del abstraccionismo catalán y en su promoción en el conjunto de España (Cabañas Bravo, 1996a, p.130). El pintor catalán participó asimismo de modo protagónico de su proyección internacional (Cabañas Bravo, 1996b). En este marco se posicionó con una crítica velada contra el régimen y confrontando con otros grupos conservadores de la cultura (Gabancho, 1983). Una cierta resistencia que se daría en el marco de un lenguaje plástico encriptado a la censura de la dictadura.

No obstante, con el avance del franquismo pasó a ocupar el panteón de los grandes artistas españoles que el régimen promovía en el exterior. En este contexto, presentó sus trabajos en Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, de 1951 y dos años después en el Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto, celebrado en Santander. De hecho, Marzo ha definido la obra del artista como una “operación de Estado” (Marzo, 2010, p. 123), que estuvo particularmente ligada al lavado y la modernización de la imagen de la dictadura en el exterior. El autor agrega sobre el uso que el franquismo hizo del abstraccionismo: “El gobierno enarbolaba sus obras como muestras evidentes de la naturalidad del régimen y de su moderna comprensión de que el arte es el máximo exponente del bienestar que da forma a la libertad del individuo, eso sí, desgajado del colectivo social.” (Marzo, 2011, p.2). Así, mostrando un cierto colaboracionismo, Tàpies formaría parte del abanico de propuestas centrales en la proyección exterior de la cultura española durante la dictadura.

Tras su estadía de estudios en París, el artista comenzó a gozar de un mayor reconocimiento internacional, que se manifestó con su presencia en la Bienal de San Pablo en 1953 y en la de Venecia en 1958. Incorporado al abstraccionismo matérico, su trabajo recogía influencias conceptualistas y surrealistas, con una gran impronta personal. La narrativa de su obra incitaba a una profunda reflexión metafísica derivada de su interés por la religión, el marxismo, el existencialismo y, avanzando en su carrera, por el budismo y la filosofía oriental. Esta producción lo consagró como uno de los máximos exponentes del informalismo y, posteriormente, como un artista con un rol significativo en la historia de las vanguardias del siglo XX.

Desde los años setenta la obra del artista, que indagó en el uso de la palabra escrita, se vio acompañada de un posicionamiento más manifiesto al interior de los espacios de disputa con el franquismo. Esto se tradujo asimismo en su activismo político, como por ejemplo con su

participación en la marcha a Montserrat en protesta por el denominado proceso de Burgos (1970) y con su relación con el partido comunista de Cataluña (PSUC)⁴¹⁵. En este contexto, la obra *Tàpies* se iría nutriendo de una reivindicación catalanista⁴¹⁶ y de una crítica social y política más explícitas, como en las obras “A la memòria de Salvador Puig Antich de 1974” o “L’esperit català” del año 1971. Este mismo año, en una nota titulada “El arte de vanguardia y el espíritu catalán”, el artista mencionaba “Muchos estarán quizás sorprendidos de vernos de entrada establecer como un principio que nuestro verdadero arte de vanguardia del que reafirmamos su carácter progresista, puede ser considerado como siendo parte integrante del catalanismo⁴¹⁷,” (Tàpies, 1971). En esta línea, la defensa de la cultura catalana realizada por Tàpies difiere de posturas políticas conservadoras y más bien bucea en los mitos ideales y los valores humanos universales encerrados en las ideas vinculadas a la nación catalana (Gimferrer, 1974).



Antoni Tàpies- *Quatre rius de sang* (1972)

Joan Miró, promotor e inspirador del artista, definía de este modo la impronta identitaria en el trabajo de Tàpies: “La obra de Antoni Tàpies está dentro de la tradición de estas explosiones que de tiempo en tiempo se producen en nuestro país y que conmueven tantas cosas

⁴¹⁵ En este sentido, la obra intelectual de Tàpies iniciada en esta etapa con “La práctica del arte” y “El arte contra la estética”, de 1971 y 1974 respectivamente, y que continua con “El valor del arte” escrito entre 1986 y 1993, construye una interesante perspectiva sobre la relación entre arte y sociedad.

⁴¹⁶ También en 1978 realizó una litografía con simbología catalana con motivo de la Conferencia Internacional del PEN Club realizada en la Fundación Miró.

⁴¹⁷ Cabe diferenciar entre catalanismo, una línea histórica de movilización y reivindicación de la nación cultural y la identidad catalanas que no niega el Estado español ni un encaje de Cataluña en el mismo (Sagnier, 1995, p.4), del nacionalismo político y sus distintas expresiones.

muertas. Es auténticamente barcelonesa con irradiación universal” (Cirlot, 1999, p. 75). Esta referencia identitaria de su trabajo, que desde la abstracción conjugaba el cosmopolitismo con arraigo cultural, le permitió situarse en el centro de la escena artística durante el franquismo y le facilitaría incorporarse con éxito a los códigos de la política cultural de la transición.

La política cultural exterior y la obra de Tàpies en democracia

Con el retorno democrático, el catalanismo de izquierdas y el antifranquismo que había profesados por Tàpies adquieren una nueva significación política. En el marco de la política cultural del PSOE, el pintor sería promovido como uno de los grandes nombres de la cultura española. Un ejemplo temprano es la acción del Gobierno socialista en el Festival *Europalia 85*, que fue desarrollado en Bruselas en el contexto de la entrada de España a la CEE. La conceptualización de la muestra encerraba una particular lectura sobre la identidad española en su pintura. Como señala Quaggio “el gran catálogo de *Europalia 85* se abre con una obra del artista catalán Antoni Tàpies, orgulloso de representar a España, que, por consiguiente, se identificaba con la vanguardia informalista de la mitad del siglo XX, es decir una vanguardia abstracta sin referencias políticas”(Quaggio, 2011, p.18). De la siguiente manera, manifestaba el artista su posición sobre el modelo de pluralismo cultural que el Estado promovía mediante la muestra:

“Quizá lo propio de cada autonomía, de cada pueblo, de cada nacionalidad que forman el conjunto del Estado Español no se refleja muy bien, pero en fin, el resultado ha sido bueno. Y sobre todo, los catalanes, creo que no podemos tener motivo de queja por que la mayor parte de la obra, más de un tercio, creo son obras de catalanes.” (ACMC, 1985).

En el ámbito político catalán Tàpies, como militante de la transición, sería incorporado prontamente al abanico de nombres a ser presentados como propios del catalanismo en el extranjero. Integró ya en 1981 la exposición *La Catalogne aujourd'hui*, la primera presentación en democracia de la cultura catalana en UNESCO⁴¹⁸. La política cultural desarrollada por CiU,

⁴¹⁸ Este año la obra de Tàpies recibió el prestigioso premio Wolf de las artes, en 1983 recibió la Medalla de Oro de la Generalidad de Cataluña y en 1990 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Estos galardones funcionan como

señalada de mantener una línea esencialista y “monocultural” en su actuación territorial, optó por diversas estrategias en cuanto a la difusión internacional del arte catalán. En términos de la crítica Victoria Combalia, fue una política de gestión de las artes marcada por la definición de los “buenos y malos catalanes”, pero con “la inclusión de algunos parches (por ejemplo de repente recuperar a Tàpies o a Brossa, antaño rebeldes)” (Combalia, 2004)⁴¹⁹. Mientras que, en este contexto, el sector de las artes artesanales transitaría un camino complejo y con demandas de mayor soporte para su internacionalización, Tàpies, como artista consagrado internacionalmente, pudo administrar su reputación, estableciendo con mayor libertad diversos vínculos con las administraciones catalanas⁴²⁰ y estatales en función de la divulgación de su obra en el extranjero.

La dinámica de elevación de la obra del artista se manifestó también en la política cultural exterior de CiU durante la siguiente década. En 1994 el COPEC apoyó la realización de la exposición de Antoni Tàpies en el Museo Nacional de Buenos Aires. En aquel momento se indicaba sobre el arte catalán en el extranjero: “veremos que la obra de los artistas catalanes es muy escasa e irregular, salvo en el caso de Antoni Tàpies, cuya obra se encuentra en casi todos los museos de arte contemporáneo del mundo y, sin excepción, en todos aquéllos considerados como los más relevantes.” (Borràs, 1994, p.25). Al año siguiente se presentó en Atlanta la ya referenciada exposición itinerante “From Gaudí to Tàpies: Catalan masters of the 20th century”, la más grande hasta el momento y que lo tenía como referente de la modernidad artística catalana. En el catálogo de la muestra se subrayaba la admiración que Tàpies profesaba por el

metáfora de una equidistancia ya referida entre el artista con el poder regional y con las instituciones españolas, a la vez que manifiestan la valoración internacional de la labor del artista. Por otra parte, en 1984 fue instituida la Fundación Antoni Tàpies, que en 1990 se concretaría en un centro cultural dedicado a la promoción y al estudio del arte moderno y contemporáneo. La institución se encuentra ubicada en un edificio significativo obra del arquitecto Lluís Domènech y Montaner, donde se emplazó la Editorial Montaner y Simón (1880). El centro, que cuenta una colección importante del pintor donada por él mismo y por su esposa, ha venido desarrollando diversas, desde muestras a simposios o ciclos de cine y mediante su nutrida biblioteca.

⁴¹⁹ De este modo, a pesar de la distancia ideológica entre Pujol y Tàpies, la Generalitat catalana, tras considerar a Dalí, pidió al artista en 1989 una obra para el edificio de la Generalitat de Cataluña. Se trata de su mural titulado *Les quatre cròniques*, que tiene a los almogávares como tópico y que se haya dispuesto en el salón donde se reúne el gobierno. Joan Pujol y Joan Guitart han expresado que el proceso de selección de Tàpies para este encargo estuvo vinculado a su proyección e imagen internacional, a su catalanismo y a la imagen de modernidad que podía otorgar a este espacio (Katallani, 2014). Tàpies cumplía entonces un rol que había cumplido en 1929, con una obra figurativa, Josep Maria Sert, otro artista de proyección internacional.

⁴²⁰ La obra de Tàpies se haya muy ligada a las instituciones políticas catalanas. En el despacho presidencial de la Generalitat catalana se haya la obra *Catalunya endavant* y en el Parlamento encontramos la obra *7 de Novembre*. Su trabajo está presente en el Museu del Barca, donde se expone la obra “Cartel del Centenario” (1999), realizada en homenaje a su club. También en el despacho del Alcalde del Ayuntamiento de Barcelona y en su sala de reuniones, donde se sitúa el trabajo *Complement miracolòs*. También encontramos una obra del artista en el restaurant del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).

modernismo y se lo presentaba como la continuidad de una tradición creativa que se remontaba a Gaudí (Pujol, 1996, p. 9.) Sallas, director del COPEC en este período, menciona sobre esta estrategia:

“Poder hablar de un país pequeño que ha creado genios como Gaudí, como Miró, como Tàpies, o como Picasso en su etapa de formación, pues eso es una cosa...y bueno y otros, Rusiñol y Mir, aprovechábamos esta primera línea de creadores de primer nivel, para presentar también los de segundo y de tercer nivel, y hasta los artistas vivos, para darnos más posibilidades de salir al mercado internacional” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre).

En la nueva etapa de la paradiplomacia cultural catalana, con la creación del IRL en 2002⁴²¹, Tàpies cobraría un papel mayor relevancia institucional al integrarse como uno de los 21 intelectuales y artistas catalanes que formaban parte de su Patronato. Desde este momento el creador tendría un vínculo continuo con la institución. En el mismo año Cataluña fue invitada de honor en la Feria del Libro de Torí, allí el Departamento de Cultura realizó una presentación donde, junto con una exposición de literatura catalana, se presentó una exposición de grabados de Antoni Tàpies (Institut Ramon Llull, 2003, p.81). Por otra parte, con la nueva década se acrecentaría la presencia del artista en las estrategias de *branding* de Cataluña y de Barcelona así como en múltiples iniciativas internacionales de los organismos autonómicos, donde sería una constante destacada (Generalitat de Catalunya, 2009).

Desde 2004, con el Gobierno central a cargo del PSOE y con el primer Tripartito gobernando Cataluña, se concretaron diversas actividades exteriores donde Tàpies y su obra cumplieron distintas funciones. Su trabajo estuvo presente en otra cita relevante para el mundo editorial, la Feria del Libro de Guadalajara 2004⁴²². La extensa presentación de la cultura catalana fue desplegada en un pabellón de 1400 metros que contó con un logo diseñado por el propio Tàpies y, en el módulo dedicado a las artes plásticas, se presentó una muestra con sus obras y las de Miquel Barceló, Joan Miró y Salvador Dalí (Institut Ramon Llull, 2004, p.44).

⁴²¹ Cabe mencionar que en el año 2001 el COPEC, mediante su oficina en Londres, brindó apoyo a la realización de una exposición del artista en las Waddington Galleries (COPEC, 2001).

⁴²² También se firmó un acuerdo entre IRL y la TV de Cataluña para la cesión de los derechos de reproducción del documental *Alfabet Tàpies* (Institut Ramon Llull, 2004, p.82).



Pabellón catalán en la FIL 2004. Fuente: <http://www.efs.es>

En el marco del programa “La cultura catalana en la FIL 2004” el IRL colaboró también en la presentación internacional de la muestra “Antoni Tàpies. Retrospectiva”. La misma, inaugurada inicialmente en el MACBA⁴²³, se estrenó entonces en México, en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ), durante el mes de noviembre. La exposición, curada por el comisario y Director del MACBA Manuel Borja-Villel, contaba con más de 100 obras, que hacían un extenso recorrido por la trayectoria del pintor desde los años cuarenta. El evento fue coorganizado por el MAE mediante la SEACEX y formó parte del ciclo “Arte Español para el Exterior”⁴²⁴. En su inauguración estuvieron presentes la Ministra de Cultura de España Carmen Calvo⁴²⁵, el Presidente de la Generalitat Pascual Maragall y la Consejera de Cultura Caterina Mieras. Esta dinámica, que articulaba la histórica relación del trabajo de Tàpies con la acción exterior de ambas administraciones, daba cuenta del replanteamiento ocurrido en el primer Gobierno de izquierdas donde se manifiesta una tendencia a articular la acción cultural con el Gobierno central.

⁴²³ La inauguración tuvo lugar en febrero de 2004 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Esta exhibición se presentó también a partir de junio en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

⁴²⁴ Como parte de este programa la muestra itineró por diversos países durante 2004 y 2005.

⁴²⁵ Tàpies, por otra parte, continuó siendo uno de los artistas modernos más promovidos por la diplomacia cultural española. En 2002 se realizó la exposición Tàpies en Marruecos Certezas sentidas en la Galería Bab-Rouah de Rabat, que fue organizada por el Instituto Europeo de la Mediterránea y por el Instituto Cervantes y a la que fue invitado el IRL (Institut Ramon Llull, 2002).

Apenas iniciado el segundo Tripartito, en junio de 2006 se realizó el festival literario “Marathon des mots” (Maratón de las palabras) en Tolosa de Lenguadoc, que en esta ocasión tuvo a Barcelona como invitada de honor. El IC y distintos organismos catalanes entre los que se encontraban el IRL, la *Conselleria de Cultura*, el Ayuntamiento de Barcelona, el Institut Francés de la ciudad y el *Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional* de Cataluña, cooperaron con la organización francesa para el despliegue del “programa Cataluña-Barcelona”. El IRL colaboró particularmente mediante el patrocinio en la presentación de una exposición de obras gráficas de Joan Miró y de Antoni Tàpies y también con otra centrada en la cultura popular catalana (Institut Ramon Llull, 2006, p.48). Este mismo año una obra donada por Tàpies ilustró la portada del primer número de *Transfer*, la revista sobre el pensamiento catalán editada en inglés y conducida por el IRL (Institut Ramon Llull, 2006b).

En el caso de la Feria de Frankfurt Tàpies formó parte, juntos a otros artistas y diseñadores, de una exhibición denominada *VisualKultur.cat*⁴²⁶, que recorría cuarenta años del arte visual catalán. La intervención del artista se enmarcó estratégicamente en un esfuerzo por reforzar la asociación de distintos grandes nombres de la cultura a Cataluña. Su obra se presentaba como una de las muestras de la “tradición histórica y el talento de la cultura catalana” (Institut Ramon Llull, 2007, p.9) y se apelaba asimismo a su vigencia:

“En la Feria de Frankfurt Miró, Dalí, Gaudí, Gerhard, Martorell, Tàpies, etc. están presentes en el programa pero siempre desde la más absoluta contemporaneidad y representando las maneras de hacer y los conceptos culturales por los cuales ha apostado la cultura catalana en los últimos años” (Institut Ramon Llull, 2007).

Por otra parte, Bargalló mencionaba que diversos nombres reconocidos internacionalmente por su fama mundial en diversas disciplinas creativas, -entre los que además de Tàpies se citaban a Montserrat Caballé, Antoni Gaudí o Santiago Calatrava-, no eran reconocidos como catalanes. Por este motivo, se apelaba, en el marco de la Feria, al “trabajo de identificación cultural de nuestros creadores, de la internacionalización de nuestra creatividad,

⁴²⁶ La muestra itineró por diversos países con el soporte del Gobierno catalán durante los siguientes años. En 2009 se presentó en el Museo Dalí de Sant Petersburg (Florida) y en la Universidad del Sur de Florida (USF).

tanto histórica como moderna y contemporánea.” (Bargalló, 2007c, p.41). De esta manera, el segundo Tripartito ampliaría la estrategia de proyección exterior centrada en la excelencia artística y en los grandes nombres de la cultura desarrollada desde los años noventa, a la esfera de la comunicación y el *branding*.

Ya en 2011, con el nuevo Gobierno de CiU, el IRL colaboró con la Fundación Antoni Tàpies para la realización de un simposio en la New York University con el motivo de la publicación del segundo volumen las memorias de Antoni Tàpies en inglés por la Indiana University Press⁴²⁷. En el encuentro, que se incorporó al ciclo de actividades denominado *Catalan days*, hicieron distintas exposiciones expertos en la obra del artista informal, así como la Directora de la Fundación, la Directora de la editorial y el traductor del texto (Laudo, 2011). Durante esta nueva etapa Tàpies sería nuevamente posicionado como una referencia de la creatividad catalana y, con su fallecimiento en 2012, se realizarían diversas alusiones por parte del poder político vinculando su legado al catalanismo (Agencias, 2012).

Notoriamente, en el año 2013, en el marco de la disputa frontal entre la acción cultural exterior de Cataluña y del Gobierno central, el IC esgrimió la difusión de la obra de Tàpies en el marco de la defensa de su apoyo a la internacionalización de la cultura catalana⁴²⁸ (Gobierno de España, 2013; Sagarra Àngel, 2012). Particularmente se referenció una muestra individual del artista organizada por dicho Instituto⁴²⁹ e inaugurada en el año 2000 en el Museo Nacional de Cracovia Polonia, denominada *Certesens sentides*⁴³⁰. La misma fue posteriormente presentada en diversos centros del IC en Marruecos y Tunes. Sin embargo, cabe mencionar que este proyecto se enmarcó en las actividades de “Cracovia 2000 Capital Europea de la Cultura” y surge de una dinámica que consistía en una serie de homenajes al famoso artista y director teatral polaco Tadeusz Kantor (Sagarra Àngel, 2010). La Fundación que administra la obra del creador polaco había propuesto una exposición junto con dos artistas “universales” entre los que se escogieron a Bob Wilson y a Antoni Tàpies. Tàpies escribió para la ocasión:

⁴²⁷ Al igual que hiciera en 2009 en el museo de la DIA Art Foundation.

⁴²⁸ En abril de 2013 se realizó una reunión entre la Delegada del Gobierno en Cataluña, Llanos de Luna, y el Secretario General del Instituto Cervantes, Rafael Rodríguez Ponga. En la misma se discutió la labor de la institución en la divulgación de la cultura catalana (Gobierno de España, 2013). El recuento de dichas acciones tuvo difusión mediática, generando la respuesta ya mencionada por parte del Gobierno catalán.

⁴²⁹ Con la colaboración del Institut Europeu de la Mediterrània y de la Fundació Antoni Tàpies.

⁴³⁰ La misma se basaba en una obra del artista que data de 1991 (Tàpies, 1994).

“Creo sinceramente que esta trilogía Kantor-Tàpies-Wilson es un acierto, pues ilustra, una vez más, el hecho de que artistas geográfica y temporalmente alejados puedan compartir un compromiso profundo con los problemas de su tiempo, compromiso que les une aunque no se conozcan personalmente. No es éste nuestro caso, ya que tuve la suerte de conocer a Kantor y a Wilson en Barcelona, donde su trabajo es admirado y querido. Me siento, por tanto, muy honrado con esta iniciativa, y espero que mis palabras puedan compensar la imposibilidad de estar presente en Cracovia, «el país de Kantor», ciudad que, como toda Polonia, llevo siempre en mi corazón.” (Tàpies, citado en Sagarra Àngel, 2010, p.32).

Las asociaciones entre Tàpies y territorio en la (para)diplomacia cultural

La acción cultural exterior tiene como uno de sus mecanismos de mayor impacto masivo a nivel internacional la promoción del patrimonio universal –como, por ejemplo, ha sucedido con el modernismo catalán- y de las artes consagradas mundialmente. En este marco, la obra de Tàpies sería difundida en el extranjero sin distinción por la paradiplomacia cultural catalana y por la diplomacia cultural española como símbolo de modernidad y excelencia, en función de su prestigio internacional en el mundo artístico. La capacidad de la figura de Tàpies y su predisposición activa de responder a distintos proyectos gubernamentales en la política cultural exterior sería también favorecida por la filosofía profesada por el propio artista, por su militancia política desde la izquierda ideológica y por la narrativa de su obra que, entre diversos ejes, conjugaba el rescate de la historia catalana con un humanismo universalista.

Particularmente desde el COPEC y posteriormente desde el IRL, este acercamiento a su obra se conjugó con su asociación de una imagen vanguardista de Cataluña. Durante el segundo Tripartito se intensificó el trabajo de *branding* cultural de Cataluña en base a diversos creativos, como Ferrán Adrià o Santiago Calatrava, entre los cuales el pintor barcelonés ocupó una posición central (Secretaria d’Afers Exteriors, 2009). En esta dirección, considerando los cánones ideológicos y conceptuales que planteaba la figura del artista, el apoyo de los distintos gobiernos de la Generalitat a su difusión internacional no se efectuó desde su inscripción en las distintas manifestaciones del nacionalismo catalán. Más bien la promoción internacional de su

obra se vio inserta en un modelo discursivo que destaca el carácter creativo Cataluña, en distintas claves de singularidad histórico-cultural.

Este avance de la *rationale del marketing* como modo de concebir el diseño de la diplomacia artística, que se expresa en la asociación de diversos artistas con una imagen territorial, se manifestó también de las relaciones entre el Gobierno central y la Generalitat catalana. En la medida en que la disputa entre la AGE y la CAC en materia exterior avanzaba con el último Gobierno de CiU (2010), el Gobierno central se reafirmó como un actor competente en la difusión de la cultura catalana y, en este marco, de la obra de Antoni Tàpies. En el mencionado caso de la muestra *Certeses sentides* se observa como la disputa por la definición de un “marco de sentido” para la política cultural exterior, que opera y se capitaliza principalmente en los debates de la opinión pública a nivel doméstico, se ha transformado en un elemento fundamental para la promoción artística en el extranjero. En este contexto, el patrimonio que representa Tàpies se articuló en base a la asociación de su propio nombre, consagrado en el campo artístico internacional, a su “doble” procedencia, española y catalana. Esto se realizó desde dos estrategias de referenciación: una que lo incluía en el patrimonio español por parte del Gobierno central, en el marco de una diplomacia cultural que no apuntaba el carácter plurinacional y pluricultural del Estado, y otra que perseguía subrayarlo como un exponente de la creatividad y la singularidad cultural de Cataluña, desde la Generalitat catalana.

6.3 Las transformaciones recientes en la paradiplomacia de la cultura: entre la gobernanza y la nueva acción política

Los diversos elementos analizados en este capítulo reflejan profundas transformaciones en la forma de organización sociopolítica de la diplomacia cultural. Estas innovaciones se vinculan, en primer lugar, con la conformación de una gobernanza en la política cultural internacional desde mediados de los años ochenta. El sistema de relaciones culturales gubernamentales a nivel mundial se reestructuró de manera vertical, mediante la constitución de una extensa y compleja red de instituciones estatales, subestatales -como manifiestan los casos de Barcelona y de Cataluña-, y supranacionales, que dieron forma a la actual gobernanza multinivel. En segundo lugar, este paso del sistema de gobierno al de gobernanza se evidenció también en la constitución de redes horizontales de acción cultural exterior que, como en el caso de la paradiplomacia cultural catalana, articularon la acción política con respecto a los actores sociales territoriales.

Así, mientras que desde sus orígenes la diplomacia cultural se constituyó en un instrumento bajo el monopolio estatal y dirigido a la propaganda o al intercambio cultural internacional, recientemente se ha transformado en una política desplegada desde nuevas lógicas y desarrollada por todos los niveles de gobierno⁴³¹. Si bien uno de los fines esperados de este proceso de descentralización de la política cultural exterior fue una mayor democratización de la acción pública, nuestro estudio revela distintas dinámicas de la nueva diplomacia cultural que se contraponen con estos objetivos. En este sentido, tanto los marcos de relación de la política cultural exterior como las operaciones analizadas en este capítulo, evidencian la existencia de un nuevo modelo hegemónico de acción cultural internacional caracterizado por dos fenómenos: a) la importancia de la dimensión internacional en los procesos de construcción y en la acción de la política cultural⁴³², y b) la influencia del márketing territorial como *rationale* de las políticas de proyección exterior de la cultura. La combinación de estos elementos generó una creciente sumisión de diplomacia cultural a la búsqueda de fines extraculturales, de tipo económico y político, que frecuentemente ha limitado la participación social en sus procesos de construcción.

Estos nuevos elementos constituyentes de la paradiplomacia cultural se manifiestan en la tensión entre política cultural y *city branding* presente en la acción internacional desarrollada por el ICUB. Una contradicción tanto interna a la actividad del Instituto como evidente en las relaciones del mismo con respecto a otros actores gubernamentales. En este sentido, por ejemplo, la política cultural orientada a promover el patrimonio en el extranjero y a generar intercambios artísticos con otros territorios, tiene como contrapunto la estrategia de la oficina de *Turisme de Barcelona* en la película *Vicky Cristina Barcelona*. El análisis de este proyecto demuestra también cómo el enfoque sobre lo cultural subordinado a la marca, operado por distintos agentes de la ciudad, se opone a la voluntad de representatividad exterior y de promoción identitaria local expresada en la intervención de la Generalitat catalana. En este contexto, la representación cultural exterior es, por una parte, reducida a una imagen territorial y, por otra, considerada en

⁴³¹ Esta transformación en el modo de gobierno en la política cultural exterior manifiesta cuatro fenómenos interrelacionados: a) la pérdida de soberanía estatal en la gestión de la cultura en el sistema internacional (Paquin, 2004), b), el avance de las lógicas de mercado y del neoesmpresarialismo en esta esfera (Lecours, 2003), c) la creciente importancia de la comunicación para la diplomacia pública y cultural, sea con objetivos de difusión cultural o con fines publicitarios y políticos exteriores o domésticos (Gilboa, 2008, 2001) y, finalmente, d) la importancia de la identidad para la comprensión de los procesos de construcción y organización social de la política exterior (Hall, 1999, p. 5).

⁴³² Este fenómeno se revela, por ejemplo, en la demanda sectorial por mayor soporte en esta materia, que manifiesta la dinámica *bottom up* de la gobernanza catalana.

tanto proceso que permite la potencial generación de sinergias culturales y productivas locales y que permite llevar la lengua propia a otros territorios y afianzarla internamente.

De la misma manera, la obra de Antoni Tàpies se presenta como un recurso apreciado social y políticamente, cuyos modos de capitalización política pone en evidencia los diversos entendimientos de lo artístico como recurso de la política cultural exterior. El valor de la obra de Tàpies para la (para)diplomacia cultural tiene origen primeramente en su legitimidad en el mundo artístico internacional alcanzada ya durante la dictadura, es decir se basa en una *rationale reflexiva*, que considera su valor social y estético en el sistema internacional. No obstante, este enfoque es “opacado” por la importancia que la paradiplomacia cultural le otorga como elemento de identidad nacional, una *rationale de poder* vinculada al autogobierno. Del mismo modo, la densidad de la obra del artista es sintetizada y devaluada como parte de una marca, sobre la base de lo que Villanueva (2007, p. 38) ha denominado como “rationale del márquetin”. En este último caso la política opera vinculando prestigio y marca geográfica, de modo que establece una asociación entre el origen del artista con la “creatividad y excelencia del territorio” desde una perspectiva neoempresarial.⁴³³

La intervención catalana en la Feria de Frankfurt es otra evidencia de las tensiones entre lo comercial y lo representacional en la política cultural internacional. Este proyecto, dada su importancia económica y política, se tradujo en un proceso de colaboración y disputa multinivel. El desarrollo de la presentación catalana en la Feria generó posicionamientos contrapuestos en el seno del campo intelectual y artístico regional sobre el modo de representar la cultura de Cataluña en el extranjero. Sin embargo, la deliberación social en torno al modo de proyectar este patrimonio y la representación constituida por el IRL para este evento, se vieron limitadas por la adopción de una dinámica *top down* en la gobernanza horizontal, que relegó el rol de diversos actores culturales y sociales en pos de un impacto en términos de proyección lingüística, de reivindicación nacional y de autogobierno. Esta lógica de acción de la paradiplomacia cultural, que, como hemos referido, convive con otras aproximaciones en su interior, se sirve de la gobernanza corporativista. Este entramado de poder resultó un respaldo fundamental para la operacionalización de la acción cultural exterior como mecanismo de construcción nacional.

En consecuencia, las diversas utilidades políticas de la cultura y el arte en la acción exterior, operan desigualmente en función de los múltiples objetivos de esta actividad y de las

⁴³³ Una operación que se reflejó con claridad en la concepción de la representación catalana en la Feria de Frankfurt.

transformaciones en las relaciones de poder que constituyen la gobernanza multinivel. Así, la inestable relación AGE-CAC ha sido decisiva para la paradiplomacia cultural dado que, salvo en algunos momentos históricos, estos gobiernos se han presentado como divergentes desde el punto administrativo y simbólico. Su falta de coordinación y su escasa complementariedad favorecieron distintas “apropiaciones” de Tàpies y de su obra. Su circunstancial coordinación durante los gobiernos Tripartitos, ejemplificada en la organización de la presentación catalana en la Feria de Frankfurt, se estableció en función de objetivos diferentes -el comercial por parte del Gobierno central y el representacional por parte de la administración catalana-, que fueron perdiendo complementariedad en su articulación. La política de apoyo público a la película Vicky Cristina Barcelona se inserta en la misma dinámica multinivel. En este proyecto, el Gobierno central persiguió el apoyo a la industria cultural, el Gobierno local el desarrollo de la marca urbana y la Generalitat la promoción lingüística y cultural. De este modo, los diversos niveles de gobernanza comparten la coexistencia de la promoción cultural con el *branding* en sus políticas culturales exteriores. Pero la disputa entre los distintos gobiernos se refleja en modos diferenciadores de asumir y proyectar la cultura del conjunto del Estado, lo que favorece una “competencia” en el ejercicio de estas asociaciones entre patrimonio, nación, lengua y territorio.

En el caso catalán, se observa una evidente tensión entre marca o imagen y representación nacional/cultural. Estos elementos fueron operados por todos los gobiernos de la región en función de distintas estrategias, pero poseen un peso diferencial de tipo estructural, en el sistema internacional, y territorial, en el sistema del Estado de las Autonomías. Por ejemplo, los objetivos y los contextos económicos macro de la política, que manifiestan cierta hegemonía de la lógica impuesta por la industria cultural a nivel mundial, se contraponen frecuentemente con la utilización e instrumentalización de la misma como herramienta de construcción nacional, un proceso manifiesto en sus formas constitutivas y regulatorias. Por otro lado, la marca, que se constituye desde una lectura posmoderna de las identidades, sustentada en el fin de los grandes relatos, se opone usualmente a la política cultural como herramienta de disputa y de construcción política, en diversas claves, nacionales, partidarias, culturales, etc. Como modo de resolver las tensiones referidas, la paradiplomacia cultural catalana ha establecido diversas estrategias que permiten operar sobre estas tensiones y resolverlas en función de objetivos diferentes, de promoción artística, de representación nacional, etc.

De esta manera, el polo de la acción cultural internacional que definimos como neopropagandista es compatible con el modelo general de actuación de la paradiplomacia cultural catalana en los años dos mil⁴³⁴. Esta es una aproximación que facilita la convivencia de la lógica de poder (partidario, territorial, nacional) con la del *nation branding*, disponiendo a la política cultural en el extranjero como un dispositivo de *nation building*. Las acciones basadas en el valor de lo cultural en tanto patrimonio común, en la ampliación del acceso al mismo y en la diversificación de culturales y actores intervinientes, aunque revisten gran importancia la paradiplomacia cultural catalana, quedan relegadas a una posición subalterna a la política de gran impacto masivo. Estos procesos se producen en un contexto internacional donde la actividad cultural exterior se encuentra crecientemente subsumida a la capacidad comunicativa de la diplomacia pública. En este sentido, nuestro análisis revela una contradicción entre aquellos resortes de democratización de la representación cultural exterior que supone la nueva gobernanza (Peters, 1995), y la nueva acción política en la diplomacia cultural, dominada por la *rationale* del marketing.

⁴³⁴ Los casos analizados en este capítulo, característicos de políticas de gran impacto internacional, se encuentran más atravesadas por la comunicación que otras dinámicas y estrategias de la diplomacia cultural referidas. Justamente este carácter de elementos estratégicos para la política exterior actual -en tanto políticas de gran inversión económica y relevancia en la agenda- y de tensión entre lo cultural, entendido como vivencia social, y la imagen territorial, ponen en evidencia la preeminencia neopropagandista referida.

CAPÍTULO 7: LA PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA Y SUS FACTORES DE DESARROLLO

En este capítulo expondremos los factores que han favorecido la estructuración, transformación y legitimación de la paradiplomacia cultural de Cataluña tras los años noventa. Como hemos advertido a lo largo de esta tesis, las razones que han dado lugar a esta acción pública se vinculan con la obtención de diversas formas de capital económico, político y simbólico desde distintas esferas sociales y gubernamentales. En consecuencia, se trata de un fenómeno multicausal y complejo, y donde conviven distintas lógicas y objetivos.

La compleja interrelación de los distintos fenómenos que han afectado al desarrollo de la política analizada es evidente. Mientras la evolución del Estado de las Autonomías se presenta como un elemento importante para la conformación de la paradiplomacia cultural catalana, la descentralización administrativa del Estado español y la política cultural exterior de la Generalitat catalana son procesos que no pueden ser comprendidos por fuera de distintas transformaciones que la globalización posfordista trajo aparejadas, como las nuevas políticas públicas de atracción de capitales vinculadas a la deslocalización de la industria cultural. En otro sentido, mientras que en diversas CCAA -así como en muchos gobiernos provinciales y regionales del mundo-, la afectación de este proceso general ha sido limitada, en Cataluña fue adoptando una dinámica particular, vinculada con el avance del nacionalismo político, y siguió el ritmo de sus manifestaciones gubernamentales ligadas a la disputa partidaria multinivel. La capacidad simbólica diferenciadora de la cultura como instrumento de confrontación en el plano internacional, en el marco de la relación entre la AGE y la CAC, se transformó en un motor que ha hecho pendular esta actividad entre la lógica cuasi-federalista y el soberanismo⁴³⁵. De este modo, la acción cultural de Cataluña se presenta como un fenómeno “estructurante y estructurado” en un marco político inestable.

⁴³⁵ El soberanismo ha sido entendido como una forma ambigua de significar la autonomía plena, sustentada en diversos entendimientos del ser nacional, y que no necesariamente supondría la independencia del Estado español (Straehle, 2013).

A pesar de las dificultades que supone el estudio de una política de esta naturaleza, nuestro enfoque teórico-metodológico, basado en una perspectiva sociohistórica y relacional, nos ha permitido establecer un análisis acabado de la evolución de su organización y sus programas. También nos ha facilitado acercarnos a los procesos sociales e intergubernamentales domésticos y transnacionales que le han dado forma y, de este modo, nos ha permitido delinear sus modelos representación cultural exterior. Estos modelos, de modo acorde con nuestro enfoque teórico (Cap. 2), suponen la relativa incorporación a la acción pública de unos actores y el relegamiento de otros. Nuestro acercamiento a estos esquemas, que atienden a unas específicas relaciones de fuerza y a las disputas por el sentido de esta política, dio lugar a la identificación y ponderación de las razones que condujeron a la emergencia y transformación de la paradiplomacia cultural catalana.

La progresiva ordenación de los elementos promotores de esta actividad derivó en una categorización de los mismos en tanto procesos, estructuras y discursos. Los distintos factores que dieron forma a su última fase de desarrollo 2000-2014 pueden ser analíticamente clasificados en intrínsecos y extrínsecos. Es decir, pueden ser distinguidos considerando, por un lado, aquellos elementos nucleares, que forman parte de las dinámicas sociogenéticas de la acción cultural exterior desde una perspectiva regional; un análisis sustentado en un enfoque cercano al constructivismo. Por otro lado, estos factores pueden ser detallados identificando los elementos estructurales, que se relacionan con los cambios en el sistema internacional como sistema de Estados y que atienden asimismo a su dinámica cultural contemporánea.

Pero, respetando nuestro modelo teórico-metodológico, consideramos apropiado deconstruir dichos factores en función del *nivel administrativo/territorial* que ocupan en relación a la política estudiada. Como señalan Balthazar, Bélanger y Mace (1993, p.377) en su estudio sobre la política exterior de Quebec, el análisis de las razones que dan lugar al desarrollo de la paradiplomacia debe atender a las perspectivas “internas, federales e internacionales” así como a la “interacción de cada uno de estos niveles de gobierno”. De este modo, nuestra estructura de análisis contempla el nivel geográfico (internacional/nacional/regional) y el modo de relación o gobernanza que se despliega en el mismo (vertical/ multinivel/ horizontal). En esta línea, en primer lugar, explicaremos los *factores estructurales* que han afectado a la paradiplomacia cultural catalana. En este ámbito situamos los factores de incidencia en la paradiplomacia cultural el marco geopolítico y lo referido a las dinámicas comerciales transnacionales en el

sistema internacional. En segundo término, estudiamos los procesos que han influido en el desarrollo de esta política en el marco *multinivel estatal*. Aquí consideramos la influencia de dos factores intergubernamentales, la cuestión del cuasi-federalismo, y sus procesos vinculados a la ciudad de Barcelona. Por último, en el nivel de *estudio de meso-gobernanza*, analizaremos la influencia de las redes sociales e institucionales de la región y del nacionalismo como elementos de desarrollo de esta acción política.

7.1 Los factores estructurales y la paradiplomacia cultural de Cataluña

Los múltiples cambios en el sistema político internacional ocurridos desde los años ochenta y la globalización son procesos frecuentemente situados como variables explicativas de la aparición y del desarrollo acelerado de las paradiplomacias (Lecours y Moreno, 2003^a; García i Segura, 1996). En esta línea, entendemos como los elementos estructurales⁴³⁶ que afectaron al desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana, a aquellos factores que componen un escenario político, normativo y económico mundial en el cual se ha desarrollado esta política durante las últimas dos décadas.

El desarrollo de las paradiplomacias desde los años noventa se insertó en el marco del paso del sistema de gobierno hacia una nueva gobernanza multinivel. Dicha transformación conllevó distintas reformas en la estructura gubernamental de los Estados, entre las cuales se encuentra la mayor descentralización de la administración pública y, en este contexto, de la política exterior⁴³⁷ (Lecours y Moreno, 2003b). Esta delegación de poder por parte del Estado también facilitó, por otra parte, la expansión de las instituciones supranacionales (Iriye, 2002). De modo coherente con esta rearticulación del sistema multinivel, se ha subrayado la influencia de los regímenes económicos y políticos continentales en la descentralización de la administración pública. En esta línea, si bien la evolución competencial y administrativa de la UE favoreció una disminución de la soberanía de los Gobiernos centrales, paralelamente estimuló el desarrollo de los gobiernos regionales desde su Comité de las Regiones. Así, el

⁴³⁶ Naturalmente, no consideramos estructura en términos marcianos, lo que supondría en este caso pensar al Estado como administrador de las condiciones materiales del capitalismo contemporáneo con una determinada orientación de clase y, en este contexto, a la estructura como unas específicas relaciones de producción que constituyen la “estructura económica (mundial) de la sociedad” (Marx y Engels, 1980, p.270). Sin embargo, si consideramos esta matriz de estudio en tanto guía que nos permiten pensar la estructura según la planteamos: como una serie de condicionantes materiales e ideológicas para la acción cultural exterior de los Estados y de sus instituciones.

⁴³⁷ En esta línea, para Mann (1997, p.496), la globalización económica agiliza el desarrollo y auge de las redes globales, pero también conduce a los gobiernos locales a responder a nuevas demandas sociales de su competencia.

debilitamiento del Estado nación y el fortalecimiento del gobierno supranacional en el marco de la conformación de la nueva gobernanza multinivel, conformaron unas bases favorables para la presencia internacional de los gobiernos locales y regionales (García i Segura, 1996, p.236).

Estas transformaciones en la forma de actuación y de organización del Estado se han relacionado con los efectos políticos de la globalización económica (Wallace, 2006). En este sentido, el desarrollo de las paradiplomacias se profundiza aceleradamente en el contexto del momento histórico posfordista. Este período se ha caracterizado por una marcada reorganización del sistema productivo y por un profundo cambio sociocultural (Lash y Urry, 1987, p.285). Este sistema económico, que se expandió mundialmente desde los años setenta, posee como elementos distintivos el desarrollo de nuevos nichos de consumo y nuevos ámbitos productivos vinculados a los servicios, el avance tecnológico y una nueva regulación de los intercambios comerciales transnacionales, en el contexto de una política económica de especialización flexible. En muchos países, este modelo económico propició asimismo una mayor autonomía para los gobiernos subestatales con respecto a los gobiernos centrales, dirigida a la administración de las economías de escala externa en la economía globalizada.

En este contexto, como causa y consecuencia del nuevo modelo de actuación neoempresarial de los Estados (Sassen, 1996), se produjo asimismo la expansión de las políticas neoliberales. En este nuevo escenario el poder estatal asumió una nueva naturaleza como espacio de disputa política. Su entendimiento como actor central en la lucha por la hegemonía de inicios del siglo XX (Gramsci, 1974), se vio ahora cuestionado, dado que lo político se resuelve frecuentemente en un entrecruzamiento de luchas y resistencias que abarcan al conjunto del sistema internacional (Jessop, 2002). Para Mouffe (2007) este proceso de transformación del papel estatal en la vida social, debido al avance del modelo económico neoliberal, afectó también a la distribución de poder en el bloque continental europeo. En este sentido, derivó en una nueva hegemonía política, caracterizada por el progresivo desmantelamiento de la socialdemocracia y, a partir de aquí, por una reciente avanzada antidemocrática inscrita en la pospolítica.

Este nuevo modelo de administración de lo público favoreció el aceleramiento del proceso de globalización cultural y tecnológica y el desarrollo de políticas exteriores tendientes a aumentar la competitividad económica y productiva de los entes subestatales. En consonancia, dicho avance gerencialista en la administración pública vino acompañado de una concepción posmoderna de la diplomacia cultural centrada en la imagen. Como hemos advertido en nuestro

capítulo anterior, la extensión del *branding* como su lógica de actuación, implicó no solo transformaciones constitutivas para la acción cultural exterior, sino también un cierto retraimiento de los resortes públicos en la construcción social de esta política. Este proceso se dio en el marco de un debilitamiento general de la diplomacia cultural de perfil estatista frente al avance de la gobernanza público-privada y del gerencialismo en la gestión cultural. Dicho nuevo modelo de administración de la cultura que ha sido defendido como un mecanismo de desarrollo social y de modernización en el marco de las denominadas políticas socialiberales.⁴³⁸ Este conjunto de transformaciones estructurales de tipo económico y político se sintetizan en la siguiente Tabla N°19, remarcando sus estados pre y post 1989:

Tabla N°19. Transformaciones estructurales tras la caída del Muro de Berlín

Período	1945-1989	Post 1989
Estado	Soberano	Post soberano
Modelo de Estado de Bienestar	Estado de bienestar keynesiano	Régimen postnacional schumpeteriano / Post democracia
Gobierno subnacional	Premiencia de estructuras nacionales y centralización	Desnacionalización del gobierno / Descentralización
Sociedad	Sociedad nacional	Sociedad mundial
Economía	Economías nacionales	Economía mundial
Política mundial	Sistema de relaciones internacionales	Gobernanza mundial
Política cultural internacional	Promoción de la cultura nacional	Creación de una imagen territorial

Fuente: Adaptación de Magone (2006, p.5).

Ciertamente, este escenario político y económico hegemónico no es más que una configuración específica de las relaciones de poder. Dicha unidad social de posiciones y subjetividades en torno a la nueva dinámica del capitalismo, está caracterizada por la coexistencia de diversas fuerzas subalternas y una diversidad de lógicas políticas en su interior⁴³⁹. Por lo tanto, el Estado y sus instituciones democráticas continúan siendo un espacio

⁴³⁸ Un enfoque que, en el ámbito de las políticas culturales, cobró un gran impulso a partir de la creación del concepto de industrias creativas por parte del Gobierno laborista del Reino Unido en 1997. Esta política, basada en la filosofía política del consenso al centro, implicó una nueva gobernanza público-privada en este ámbito, que incorporó a esta esfera un amplio abanico de actividades productivas (DCMS, 1998).

⁴³⁹ En este sentido, por ejemplo, si bien se ha apuntado una cierta “regionalización” poskeynesiana del sistema político mundial derivada de los cambios señalados en la economía, se ha indicado también que la nueva política territorial es muy diversa (Keating, 2005a).

fundamental de conducción y de disputa por el liderazgo social. Así lo manifiestan, por ejemplo, los actuales antagonismos por el sostenimiento de la política cultural bienestarista y particularmente por el mantenimiento de la acción cultural pública de las ciudades y regiones. De este modo, en nuestro planteamiento, lo estructural hace alusión a lo hegemónico en tanto forma predominante de control social a nivel mundial y de promoción de unas ciertas subjetividades adheridas a estas fuerzas. Más allá de estas condiciones del sistema político y económico mundial, en todos los niveles de gobierno y espacios sociopolíticos se observa una tensión constante por la construcción y el sostenimiento de poder subalterno, que se disputa tanto en las relaciones de fuerzas materiales -con sus esquemas normativos- y como una “guerra de posiciones” en los marcos de sentido, es decir una lucha establecida en el campo de la ideología.

En esta línea, los procesos estructurales referidos han influenciado en la emergencia de la paradiplomacia cultural catalana y la han condicionado en sus diversas instancias de su desarrollo, pero de modo específico y hasta cierto alcance conforme a las características concretas de este espacio político. Así, hemos podido observar determinadas dinámicas potenciadoras y coercitivas de la paradiplomacia cultural catalana vinculadas a los esquemas normativos y discursivos internacionales, de las instituciones multilaterales y de las formas globales del mercado cultural. En primer lugar, la evolución de la política cultural exterior catalana demuestra la creciente importancia de los nuevos patrones de movilidad y el intercambio transnacional de bienes y servicios culturales. En segundo lugar, dicha actividad ha sido claramente estimulada por la renovada influencia de diversas instancias supranacionales. Particularmente la UE se ha presentado como un espacio político de gran capacidad de asignación de recursos y de transferencias conceptuales hacia la región. Analizaremos seguidamente estos dos ámbitos de influencia sobre la paradiplomacia cultural de Cataluña, así como su lógica interrelación.

7.1.1 LA PARADIPLOMACIA CULTURAL DE CATALUÑA Y EL MERCADO CULTURAL GLOBAL

Delgado Gómez-Escalonilla (1991) ha señalado la relación entre la emergencia de la sociedad de masas y de la opinión pública y la aparición de la diplomacia cultural a inicios del siglo XX. En esta dirección, la creciente interconexión entre los gobiernos y los grupos sociales a nivel mundial, ha otorgado una mayor densidad y una nueva naturaleza a las paradiplomacias

culturales. Esta marcada “imbricación” entre los procesos sociales locales y los globales (Noya y Rodríguez 2010, p. 56) se manifiesta particularmente en el modo de relacionamiento de la paradiplomacia cultural catalana con el mercado cultural internacional. En este apartado analizaremos diversos factores vinculados a la globalización cultural, en tanto nuevo marco para los intercambios artísticos e intelectuales transnacionales, que han influido en el desarrollo de la política cultural de Cataluña en el exterior. De este modo, clarificaremos cómo y en qué medida la relación entre los mercados globales y los actores y agentes locales de la cultura promueven o modelan esta acción pública.

Para pensar el impacto de las dinámicas sociales y políticas en torno al mercado cultural internacional sobre la paradiplomacia cultural catalana cabe tener en cuenta, en primera instancia, algunas transformaciones ocurridas durante las últimas décadas. La continua ampliación del acceso a los bienes artísticos y patrimoniales desde mediados del siglo XX, profundizada por el desarrollo tecnológico reciente, han dotado a lo cultural de una nueva centralidad social (Rodríguez Morató, 2007). La expansión y “secularización”⁴⁴⁰ de la cultura (Bouzada Fernández, 2007, p.133), ha sido producto y consecuencia de nuevas formas de producción y consumo de las artes y de nuevas prácticas en torno al entretenimiento, donde la dimensión internacional se ha tornado un elemento fundamental. En este contexto, el campo artístico y cultural se ha transformado en función de los nuevos mecanismos de intercambio cultural transnacionales, de la extensión de las redes e intercambios transfronterizos entre grupos de las artes y de la mediatización de la información a nivel mundial (Mazzarella, 2004).

Así, la segmentación social de los procesos identitarios y del consumo artístico en relación a una posición de clase, el rol del consumo en la producción cultural y la propia función social de la cultura han sufrido transformaciones, cuestionando distintos planteamientos del modelo teórico bourdiano (Bauman, 2013, p, 17). En este nuevo escenario, caracterizado por una desjerarquización y “deslocalización” de la cultura, se desvanece el tradicional monopolio estatal

⁴⁴⁰ Estos cambios en la política cultural exterior de los Estados se vinculan también con diversas transformaciones generales en el rol y la posición social de la cultura. Tras el abandono de una concepción de lo cultural como “proyecto de la ilustración” desarrollado en el siglo XIX y de la progresiva estratificación estatal de la cultura durante la siguiente centuria (Bourdieu, 2012), en las sociedades occidentales contemporáneas se observa un nuevo escenario caracterizado por la difuminación de los límites entre sus tres manifestaciones aludidas por Williams (1980): la vinculada al mundo intelectual, la que responde a las lógicas del campo artístico y su expresión como modo de vida. Este proceso ha otorgado una nueva orientación a la expansión de la cultura que, ahora mediatizada por múltiples soportes, es conceptualizada como un atributo de un marcado relativismo. Un fenómeno que implica la transformación de la misma en términos de distinción social y como marco de referencia para la construcción civilizatoria (Lipovetsky y Serroy, 2010).

de los mecanismos legítimos de consagración literaria o artística (Bourdieu, 2012), en parte debido a su mayor dilución en el sistema internacional. En este sentido, se observa el reforzamiento y la dinamización de una estructura de redes y de acontecimientos políticos que constituyen un “marco global” para la cultura; una dinámica que hemos identificado, por ejemplo, con citas como Expolangues, la Feria de Frankfurt o los Juegos Olímpicos.

De este modo, la internacionalización de todo tipo de actividades artísticas y culturales locales (mediante coproducciones, redes interurbanas, conferencias internacionales, etc.) se transforma en una base generativa para la política exterior, donde las ciudades globales (Sassen, 1999) cumplen importantes funciones de legitimidad, consagración y de proyección mercantil.⁴⁴¹ El avance del neoempresarialismo en la diplomacia cultural, la flexibilización de los límites legales a los intercambios comerciales transnacionales y la diversificación y el reforzamiento de la acción exterior subestatal han acompañado dichas transformaciones (Singh, 2010). En esta línea, la nueva diplomacia pública (Mellissen, 2005) y su renovación en materia cultural venían a dar cuenta, entre otras cosas, de la incorporación de nuevos actores -entre los que se hallaban los gobiernos locales y regionales- y dinámicas -vinculadas al avance tecnológica y a la comunicación transnacional- a la política cultural internacional. En el marco de la descentralización de esta política, las particularidades nacionales, étnicas y del sistema productivo local en el ámbito de la cultura resultarían decisivas para el modo de adaptación de cada acción exterior subestatal a estos cambios de los marcos de los intercambios comerciales en el sistema cultural internacional (Zellagui, 2001).

Las influencia del mercado transnacional sobre la paradiplomacia cultural catalana

Las transformaciones previamente delineadas tuvieron una influencia relativa en la estructuración y configuración de la nueva acción cultural exterior de Cataluña. Mientras la sumisión del diseño de esta política a criterios acordes al fomento de la competitividad territorial en el mercado internacional fue menor en los años ochenta, desde mediados de la década de los

⁴⁴¹ En el contexto del llamado Estado competitivo, las mencionadas transformaciones han promovido la diversificación las estrategias de acción pública y la innovación en términos de mercado, particularmente en lo referente a la comunicación y la industria cultural. En esta lógica, hasta la propia cultura como modo de vida es conceptualizada como un elemento de generación de consumo (Montes Gan, 2005, p.9) en el marco de la asociación del país de origen con la calidad y cualidad simbólica de un producto (Roth, 2008, p. 2). Así, la política de *branding* ha ido ganando terreno como estrategia de instrumentalización de la cultura en el extranjero y esta relación entre globalización económica y cultural y la acción cultural exterior descentralizada repercute tanto en la regulación y promoción de la industria cultural local como en la generación de imagen.

años noventa, esta lógica ganaría terreno. Inicialmente, las políticas de apoyo a la proyección exterior de la producción cultural local se derivaron de las circunstanciales iniciativas impulsadas por los lobbies conformados por las organizaciones que agruparon a los editores y a los productores cinematográficos. Estas entidades encontraron mayores respuestas en la estrategia de “apertura de mercados” de la paradiplomacia cultural catalana desarrolladas durante esta década. La misma se constituyó desde una lógica que se asentaba sobre la idea de que los mercados naturales de la producción cultural de la región eran Europa y el mundo. Esto se tradujo en la reproducción del modelo quebequense de promoción exterior de las empresas culturales, mediante la creación del COPEC, en una alianza con capitales privados.

Por otra parte, según avanzaban los años noventa, se estableció un proyecto regulatorio de la industria cinematográfica inscripto en el proyecto de “normalización” lingüística promovido por el región. La norma, que no logró plasmarse operativamente, se argumentó como un instrumento de protección del patrimonio regional. Esta iniciativa buscaba contrarrestar la fuerza homogeneizadora del cine y de la TV mundial sobre la cultura regional, en el contexto de la globalización del mercado cultural internacional. La búsqueda de una posible complementariedad entre las políticas de promoción cultural exterior, puestas en marcha mediante el COPEC, y esta regulación de los intercambios comerciales internacionales, encontró una fuerte oposición de las corporaciones multinacionales. Estas organizaciones extranjeras, sus representantes en el país y el empresariado local catalán lograron imponer su política, basada en el incremento del consumo local y en el fomento de los beneficios privados.

Hacia los años dos mil hizo aparición una nueva perspectiva en la política cultural exterior, donde la industria cultural, y en este marco, la promoción del consumo y de la inversión exteriores la producción catalana, cobrarían una mayor centralidad. Desde la creación del ICIC (2000), en el marco del reposicionamiento y de la modernización de la política cultural a nivel local, se le otorgó simultáneamente una mayor significación a la actividad transfronteriza. Por lo tanto, los inicios de esta etapa se encuentran caracterizados principalmente por dos elementos: a) la reorganización del sistema en la dirección de su potenciación económica y corporativa, y b) de su diversificación sectorial y la innovación de sus contenidos y actividades, partiendo de un nuevo entendimiento de las oportunidades y consecuencias de la globalización económica, cultural y de la información (Badia i Dalmasas, 2010, p. 56). Esta transformación se tradujo en

un vuelco desde una política cultural discursivamente esencialista y patrimonialista de los años ochenta, hacia una más diversa y que focalizaba su atención en los flujos comunicativos.

Paulatinamente el ICIC fue reforzando su actividad exterior como un mecanismo de internacionalización de la creación catalana. En el nuevo modelo de paradiplomacia cultural, la exportación se reafirmó como parte de una solución al desbalance entre la significativa producción regional y su reducido ámbito de mercado. La revalorización de la política de internacionalización comercial para la actividad cultural se legitimó en base al señalamiento de la actual interrelación entre los mercados exteriores y los modos de producción y las relaciones sociales del campo local. Paralelamente se fueron profundizando las pautas de ayuda adicionales para la producción identificada como catalana, representada por sus marcas artísticas. Esta dinámica conllevó una cierta constitución de una “agente exportador” diferencial con respecto al Gobierno central, que promovió distintos procesos autocentrados en esta materia, principalmente con algunos sectores y grupos artísticos. En este sentido, la densidad de la participación de los creadores catalanes en circuitos internacionales, principalmente aquellos situados en la ciudad de Barcelona, favoreció este reposicionamiento de lo internacional en la política cultural.

No obstante, en 2010 se dio un nuevo proyecto gubernamental contrapuesto a los criterios comerciales que dominan el sistema hegemónico de comercio cultural, que consistió en un intento de regulación de la actividad cinematográfica basado en criterios de excepción cultural. La nueva Ley de cine representó otra tentativa de acompañar la política de soporte a la producción en Cataluña y a su internacionalización, con la defensa de la lengua mediante la regulación del sector audiovisual. Esto se realizó persiguiendo la extensión del uso del idioma catalán en este ámbito productivo y buscando posicionar la creación ligada al catalán, además de en términos de producción y de consumo local, en cuanto a su proyección internacional. Pero esta iniciativa fracasó nuevamente. Tras una nueva disputa con las fuerzas del mercado internacional del cine, los marcos liberalizadores impuestos por la gran industria cultural se presentaron como un límite para la política de protección y preservación lingüística.

El relativo fracaso de esta iniciativa político-cultural tuvo como contraparte la continuidad y profundización del soporte al sector industrial de la cultura mediante las políticas de apoyo directo y el reforzamiento del *branding*. Una estrategia tendiente a situar la marca de la producción catalana en el sistema cultural internacional, como advertimos anteriormente con el ejemplo del film Vicky Cristina Barcelona. Esta tarea de *branding* regional se vería

seguidamente complementada mediante el cobranding Cataluña-Barcelona, en un intento de reforzar el carácter competitivo de la región, en base al capital que supone una ciudad reconocida globalmente por su cultura. Dicha renovación de la paradiplomacia cultural de Cataluña respondió a un entendimiento, de creciente hegemonía, de las marcas artísticas y patrimoniales territoriales como recursos de imagen fundamentales en un mercado cultural global (Anholt, 2011, p.293).

Como mencionamos, otro elemento que fortaleció esta política es la creciente interconexión entre los actores y mercados de la cultura mundial. Esto se observa en la genealogía de actividades como el *Projecte Frankfurt 2007*, donde actúan múltiples mediadores y donde se vehiculizan relaciones e intereses privados multinacionales y que se sitúan en el escenario globalizado de la cultura. La importancia de este tejido cultural y empresarial se puede observar también en la significativa participación de Cataluña en los recursos de MEDIA Europa, en su intervención en distintas redes globales y en la presencia mercados internacionales (como por ejemplo los de cine y TV). Por otro lado, los actores particulares y pequeñas empresas de la cultura, presentes en las grandes capitales internacionales, operaron continuamente sobre los mecanismos reactivos que establecieron las oficinas internacionales de ICIC, adaptando la producción a sus específicos contextos comerciales en el extranjero. Estas relaciones internacionales de las empresas y los grupos sociales catalanes hicieron del volumen de mercado interno y de su capacidad de exportación un elemento dinamizador y legitimador de la intervención pública en esta materia, que se desplegó principalmente desde el ICIC y el DC⁴⁴².

Teniendo como base estos procesos, desde la crisis económica iniciada en el año 2008, la “sanción comercial” y particularmente la derivada de la exportación y de la atracción de inversiones internacionales –una de las demandas acrecentadas en este contexto desde el seno del campo cultural-, pasó a integrarse más decididamente a las políticas culturales exteriores. Esto fomentó una concepción de mayor gerencialismo en la función pública, lo que contribuyó a una creciente focalización en la internacionalización comercial. La adopción del discurso de la creatividad y la consecuente ampliación del campo de actuación de la paradiplomacia cultural –incluyendo los diseños o los videojuegos- respondieron en parte a una nueva “actualización” de la política cultural, particularmente influida por la crisis económica. De esta manera, en esta

⁴⁴² Por otro lado, también durante esta década Internet se transformaría en un instrumento y un factor central para las dinámicas sociales de intercambio y reproducción cultural, algo que se reflejaría asimismo en el avance de la paradiplomacia digital catalana.

última etapa se produce un reacomodamiento en el ámbito del Departamento de Cultura a la tónica del mercado cultural internacional en términos conceptuales y a las nuevas demandas locales vinculadas a la crisis económica que sufre el sector cultural.

El mercado cultural internacional y la paradiplomacia cultural catalana

Lecours (2002, p.14) ha indicado que la disminución de poder estatal en la regulación comercial ha estimulado la paradiplomacia. En esta dirección, es posible destacar tres modos de influencia del mercado cultural global en la paradiplomacia cultural catalana: a) las iniciativas derivadas de la detección de una necesidad sectorial que conllevaron políticas de desarrollo mercantil, como por ejemplo el fomento de las coproducciones para aumentar la baja realización de largometrajes en la región; en segundo lugar b) los procesos vinculados con la marcada interconexión e interdependencia entre las empresas y las organizaciones culturales locales y extranjeras, que han supuesto el aprovechamiento de las redes empresariales y de las sinergias transnacionales para la organización de la política exterior y, finalmente, c) la regulación de los intercambios comerciales en la industria cinematográfica, que responde a una respuesta constitutiva y de protección patrimonial y lingüística frente a la industria cultural globalizada y a la homogeneización cultural. En estos tres procesos de la paradiplomacia cultural se revela la tensión entre sus objetivos identitarios y aquellos comerciales.

De este modo, los cambios sociales estructurales vinculados con las profundas transformaciones en el consumo y la producción cultural a nivel internacional, se figuran en factores de influencia para la política exterior catalana. El mercado exterior, que tiene como centros neurálgicos las grandes capitales globales, es una creciente expectativa de los actores sociales, sectoriales y políticos y, por lo tanto, posee una cierta influencia sobre los modos de acción de la paradiplomacia cultural. Esta expectativa se tradujo en distintas negociaciones en el marco de la gobernanza cultural, donde los sectores económicamente más concentrados han demostrado tener una mayor capacidad de influencia sobre la acción política.

Las oportunidades de internacionalización ofrecidas por las instituciones autonómicas, se presentaron como unas ventanas de oportunidad comercial diferenciales con respecto a la diplomacia cultural. Del mismo modo, las políticas de internacionalización de la producción artística local desarrolladas por el ICUB, se transformaron en una de las bases para la proyección de la marca Barcelona. En un mundo interconectado, la estrategia de exportación asumida por la

política cultural se legitimó en base a la creciente importancia económica de la cultura en el mercado internacional, a la necesidad de competir en un mercado global y, en el caso catalán, se argumentó sobre la base de que la internacionalización resultaría una potencial solución a la “falla de mercado” entre la gran capacidad creativa y el limitado consumo local.

No obstante, más allá de la evidente promoción de la paradiplomacia cultural por parte del empresariado de la cultural regional, las limitaciones de esta política en el contexto del mercado global de la cultura fueron diversas. Se relacionaron tanto con la dinámica de las desregularización que impulsan las corporaciones multinacionales, como con la debilidad política y regulatoria de Cataluña en esta materia, en tanto ente subestatal. Esto último se revela en cuatro procesos: a) Los grandes capitales privados regionales de la industria cultural se incorporaron a diversos esquemas de gobernanza. En este marco, la paradiplomacia catalana implicó la construcción de una línea de soporte complementaria a la tarea estatal y a la europea, pero no indispensable en términos productivos; b) El modelo de excepción cultural, apuntalado por la diplomacia cultural del Estado español en el marco de la UE, no respondió a los intereses de reforzamiento de un mercado en catalán. El importante capital que significa la instrumentalización del castellano con mercado potencial, es un recurso fundamental para la industria cultural regional, pero a la vez diluye el poder de las iniciativas regionales de regulación y promoción lingüística a nivel internacional; c) Los sectores concentrados de la industria cultural catalana, a diferencia de otros campos de la cultural regional, presentaron por lo tanto una cierta autonomía con respecto a la paradiplomacia cultural; y d) En consecuencia, la dinámica de “excepción dentro de la excepción” que supuso la regulación de los flujos transnacionales desde Cataluña al interior de España, se vio diluida tanto por fuerzas del mercado internacional, como por la incapacidad de Cataluña de situarse como actor cuasi-estatal en el marco político europeo. Esto revela cómo la mayor capacidad de disputa frente a las fuerzas de mercado global se sitúa en el marco competencial de los Estados y particularmente, en este caso, de la UE.

7.1.2 LOS MARCOS POLÍTICOS, LEGALES Y DISCURSIVOS SUPRANACIONALES Y LA PARADIPLOMACIA CULTURAL DE CATALUÑA

La creciente cooperación intergubernamental a diversos niveles y escalas y la promoción de la cultura local mediante la paradiplomacia, son fenómenos que se asientan sobre una nueva

importancia e influencia del multilateralismo en el contexto de las políticas públicas (O'Brien et al., 2000, Iriye, 2002). La actividad legitimadora, promotora y de redistribución de poder de las formas globales y multilaterales en el sistema internacional, particularmente en este caso de la UE y la UNESCO, posee una marcada importancia para el desarrollo de las paradiplomacias culturales. Sin embargo, esta facilitación de la actividad paradiplomática por parte del marco político supranacional, se figura frecuentemente en una contradicción, debido a que muchos entes subestatales no encuentran la esperada capacidad de acción o el encaje deseado en los mecanismos de participación de dichas esferas gubernamentales (Symonides, 2005).

Como hemos observado, por su naturaleza, la actividad cultural exterior de la Generalitat de Cataluña es mayormente bilateral. Se ha establecido mediante la generación de acuerdos y de programas conjuntos con diversos gobiernos subestatales, con algunos Estados y también con diversas organizaciones internacionales. No obstante, su trabajo indirecto en la esfera multilateral se fue conformando como un campo de acción fundamental desde el retorno democrático y como una esfera legitimación central para el avance y la estructuración de esta política. El Gobierno catalán, con la colaboración y mediación de diversas organizaciones sociales y gubernamentales, ha desarrollado distintas iniciativas orientadas a fortalecer su participación en la UNESCO y la UE⁴⁴³. Es decir, ha actuado presionando al Estado y, en el marco de diversas iniciativas concretas, promoviendo y apoyando a estas organizaciones, para obtener mayor incidencia en el campo del multilateralismo.

La UE y el desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana

Hemos advertido que un objetivo central de la acción cultural exterior de Cataluña ha sido el posicionamiento de la región en Europa (Cap. 4). El evidente impacto que supuso el ingreso del Estado español en la UE para la conformación de la paradiplomacia catalana ya ha sido señalado (Bonet, 2011, p.6). Este proyecto multilateral, basado en el lema de la “unidad en la diversidad”, representaba una oportunidad para la proyección de la cultura catalana en el marco de la Europa de las regiones, los pueblos y las naciones. De este modo, el trabajo del Gobierno catalán orientado a lograr una mayor incidencia en el proceso de integración de España en la UE

⁴⁴³ La Generalitat de Cataluña ha colaborado, por ejemplo, con la Conferencia de Naciones sin Estado de Europa (CONSEU). Se trata de un fórum de debate, creado en 1985, donde convergen gobiernos subestatales y actores de la sociedad civil que persigue promover el respeto por la diversidad lingüística y nacional en este continente. También sirve de espacio de apoyo a los movimientos autonomistas que persiguen constituir un Estado propio.

comenzó tempranamente, con la creación del *Patronat Català pro Europa* (1982). Esta línea de acción se fue ampliando, enfrentándose en su recorrido con diversas instancias de colaboración y conflicto en el contexto de su acción supranacional indirecta, que cuenta con mediación del poder central.

Pero también la reestructuración de la gobernanza multinivel, impulsada por el ingreso de España en la UE, constituía un riesgo para Cataluña en términos políticos, por su naturaleza de asociación de Estados⁴⁴⁴. La integración en este espacio político se advirtió asimismo como una posible fuerza culturalmente homogeneizadora (Colins, 1994). En esta orientación, el organismo multilateral presentó diversas limitaciones para la intervención autonómica en materia cultural. Al igual que en el marco normativo del Estado español, no consideraba a las denominadas naciones históricas como entidades regionales de carácter diferencial y, apoyada en esta lógica, dicha organización de Estados tuvo frecuentemente una cierta injerencia sobre sus competencias (Guibernau, 2007). Frente a esta dinámica, se constituyó un análisis sustentado en la línea resistencialista de la paradiplomacia cultural catalana desplegada desde los años ochenta. El mismo, anclado en el nacionalismo, advertía tanto ventajas como diversos peligros para la normalización cultural en este espacio político.

En términos de gestión cultural, por una parte la UE representó un trampolín para la internacionalización de la cultura catalana, mediante el desarrollo de diversos proyectos, como sus líneas de acción interregionales y, principalmente, a través del programa MEDIA en el campo de las industrias culturales. El inicio de este plan se dio en el contexto de la negociación supranacional del GATT desde fines de los años ochenta, momento en que cobra impulso también la acción cultural exterior de diversos Estados y entes subestatales (Singh, 2008). El programa, gestionado por el COPEC y posteriormente por el ICIC, contó con una notoria preeminencia de Cataluña en el marco del Estado español, que en 2013 representó el 34,69% de los proyectos seleccionados entre las distintas autonomías y el 5,88% de los proyectos europeos (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013); una significativa presencia que ha estado vinculada en parte con la gran capacidad productiva de la región. La nueva fase del programa,

⁴⁴⁴ En esta línea, la paradiplomacia del País Vasco se vio impulsada por el desarrollo institucional y político acontecido desde 1978, manifestando una vocación europeísta común a toda España. No obstante, su acción en esta esfera, sustentada en una combinación de nacionalismo con cosmopolitismo, se desarrolló en tensión con respecto al Gobierno central (Lecours y Moreno, 2003^a).

denominada MEDIA Creativa (2013), ha suscitado una actualización de la paradiplomacia cultural catalana a los criterios conceptuales hegemónicos en Europa.

Como contrapartida a la descentralización en la acción cultural que impulsó la UE -y al desarrollo de la actividad catalana en el exterior-, se encontró la dinámica “simetrizante” promovida por la organización de Estados en relación a las entidades subestatales. Como mencionamos, la integración del Estado español en la organización internacional favoreció la afectación de distintas competencias correspondientes a las CCAA, en algunos casos de índole cultural y la CARCE debió instaurarse tempranamente como un espacio de negociación en esta materia (Ayuso, 2009). En esta línea, en algunos casos, el marco político-normativo europeo figuró como un obstáculo para la regulación autónoma de la cultura por parte de Cataluña. Por ejemplo cuando, en 2004, la administración catalana persiguió encontrar un aliado en el Estado para el reconocimiento del idioma catalán como lengua oficial en la UE. Cabe señalar que este idioma poseía entonces un estatuto de lengua regional en la unión de países, lo que limitaba su reconocimiento político a nivel supranacional y su proyección internacional. La propuesta de revisión de esta situación, que perseguía su equiparación con el resto de las lenguas oficiales, se vio sometida a dos “filtros” vinculados a la condición subestatal de Cataluña: la equiparación con el resto de las lenguas del país en la demanda canalizada por el Estado y la declaración de su uso oficial limitado por parte del organismo multilateral.

Dicha política lingüística en el exterior ha operado desde una visión patrimonial y de derechos humanos, pero también como mecanismo de reconocimiento político. En este sentido, el proyecto de fortalecimiento de una identidad común conjuntamente con el respeto hacia las minorías culturales que sostiene la UE, es un planteamiento abierto a muchas interpretaciones, en función de los intereses de los actores. Así, por ejemplo, lo manifestó el proceso en torno a la frustrada Ley de cine de 2010. La norma se sustentó en la Convención sobre la Diversidad cultural de UNESCO y en la Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias así como en distintos Tratados de la UE (20/2010). Sin embargo, encontró limitaciones en el marco regulatorio comercial de la propia instancia supranacional.

Por lo tanto, el impacto de la UE en la paradiplomacia cultural de Cataluña fue doble. Por una parte, se manifestó mediante distintos mecanismos de negociación política indirecta subsumidos a la estrategia general de la acción exterior catalana, que estuvo orientada a la obtención de presencia y de poder en la organización supranacional. Por otro lado, se constituyó

a través de políticas activas de proyección europea y de la utilización de los distintos mecanismos y programas de la UE en cultura. Los mismos facilitaron la protección y difusión de la cultura catalana por parte del Gobierno autonómico en una tensa colaboración con la AGE.

La paradiplomacia cultural de Cataluña y la UNESCO

En primer término, y de modo similar a lo ocurrido en el contexto de la UE, la actividad del Gobierno catalán en relación con la UNESCO se ha dirigido a perseguir un cambio de estatus en su modo de participación en este organismo multilateral. Según el Artículo X de la Constitución de la UNESCO (1945), solo los Estados independientes, soberanos y reconocidos por la ONU pueden integrar la organización, por lo que las limitaciones en este sentido para Cataluña eran evidentes. En segundo lugar, la actividad de Cataluña con respecto a la UNESCO se relacionó con el establecimiento de múltiples proyectos e iniciativas de índole artística, patrimonial y cultural (conferencias, simposios, traducciones, etc.). Esta voluntad de participación en los programas del organismo multilateral por parte del Gobierno catalán, debe asumirse en el marco de sus plenas competencias en materia cultural y de la defensa patrimonial que definió a sus políticas⁴⁴⁵. Ambas líneas de trabajo, en las cuales las organizaciones de la sociedad civil tuvieron un rol central, han supuesto diversos logros para la región y han dado lugar a diversas transformaciones en la paradiplomacia cultural catalana.

La negociación política para reformular la calidad de la participación catalana en UNESCO se constituyó a partir de una demanda histórica de las asociaciones vinculadas a esta materia (como UNESCOCAT) y de distintas fuerzas políticas catalanas⁴⁴⁶. El argumento central que sostuvo esta solicitud fue la carencia de una plena representación de la pluralidad cultural del Estado y, en este marco, del carácter diferencial de la identidad catalana mediante los mecanismos instituidos a tales fines (Senado Español, 1998). Durante los dos Gobiernos tripartitos esta política se fortaleció, lo que ha llevado a Mesado i Jordi (2008, p.49) a hablar de una “gubernalización” de las relaciones entre Cataluña y UNESCO. En esta línea, el trabajo de la SAE (2007) y sus contactos con la organización, persiguieron fortalecer la presencia en este

⁴⁴⁵ Se ha considerado que los debates catalanes sobre la identidad y la lengua y la experiencia gubernamental en estas materias han representado una contribución para el organismo supranacional (Mesado i Jordi, 2008, p.34).

⁴⁴⁶ Entre las diversas iniciativas vinculadas a este proceso es posible mencionar la creación de *Comissió Catalana de Cooperació con la Unesco*, en 1999. La misma, emulando a la Comisión española, buscaba propiciar la transición hacia una representación como miembro asociado e impulsar la movilización del mundo intelectual y artístico catalán que acompañó la demanda.

organismo multilateral por medio de su posible admisión como miembro asociado; una mayor capacidad de acción que había sido incorporada al Estatuto de Autonomía de 2006 (Art. 198).

El relativo fracaso de las iniciativas propuestas por el Gobierno catalán para abordar esta cuestión se ha relacionado con la falta de acompañamiento de la AGE o con la ausencia de aprobación para estas medidas por parte de las instituciones del Gobierno central (Mesado i Jardí, 2008, p.42). No obstante, como indicamos anteriormente, la Generalitat de Catalunya mantuvo la misma línea de acción y, durante el gobierno actual, logró establecer un cambio en la fórmula de representación de Catalunya en UNESCO. El nuevo convenio, aprobado por el Gobierno catalán en conjunción con la Dirección del organismo multilateral en 2013, dotó de una mayor capacidad de intervención a la región. El acuerdo estableció un nuevo modelo de vinculación entre ambas organizaciones, mediante delegados temporales que actúan al margen de la delegación española. Esta divergencia con respecto al Estado como espacio de negociación indirecta fue considerada como un avance desde el enfoque señalado.

En la otra principal instancia de acción del Gobierno catalán con respecto a UNESCO, vinculada a la gestión patrimonial y a la promoción cultural en el exterior, la Generalitat de Catalunya participó de diversas acciones. Por ejemplo, se pueden referenciar sus proyectos en materia lingüística, el apoyo a las cátedras UNESCO, su presencia continua en Expolangues o su intensa actividad en la presentación de sitios y bienes patrimoniales, que derivó en diversas declaraciones de Patrimonio Mundial, así como de sitios patrimoniales y monumentos⁴⁴⁷. Otra acción significativa en este ámbito fue el Fórum de las Culturas de 2004 que significó un momento de colaboración y diálogo entre la administración catalana y el organismo multilateral⁴⁴⁸. Las naturales limitaciones en esta tarea de proyección lingüística y protección patrimonial derivadas de la relación del Gobierno catalán con UNESCO, fueron objeto de distintas tensiones con el Gobierno central, pero se resolvieron, en la mayoría de los casos, con la mediación estatal. En este sentido, Milagros Del Corral, ex diplomática española en UNESCO, indica:

⁴⁴⁷ En Barcelona, se contabilizan nueve declaraciones en torno al Patrimonio Modernista, también en la Costa Dorada y en los Pirineos, así como las declaraciones de patrimonio intangible, como la Patum de Berga y los *Castellers* (Generalitat de Catalunya, 2010).

⁴⁴⁸ Como derivadas de esta iniciativa se estableció la Fundació Fòrum 2004 y el proyecto Linguamón-Casa de les Llengües. Estos proyectos fueron plasmados en el segundo Memorándum de Entendimiento firmado entre la Generalitat de Catalunya y UNESCO, en 2006.

“Teniendo en cuenta la complejidad del Estado de las Autonomías, que no tiene parangón en ningún otro Estado miembro, las relaciones de la Administración General del Estado y los órganos subestatales que pude observar siempre fueron correctas y cordiales, apoyando siempre las propuestas emanadas de los gobiernos autonómicos (sitios del Patrimonio Mundial, candidaturas a la inscripción en la lista de Patrimonio Inmaterial, programa Memoria del Mundo, cátedras UNESCO, etc.)” (Del Corral 2014, comunicación escrita, 24 de abril).

Los discursos supranacionales y la paradiplomacia cultural catalana

Además de la señalada relación operativa y normativa de la paradiplomacia cultural catalana con el nivel supranacional de la cultura, su vinculación con estas esferas gubernamentales se ha establecido mediante la adopción de sus discursos legitimadores dominantes. Estos marcos conceptuales forman parte del proceso de construcción de una agenda global, que se estructura a partir de la definición del problema y de la oferta de potenciales “soluciones”. La agenda multilateral de la cultura estuvo enfocada, desde los años setenta, en la organización de una reacción política a los procesos de liberalización impulsados por las multinacionales de la industria cultural, cuya gran influencia en las políticas domésticas de los Estados fue señalada en el apartado anterior. Las distintas iniciativas “desreguladoras” han sido apoyadas principalmente por el Gobierno de los Estados Unidos, teniendo a diversos Estados⁴⁴⁹, como Francia, y a la UNESCO como principal oposición. En esta dialéctica se fueron reestructurando las dos lógicas y dos discursos que dominan las políticas culturales internacionales actualmente⁴⁵⁰.

Por un lado, se encuentra el paradigma de protección de la diversidad cultural⁴⁵¹, que operó mediante políticas de regulación de los flujos culturales -anteriormente inscritos en el

⁴⁴⁹ Se hayan generalmente inspirados en modelos nacionales -como en el caso del multiculturalismo canadiense desarrollado desde los años setenta (Kymlicka, 1996).

⁴⁵⁰ Por una parte, han sido la base para la diversificación de las instancias de control sociopolítico de la cultura y el patrimonio, como lógica emergente de la deliberación democrática y como mecanismo de defensa de las singularidades culturales. Y, por otra parte, la liberalización operó bajo el argumento de la promoción de la libertad individual y del libre comercio y del criterio de autorregulación del sistema.

⁴⁵¹ La “amenaza” a la cultura de la ilustración que representaba la expansión de las industrias de la cultura y el entretenimiento desde mediados de siglo, denunciada en su momento por la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 2001), fue ahora asumida no solo como una problemática vinculada a la degradación de la producción cultural y a la falta de democratización de las voces, sino también como una problemática antropológica. Se presentaba como un camino hacia la eliminación de las culturas minoritarias y no centrales, lo que promovió desde los años ochenta la construcción de la dicotomía hegemonización/ globalización – diversidad cultural que adquirió relieve político con las distintas políticas y declaraciones de UNESCO.

paradigma de excepción cultural- promovido por UNESCO y secundado por la UE, aunque no sin distintas tensiones internas al bloque de países (Huijgh, 2007, p.219). Esta tesis implica una concepción liberal y constructivista sobre la cultura. Propone el desarrollo comunitario y el respeto de los derechos individuales, mediante la incorporación de las distinciones culturales y religiosas a los marcos normativos y político del Estado, garantizando el ejercicio de estos derechos a la diferencia. Empero, cabe subrayar que esta perspectiva ha sido señalada como intrínseca al desarrollo del neoliberalismo económico. No obstante sus diversas operacionalizaciones como instrumento de poder subalterno, el multiculturalismo ha sido también caracterizado como un dispositivo ideológico que oculta la colonización del capital multinacional así como el racismo en un pretendido universalismo y que cumple una función hegemónica en el marco del Estado neoliberal (Zizek, 1998, p.172). Justamente, en contraposición con este planteamiento, se encuentran las propuestas conceptuales neoliberales, que sostienen que el proyecto multiculturalista es potencialmente deconstructivo para la cultura occidental y que asumen la liberalización de los flujos comerciales transnacionales bajo el criterio de libertad individual.

Este último esquema es coherente con una concepción racionalista de las relaciones culturales internacionales, donde la lucha por el poder continua siendo un objetivo central (Huntington 1996). En esta línea, la tesis del *soft power* permitió incorporar tanto la concepción regulatoria como la liberal de la cultura a las diversas lógicas del ambiguo interés nacional, bajo el ejercicio de la persuasión. Dicha comprensión de la política cultural exterior como instrumento de atracción suscitó el interés por países emergentes y por naciones subestatales, pero también más recientemente por parte de la UE (Commission of the European Communities, 2007, p.3, Wimmer, 2014, p.2). De este modo, estas conceptualizaciones hegemónicas sobre la política cultural internacional prescriben tanto una concepción de la cultura y de su rol social, como de un determinado enfoque teórico que, durante las últimas décadas navegó fundamentalmente entre conceptualizaciones ligadas al neorrealismo y al constructivismo (Fisher, 2006, p.27).

En la paradiplomacia cultural de Cataluña estos discursos han operado políticamente y han permitido la construcción de sentido en distintas direcciones. En términos generales, los paradigmas planteados por UNESCO y la UE son compatibles con la nueva gobernanza cultural, con la descentralización en las políticas públicas y se presentaban como dispositivos democratizadores. De esta manera, los mismos han sido adoptados en el desarrollo de diversas

paradiplomacias. Por ejemplo, en los casos de Quebec y de Cataluña, dos entes subestatales de carácter histórico y político muy diferentes, se da la elaboración de un discurso compartido sobre la acción exterior, basado en el multiculturalismo y en la necesidad de fortalecer la capacidad de representación de la diversidad cultural por parte de sus respectivos Estados⁴⁵² (Mesado i Jardí, 2008, p.45).

También, durante los gobiernos tripartitos se advierte el diseño de una paradiplomacia cultural que actuó sobre la base de la defensa de la diversidad cultural, en lo relacionado con la regulación de la lengua, por ejemplo en el caso del cine, y por medio de la tesis del poder blando en lo “representacional”⁴⁵³. La revitalización de este concepto tras el 2003, cuando fue retomado por los Estados Unidos como un dispositivo para abordar el creciente antiamericanismo, se reflejó en la acción cultural exterior catalana. Su consideración por parte del Gobierno catalán, alejada de la lógica de la disputa de poder estatal y de la seguridad nacional, se centró en su abanico de recursos de atracción y *engagement*. De este modo, en la última década y con particular énfasis entre 2006 y 2010, la teoría fue adaptada a la dinámica de protección /internacionalización subestatal. Por lo tanto, estos conceptos hegemónicos, además de dotar de una cierta legitimidad a la acción política, fueron acomodados en función de distintos objetivos culturales, de mayor autogobierno y de construcción nacional.

Así, en función de las distintas estrategias asumidas por los gobiernos catalanes, los conceptos promovidos por UNESCO y por la UE han actuado como “recursos cognitivos” de la política (Subirats, 2001, p32). En este sentido, se constituyen como elementos que los distintos actores del campo político esgrimen para dar soporte o construir una oposición a la paradiplomacia cultural.⁴⁵⁴ En la siguiente Tabla N° 20 presentamos los dos principales marcos que formaron parte de este repertorio conceptual, y sus distintos “modos de adopción” política por parte de la paradiplomacia catalana, en las décadas de los años noventa y dos mil.

⁴⁵² Esto engloba la utilización de subestatal de la diversidad cultural como un recurso soberanista de estos subestados y para su incorporación a organismos (UNESCO) internacionales (Mesado i Jardí, 2008, p.8).

⁴⁵³ La convergencia en estos conceptos ha mostrado también una cierta capacidad de internacionalización de la propia labor político-exterior y del autogobierno regional, como sucedió con el Simposio organizado en el año 2009.

⁴⁵⁴ Subirats (2001, p.32) define del siguiente modo estos recursos cognitivos: “Hemos de reconocer que los actores se movilizan según sus preferencias e intereses. Y que pretenden influir, condicionar, bloquear o activar las decisiones públicas utilizando todo tipo de recursos. En algunos casos usan medios económicos (publicidad, financiación más o menos oculta, «amenazas» de no invertir o de deslocalizar, etc.), en otros casos utilizan recursos políticos (movilizaciones, campañas, manifestaciones, boicots, etc.), y en otros, recursos cognitivos (informes, dictámenes, artículos de expertos).”

Tabla Nº20. Marcos conceptuales de la paradiplomacia cultural catalana

Período	Ámbito supranacional	Conceptos y discursos dominantes	Criterio operativo	Lógica de adopción en la pc catalana
1990's	UNESCO UE	<ul style="list-style-type: none"> • Excepción cultural • Promoción cultural (desarrollo cultural) 	Protección cultura nacional Reconocimiento mutuo	<ul style="list-style-type: none"> - Defensa de la lengua y la cultura nacional - Desarrollo socioeconómico por la cultura
2000's	UNESCO UE	<ul style="list-style-type: none"> • Diversidad cultural • Internacionalización (Creatividad, <i>soft power</i>) 	Protección de las culturas Desarrollo/competitividad	<ul style="list-style-type: none"> - Defensa de la lengua y la cultura nacional / Derechos humanos - Desarrollo socioeconómico por la cultura - Autogobierno/reconocimiento internacional

Fuente: Elaboración propia.

La esfera política estructural y la paradiplomacia cultural catalana

Como hemos observado, las convergencias y transferencias institucionales de los gobiernos regionales en materia de acción cultural exterior, están frecuentemente inspiradas en criterios promovidos por las organizaciones multilaterales. Por un lado, se da un cierto isomorfismo mimético (DiMaggio y Powell, 1983, p.151) entre los entes subestatales en la paradiplomacia cultural, dados sus intereses compartidos, uno de los cuales es favorecer una mejor intervención en los organismos multilaterales. Estas transferencias ocurren también con respecto a otros sistemas de representación y gobiernos estatales, a partir del cumplimiento de funciones u objetivos específicos. Por ejemplo, en el proceso de constitución de UNESCOCAT por parte del Gobierno catalán se consideró el modelo holandés de representación en UNESCO, que se organizó mediante la complementariedad de la acción oficial junto con una ONG creada por el citado Estado (Martí, 2006). Esto expresa como diversas singularidades del modelo de gobernanza catalán de acción cultural exterior, se derivan del interés por establecer una presencia efectiva a nivel supranacional.

Así, otro elemento a considerar en el análisis de la relación entre paradiplomacia cultural y gobierno supranacional se manifiesta en las limitaciones o la facilitación que presentan este nivel de gobierno a los procesos subestatales de reafirmación nacional o de tipo soberanistas. Este contexto internacional se define tanto el apoyo o la ausencia del mismo a dichos procesos

por parte de los organismos internacionales y de terceros países⁴⁵⁵. Un marco general para estas negociaciones son las normas de declaración internacional de independencia que establecieron en el marco de la ONU, tras la Segunda Guerra Mundial. Si bien en este contexto la autodeterminación se reduce a aquellos territorios coloniales, tras la Guerra Fría los criterios de soporte a la secesión se abrieron, considerando principios como derechos humanos o el respeto por las minorías, aunque la existencia de democracia en el Estado en cuestión reduce este posible reconocimiento (Buchanan, 1998). En esta línea, el reciente proceso basado en el derecho a decidir tuvo una base en el nacionalismo cultural, pero no encontró en UNESCO ni en la UE espacios de interlocución o de soporte⁴⁵⁶.

En síntesis, la paradiplomacia cultural catalana tuvo como un importante factor de desarrollo a la articulación político-legal y discursiva con gobierno supranacional. Considerando las limitaciones normativas y materiales que presenta un ente subestatal en el campo multilateral, la voluntad y persecución continua de una mejor presencia y mayor influencia en el nivel supranacional, representó una fuerza modeladora para su política cultural exterior. El desarrollo de esta estrategia se ha vinculado al dinamismo de la sociedad civil catalana en la acción exterior (Mesado i Jardí, 2008, p.39), sin embargo, esta política formó parte de una línea de acción gubernamental que, principalmente en los años dos mil, supuso un mecanismo autonómico de fortalecimiento del autogobierno. Desde un esquema de gobernanza cuyo diseño fue altamente influido por esta búsqueda de mayor capacidad de actuación supranacional, la paradiplomacia cultural se dirigió también a hacer un uso diverso de las fuentes de financiamiento y de los distintos programas establecidos desde estos organismos multilaterales. En este contexto, la autoridad de los discursivos político-culturales promovidos por la UNESCO y la UE sobre la paradiplomacia cultural catalana fue significativa. Si bien los marcos legales establecidos desde estos ámbitos de poder, en base a estos conceptos, limitaron la capacidad regulatoria del

⁴⁵⁵ Esta dinámica se da, por ejemplo, en función de diferentes factores como el multiculturalismo del país que da soporte internacional a estos procesos o del apoyo a una región subnacional en sus demandas, cuando la entidad que lo da posee alguna vinculación étnica con el mismo (Bélanger, 2005, p.436).

⁴⁵⁶ Un caso significativo al respecto lo representa la decisión de la Corte Suprema de Canadá (1998) con respecto a Quebec, donde señala que, en este caso, no se dan las condiciones de opresión o colonización por parte de un Estado. Se señala que entonces Quebec debería “independizarse” dentro de su propio Estado, en el marco de un proceso democrático de referéndum (Bélanger, 2005, p 439). En retrospectiva, la evolución de la acción de Cataluña en la esfera supranacional puede ser vista también como un espacio de preparación de una “diplomacia” de Estado, mediante la especialización y profesionalización de estas prácticas, una deriva que se observa en la constitución de Diplocat.

Gobierno catalán en materia cultural, su uso permitió también establecer diversas líneas y estrategias de acción y supuso un gran soporte ideológico para esta política.

7.1.3 LA CUESTIÓN ESTRUCTURAL

Las dinámicas estructurales analizadas se presentan como marcos económicos y políticos de cierta influencia para la paradiplomacia cultural catalana. Primeramente en función de la conformación de un nuevo orden mundial, donde los gobiernos regionales poseen mayores instrumentos de acción exterior. Este escenario trajo aparejado un nuevo menú de recursos de legitimación y de promoción de la acción cultural internacional para Cataluña. No obstante, nuestro enfoque con respecto a la influencia del sistema económico y político mundial sobre la paradiplomacia cultural coincide con la afirmación de Latouche al considerar que “las iniciativas exteriores de los actores subnacionales deberían ser consideradas menos como un resultado que como una ilustración de un nuevo contexto internacional interdependiente” (Latouche, 1988, p.33). Así, mientras que el nuevo escenario de interdependencias políticas, de reterritorialidades económicas y de interconexiones sociales en un mundo globalizado es central para la evolución de esta política, ha sido más facilitador de la misma que determinante para su devenir.

En este sentido, la movilización nacional de Cataluña y su proyección internacional se afirman sobre la base de la construcción de una hegemonía política interna, que es compatible, hasta cierto alcance, con diversos preceptos y con las estructuras hegemónicas de las políticas culturales en el sistema internacional. Por ejemplo, el proceso de normalización lingüística y de extensión del idioma catalán en el sistema político-cultural regional, encontró en el paradigma de la diversidad cultural un instrumento de reconocimiento en el sistema internacional. Del mismo modo, la continua apertura de espacios comerciales globales del ámbito cultural a las dinámicas subestatales y la creciente actuación transnacional de los actores y empresas culturales catalanas, favorecieron distintas dinámicas autocentradas la paradiplomacia cultural.

Más allá de estas condiciones estructurales favorecedoras para la acción cultural exterior subestatal, la articulación de cada región con las formas globales de la cultura posee elementos diferenciales. La persecución de la paradiplomacia cultural catalana de una superación de los marcos supranacionales de acción y de los mecanismos subestatales de regulación comercial en la dirección de la atribución de “capacidades estatales”, se ha basado en su condición nacional y lingüística diferencial. En este sentido, en la medida en que esta paradiplomacia cultural

persiguió dotarse de una estructura cuasi-estatal desde fines de los años noventa, encontró mayores limitaciones en los marcos regulatorios dominados por las formas globales. Dichas “fuerzas configuradoras” procedieron principalmente de dos instancias centrales para la política cultural mundial: el campo multilateral, con procesos como los ligados a la demanda por el reconocimiento lingüístico en la UE, y del oligopolio de las industrias culturales, por ejemplo mediante sus obstáculos a la nueva Ley de cine 2010.

Estas limitaciones de la acción política en el nivel multilateral promovieron la continua adopción de diversas estrategias alternativas, como la creación de una gobernanza corporativista y la introducción de múltiples mecanismos para optimizar el aprovechamiento de los programas impulsados desde estas esferas. Tras las limitaciones que le impusieron las formas globales a las estrategias regulatorias de la paradiplomacia cultural, la misma fortaleció los diversos sistemas de promoción de la internacionalización, como en el año 2000 con la creación del ICIC, tras el fracaso de la Ley de cine 1998. Sin duda, esta dinámica estructural contribuye a un isomorfismo normativo y discursivo entre los distintos Estados y actores subestatales de todo el mundo. Los motivos de convergencia política y de transferencias institucionales son diversos, como el mejoramiento de la posición en el mercado mundial mediante distintos sistemas de gobernanza, al igual que sucedió con Quebec, o la replicación de diversos mecanismos exitosos en la internacionalización de sus propios conflictos soberanistas por medio de la proyección cultural e identitaria, como ocurre con la diplomacia pública desarrollada por Diplocat.

7.2 Las causas de la paradiplomacia cultural catalana en relación al marco multinivel estatal

La conformación de una *política exterior multicapas* ha sido relacionada con diversos procesos promovidos por los Estados, como la liberalización mercantil o la descentralización administrativa, que dieron lugar a la extensión de este fenómeno alrededor del mundo (Kincaid, 2003, p.75). En esta línea, se ha indicado que el grado de federalismo de los países es una variable explicativa de la emergencia y del desarrollo de la paradiplomacia (Lecours y Moreno, 2003a), y se ha señalado asimismo que, si bien el nacionalismo es fundamental para el desarrollo de la política exterior subestatal, el contexto normativo y político doméstico condiciona grandemente su modo de manifestación y su capacidad proyección internacional. En concordancia con estas definiciones, Latouche (1988, p. 33), ha considerado la identificación de

la posición de Quebec en el espacio político canadiense, como un requisito fundamental para la comprensión de su paradiplomacia.

Así, el modelo de organización político-territorial, el esquema normativo de distribución de las competencias en política exterior y el modelo de acción internacional del Estado, son variables indispensables para comprender y determinar la capacidad y el alcance del despliegue paradiplomático regional. No obstante, la influencia de cada uno de estos factores en la paradiplomacia de las entidades regionales, varía grandemente en función de la distribución de poder político. Teniendo en cuenta estos elementos, en esta sección analizaremos la importancia de las dinámicas intergubernamentales en el sistema multinivel estatal, específicamente de los vínculos de la Generalitat catalana con el Gobierno central y con el Ayuntamiento de Barcelona, como factores de desarrollo de la paradiplomacia cultural.

La ambigüedad en la definición constitucional de las competencias y de los límites de actuación de cada ámbito gubernamental en la política exterior del Estado español, se ha revelado como un marco favorecedor para distintos conflictos políticos y descoordinaciones administrativas. En este contexto, la suerte de la paradiplomacia cultural catalana estuvo supeditada a la evolución de la interpretación del TC sobre la política exterior de las CCAA y se vio sometida a los cambios en la relación entre la Generalitat y las instituciones del Gobierno central. Estas transformaciones afectaron la coordinación y la gestión de la actividad exterior del Estado, que se desarrolló a partir de la estructura cuasi-federal del país en materia internacional. En este sentido, a pesar de la paulatina descentralización de la política exterior en España, cabe diferenciar entre sus cuatro registros: el de objetivos, el de estructura, el de recursos y el de competencias. Mientras la especificidad competencial y la diversificación de las estructuras de la acción cultural exterior de las distintas administraciones del Estado aumentaba, desde los años noventa se produjo una compleja y, en ocasiones inexistente, coincidencia entre sus objetivos y una nula coordinación de sus recursos. En este marco político y normativo, el encaje de la paradiplomacia cultural catalana al interior del Estado ha variado en función de la cuestión político-partidaria, que ha afectado marcadamente los procesos de generación y transformación de esta política.

Este escenario institucional e ideológico favoreció también el fracaso del proyecto de cocapitalidad en la política cultural exterior del Estado. En este sentido, si bien hubo cierta estabilidad y unos contactos circunstanciales entre la AGE y los distintos gobiernos de Barcelona

en esta materia -sobre todo durante las legislaturas socialistas-, no existió un trato diferencial de la diplomacia cultural hacia la ciudad, como capital global de la cultura y como polo de las industrias culturales. Por otra parte, se dio una dinámica de disputa entre la Generalitat y el Ayuntamiento de la ciudad por la definición del rol de Barcelona en la proyección internacional de la cultura catalana. Pero el progresivo distanciamiento entre el Gobierno local y la AGE durante los años dos mil, creó las condiciones para una cierta convergencia y articulación de la política urbana con la paradiplomacia cultural de la Generalitat catalana.

Por lo tanto, la paradiplomacia cultural catalana ha sido significativamente influenciada por la cambiante configuración de las relaciones intergubernamentales regional-central y regional-local. La disposición del mapa partidario y parlamentario en estos gobiernos fue definiendo el encaje de la política cultural exterior catalana en el sistema multinivel y marcó, en gran medida, su evolución. Seguidamente analizaremos estas dos formas de relacionamiento intergubernamental y detallaremos las distintas etapas en las conexiones de la paradiplomacia cultural catalana con el Ayuntamiento de Barcelona y con el Gobierno central, clarificando la influencia de estos vínculos en las transformaciones y en el modo de actuación de la paradiplomacia cultural entre los años 2000 y 2014.

7.2.1 LA PARADIPLOMACIA CULTURAL DE CATALUÑA Y EL SISTEMA ESTATAL CUASI-FEDERAL

El modelo de política exterior del Estado (federal, unitario, descentralizado, centralizado, etc.) es una variable fundamental para situar el alcance de las paradiplomacias regionales y, en este sentido, el sistema de política exterior de España ha sido caracterizado como cuasi-federal (Kincaid, 2003, p.74). Pero también se han señalado otros diversos factores domésticos que afectan al desarrollo de esta política como a) el nivel de autonomía regional, b) el tipo de marco constitucional y, en tercer lugar, c) la agenda de la política exterior estatal, con sus distintos focos de atención (*hard power, soft power, etc.*) (Lecours y Moreno, 2003^a, p.2). Justamente, la vinculación entre la descentralización administrativa que supuso la conformación del Estado de las Autonomías durante la transición democrática y el desarrollo de las paradiplomacias regionales ha sido advertida (García i Segura, 1995b, p.25).

En los sistemas administrativos descentralizados, la paradiplomacia cultural puede funcionar como un dispositivo democratizador si, como se observa en la actividad del ICEC,

facilita y dota de mayor eficacia a la internacionalización de la actividad desarrollada por los actores culturales locales, desde un conocimiento oficial más acabado del campo artístico y cultural. Esta mayor cercanía a los actores locales puede favorecer también una mejor identificación de aquellos elementos que se corresponden con las distintas interpretaciones de la identidad territorial. Pero, en un sistema cuasi-federal estas potenciales ventajas de la descentralización de la acción cultural exterior, pueden verse empañadas por distintos vicios en la coordinación general del sistema.

En este sentido, el rol de la paradiplomacia cultural catalana en dicho modelo de acción exterior se vio frecuentemente definido por una estrategia cuasi-diplomática que se correspondió con objetivos que fueron desde la reafirmación nacional hasta políticas de tipo soberanista o protodiplomático. En contraposición, la diplomacia cultural española, como hemos visto (Cáp. 4 y 5), ha actuado delegando la tarea de difusión cultural exterior a las CCAA y se ha centrado en la proyección de la cultura en clave castellana, a lo que cabe añadir la escasa operatividad de los organismos estructurados para generar pautas de intervención autonómica en esta política. Por lo tanto, la naturaleza cuasi-federal del sistema ha quedado disminuida debido a la irrelevancia de sus elementos de coordinación general, lo que ha limitado el alcance de una posible representación exterior conjugada de las diversas realidades socioculturales del Estado.

En consecuencia, si bien la ambigüedad competencial sobre la acción exterior de las CCAA que manifiesta en el texto constitucional (Art. 149), fue un elemento que favoreció este desarrollo de la paradiplomacia cultural, también facilitó su fragmentación. De hecho, al igual que en Canadá (Gérin-Lajoie, 1965), la paradiplomacia cultural catalana cuestionó sus delimitaciones normativas, constituyéndose frecuentemente como una suerte de extensión de las competencias territoriales en cultura⁴⁵⁷. En diferentes países, esta estructuración de la política cultural exterior desde los márgenes competenciales regionales, ha promovido negociaciones tendientes a ajustar esta acción política a los diversos marcos de coordinación federal o descentralizada, una tarea que no ha estado exenta de conflictos (Bélanger, 1994, 1997; Michelmann, 2010). Sobre este asunto, se ha destacado cómo la clarificación competencial desarrollada en Bélgica en materia exterior (1993), permitió a Flandes expandir su actividad

⁴⁵⁷ En este sentido, se ha señalado cómo la existencia de una lengua propia es un basamento fundamental para el desarrollo de la paradiplomacia cultural (Massart-Piérard, 1999, p.701).

internacional, determinó una mejor coordinación de esta política y favoreció una cooperación intensa entre los distintos niveles de gobierno (Massart-Piérard, 1999, p.725).

Consecuentemente, además de considerar del modo de organización competencial y el modelo de acción exterior del Estado, un análisis de la paradiplomacia cultural catalana debe examinar en profundidad la evolución de las relaciones político-partidarias. Así, variables como las relaciones intergubernamentales, los modos de instrumentalización del poder institucional o la distribución del poder parlamentario, resultan muy explicativas de la acción cultural exterior de una nación subestatal. De este modo, para acercarse a una caracterización más lograda de la relación entre el modelo de Estado cuasi-federal en la política exterior y la paradiplomacia cultural catalana, analizaremos a continuación la evolución de las relaciones entre los partidos del Parlamento catalán y los que controlaron el poder de la AGE⁴⁵⁸.

Colaboración y conflicto interpartidario en la paradiplomacia cultural de Cataluña

Desde el punto de vista de colaboración y conflicto en el sistema multinivel del Estado español, la renovación de la paradiplomacia cultural catalana durante el período 2000-2003 coincidió con un momento de cierta cooperación intergubernamental entre el Gobierno central y la CAC. Como se advierte en la siguiente Tabla N°21, dicha colaboración se desarrolló en el contexto del pacto de gobernabilidad acordado entre CiU y PP. Esta alianza, si bien inestable, facilitó una reformulación del sistema de la paradiplomacia cultural catalana, que se dio en un contexto de crecimiento económico en el Estado español y de apogeo internacional de las estrategias de generación de atracción de capitales mediante la cultura. Esta ventana de oportunidad se tradujo en el significativo consenso partidario en el Parlamento catalán, en torno a la creación del ICIC y, más fundamentalmente, del IRL. En este marco irrumpieron, casi en paralelo, dos nuevas políticas de culturales exteriores orientadas a la imagen y a la representación identitaria, promovidas por la AGE (con el proyecto Marca España) y por la CAC. Por lo tanto, este

⁴⁵⁸ Así, el desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana entre los años 2000 y 2014 está marcado por cuatro etapas que muestran ciertas continuidades y rupturas. Durante estos catorce años, los discursos legitimadores de la paradiplomacia cultural catalana girarían, de modo similar a los años noventa, en torno a la capacidad creativa de Cataluña y a las limitaciones en la colocación territorial de sus productos culturales y, por lo tanto, sobre su necesidad de abrirse a su mercado, que es “Europa y el mundo” (Sallas 2012, entrevista personal, 17 de diciembre). Sin embargo, en la vertiente de la acción cultural exterior ligada a la representatividad, principalmente desarrollada por el IRL, el proceso de distanciamiento con respecto a la AGE se traduciría en proyectos políticos antagónicos, donde las articulaciones se con la acción catalana se verían gradualmente afectadas.

contexto económico e institucional resultó decisivo para el relanzamiento del proyecto de política cultural exterior de la Generalitat catalana.

Tabla Nº 21. Colaboración y conflicto en la paradiplomacia cultural de Cataluña 2000-2014

Período	2000-2003	2003-2006	2006-2010	2010-2014
Marco político-partidario		Conflicto: <u>autonómico:</u> PSC/ ERC (Tripartito) <u>inter-autonómico:</u> ERC/ PP balear	Conflicto: <u>estatal:</u> Generalitat /Gobierno central ERC / PSOE	Conflicto: <u>estatal:</u> Generalitat /Gobierno central CiU-PP <u>inter-autonómico:</u> CiU/ PP (Balears)
	Colaboración: <u>estatal:</u> CiU- PP <u>inter-autonómica:</u> CiU/ PSIB- PSOE (Balears)	Colaboración: <u>estatal:</u> PSC/ PSOE	Colaboración: <u>inter-autonómica:</u> ERC/ PSIB- PSOE (Balears)	Colaboración: <u>territorial</u> ERC-CiU Generalitat/ Ayuntamiento de Barcelona

Fuente: Elaboración propia.

En su segunda etapa (2003-2006), durante el gobierno del primer Tripartito, la paradiplomacia cultural estuvo sometida a distintos cambios, vinculados a una transformación radical en las posiciones de los agentes político-partidarios. La Generalitat catalana estaría comandada por el PSC en el marco del gobierno de coalición y el Gobierno central pasaría en este período a estar bajo la conducción del PSOE (2004-2011). Este nuevo mapa político-partidario marcó el diálogo y el inaudito acercamiento entre la acción cultural exterior de ambas administraciones. Entonces la paradiplomacia cultural catalana, mediante el IRL, estableció políticas conjuntas con el IC y, del mismo modo, el ICIC estrechó sus vínculos con el ICEX. Esta renovación de los programas político-culturales se dio en el contexto facilitador dado por la eclosión del discurso de diversidad cultural. Este escenario dotó de cierta estabilidad a la relación entre ambas administraciones, aunque encontró dos obstáculos: a) la tensión al interior del gobierno Tripartito con respecto al proyecto soberanista de ERC, que contaba con la dirección de la acción exterior indirecta, y b) el conflicto del Gobierno tripartito con la administración de la Comunidad de las Islas Baleares, ahora a manos del PP, por el manejo del IRL. Como producto de estas condiciones de gobierno, en este período se observa el avance de

los dos frentes de la paradiplomacia cultural: Por un lado la actividad exterior indirecta, comandada por ERC, y por otro lado, las diversas líneas y programas de acción institucional del IRL y del ICIC, en el marco de una mayor articulación con el Gobierno central.

Durante el segundo Tripartito (2006-2010), con el conjunto de la acción cultural exterior en manos de ERC, se observa una ruptura de los mencionados acuerdos, abriéndose diferentes frentes de conflicto. Según avanza este período se intensifican tanto las diferencias entre los órganos del sistema de diplomacia cultural, con una disputa abierta entre el MEC y el MAEC, como las distancias entre el ICIC y el IRL, en lo referente a sus identidades organizacionales y modelos de acción. En este nuevo escenario, dominado por la búsqueda de representatividad identitaria y nacional en la política cultural exterior catalana, el IRL adquirió una capacidad de acción inaudita. Sirvió de espacio de convergencia para diversos gobiernos subestatales y estableció su proyecto de mayor envergadura, de cara a la Feria de Frankfurt. En el contexto de una disputa por la presencia en distintos espacios de proyección global, establecida desde la paradiplomacia cultural de Cataluña con respecto de la AGE, se planteó un “retorno” a una lectura “estatal” de esta política. A partir de este vuelco en las relaciones entre Gobierno central y la Generalitat catalana y en un escenario previo a la crisis económica, la política cultural exterior cobró una significativa centralidad presupuestaria, aumentando su capacidad de acción en el campo de las industrias culturales y de la comunicación.

Finalmente, en el período 2010-2014, se profundizó este distanciamiento entre las posiciones centrales, dominadas por el PP, y autonómicas, dirigidas por CiU. Un período que comenzó marcado por las políticas autonómicas de reducción y reorganización de la política exterior, en el marco del impacto social e institucional de la crisis económica y del fracaso del proceso de renovación estatutaria. La intensificación del choque de proyectos políticos entre la CAC y la AGE se reflejó en una desarticulación de los ya precarios puentes entre la diplomacia cultural española y la política cultural exterior de Cataluña, así como en la disputa entre la Generalitat y el Gobierno balear en esta materia. Desde 2011, con el Gobierno central a cargo del PP, se dio una confluencia de los distintos frentes nacionalistas en torno a la política cultural exterior de Cataluña. La reapertura de esta disputa intergubernamental se reflejó en la continuidad y ampliación de la estructura paradiplomática diseñada por ERC durante el segundo Tripartito y en la intensificación de la paradiplomacia pública. Asimismo, esta tensión favoreció una nueva centralidad de las estrategias de internacionalización para la política cultural y una

mayor sistematización de la relación entre el Gobierno catalán y el Ayuntamiento de Barcelona -ahora bajo la conducción de CiU- en esta materia. Este proceso político derivó en la transformación de las relaciones internacionales de Cataluña, orientadas desde 2013 a dar impulso al referéndum por la independencia, bajo el principio del derecho a decidir⁴⁵⁹.

Como vemos, las variaciones en el dominio político-partidario se han establecido como un factor explicativo de diversos cambios en la política cultural exterior catalana. Este proceso se dio al ritmo de una dialéctica entre centralización y descentralización, operada entre la administración central y el Gobierno de Cataluña desde los años noventa⁴⁶⁰. Los momentos de una evolución del sistema multinivel hacia una mayor apertura con respecto a la acción cultural regional de las CCAA, fueron acompañados desde la AGE con una dinámica de simetrización interautonómica. Esta dialéctica ha representado, por un lado, el marco para el “desplazamiento político” de los nuevos límites competenciales desde el Gobierno catalán y, por otro, ha otorgado mayor legitimidad social a nivel regional a la derivada “estatista” de la paradiplomacia cultural. En este sentido, desde la perspectiva de los gobiernos centrales, la voluntad de diferenciación de la acción cultural exterior de Cataluña en el contexto del sistema del Estado de las Autonomías, fue mayormente asumida como una forma de disputa por el autogobierno o como un simple medio de instrumentalización política. Sobre este asunto, Del Corral indica:

“En mi opinión, las razones de esta paradiplomacia deben buscarse en el afán de “figurar” que caracteriza a algunas autonomías. El alto coste de su mantenimiento no se justifica en relación con su escasa operatividad. La visibilidad de las diversas culturas del Estado español podría canalizarse perfectamente a través de las embajadas de España y sus agregados culturales. No conozco ningún otro país, ni siquiera los de estructura federal, que haya optado por este tipo de paradiplomacia. Desde la perspectiva multilateral, resulta difícil

⁴⁵⁹ La acción cultural exterior vinculada a este proceso estaría principalmente comandada por la nueva diplomacia pública de Diplocat, por el IRL, y contó con una marcada intervención de las organizaciones de la sociedad civil de orientación nacionalista. En otra vertiente, la política de promoción cultural, principalmente impulsada por el Departamento de Cultura y notoriamente disminuida en materia económica, se inclinó hacia la dinamización del campo cultural mediante su rol de puente entre la producción local -que será redefinida y ampliada en el marco del concepto de industria creativa-, y los mercados exteriores.

⁴⁶⁰ La voluntad específica de distintas CCAA (principalmente del País Vasco y de Cataluña) por trasladar sus valores lingüísticos y nacionales a la acción cultural exterior, sostenida en las amplias competencias culturales autonómicas, ha significado un elemento que ha operado sobre las ambigüedades y ventajas estructurales del sistema normativo y administrativo multinivel de acción exterior.

de comprender la implementación que se ha dado en España al concepto de “Estado de las Autonomías” y sus veleidades a nivel internacional. De hecho, no ha suscitado imitadores en otros Estados.” (Del Corral 2014, comunicación escrita, 24 de mayo).

En definitiva, la dialéctica político-partidaria entre la CAC y la AGE en materia cultural internacional es muy explicativa del desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana. Esta dinámica moldeó, en parte, las características particulares de sus distintas fases de estructuración y de sus distintos modelos de acción cultural: cuasi-federalistas, “multiculturalistas” o soberanistas. De este modo, la persecución constante de una ampliación de la capacidad y del campo de acción de la paradiplomacia cultural por parte del Gobierno catalán, estuvo parcialmente relacionada con la ausencia de la coordinación cuasi-federal de esta política y con la falta de un diseño pluricultural y plurilingüístico de la diplomacia cultural española en la mayoría de sus etapas.

7.2.2 BARCELONA COMO CAPITAL CULTURAL GLOBAL Y LA PARADIPLOMACIA CULTURAL REGIONAL

La estructuración de la gobernanza multinivel en la política cultural internacional durante las últimas décadas, implicó un "reordenamiento de la relación entre el gobierno y la gobernanza en el sistema político general y cambios en los principales mecanismos trans-territoriales e internacionales de gobernanza a nivel regional y local" (Jessop, 1997, p. 33). Esta transformación de las relaciones entre los distintos niveles de gobierno que conforman los Estados, ha diversificado los mecanismos de intervención subestatal en la política exterior. En consecuencia, dicho fenómeno también ha allanado el camino para la intervención de las ciudades en las relaciones internacionales, como advertimos al analizar el caso de Barcelona a lo largo del capítulo anterior. No obstante, el papel de cada ciudad en la gobernanza multinivel de la política cultural vendría ligado a diversas variables geográficas, económicas, étnicas y culturales⁴⁶¹.

Según lo dicho, la aparición de distintas paradiplomacia culturales urbanas en el Estado español tuvo como elemento diferencial la desigual naturaleza histórico-cultural de las regiones

⁴⁶¹ Las políticas "intermísticas" de las ciudades, es decir, aquellas simultáneamente nacionales e internacionales (Duchacek, 1984), así sus acciones dirigidas al ámbito exterior, deben ser analizadas en términos de las relaciones que se establecen entre las estructuras políticas, jurídicas y económicas del Estado (Brenner, 2003, p. 3).

que integran su geografía. Así, en el contexto de esta marcada diversidad lingüística y nacional, un elemento decisivo para la paradiplomacia cultural catalana fue su particular relación con la política cultural exterior del Gobierno de Barcelona. Considerando esta imbricación entre la política cultural exterior urbana y la regional, en este apartado continuaremos con nuestro análisis sobre la paradiplomacia cultural de Cataluña en el marco estatal de la gobernanza multinivel, analizando el rol de Barcelona en su desarrollo.

La paradiplomacia de Barcelona en el sistema multinivel de acción exterior

Durante las últimas décadas, se han llevado a cabo varios intentos de recentralización, racionalización y coordinación de la política exterior española. También se han desarrollado distintas políticas dirigidas a proporcionar un mejor equilibrio entre las competencias de las CCAA en este sistema. De hecho, en sintonía con la resolución adoptada por el Tribunal Constitucional (2010) sobre el nuevo Estatuto de Autonomía catalán y debido a diversas medidas introducidas por el actual gobierno conservador de España (Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2013), el sistema ha mostrado una cierta tendencia hacia la recentralización⁴⁶². Estas restricciones legales y económicas impuestas a la actividad exterior de Cataluña, parecen haber subrayado la importancia de Barcelona en la proyección exterior de la cultura catalana. Por otro lado, estas mediadas también han dificultado el avance de un proyecto de cocapitalidad, el cual ha sido suplido por una mayor “competencia” entre Barcelona y Madrid en materia de política internacional.

En este sentido, a pesar de la descentralización que manifiesta la política cultural del Estado español, la AGE ha mostrado una concepción claramente centralista en cuanto al papel de Madrid en esta materia. Desde los años noventa, la mayor parte de la financiación directa del Ministerio de Cultura destinada al nivel local se ha dirigido a las grandes industrias culturales nacionales y a los eventos ubicados en esta ciudad (Cubelles, 1993, Simon, 2006), un patrón que se ha repetido en cuanto al rol de la capital del Estado en la acción cultural exterior⁴⁶³. En esta línea, Caramés señala sobre la articulación del ICUB con las políticas que la AGE lleva a cabo en el extranjero:

⁴⁶² Cabe señalar que estas medidas fueron acatadas solo en parte por parte del Gobierno catalán.

⁴⁶³ En este sentido, Pascual, Director del Área Internacional del ICUB indica “España se ha construido en una dinámica: o pasa por Madrid o no existe” (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero).

“Como institución no tenemos una relación sistemática con el Estado. Nosotros no nos relacionamos con la diplomacia del Estado. En algunas tareas nos relacionamos con la diplomacia de la Generalitat, en ciertas colaboramos con el Lull. Pero como Ayuntamiento, a mí jamás se me ocurriría hablar con el agregado cultural de España en otro país para explicar, digamos. Porque yo creo que el Estado en eso.... y no por una cuestión catalana o lo que sea, sino por una visión del Estado que está muy equivocada. Es decir, para el Estado el Ayuntamiento de Barcelona es lo mismo que el Ayuntamiento de Matalascañas.” (Caramés 2013, entrevista personal, 19 de septiembre).

Sin embargo, el reciente debilitamiento de la articulación entre el Ayuntamiento de Barcelona y la AGE no ha anulado la capacidad del ICUB para construir distintas alianzas concretas en materia internacional, tanto con los gobiernos del Estado como con las administraciones catalanas. Esto ha proporcionado a la ciudad una gran variedad de oportunidades y proyectos de internacionalización cultural y la ha dotado de un abanico de fuentes de recursos económicos y logísticos. Igualmente, la gran proyección internacional de Barcelona promovió diferentes dinámicas entre su Ayuntamiento, la AGE y el Gobierno catalán, donde la cultura de la ciudad fue entendida como un elemento de internacionalización y como recurso para la creación de marca. De este modo, el carácter trans-escalar de Barcelona, su estado de “capital pendiente” como capital de Cataluña (Mascarell, 2007) y la situación de la región en tanto "nación sin Estado", han facilitado su acción cultural exterior.

Esta importancia de Barcelona en la dinámica multinivel de la diplomacia cultural, en un Estado plurinacional, es comparable con la significación de Montreal para la gobernanza multinivel de la política cultural exterior de Canadá. Montreal es la capital económica y administrativa de Quebec, la segunda provincia más grande de Canadá en densidad poblacional, y la capital de su nación francófona. Canadá cuenta con un sistema federalista de gobierno, que se ha caracterizado como respetuoso de su diversidad nacional y cultural (Kymlicka, 1996). Diez provincias del Estado poseen competencias en educación y cultura (Art. 93 de la Constitución) y, a diferencia de España, la política exterior no está claramente definida como una competencia exclusiva del Gobierno central (Nossal et al., 2007). Como hemos indicado (Cáp.2), Quebec, una provincia con un movimiento nacionalista muy arraigado, ha desarrollado su propia

paradiplomacia cultural como un modo de representación exterior de su identidad singular (Bélanger, 1994, p. 425). Esta política también ha sido objeto de varios procesos de negociación con el Gobierno central (Barba, 2008, p. 135), y se ha caracterizado por una estrategia internacional similar a la adoptada en Cataluña.

Al igual que Barcelona, Montreal fue gobernada durante muchos años por un alcalde señalado por su carisma, Jean Drapeau (1954-1957, 1960-1986), quien promovió grandes eventos internacionales (incluyendo los Juegos Olímpicos de Montreal, 1976), gestionó un programa de regeneración urbana y fomentó un imaginario cosmopolita de la ciudad (Germain y Rose, 2000; Gérin-Lajoie, 1965, p. 579). Desde su partido de centro-derecha, Drapeau fue partidario de un sistema federal para Canadá. Al igual que Maragall, remarcó la importancia de la identidad de Montreal, en este caso, dentro de un Canadá francófono, pero se oponía a cualquier reclamación de soberanía. Hoy en día, la paradiplomacia cultural de la ciudad es desarrollada por su Consejo de las Artes, que fomenta el trabajo de los artistas locales en el exterior y que dirige un programa de espectáculos de renombre internacional, incluyendo los reconocidos festivales cine y jazz. Uno de los objetivos actuales del consejo de la ciudad es hacer de Montreal un "líder metropolitano de las artes tanto en los escenarios nacionales como internacionales" (Conseil des Arts de Montréal, 2012, p. 41). Por otra parte, la ciudad se ha definido como un centro activo para la promoción de políticas culturales exteriores de Quebec (Gouvernement du Québec, 2006, p. 87).

Este gran despliegue de las políticas culturales exteriores de Barcelona y de Montreal se establece en el marco de su marcada competencia con las grandes capitales globales de la cultura y con otras ciudades situadas en sus respectivos Estados, pero sin duda cobra una particular naturaleza en el contexto de la disputa que Cataluña y Quebec, dos regiones con lengua y cultura nacional propias, establecen para acrecentar su capacidad de autogobierno.

La política cultural de Barcelona en el exterior y su interrelación con la paradiplomacia cultural de Cataluña en los años dos mil

La acción cultural exterior de la ciudad de Barcelona ha sido un factor de desarrollo para la paradiplomacia cultural catalana. Esto se debe, en parte, a su importancia como centro cultural mundial y a la señalada singularidad que posee la capital de una nación subestatal, lo que ha promovido diversas dinámicas de colaboración y conflicto entre los gobiernos de la ciudad y de

la región. En este sentido, la definición de la cultura catalana en su proyección exterior fue un elemento de lucha política entre las autoridades del ICUB y las del gobierno de la CAC (Moragas i Spa, 2008). Con respecto a las distintas aproximaciones políticas a la ciudad de Barcelona, Subirós subraya:

"A pesar de que la actividad de la Generalitat es compleja y, en muchos sectores, orientada a la modernización y a la competitividad económica, el discurso ideológico de Jordi Pujol, y una buena parte de su estrategia política, se basa en un discurso historicista, esencialista, ruralista y anti-metropolitana que busca y utiliza el enfrentamiento con Barcelona y con el Gobierno central para ratificar y reforzar la autonomía y las competencias de la Generalitat "(Citado en McNeill, 1999, p. 67).

En esta línea, la disputa histórica entre el Ayuntamiento, comandado por el PSC, y la administración regional, al mando de CiU, en torno a la política cultural exterior, se vinculó en parte a sus discordantes posicionamientos ideológicos sobre la materia. Inicialmente, durante la década de los años ochenta, la proyección de la ciudad se centró en la búsqueda de atención internacional sobre la urbe. Entonces se institucionalizaron distintos mecanismos de internacionalización de la ciudad, así como contrapuestas aproximaciones a su cultura en el contexto de esta estrategia. Pero, tras la consagración internacional de la imagen de Barcelona durante la siguiente década, esta disputa se transformó en una lucha por la construcción una percepción sobre el la imagen de la ciudad en el exterior. En este sentido, su proyección cultural mundial, enmarcada en su carácter cosmopolita, favoreció el avance de la paradiplomacia cultural catalana, pero también fomentó diversas políticas autonómicas tendientes a fortalecer la conexión de su imagen y de su cultura con una representación más sólida y tradicional de la identidad regional. Sobre esta cuestión, el Plan de Acción Exterior del Gobierno catalán (2010-2015) señala:

"Hay que tener en cuenta, en este estadio, la imagen que la marca Barcelona tiene, el papel que desempeña en la proyección internacional de la ciudad y el potencial que presenta para la imagen de Cataluña. Barcelona es, sin duda, un catalizador de muchos elementos positivos para Cataluña que debemos saber asociar

como realidades diferentes pero inseparables. Por lo tanto, es necesario saber cómo poner en valor el gran potencial que tiene la marca Barcelona y utilizarla de una manera complementariamente a la imagen de Cataluña"(Departament de Vicepresidència, 2010, p.50).

De este modo, el reconocimiento de la imagen de Barcelona a nivel internacional ha sido un elemento de debate entre diversos grupos y actores políticos, que cuestionaban su modo de representar la cultura y la identidad catalana. No obstante, cabe subrayar que esta tensión entre la Generalitat y el Ayuntamiento de la ciudad en la paradiplomacia cultural se desarrolló, durante más de dos décadas, en el contexto del catalanismo común a los dos principales partidos políticos de la región. Por lo tanto, en ciertos casos, las controversias en torno a la proyección cultural de Barcelona no estaban respaldadas por discrepancias en cuanto a la definición de cultura catalana, sino más bien se vinculaban a la instrumentalización política de los grandes eventos artísticos, de las actividades con gran proyección internacional y con el manejo de la opinión pública local. En esta línea, Jordi Pujol, ex Presidente de Cataluña, indica los motivos que minaron, en ciertas etapas, la colaboración en la difusión de la cultura catalana entre la Generalitat y el Ayuntamiento:

"Maragall es un hombre de la cultura catalana. Pero, en un momento dado hubo algunas diferencias, una cierta distancia entre la cultura catalana promovida desde el Ayuntamiento, por el Partido Socialista, y antes desde el Partido Comunista, y nosotros. Había un poco de distancia. Pero, al final del día, estas diferencias no eran importantes. Podrían surgir en un momento dado y podrían surgir como un problema de liderazgo político. "(Pujol, entrevista personal, 09 de enero 2013).

Estas tensiones históricas por el control y por la definición conceptual del patrimonio de la ciudad mediante las paradiplomacias culturales dieron lugar, desde el año 2011, a una nueva etapa. La concepción actual de la política cultural de la ciudad, en el contexto de la primera administración de CiU, es expresada por el Consejero de Cultura Jaume Ciurana, quien ofrece una nueva percepción de Barcelona como capital de Cataluña. En una conferencia celebrada en octubre de 2011 esbozó los lineamientos de la nueva política cultural del ICUB. Sostuvo que el

Barcelona debe ahora: "ejercer de manera responsable y sin inhibiciones como la capital de Cataluña" (Ciurana, 2011, p.1.), debido a que: "hemos jugado a ser capital de muchas cosas, algunas más justificadas que otras, pero hemos olvidado que eso que hace diferente a Barcelona de otras ciudades es que es la capital de un país con una cultura propia" (Ciurana, 2011, p. 2). Ciurana también advirtió sobre los riesgos de convertir a Barcelona en un "no-lugar", comparando la ciudad con la sala de espera de un aeropuerto. Del mismo modo, destacó: "la cultura catalana no tiene un Estado detrás de ella, pero debe saber que tiene una capital que está dispuesta a ponerse a su cabeza" (Ciurana, 2011, p. 3). En referencia a las relaciones entre la ciudad y de Cataluña, aseveró: "En los últimos años, culturalmente hablando, se había ido generando una desconexión entre la capital y el país" (Ciurana, 2011, p. 5). Señaló también que, a pesar de que la internacionalización de Barcelona es un logro, se basa en la marca y no en el patrimonio cultural de la ciudad⁴⁶⁴. Para revertir esta situación, el político sugirió unir el nombre de Barcelona con los "grandes nombres" de la cultura catalana, tomar medidas para asimilar a los inmigrantes de la ciudad y no permitir el avance del multiculturalismo, un proyecto que, a su entender, ha fracasado en otras capitales europeas (Ciurana, 2011, p. 13).

En la línea de lo propuesto por el político, recientemente se ha producido un acercamiento entre el Gobierno de la ciudad y la CAC en la política cultural exterior, con la incorporación del Ayuntamiento de Barcelona a la Junta Directiva del Instituto Ramon Llull en 2014 (Ara, 2014). También se activaron nuevos diálogos entre estos gobiernos en torno al modo de proyección del catalanismo y a las formas de capitalizar la opinión internacional sobre la disputa soberanista, utilizando la imagen de Barcelona por medio de la paradiplomacia cultural. Recogiendo esta nueva "función" de la ciudad, su Ayuntamiento editó el libro "Libro blanco Barcelona, capital de un nuevo Estado", donde se plantean distintas opiniones y propuestas de cara a un escenario donde la urbe se figure en el epicentro del nuevo País (Ayuntamiento de Barcelona, 2015). En su prólogo el Alcalde de la ciudad, Xavier Trias, indica sobre la publicación:

"De sus textos se desprende que Barcelona es una ciudad admirada y querida en todo el mundo. Una ciudad que es capital de Cataluña y de la

⁴⁶⁴ Un elemento emergente de este proceso es una cierta tensión retórica y programática entre los proyectos del Ayuntamiento de la ciudad, que buscan la promoción económica y la marca de Barcelona, por un lado, y las acciones exteriores del ICUB, en el otro (Pascual 2013, entrevista personal, 31 de enero).

catalanidad, capital económica del sur de Europa y capital europea del Mediterráneo. Y una ciudad que se encuentra a la vanguardia de las urbes mundiales en términos de cultura, conocimiento, creatividad e innovación y bienestar.”(Ayuntamiento de Barcelona, 2015, p. 13).

En síntesis, como indicamos en nuestro capítulo anterior, la paradiplomacia cultural de Barcelona se desarrolló a partir de la creación de una estructura específica destinada a fomentar la internacionalización urbana, en el marco de la Olimpiada Cultural (1987), y se basó en la creación y restauración de la infraestructura cultural de la ciudad, con activos que demostraron rápidamente ser política y económicamente rentables. Esta primera paradiplomacia cultural evolucionó hacia una política más compleja durante los años noventa, con la creación del ICUB (1996). La nueva política cultural estuvo caracterizada por la intensificación de la proyección de la ciudad a través de la promoción de eventos de gran escala y del fortalecimiento de las redes institucionales, en paralelo con el desarrollo de la marca de la ciudad, dirigida principalmente por la paradiplomacia pública y los sectores del turismo. A medida que el reconocimiento mundial de Barcelona avanzaba, nuevos "recursos y limitaciones" (Logan y Crowder, 1997) dieron forma a las políticas de internacionalización, lo que exacerbó las tensiones sociales y políticas locales.

Esta proyección internacional de Barcelona ha fomentado la acción exterior de Cataluña tanto debido al carácter de “nodo” hiperconectado (Castells, 2009) de la ciudad en el marco de la sociedad internacional, como a causa de su capacidad de exportación cultural. Dichas cualidades de Barcelona junto con su acción cultural exterior, han beneficiado a la paradiplomacia cultural catalana, principalmente en términos de recursos artísticos y culturales y de redes internacionales. También la ciudad ha servido como espacio de internacionalización del conflicto soberanista y de la distinción cultural. No obstante, como se observa en las diversas tensiones que durante décadas han caracterizado a la relación entre el Ayuntamiento y la Generalitat, la imagen internacional de Barcelona ha representado un desafío para la articulación de la política cultural exterior catalana, a la vez que ha sido un capital fundamental para su proyección cultural y para el reconocimiento de Cataluña como nación en el sistema internacional.

7.2.3 EL SISTEMA MULTICAPAS DE ACCIÓN EXTERIOR Y LA PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA

El debilitamiento del monopolio estatal sobre la política exterior (Paquin, 2004), acelerado en España desde los años noventa, impulsó la acción exterior cultural de Cataluña. En cierta medida, este proceso puede ser considerado como una dinámica estructural, dado que se corresponde con un fenómeno extendido a nivel mundial durante esta década. Sin embargo, como hemos visto, la acción cultural exterior de las regiones se encuentra muy sujeta al ordenamiento legal y a las dinámicas institucionales de cada país. En este sentido, la relación entre las políticas culturales exteriores del Gobierno central y de la CAC ha oscilado entre la comunicación, con algunas instancias de cooperación específicas, y la confrontación, marcada por razones político-partidarias y económicas, conformando un marco de desarrollo fundamental para la paradiplomacia cultural establecida desde Cataluña.

En este contexto de desconexión entre la CAC y la AGE, durante los años dos mil Barcelona adquiriría una creciente significación como “capital” catalana. La consagración de la ciudad como un ícono cultural global, tuvo un claro impacto en el desarrollo y en la institucionalización de la paradiplomacia de la cultura catalana desde sus inicios, pero cobraría asimismo una compleja trascendencia durante este siglo. Por una parte, paulatinamente se dinamizó la articulación del ICUB y del campo cultural de Barcelona –el de mayor envergadura y proyección de la región- con las instituciones regionales de acción exterior, el ICEC y el IRL. Por otro lado, en un registro político-ideológico, la naturaleza de “capital pendiente” de la ciudad se tradujo en una lucha de poder, marcada por la administración de la marca urbana. En esta negociación, la paradiplomacia cultural catalana no siempre logró la “reconducción” de la imagen de Barcelona hacia los objetivos de representatividad que perseguía, pero tuvo en la ciudad un capital fundamental para la estimulación de sus objetivos de apertura de mercados.

Como presentamos en la siguiente Tabla N°22 las fases de las transformaciones estructurales de la política cultural internacional (Cap. 7.1) se corresponden, de modo relativo, con las innovaciones en los esquemas de relación multinivel y con las transformaciones en la gobernanza horizontal de la paradiplomacia cultural catalana. Esta “sincronización” se establece en el marco de complejas transferencias políticas y discursivas, que van del nivel supranacional al local. Pero sobre todo demuestra una clara interrelación entre todos los niveles estatales de gobierno. En este sentido, revela cómo el proceso de relanzamiento de la política exterior

española, establecido por la AGE en 1992 y que tuvo en Barcelona una basa central para su desarrollo, representó el punto de partida para una transformación general del sistema multicapas de política cultural exterior. Así, se corrobora el rol fundamental de la regulación de los Estados-nación y de su acción directa para la conformación de la nueva gobernanza multinivel y, en este marco, de sus paradiplomacia culturales.

Tabla Nº 22. Correspondencias multinivel en la evolución de la (para)diplomacia cultural estatal

Periodo	Aspectos	Gobierno central	Ayuntamiento de Barcelona	Generalitat de Cataluña
1980's	<i>Estructura</i>	Ministerio de Exteriores, Ministerio de Cultura	Departamento de Relaciones Internacionales (1987)	Departamento de Cultura; Educación; Presidencia; Subdirección de Relaciones Exteriores y Protocolo (1987)
	<i>Características</i>	Descoordinado, débil. América y Europa. Institucional	Aparición-focalizado	Fragmentado, débil. "Creación de identidad", Diferenciación.
	<i>Acciones principales</i>	Reestructuración gubernamental	Olimpiada cultural	Estructuración gubernamental. Organización de la red pública.
1990's	<i>Estructura</i>	Cervantes (1991) AECID	ICUB (1996) Barcelona Plató Film	COPEC (1991)
	<i>Características</i>	Crecimiento, diversificación	Crecimiento, diversificación	Crecimiento, diversificación
	<i>Acciones principales</i>	Cooperación cultural, Difusión artística e intercambios	Redes, <i>cultural branding</i>	Difusión artística, diplomacia pública
2000'	<i>Estructura</i>	SEACEX (2000), SECC (2002)		ICIC (2001) IRL (2002)
	<i>Características</i>	Coordinación (2009)	Activo en redes culturales internacionales	Reestructuración, renovación de contenidos (2003-2006)
	<i>Acciones principales</i>	Cooperación cultural, Marca España, Difusión artística e intercambios	Grandes eventos (Fórum de las Culturas 2004), redes, <i>cultural branding</i> .	Internacionalización de las industrias culturales, difusión lingüística, <i>nation branding</i> , redes.

Fuente: Elaboración propia.

En consecuencia, mientras el marco normativo y administrativo estatal se presentó como un elemento facilitador para la organización de la política cultural exterior de Cataluña, Barcelona se figuró en un capital cultural y simbólico esencial para la proyección de la cultura de la región. El reconocimiento internacional de la ciudad promovió un trabajo de asociación con el territorio catalán, que comenzó a adquirir mayor articulación desde 2011, mediante el *cobranding* emergente de la reciente transformación institucional y económica. Esta estrategia derivó en el abandono del proyecto de cocapitalidad, y su sustitución por el de capital catalana, sustentado en una política cultural exterior cada vez más autocentrada regionalmente.

7.3 La influencia de los elementos meso en la paradiplomacia cultural catalana

Consideramos como factores *meso-gobernanza* de desarrollo para la paradiplomacia cultural de Cataluña a aquellas variables que han influido en su emergencia y en su desarrollo, desde una perspectiva de sus dinámicas sociopolíticas regionales. En este registro, hemos identificado dos aspectos principales para su configuración: el nacionalismo y el modelo de gobernanza de la paradiplomacia cultural catalana. Se trata de representaciones, estructuras y procesos que explican su continuidad, su creciente capacidad de acción y su aporte a la construcción de hegemonía. A lo largo del presente apartado analizaremos estas variables y sus interrelaciones para avanzar en la comprensión de los factores que contribuyeron al desarrollo de este proceso político.

Como ya hemos señalado, el modo de articulación política del nacionalismo cultural se presenta como uno de los ejes distintivos de la realidad social catalana en relación a otras CCAA y a otras entidades subestatales de todo el mundo. Esta ideología ha tenido una clara autoridad en su política exterior, tanto en lo referido a su concepción y programación exterior, como en cuanto a su capacidad de aportación a la acumulación de poder territorial. Así, el nacionalismo político de Cataluña se ha reflejado en la acción cultural exterior como una reivindicación que ha moldeado el cambiante devenir de sus objetivos, de sus modelos de acción y de sus mecanismos de articulación social. El modo de manifestación y el nivel de esta influencia del nacionalismo en la paradiplomacia cultural catalana han variado en función de las coyunturas institucionales y políticas del Gobierno catalán, pero principalmente a partir de la dialéctica entre el mismo y el Gobierno central en su disputa multinivel.

Por otro lado, la gobernanza de la acción cultural exterior catalana ha constituido un soporte institucional fundamental y ha sido el mecanismo de diálogo entre gobierno y sociedad para la estructuración de esta política. La paradiplomacia cultural catalana, caracterizada por su participación social, contó con la intervención de diversos actores que se integraron una estructura donde conviven distintas lógicas y frentes de acción. De esta estructura público-privada participaron varios sectores del campo cultural en función de diversos, y por momentos antagónicos, intereses. Sin embargo, esta gobernanza encontró en el nacionalismo y en la apertura de mercados dos basamentos fundamentales para su configuración. Así, dos grupos sociales han tenido una influencia central en la administración de la paradiplomacia cultural catalana: por una parte, distintos sectores abocados a la defensa del catalanismo, tendientes a reivindicar lo cultural como una forma de reafirmación nacional y, por otra, distintos sectores de la industria cultural regional con proyección europea e internacional.

De este modo, el nacionalismo y la gobernanza horizontal han fortalecido la paradiplomacia cultural y la han dotado de una base sociopolítica. Pero estos elementos, asentados sobre la marcada centralidad del debate cultural para la sociedad catalana (Giner et al., 1996), conjuntamente han acrecentado su carácter ambiguo (Hocking, 1994). Por lo tanto, también dotaron a esta acción pública de una cierta trascendencia para los proyectos políticos de los distintos partidos que han gobernado la región. Detallaremos a continuación el modo de manifestación de estos imbricados factores en el desarrollo de la paradiplomacia cultural.

7.3.1 NACIONALISMO, IMAGEN PAÍS Y PARADIPLOMACIA CULTURAL

Para Keating (1996, p.189) la acción exterior de Cataluña se constituyó desde sus inicios como una forma de reafirmación de la identidad nacional, como una política tendiente a favorecer el desarrollo económico y también como un mecanismo de protección de la cultura. Asimismo se ha señalado al nacionalismo como un marco de la disputa por la representación española y catalana en los Juegos Olímpicos de 1992 (Hargreaves, 2003). De este modo, distintos estudios coinciden en nuestro planteamiento sobre la relevancia de nacionalismo para explicar el nacimiento, la legitimación y el avance de la paradiplomacia cultural.

En esta línea, diversas investigaciones han señalado la importancia de la acción cultural exterior para los procesos de construcción nacional establecidos por parte de distintos entes políticos estatales y subestatales (Lecours y Moreno, 2003b, Delgado Gómez-Escalonilla, 1991).

Por un lado, esta política resulta muy efectiva como instrumento de reafirmación de los ideales nacionales territoriales en una dialéctica con lo ajeno, favoreciendo la estructuración de consensos en el sistema internacional. Por otra parte, la naturaleza política de lo cultural y la importancia de la lengua para la identidad en el contexto de los entes subestatales, han dado pie a diversos procesos de organización social dirigidos a la proyección exterior de la realidad local. Considerando estas dos perspectivas de la estructuración de la política exterior, que manifiestan los acentos establecidos por la teoría constructivista y por los enfoques estatistas, en este apartado analizaremos la contribución del nacionalismo político para la acción cultural catalana en el extranjero, pensándolo como un dispositivo de construcción de hegemonía.

Para Lecours y Moreno (2003, p.3) las paradiplomacias más desarrolladas y las más exitosas al proyectarse internacionalmente comparten el hecho de ser desarrolladas por aquellas unidades subestatales con importantes movimientos nacionalistas (como Quebec, Flandes, Valonia, Cataluña y el País Vasco). También se ha indicado cómo, en el caso de Quebec, el proceso histórico de construcción nacional ha sido determinante para su voluntad de proyección exterior y para sus proyectos tendientes a posicionarse como actor en el sistema internacional (Latouche, 1988, p. 33). En este sentido, el carácter singular de la política exterior de los Estados plurinacionales se ha destacado en relación a la actividad exterior de otros modelos de Estados (Michelmann, 2003; Williams, 1993). En estos casos, se suele subrayar su mayor afectación en la política doméstica y su capacidad de transformación de la naturaleza de las relaciones internacionales del Estado-nación que integran. Por lo tanto, frecuentemente la paradiplomacia cultural resulta más trascendente en la disputa por la identidad y por la legitimidad política a nivel de las relaciones intergubernamentales estatales, que por los diversos objetivos vinculados a la propia acción exterior.

Se han recalcado tres registros en la vinculación entre nacionalismo y paradiplomacia: a) la construcción y consolidación de la identidad nacional, b) la definición y articulación de los intereses regionales alrededor de una representación y unos bienes comunes (dimensión cultural e ideológica), y c) la dimensión de movilización político-territorial: donde se manifiesta el problema del poder, de las élites, y de los enfrentamientos y posicionamientos domésticos nacionalistas, frecuentemente con oposición del Gobierno central (Lecours y Moreno, 2003, p.5). La paradiplomacia es, en consecuencia, tanto un mecanismo social de proyección exterior de la identidad como una oportunidad para los líderes nacionalistas de impulsar sus proyectos

políticos. Así, distintos estudios abordan el estudio del nacionalismo cultural en la política exterior subestatal considerando la compleja dialéctica por su control político, establecida entre el poder gubernamental y la acción social.

En línea con estos análisis, pensar la influencia del nacionalismo en la paradiplomacia catalana supone analizar los modos de instrumentalización de lo cultural por los Gobiernos catalanes y por los distintos grupos sociales que participaron de esta actividad pública. Naturalmente, el debate sobre el control de los procesos nacionalistas en la región ha sido recogido por una extensa literatura. Un momento álgido a este respecto lo representaron los estudios sobre la materia establecidos entre el fin de la Guerra Civil, en 1939, y la década de los años sesenta. Estos trabajos constituyen una literatura que indagaba sobre los rasgos sociológicos fundamentales del nacionalismo catalán desde diversas perspectivas historicistas e idealistas, cuyos máximos exponentes son Josep Ferrater Mora, con *Les formes de la vida catalana* (1944) y Vicens i Vives, quien describió los procesos sociales sintomáticos de la “esencia colectiva” de lo catalán en su libro *Notícia de Catalunya* (1954).

Ya en democracia, Solé Tura, en su estudio sobre Prat de la Riba, analizó el desarrollo histórico del nacionalismo catalán como un modo de disputa por el poder en el conjunto del Estado español, establecido por parte de la burguesía industrial catalana (Solé Tura, 1970). Esta perspectiva retomaba el estudio marxista sobre este fenómeno⁴⁶⁵ que Andreu Nin, acudiendo a la voluntad nacional de la clase obrera, interpretó en clave independentista a inicios del siglo XX (Nin, 1934). Dichas tesis funcionalistas sobre el nacionalismo catalán han convivido desde entonces con diversas aproximaciones kantianas sobre este fenómeno (Balcells, 1996). Esta tensión argumental en torno al origen y al alcance del nacionalismo, que manifiesta asimismo la señalada dicotomía entre el nacionalismo cultural y sus modos de manifestación política (Cap. 2), ha marcado nuestro estudio de la política cultural exterior de Cataluña.

Mediante nuestro estudio hemos podido identificar diversos procesos políticos e institucionales en torno a la paradiplomacia cultural que arrojan luz sobre su interrelación con la ideología nacional. Así, hemos podido advertir un cierto protagonismo de la política institucional en su posicionamiento como uno de los instrumentos políticos fundamentales del nacionalismo. En este marco, se observa la indudable importancia de las élites gubernamentales y económicas

⁴⁶⁵ El propio Marx había plasmado en “La revolución española” algunas claves históricas sobre la tensión entre el orden político económico impuesto por la monarquía española y los emergentes movimientos subalternos, que perseguían una reorganización de los mecanismos de producción en el territorio (Marx, 2009, p.78).

catalanas en la emergencia y la consolidación de un entendimiento de la paradiplomacia en dos sentidos, como *prerrogativa nacional* y como instrumento de *construcción nacional*⁴⁶⁶. Dicho enfoque asumió también Paquin (2003, p.43-44) en su estudio sobre la evolución de la política exterior catalana hasta los años noventa, donde subrayó dos razones fundamentales para su desarrollo: el nacionalismo y la “personalidad de sus políticos” en referencia a Pasqual Maragall y a Jordi Pujol.

En este sentido, más allá de los indudables aportes de la paradiplomacia catalana en términos de difusión de la cultura en términos nacionales, el nacionalismo estuvo a la base de los discursos que sostuvieron la institucionalización de esta actividad. La defensa pujoliana de la internacionalización, estaba basada en la protección de la identidad mediante su apertura a la escena internacional (Paquin, 2003, p.44). En este sentido, una constante discursiva en torno a la paradiplomacia cultural ha sido la idea de la singularidad de las naciones sin Estado como actores que necesitan de una política exterior propia (Pujol, entrevista personal, 09 de enero 2013). Esta lógica sobre la condición diferencial de Cataluña en el marco de otras políticas culturales exteriores, estuvo marcadamente asentada sobre una reformulación del discurso nacional que se estructuró desde los años ochenta. Dicha aproximación se fundó en un enfoque esencialista del nacionalismo catalán (Giner et al., 1996, p.62); un marco en el cual la política exterior se figuraba en una de las armas orientadas a combatir el peligro de la “desnacionalización de la nación”. Este discurso, asentado sobre la larga resistencia al franquismo, evocaba un retorno a “sentimientos y argumentos ya expresados en un discurso nacional previo” (Guibernau, 2004 p.24) y tenía encaje tanto en el catalanismo (Sagnier, 1995) como en el nacionalismo.

El nacionalismo catalán como mecanismo de distinción en el sistema político-cultural (inter)nacional

Como hemos observado a lo largo de nuestra investigación, la cultura entendida como un elemento de identidad nacional en la política internacional se traduce constantemente en un mecanismo de diferenciación (Wallerstein y Balibar, 1991). En este sentido, la política cultural exterior de Cataluña operó tanto reforzando el carácter distintivo de la cultura propia, en relación

⁴⁶⁶ Aunque, como señalamos en nuestro apartado anterior, la dialéctica del nacionalismo político catalán con los modelos de diplomacia cultural promovidos por el Gobierno central, ha sido fundamental para la evolución de este fenómeno.

al resto de culturas del Estado español, como asimilándola con otros modos de vida o manifestaciones culturales, principalmente con países del centro y norte de Europa. Del mismo modo, la paradiplomacia cultural catalana encontró en el nacionalismo una forma de legitimación de su isomorfismo administrativo con estructuras de Estado. Esta política tuvo como una de sus características la emulación de la diplomacia cultural del Gobierno central⁴⁶⁷. Dicha concepción se observó, por ejemplo, en el proceso de organización del COPEC en 1991 y posteriormente con el diseño del IRL (2001), un organismo visto como una deuda por el Parlamento catalán y figurado durante el segundo Tripartito como una “institución de Estado”.

Esta influencia del nacionalismo en la paradiplomacia cultural se manifestó asimismo en sus coincidencias con el modelo de la política cultural territorial de Cataluña, donde lo identitario, el patrimonio nacional y la lengua propia fueron elementos constitutivos centrales (Villaroya, 2012). El logro de un mayor autogobierno cumpliría un rol central para establecer la labor educativa y político-cultural en base a estos lineamientos. También desde las organizaciones ligadas al nacionalismo cultural catalán, el proyecto de normalización lingüística se planteó como una tarea fundamental e irrenunciable. Esta política se vio reflejada en la paradiplomacia cultural, principalmente mediante la importancia otorgada al nacionalismo lingüístico (Boyer, 2004)⁴⁶⁸. El uso de la lengua en la acción internacional se figuró como un patrón de referencia simbólica de diversas actividades culturales en el extranjero, fue un instrumento de disputa política por el autogobierno a nivel estatal y estuvo sujeto a distintas negociaciones en el seno del campo cultural local, en relación a la proyección exterior de las artes y la literatura. La omisión de la cultura –en que tanto catalana- y de la lengua catalana por parte de la política exterior española hasta 2004, supuso una grieta abierta que fortaleció legitimidad política de Cataluña en esta materia. De este modo, la defensa y la difusión de la lengua fueron dos tareas que cumplieron un rol determinante en la paradiplomacia catalana y moldearon su devenir en clave nacional.

A partir de estos preceptos, la paradiplomacia cultural ha funcionado como un instrumento de reconocimiento de la condición nacional de Cataluña en la UE y en el sistema de

⁴⁶⁷ En este sentido, una constante de esta política fue un llamado a la obtención de un poder que excede el marco normativo regional, en una confrontación sin horizontes -y con vaivenes- por mayores instrumentos internacionales al interior del Estado.

⁴⁶⁸ Esta fue una línea predominante frente a otras opciones sociolingüistas como la ecología lingüística, donde la defensa de la misma se realiza en base a criterios de diversidad y derechos humanos (Boudreau et al., 2002).

Estados (Guibernau, 2007, p.96)⁴⁶⁹. La acción cultural indirecta en la esfera supranacional se articuló, en gran medida, como una demanda por un trato diferencial con respecto al estatus jurídico de la región. En este sentido, el nacionalismo en la paradiplomacia cultural catalana fue también un mecanismo para la obtención de mayor capacidad de acción supranacional, que encontró diversas limitaciones en la condición subestatal de la región. Desde una perspectiva catalanista, se ha planteado que este desequilibrio entre las aspiraciones de la política exterior catalana y su encaje supranacional solo encontraría solución en un cambio de estatus jurídico de Cataluña con respecto al Estado español (Guibernau, 2007). En esta línea, Diplocat desplegó desde 2012 una diplomacia pública donde la cultura cumple una función fundamental y que estuvo fundada en la articulación entre el *nation building* y el *nation branding* en la acción exterior. Dicha política encontró un recurso central en la marca Barcelona, ahora más significativa y potente desde el punto de vista nacional, al encontrarse más cercana al Gobierno catalán en el marco de la disputa abierta con el Gobierno central y debido a que “el conflicto catalán” cuenta con una cierta resonancia mediática internacional.

El nacionalismo como base sociopolítica de la paradiplomacia cultural

Mientras el desarrollo del nacionalismo político en el marco de diversas iniciativas de la paradiplomacia cultural implicó una cierta confrontación de estrategias y de mecanismos administrativos con respecto al Gobierno central, en su territorio se presentó como un “aglutinante” social; una cualidad del nacionalismo señalada por Bruilly (1990). En un contexto social dominado por la llamada democracia de baja intensidad, el proyecto nacional de Cataluña ha funcionado como un antídoto a la “política de la despolitización” que limita los mecanismos de participación en las diversas esferas de la vida social (Bourdieu, 2001). En materia de acción cultural exterior esto se expresó en una convergencia de múltiples asociaciones y empresas detrás de la disputa política abierta entre el Gobierno catalán y el Gobierno central.

Así, el nacionalismo se tradujo también en un espacio de instrumentalización política favorecido por el carácter “glocal” de la acción cultural exterior y por la replicación de sus actividades en los medios de comunicación. Esto favoreció la convergencia de diversos actores

⁴⁶⁹ Esto abarca la política de grandes eventos. En este sentido, en distintas fases y acciones, la política cultural exterior de la región no estuvo solamente dirigida al reconocimiento de la singularidad cultural, sino también a su consideración como ente nacional. Este carácter de nacionalidad, conceptualizado al interior de diversos esquemas de Estado (federalistas, descentralizado, etc.), conllevó también la necesaria diferenciación con respecto a la nación española como marco de referencia simbólica.

locales en función de intereses y proyectos específicos. Del mismo modo, la utilización de la acción cultural exterior en clave nacional fue un elemento de acumulación de poder por parte de las formaciones políticas o de diversos actores sociales, figurándose en un factor de disputa política al interior del campo cultural catalán. En este sentido, el nacionalismo, si bien significativo para el funcionamiento del conjunto del sistema de paradiplomacia cultural, representó la base de una lógica de acción principalmente dominada por las instituciones y actores de voluntad “representativa”, como la expresada por la tradición del IRL. Este enfoque convivió con diversas otras aproximaciones a la acción exterior, entre las cuales se encontraron iniciativas dirigidas al desarrollo social, al diálogo intercultural o al desarrollo empresarial.

En definitiva, las cambiantes dinámicas de colaboración y conflicto que provocó el nacionalismo en la paradiplomacia cultural, evidencian su importancia tanto para sus procesos de capitalización política, como para dotarla de una base ideológica de construcción colectiva. Esta relevancia de lo nacional fue funcional a una dialéctica institucional e ideológica -de disputa por la construcción de sentido de la política cultural exterior-, con respecto al Gobierno central. En este último aspecto, el nacionalismo se estableció como un factor clave para la construcción de hegemonía política a nivel regional, un proceso que influyó crecientemente en el modelo de paradiplomacia cultural. No obstante, cabe diferenciar el período que comprende entre 1980 y 2003 de los años sucesivos. Tras un intento de rearticulación de la acción exterior estatal desde una perspectiva multicultural durante el primer Tripartito, el componente nacionalista se posicionó reactivamente y proactivamente en la paradiplomacia cultural desde una perspectiva soberanista. El alineamiento de distintos actores sociales y empresariales regionales en torno a este nuevo planteamiento, se comprende en el marco de un proceso de construcción de hegemonía política regional donde el nacionalismo fue determinante.

7.3.2 LA GOBERNANZA COMO FACTOR DE ACUMULACIÓN DE PODER EN LA PARADIPLOMACIA CULTURAL

La construcción de una gobernanza público-privada a nivel regional ha sido otro elemento fundamental para el desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana. Este modo de gobierno propició una apertura relativa de la política a la incorporación de distintos sectores culturales y grupos sociales y a la inclusión de diversas lógicas de acción. De este modo, dicha gobernanza ha dado lugar a varios fenómenos: a) ha propiciado una mayor capacidad económica y logística

de la acción política, b) ha proporcionado una cierta estabilidad y continuidad en las distintas líneas de acción gubernamental, basadas en la articulación con el sector asociativo, y c) ha promovido un trabajo en red con los gremios empresariales privados, que fortaleció la agenda de trabajo del Gobierno catalán en la internacionalización de la cultura. Mediante la dinamización de estas relaciones, la gobernanza se ha figurado en un esquema fundamental para el sostén económico y, principalmente, para la legitimación social de esta política.

El modo de organización de la paradiplomacia cultural catalana cuestiona las tesis ancladas en el estudio de los sistemas políticos desde el concepto de “imperio de la Ley” (Peters 1995b, p.274), así como las perspectivas neorrealistas en el estudio de la acción cultural internacional. Nuestro esquema teórico-metodológico nos permitió relevar las dinámicas y estructuras de la gobernanza de la paradiplomacia cultural catalana en su complejidad. No obstante, una cuestión que transita el análisis de un sistema de gobernanza de esta naturaleza es definir donde radica, en su interior, “el control definitivo de la misma” (Peters, 1995, p.259). Como hemos planteado a lo largo del escrito, se observa como la política se constituye en una constante negociación entre los diversos grupos implicados, y que, si bien el Gobierno catalán fue un actor central en su desarrollo, no es viable pensar una posible preeminencia de las dinámicas *bottom up* o *top down* de la gobernanza, sino que cabe considerar y desentrañar el carácter cambiante en las relaciones de fuerza que componen esta relación.

El entramado de la paradiplomacia cultural de Cataluña

La organización de la política cultural exterior de Cataluña como un tejido público-privado se explica, en parte, por la función que cumplen los sistemas de gobernanza regional en el desarrollo económico actual y por su carácter de mayor cercanía a los actores culturales y sociales, en comparación con los sistemas centralizados. La conformación de estos esquemas de gobierno tiene inicio en los años noventa, acompañando una transformación del sistema internacional, donde el gobierno regional se reestructuró dando lugar a diversas fórmulas de gobernanza horizontal (Jessop, 1997). Dicho desarrollo supuso un reordenamiento de las articulaciones verticales de la política en el marco de la estructuración de una nueva gobernanza multinivel. Así, la configuración de la estructura de la paradiplomacia cultural catalana, que en lo regional se dio en conjunción con distintos actores sociales, facilitó la canalización

gubernamental de demandas y de recursos en dos sentidos: desde la esfera supranacional hasta la regional y viceversa.

En el caso catalán, diversas dinámicas *top down* y *bottom up* de la gobernanza se dieron en torno a una agenda con objetivos que excedían la acción artística o intelectual, debido a la convergencia nacionalista. Esta ideología facilitó la confluencia y la coordinación de distintos grupos de interés en torno a la paradiplomacia cultural hacia los años noventa, un contexto en el cual las organizaciones implicadas en el sistema cobraron una creciente densidad institucional. En este marco, otra característica que tendría continuidad en el devenir de la paradiplomacia cultural es una cierta endogamia entre los actores intervinientes en su gobernanza, en muchos casos intelectuales, escritores o economistas que oscilaban entre las instituciones gubernamentales y de las entidades privadas y asociativas del sector. Este tejido, durante décadas vinculado a CiU y al catalanismo político, dotó de una particular cohesión discursiva y funcional a este entramado.

Pero esta nueva gobernanza se organizó conjuntamente con la incorporación de distintos capitales y lógicas de actuación provenientes del sector empresarial. También facilitó asimismo la descentralización territorial y la diversificación de géneros artísticos y manifestaciones culturales en las líneas de acción de la paradiplomacia cultural y un cierto control público de las mismas. El proceso de integración horizontal al esquema de gobernanza de la paradiplomacia cultural, se dio incorporando a las instituciones como el IRL y el ICIC distintos intereses (*agregación de demandas*) e incluyendo en la gestión de estas instituciones a empresas, asociaciones y gobiernos locales y autonómicos. La conformación de este complejo entramado facilitó tanto nuevas dinámicas de redistribución horizontal de recursos y mecanismos de internacionalización, como procesos de acumulación de poder político que facilitaron la conducción gubernamental.

Así, esta interrelación entre el dominio público y distintos sectores asociativos y empresariales, organizada en la gobernanza horizontal, propició una creciente dependencia económica de distintos actores sociales vinculados a la proyección de la cultura catalana hacia el Gobierno autonómico y, de modo recíproco, implicó un compromiso gubernamental con respecto a diversas instituciones sociales. Al respecto de los criterios de la acción pública en este sentido, Subirats indica:

“En efecto, no hay una visión uniforme de los intereses públicos. Las decisiones de las administraciones no corresponden estrictamente a criterios de racionalidad, sino que suelen responder a criterios de compromiso. Ello se agrava aún más por el hecho que se ha acrecentado la pluralidad vertical y horizontal de las instituciones públicas, y que todas ellas tienen legitimidad directa” (Subirats, 2010, p.2).

Los compromisos gubernamentales con los agentes y actores referidos, dieron forma a diversas estructuras e iniciativas en la paradiplomacia cultural. En base a estas alianzas y a la estructuración de una extensa red de acción política, la gobernanza de la política cultural exterior catalana facilitó la constitución de un subsistema organizacional al interior de la Generalitat catalana. En los años dos mil el mismo estuvo compuesto, de modo relativamente fragmentado, por distintas organizaciones gubernamentales (IRL, ICIC, DC, etc.), pero contaba con un cierto control sobre su campo de actuación y supuso la constitución de “un constructo de poder con una dinámica propia” (Crozier y Friedberg, 1990, p. 3), coordinado en torno a unos discursos comunes y a una progresiva estructuración de un marco normativo propio⁴⁷⁰.

La gobernanza como instrumento de la paradiplomacia cultural en los años dos mil

Desde los años dos mil se produjo una actualización de los mecanismos de la gobernanza de la paradiplomacia cultural. Esta renovación fue conceptualizada desde el Gobierno catalán como parte de una modernización de su estructura y de sus modos de acción. En el marco de distintos reclamos establecidos desde el campo artístico a la política cultural de CiU, este esquema de gobernanza debió responder a múltiples necesidades e intereses. Por lo tanto, la dinámica *bottom up* caracterizada por el reclamo por una actualización de esta política, favoreció una reconfiguración del sistema de la paradiplomacia cultural que no estuvo libre de conflictos. Estos desencuentros tuvieron diversas formas y matices y principalmente se relacionaron con: a) la utilización partidaria de las instituciones de la paradiplomacia cultural, figuradas como un capital

⁴⁷⁰ Crozier y Friedberg (1990, p. 9), identificaron las principales fuentes de poder de una organización: “a) Las que provienen del control de una competencia particular, y de la especialización funcional, b) Las que están ligadas a las relaciones entre una organización y sus entornos (segmentos de sociedad), c) Las que nacen del control de la comunicación y de la información y d) Las que provienen de la existencia de reglas organizativas generales.” Como hemos visto, las instituciones de proyección de la cultura catalana en el extranjero han avanzado en cada una de estas esferas, componiendo una gobernanza que fue el soporte estratégico de esta política.

político a nivel regional, b) con debates intergubernamentales e interinstitucionales al interior del sistema autonómico, vinculados a la delimitación de las respectivas esferas de actuación de sus organizaciones y al modelo de la acción cultural exterior, y, por último, c) con la definición de la dimensión constitutiva de la representación exterior de Cataluña, principalmente en torno a la lengua.

Esta estructura de gobernanza otorgó un mayor poder a la esfera gubernamental y generó una rearticulación del espacio socio-institucional. El nuevo modelo de actuación implicó también un mayor acercamiento hacia el sector de las industrias culturales, en búsqueda de eficacia, de externalidades sociales y económicas y de una mayor capacidad de acción. Esta estrategia se vinculó asimismo con una necesidad del Gobierno de Cataluña de definirse y reforzarse como interlocutor en el sector industrial de la cultura, particularmente en materia exterior, en una disputa por este espacio político con el Gobierno central. Dicha estrategia público-privada impulsada por la *Generalitat* perseguía suscitar diversos cambios en la representación exterior de la región mediante las industrias masivas de la cultura. En este sentido, se hizo evidente tanto la cercanía del Gobierno autonómico con respecto a los sectores del cine y del libro, lo que facilitó por ejemplo las políticas de *branding*, así como la capacidad del capital privado, principalmente de los sectores del cine y el libro, de influir en la paradiplomacia cultural en base a una lógica de mercado. De este modo, la consideración de Cataluña como un “territorio creativo”, se fortaleció como el discurso de internacionalización que sostuvo la nueva gobernanza de esta política.

Los años dos mil definen por lo tanto una nueva gobernanza compuesta horizontalmente por diversas instituciones y líneas de actuación. En este esquema ampliado tuvieron una mayor incidencia tres líneas de relaciones: a) los mecanismos de articulación con el sector privado, b) el trabajo sostenido desde el primer Tripartito en la internacionalización del campo artístico local y b) la estructura corporativista en la acción cultural exterior, mayormente orientada a la construcción de autogobierno. De esta manera, se dio forma al planteamiento estratégico propiciado por Ferran Mascarell en el último período (2010-2014), basado en la diversificación de instancias y sectores intervinientes en la política cultural. Esta estrategia fue considerada como un mecanismo de incorporación de una creciente pluralidad de actores y voces a este campo de acción pública, una dinámica de la gobernanza señalada como democratizadora en el marco del Estado liberal (Peters, 1995, p.258). Pero, como hemos mencionado, la estructuración

de un campo corporativista paralelamente al interior de esta gobernanza, puede ser pensada también como un instrumento de construcción de poder gubernamental y de control social⁴⁷¹.

Una última transformación en las dinámicas y en la estructura de gobernanza de la paradiplomacia cultural se dio durante el último período de Gobierno, de la mano del proceso soberanista. Entonces la actividad cultural exterior se reveló como un área de gobierno de mayor significación para la estrategia exterior de la Generalitat de Cataluña. En esta línea, se dio el sostenimiento del presupuesto para internacionalización cultural (principalmente en el marco del Departamento de Cultura) y la reestructuración de la gobernanza regional. Las iniciativas de internacionalización que formaron parte de esta renovación fueron planteadas como mecanismos para superar una doble crisis: la económica, mediante el desarrollo del sector cultural por exportación, y la política, canalizada a través de la diplomacia pública y del reconocimiento internacional del derecho a decidir. En la siguiente Tabla N°23 presentamos los principales cambios mencionados en el modelo de gobernanza entre la década de los años noventa y los años dos mil.

Tabla N°23. Modelos de gobernanza y características predominantes

Período	90's	2000's
Tipos de gobernanza	Horizontal (sectorial) - Corporativista	Horizontal (social y sectorial) - Corporativista
Conceptualización de la acción política	• Promoción cultural	• Internacionalización
Criterios programáticos (por orden de importancia)	1- Representación identitaria 2- Proyección comercial 3- Autogobierno	1- Proyección comercial 2- Representación identitaria 3- Derecho a decidir

Fuente: elaboración propia.

De este modo, se observa que la gobernanza ha sido fundamental para el desarrollo y para el encadenamiento de intereses en la paradiplomacia cultural. Ha permitido la diversificación y continuidad en sus distintas líneas programáticas, la acumulación de poder político, logístico y económico y se ha ido reestructurando en función de distintas dinámicas

⁴⁷¹ Esta dinámica de diversificación de instancias, vistas en conjunto, exhibe diversas limitaciones provenientes del sometimiento de la acción pública a otros criterios diferentes a representatividad o democratización, como competitividad y eficacia en términos de imagen cultural.

multinivel y de las transformaciones estructurales de orden económico. Estas reacomodaciones hablan de una gran capacidad de adaptación al cambio de este modelo de acción política que, en este caso, encuentra uno de sus sustentos en la trascendencia de la paradiplomacia cultural para el proyecto de construcción nacional.

7.3.3 MESOGOBERNANZA Y PARADIPLOMACIA CULTURAL CATALANA

El nacionalismo y el modelo de gobernanza de la paradiplomacia cultural -donde el primero ha tenido gran influencia-, han sido factores centrales para el desarrollo de esta política. Estos elementos han sido una fuente de articulación político-ideológica que ha agrupado a múltiples actores del sector cultural e intelectual. La proyección exterior de la Cataluña se presentaba como un requisito al servicio de cualquier estrategia para su reconocimiento como ente cultural o como nación en el sistema internacional. Una exigencia para esta convergencia fue la construcción de un discurso compartido que, como hemos observado, tuvo inicialmente dos coordenadas centrales: a) la defensa de la identidad nacional en combinación con una voluntad universalista y europeísta, y b) la importancia de la construcción de autogobierno para alcanzar estos objetivos. Estos discursos sirvieron de base a la creación de una estructura de gobernanza que se fue adaptando a distintos planteamientos conceptuales, como el concepto de creatividad en las industrias culturales y el discurso de la diversidad cultural, en el marco de la complejización de su campo de acción y de su progresiva institucionalización.

El proyecto de CiU para la acción cultural en el extranjero correspondía con una negociación abierta en dos frentes: con respecto al Gobierno central y en el marco institucional del Gobierno autonómico. La creación una gobernanza para dar soporte a estas políticas, que contó con una importante base social, se presentó como un instrumento de “sumatoria de demandas”, que tuvo en el nacionalismo un soporte fundamental. Dichos intereses podían ser coherentes o antagónicos, como por ejemplo entre aquellos procesos centrados en la representación nacional y los direccionados al intercambio comercial, pero compartían la defensa de la cultura y la identidad catalana. En este sentido, la naturaleza compleja y particular de este entramado se vincula al proyecto nacional y a su dinámica corporativista, que propició una negociación constante entre distintas lógicas de acción internacional. No obstante, la activa

participación de diversos grupos en la organización de la política favoreció una mayor representatividad en la *representación cultural exterior*⁴⁷².

De esta manera, la gobernanza horizontal y el nacionalismo en la paradiplomacia cultural presenta han sido dos factores clave para el avance de esta política. Mientras el desarrollo de una gobernanza público-asociativa desde los años ochenta se presentó como una “exigencia” derivada de la carencia de estructuras de Estado y una política de alianzas orientada a la actuación en el nivel supranacional de la cultura, la voluntad política de constante demanda de mayores recursos y competencias en materia exterior y la disputa con el Gobierno central por la conformación de un modelo independiente en la representación cultural en el extranjero, no puede ser comprendida por fuera de la movilización nacionalista.

7.4 Ponderación de los elementos de desarrollo de la paradiplomacia cultural catalana

Como hemos advertido a lo largo de este capítulo, la interrelación entre las variables que dieron lugar la paradiplomacia cultural catalana entre los años 2000 y 2014 es muy marcada. Así, se observa una clara conexión entre los procesos situados en distintos niveles gubernamentales y sociales de estudio. En este sentido, una ponderación de los factores de desarrollo de esta acción política no puede suponer el abandono de la consideración de la misma como un fenómeno sistémico y multicausal. Precisamente, nuestro modelo de análisis permitió revelar las múltiples correspondencias entre los elementos que dieron forma a la misma. Pero el examen de los distintos modelos y objetivos de la paradiplomacia cultural, deconstruido según el esquema analítico adoptado, nos ha permitido aproximarnos a la complejidad del problema, clarificando sus principales causas. En la siguiente Tabla N°24 presentamos las variables estudiadas por niveles de estudio, planteamos que capital fundamental suponen para la política analizada y también apuntamos su manifestación predominante en términos de derivadas institucionales.

⁴⁷² Este fenómeno se presupone asimismo en la descentralización estatal, dada por la condición subestatal de la política.

Tabla Nº24. Factores de desarrollo de la paradiplomacia cultural por ámbito de estudio (2000-2014)

Ámbito de estudio	Factor de desarrollo	Recursos	Efectos
Estructural/ internacional	<ul style="list-style-type: none"> • Mercado cultural global • Sistema político mundial 	<ul style="list-style-type: none"> - Normas supranacionales - Discursos globales - Capital económico 	<ul style="list-style-type: none"> - Potenciación económica - Legitimación política - Limitación normativa y política
Multinivel/ estatal	<ul style="list-style-type: none"> • Cuasi-federalismo (<i>descentralización</i>) • Barcelona (<i>imagen y acción exterior</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - Articulación no sistemática - <i>Branding</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Divergencia administrativa - Transferencia de recursos - Singularización simbólica
Mesogobernanza /regional	<ul style="list-style-type: none"> • Nacionalismo • Gobernanza horizontal 	<ul style="list-style-type: none"> - Medios logísticos y estratégicos - Organización sociopolítica 	<ul style="list-style-type: none"> - Diversificación y potenciación en la gestión cultural - Construcción nacional/Hegemonía territorial

Fuente: elaboración propia.

A partir de las conclusiones extraídas de nuestra investigación, resulta evidente que tanto los elementos económicos y políticos estructurales como aquellos vinculados a las dinámicas multinivel en el Estado español funcionan como “marcos favorecedores y legitimadores” de la paradiplomacia cultural. Igualmente, los procesos sociales y los marcos ideológicos que dieron forma a esta política a nivel regional han facilitado el control de este ámbito institucional por parte del Gobierno catalán, pero no pueden ser explicados por fuera de las coordenadas estructurales (*contextuales y coyunturales*) ya referidas. Pero, sin duda el nacionalismo fue un elemento fundamental para la aparición y el avance de esta política, al dotar de un fundamento ideológico sólido para su construcción colectiva, lo que se expresó en un diverso y notorio acompañamiento de las organizaciones de la sociedad civil en su desarrollo.

La importancia que otorgamos al nacionalismo en el desarrollo de la paradiplomacia cultural, como variable esencial para explicar esta política, puede derivar en un cierto reduccionismo si no se comprende como parte de específicos procesos socio-institucionales y como base ideológica de convergencia de distintos actores, que encontraron en la gobernanza horizontal un mecanismo de ordenación. En este aspecto, si bien se advierte diversas coincidencias entre las políticas culturales exteriores de los niveles local/regional/central/internacional, en términos de transferencias institucionales y convergencias en sus modelos de actuación, el caso catalán presenta la singularidad de su proyecto nacional.

Las diferentes manifestaciones del nacionalismo en la paradiplomacia cultural de la Generalitat, se vincularon grandemente con las dinámicas de poder de este gobierno con respecto a la AGE. Así, los objetivos de cada estrategia de la paradiplomacia cultural catalana han respondido a distintos escenarios sociales y se han transformado en cada coyuntura política. Al interior de esta complejidad, el nacionalismo resulta muy explicativo de la continuidad y profundización constante de la paradiplomacia cultural y de su isomorfismo con respecto a distintas estructuras de Estado.

Más allá del carácter ambiguo del horizonte político expresado por la ideología y por el cambiante proyecto político de CiU, la paradiplomacia se articuló, en diversas etapas y mediante distintos proyectos, como un instrumento protodiplomático. En este sentido, la política cultural exterior ha servido como una de las estrategias de construcción de soberanía. Este objetivo fue perseguido no solo mediante la demanda de mayores espacios en el espacio multilateral o por medio de su disputa de poder al interior del Estado, sino también a través de la diplomacia pública de Diplocat. De este modo, también el nacionalismo se manifestó en la promoción local y exterior de unas ciertas representaciones sociales por medio de la acción cultural que dotaban de legitimidad a forma de reivindicar la condición nacional de Cataluña. La importancia de lo cultural en esta dinámica de construcción de poder político fue advertida por Gramsci a inicios del siglo XX (1975):

“De esto podemos deducir la importancia del “aspecto cultural”, incluso en la actividad (colectiva) práctica. Un acto histórico sólo puede ser llevado a cabo por el “hombre colectivo”, y esto presupone el logro de una unidad “cultural–social” a través de la cual una multiplicidad de voluntades dispersas, con objetivos heterogéneos, son soldadas en torno a un único objetivo sobre la base de una común e igual concepción del mundo” (Gramsci, 1975, citado por Laclau y Mouffe, 1987, p. 118).

La progresiva constitución de este *hombre colectivo* mediante la política cultura nacional facilitó la combinación de diversas posiciones ideológicas, partidarias y sectoriales que confluyeron en la paradiplomacia. De esta manera, la evolución de la política catalana en la acción cultural internacional y su dinámica de poder en relación al Gobierno central pueden ser

pensadas como parte de un proceso general de “construcción democrática de hegemonía” a nivel regional (Laclau y Mouffe, 1987, p. 120)⁴⁷³. Este proceso supuso la creación y reafirmación de un sujeto nacional, en el cual la proyección exterior se figuró como un mecanismo político indispensable, debido a la condición de nación sin Estado de Cataluña. En estas mismas coordenadas y de cara al sistema internacional, los neorrealistas y neoliberales de inspiración gramsciana, como Joseph Nye (2002), han concebido a la cultura como un elemento fundamental de construcción de hegemonía estadounidense en el sistema internacional⁴⁷⁴.

⁴⁷³ En este contexto, la política de hegemonía que, para Gramsci (1974; 2001, p.357) siempre supone una cierta dirección de los asuntos sociales por una élite dominante, no necesariamente se constituye en un régimen autoritario.

⁴⁷⁴ Estas líneas, en una similar a diversas ramas del neomarxismo, se propusieron superar las limitaciones que implicaba el análisis de las relaciones internacionales desde una perspectiva centrada en las condiciones materiales (*capabilities*) hacia un mayor foco en las relaciones simbólicas como forma de dominación.

CONCLUSIONES

Esta tesis ha determinado las causas que favorecieron la estructuración de la paradiplomacia cultural catalana desde la transición democrática y, a partir de aquí, ha establecido los diferentes motivos que dieron lugar a su renovación en los años dos mil. El desarrollo de esta política, destacada entre otras de tipo subestatal por su potencia económica y por su diversidad de líneas de acción, ocurrió en el contexto de distintos cambios políticos y económicos estructurales que plantean el posmodernismo y el postfordismo: Por un lado, una mayor interconexión entre las empresas y los actores sociales del sector cultural a nivel mundial junto con la estructuración de economías de escala regional y, por otro, la generalización de discursos y programas culturales supranacionales, que incorporan la necesidad de promover y proteger las distintas manifestaciones étnicas y culturales en el marco del sistema internacional.

Estos elementos respaldaron asimismo la descentralización de la política exterior en España y la transformación de su diplomacia cultural en la línea de la constitución de una gobernanza multinivel. Pero este nuevo sistema administrativo nunca encontró una sistematización general. Distintos gobiernos autonómicos demandaron un mayor control sobre esta área de actuación, algunos sobre la base de su condición de “nación sin Estado” y otros aludiendo al carácter poco representativo de la diplomacia cultural oficial. Así, se establecieron dos entendimientos contrapuestos sobre las paradiplomacias culturales instituidas por diversas CCAA: su comprensión como una actividad que favorecía un “dinámica deconstructiva” para el Estado (Armiñan, 2004, p. 22), o su consideración como dispositivos democratizadores de esta área gubernamental, en el marco de un virtual sistema cuasi-federal y plurinacional. En este contexto, el Gobierno central y la Generalitat de Cataluña, pese a establecer algunas líneas de acción conjunta, funcionaron como canales no coordinados en la acción cultural exterior.

Desde los años noventa la Generalitat de Cataluña contó con mayores medios legales, administrativos y tecnológicos para el desarrollo de su paradiplomacia cultural. El aprovechamiento de estos recursos se dio sobre la base de una gobernanza horizontal, donde intervinieron múltiples actores privados, sociales y de los sectores culturales de Cataluña, así

como organizaciones nacionalistas que actúan en el ámbito internacional. Entonces se institucionalizó una red de entidades sociales e instituciones políticas, dirigida a fortalecer la promoción de la cultura catalana en el exterior. Dicha convergencia de intereses públicos y privados en la paradiplomacia cultural se asentó sobre su posicionamiento como uno de los modos de expresión y capitalización política del nacionalismo. Así, paulatinamente dicha política se fue articulando como un dispositivo exterior del soberanismo catalán, el cual tuvo en proyección de la cultura un instrumento central de autodeterminación (Hall, 1999).

Los mencionados discursos, intereses y objetivos de la paradiplomacia cultural dieron forma a su modelo político-administrativo, que puede ser caracterizado como mixto. Por una parte, se inspiró en la acción exterior de Quebec, en cuanto a su proyecto de apertura de mercados. Por otro lado, manifestó la preeminencia de una concepción constitutiva “a la francesa”, expresada en el enaltecimiento de distintos nombres artísticos y del patrimonio regional en clave nacional. Tratándose de una entidad subestatal, esta voluntad representativa de la paradiplomacia cultural propició la continua ampliación de su red de instituciones público-privadas/asociativas y su isomorfismo con los sistemas estatales. Mientras estos últimos suelen estar conducidos bajo el paraguas de los Ministerios de Exteriores y acompañados por los de Cultura, la gestión catalana se resolvió también mediante un esquema dual: con el Departamento de Cultura (ICIC) actuando en lo referido a la internacionalización del sector cultural local, y con el IRL, un organismo homologable a los institutos tradicionales de acción cultural exterior, orientado a la promoción lingüística e identitaria.

Los elementos de continuidad y cambio de la paradiplomacia cultural catalana entre 2000-2014 con respecto a su desarrollo previo son, por un lado, la permanencia de sus grandes discursos programáticos: el de la proyección/protección de la cultura nacional y el de la internacionalización cultural comercial. Pero, por otro lado, en esta etapa se produjo un exponencial crecimiento de los recursos abocados a esta política y un programa dirigido a su modernización, en la dirección de los criterios imperantes durante este período en el sistema internacional. Esto se manifestó en la potenciación del sector de las llamadas industrias creativas y en el perfeccionamiento de la *diplomacia de nicho* para su actuación en el extranjero. Este modelo de acción internacional se adaptó al estatus subestatal de la acción cultural catalana, ya que permite “concentrar recursos en áreas específicas que puedan generar los rendimientos más interesantes, en lugar de englobarlo todo” (Evans y Grant, 1991, p.323). Desde este enfoque, el

Gobierno catalán intensificó su participación en los grandes eventos y sus intervenciones tendientes a mejorar su presencia en los espacios clave del ámbito multilateral.

Las limitaciones normativas y logísticas impuestas a este continuo avance en el desarrollo de la paradiplomacia cultural, vinculadas a la condición subestatal del Gobierno de Cataluña, condicionaron su capacidad competencial y legislativa y mermaron sus recursos desde el año 2010. Pero esta política se fue adaptando a este escenario adverso, aprovechando la diversidad de instrumentos de diplomacia pública que ofrece el mundo actual. Asimismo, en función de las profundas transformaciones sociopolíticas que sufrió la región, recondujo diversos ejes de la acción cultural en el extranjero hacia el llamado *derecho a decidir*. Por lo tanto, el caso catalán, caracterizado por una constante persecución gubernamental de construcción de hegemonía mediante la difusión cultural exterior, resulta muy revelador de las múltiples relaciones, lógicas y nuevos mecanismos que intervienen en el desarrollo de la política cultural contemporánea.

La disputa por la representación cultural exterior en un mundo globalizado

“el prestigio de la cultura y el prestigio
del poder están íntimamente emparentados”
(Weber, 1979, p.682)

Esta tesis propone un análisis de las recientes transformaciones estructurales y estatales de la diplomacia cultural en las que se inserta el caso catalán, y también de la interrelación del mismo con las teorías y discursos que rodean a la política cultural internacional. Así, esta investigación se estableció sobre la base de una extensa revisión analítica de la literatura relacionada con la diplomacia cultural y de un relevamiento teórico sobre sus fundamentos conceptuales. Posteriormente al desarrollo de un enfoque teórico propio sustentado en dicho examen, y tras el estudio de la paradiplomacia cultural de Cataluña a la luz de esta aproximación teórica-metodológica, hemos avanzado en la construcción de una *perspectiva crítica*, que condensa diversas *claves* sobre la diplomacia cultural actual.

Precisamente, hemos distinguido tres elementos primordiales que definen a la diplomacia cultural contemporánea: a) la creciente incidencia de la *dimensión internacional* -en sus distintas manifestaciones comerciales y representativas- sobre el diseño y el despliegue de las políticas

culturales, b) la transformación de las bases ideológicas y operativas de esta acción de gobierno en la dirección de su entendimiento y utilización como un *instrumento* de construcción de *poder económico transnacional*, distanciado de los procesos sociales territoriales, y, por último, c) la centralidad del binomio *imagen/apariencia territorial*, como fundamento y producto de la política cultural exterior, según el criterio de la persecución de competitividad en el sistema internacional. Para abordar estos tres ejes, retomaremos primeramente el examen de algunos cambios estructurales en el campo de las relaciones culturales internacionales.

a) La globalización neoliberal como marco de la diplomacia cultural

Bourdieu (1993) señaló la capacidad del Estado como productor de “categorías de pensamiento”, principalmente mediante la política educativa y cultural. A lo largo de la historia moderna, distintos dispositivos gubernamentales asumieron una función de “moralización” y de civilización de los grupos sociales. Con este fin, la estructura de poder estatal incorporó diversas instituciones culturales, como escuelas, museos y centros patrimoniales, que establecieron y generalizaron las referencias simbólicas que debían organizar la sociedad. Desde inicios del siglo XX, con la naciente diplomacia cultural, esta tarea del Estado, tendiente a promover unas determinadas representaciones sociales, fue “extendida” de modo sistematizado al dominio internacional, por medio de similares instrumentos educativos y culturales.

Como hemos observado a lo largo de esta tesis, los mecanismos didácticos y los fines de la diplomacia cultural, vinculados con la construcción de hegemonía en el sistema internacional, han venido sufriendo profundas transformaciones durante las últimas décadas. El proceso de la globalización, que dotó de una nueva centralidad a lo cultural en llamadas las sociedades posindustriales, respaldó diversas innovaciones administrativas y organizativas en esta política. En un escenario crecientemente intercomunicado y mundializado, la disputa por el protagonismo político en el ámbito de la cultura mediante su proyección exterior, pasó a establecerse entre múltiples actores, desde distintos soportes y atendiendo a diferentes estrategias.

Pero el monopolio del Estado en la diplomacia cultural fue también cuestionado por su delegación de competencias y recursos en esa materia a los niveles subestatal y supranacional. La conformación de una gobernanza multinivel en este ámbito, comportó el reordenamiento administrativo en cada nivel de gobierno, y la incorporación de mecanismos de articulación público-privada al interior de los distintos ámbitos competenciales. Este fenómeno acrecentó la

capacidad de influencia de la diplomacia cultural multilateral sobre el conjunto del sistema internacional. En paralelo, las organizaciones supranacionales estimularon la conformación de la política cultural exterior subestatal e influyeron en sus estrategias de acción, mediante sus mecanismos legales, programáticos y a través de sus discursos.

Así, el desarrollo de una gobernanza multinivel favoreció la estructuración de las paradiplomacias culturales regionales. La conformación de estas políticas fue un proceso coherente con la regionalización y relocalización de la economía y con una transformación en la sociogénesis de la política exterior, donde las identidades y las nuevas tecnologías cobraron una gran relevancia (Hall, 1999). En consecuencia, la cesión de poder por parte del Estado produjo, además de transformaciones estructurales de tipo vertical en los modos de organización gubernamental, el desarrollo de una gobernanza público-privada y asociativa de tipo horizontal en la diplomacia cultural.

Un elemento central en el proceso de refuncionalización estatal antes descrito y en la definición del nuevo sistema de la diplomacia cultural, fue el avance del neoliberalismo a nivel mundial desde los años ochenta. Como apuntó Harvey (2009, p.53), en el contexto de esta teoría económica: “El papel del Estado, con su monopolio de la violencia, es crear y dar soporte a los derechos de propiedad privada y a las prácticas de libre mercado y promover la integridad del dinero y un buen clima de negocios”. Con la adopción de este entendimiento de lo público por parte de múltiples gobiernos en el mundo, tuvo inicio una etapa de la diplomacia cultural caracterizada por una mayor sumisión de sus modos de acción a la generación de intercambios comerciales y, en el marco de diversas disputas y negociaciones multilaterales, por una nueva avanzada liberalizadora de los intercambios comerciales internacionales en el sector de la industria cultural (Singh, 2010).

Así, mientras que la diplomacia cultural tuvo como ejes históricos de confrontación política, por un lado, la oposición Estado-Estado mediante la propaganda y, por otro, la disputa Estado-capital transnacional, por la definición de los marcos regulatorios supranacionales, desde los años noventa se descentralizó, incorporó estrategias neoempresariales de promoción cultural y disminuyó su capacidad de confrontación con las multinacionales del sector a nivel global.

Naturalmente, los cambios políticos y administrativos en esta actividad, propiciados por la globalización neoliberal, se han interrelacionado con profundas transformaciones en sus lógicas de actuación y con el establecimiento de diversos conceptos y constructos ideológicos

que legitimaron este nuevo orden político-institucional. Estas representaciones sobre la cultura y sobre el papel de la diplomacia cultural en el mundo actual, se han ido delineando y promoviendo desde diversas esferas políticas e intelectuales y han perseguido comprender y también influir en sus modos de actuación. La configuración de un esquema conceptual hegemónico sobre esta materia, que abordaremos a continuación, conllevó la adopción de nuevas categorías cognitivas sobre la naturaleza, la función y los objetivos de la acción cultural internacional.

b) El nuevo dominio de la imagen territorial en la diplomacia de la cultura

En este apartado desarrollaremos los distintos aspectos de una primera tesis sobre la *rationale* que ha dado lugar a un nuevo modelo de acción cultural exterior. Sus lineamientos generales son: El ya citado modelo de competitividad global que define la forma actual de acumulación capitalista, caracterizado por el creciente impacto de la llamada economía de servicios, ha favorecido la *reconversión gubernamental de la diplomacia cultural tradicional* en uno de los mecanismos para la construcción *de marcas e imágenes territoriales*, adaptadas a la *generación de capital* económico y político.

Desde sus inicios, la política cultural exterior ha recurrido a difundir emblemas de patrones identitarios que sinteticen una forma específica de estar en el mundo (Arndt, 2005, p.8). Estas estrategias de difusión cultural perseguían la “conquista” espiritual de otros territorios y su dominación simbólica. Dichos mecanismos buscaban asimismo establecer relaciones a largo plazo con los pueblos oprimidos y contribuir a la conformación de un nuevo orden social basado la implantación de una nueva cultura. De aquí la importancia central que se le otorgó a la enseñanza de la lengua como mecanismo construcción de poder colonial. Frente al desarrollo reciente de la globalización cultural, descentrada de las representaciones sociales y de las identidades locales, la concreción de unos objetivos análogos por parte de la diplomacia cultural se torna dificultosa; entre otros motivos, a raíz de su incapacidad de “contener” las múltiples expresiones culturales de un territorio en una unicidad simbólica y debido a que esta representación se presenta vaga y difícil de transmitir en medio de los múltiples mensajes que atraviesan el mundo globalizado (Bélanger, 1999, p. 677).

El modelo hegemónico de la diplomacia cultural actual se fue estructurando funcionalmente para abordar este nuevo escenario comunicacional que propone la globalización

y, paralelamente, se formó a partir de la búsqueda de una mayor eficacia en términos neompresariales. En consecuencia, se produjo un avance de las estrategias publicitarias en la política cultural exterior y se extendió el desarrollo de la diplomacia pública sobre la base de recursos culturales. Dicho modelo de acción manifiesta una frecuente reducción de lo que definimos como *representación cultural exterior* (Cap. 2) a una *imagen cultural territorial*. En este proceso, la representación exterior de la cultura compartida por un grupo social, se sintetiza en una referencia simbólica pregnante⁴⁷⁵ y adaptada a las expectativas de los receptores en el extranjero. Por lo tanto, entendemos a la *imagen cultural territorial* como una “forma menor” de la representación cultural, que implica el acondicionamiento de una pluralidad de expresiones artísticas y simbólicas de un territorio a unos nuevos fines de persuasión y de construcción de poder político y económico.

Pese a que se ha definido la imagen como el lugar pleno de la representación visual, en este caso la entendemos como un constructo que reduce la capacidad explicativa de lo real a mera apariencia y opacidad. Dicho modo de representación cultural conlleva una relación más inmediata y, por lo tanto, más cercana al signo que al símbolo, con una interpretación delineada como positiva de su significante. Este fenómeno se observa en la superposición y repetición de imágenes sobre la cultura de diversas capitales globales⁴⁷⁶, que más allá de referenciar distintos espacios patrimoniales reconocidos internacionalmente, suelen figurarse en meros instrumentos de mercadeo (Evans, 2003; Volkerling, 2001). La exacerbación de la utilización de estos iconos como *outputs* de la diplomacia cultural, propicia el frecuente “desencaje” entre imagen y realidad, como se pudo advertir en el caso del film *Vicky Cristina Barcelona*. Esta búsqueda de pregnancia, construida sobre la base de la *rationale del marketing* en su articulación lógico-práctica, debilita la capacidad evocadora de la cultura por medio de la diplomacia. En consecuencia, dicho fenómeno tiene como una de sus herramientas por excelencia el *branding*

⁴⁷⁵ La noción de pregnancia proviene de la psicología de la Gestalt y es de uso común en el campo del diseño. Hace referencia a la capacidad de las imágenes de ser captadas y retenidas visualmente de modo veloz y simple por parte de las personas.

⁴⁷⁶ La relevancia de las relaciones transfronterizas para el desarrollo empresarial y para la vida social, ha repercutido también en el carácter crecientemente internacional de la política cultural local, que ahora atiende a múltiples demandas y objetivos “glocales”. Las ciudades, como espacios que condensan la producción cultural y artística y que se figuran en nodos comunicacionales (Castells, 1997), cuentan con un mayor protagonismo en este fenómeno que los gobiernos centrales y regionales. En este contexto, la política cultural converge frecuentemente con la diplomacia cultural en base a programas que incorporan distintos líneas de internacionalización a sus mecanismos de actuación territorial.

cultural territorial, establecido principalmente por distintas instancias gubernamentales aledañas a la diplomacia cultural (Nattier, 2015, p.72).

Para Castells (2009) el consumismo de marca tiene como precursor al “sector del entretenimiento global”. El sociólogo apunta sobre las lógicas de comunicación y consumo que caracterizan a la cultura globalizada: “la capa de cultura global edificada alrededor del consumismo y del *branding* procesa productos de cualquier origen y los difunde en paquetes personalizados para maximizar su poder comunicador en cada mercado” (Castells, 2009, p. 171-172). Bajo preceptos similares, el paradigma dominante de la política cultural internacional se ha caracterizado por la incorporación de nuevas técnicas y estrategias a esta acción política, específicamente abocadas a la atracción de inversiones y de turistas, así como destinadas a la generación de exportaciones (Zeugner-Roth y Diamantopoulos, 2010). Si bien dicho enfoque ha sido defendido como un modo de desarrollo social bajo el criterio de la competencia entre países, la implantación del mismo ha implicado la conformación de distintas formas de gobernanza corporativista entre el Estado y el capital multinacional y, de este modo, la diplomacia pública se ha inclinado, en muchos casos, a favorecer el beneficio privado de sectores concentrados de la economía.

Esta *rationale del marketing* convive con la *rationale de poder* como bases lógicas del modelo hegemónico de diplomacia cultural (Villanueva, 2007). Según profesa la teoría neoliberal de las RI, esta actividad persigue el alcance de un mayor poder de un ente político-territorial en el sistema internacional. Pero el modo de promoción de sus diversas virtudes políticas y culturales (Nye, 2008), se establece bajo la misma concepción publicitaria antes aludida. El caso catalán y el proyecto Marca España demuestran la importancia de la acción cultural exterior para la *imagen país*, como política que aporta recursos artísticos, patrimoniales y lingüístico a la misma (Rius Ulldemolins y Zamorano, 2015). En este contexto, dicha imagen, soportada por las actividades artísticas y por los íconos de la cultura, se atiene no solo a reflejar el carácter creativo, innovador y evocador de valores como la diversidad o la convivencia social de un territorio, sino su carácter distintivo en tanto nación. Así, la diplomacia cultural se articula frecuentemente como un nuevo modo de propaganda donde los métodos de mercadotecnia, tradicionalmente monopolizados por el sector privado, operan para la creación de distintos tipos de hegemonía político-territorial.

c) La función social de la cultura en el modelo hegemónico de diplomacia cultural

En este apartado estableceremos una segunda tesis sobre las características del modelo dominante de la diplomacia cultural contemporánea, sintetizada en la siguiente premisa: dicha política se constituye como un instrumento de *construcción de ideología*, tanto por la promoción de unos ciertos *valores y conceptos* específicos mediante la difusión de imágenes culturales territoriales en el extranjero, como por la *significativa capacidad* de los mismos de *enmascarar distintos procesos sociales e intereses materiales* que estructuran la acción política.

Las definiciones de cultura que operan en el campo de la diplomacia cultural (como producción intelectual, artes, deportes, patrimonio, estilos de vida, marcas comerciales, etc.), son inabarcables y se establecen en función de distintos modelos de actuación. Muchas políticas, de corte culturalista, la circunscriben al conjunto de los rasgos distintivos, desde las artes a los modos de vida, que caracterizan a un grupo social o a una sociedad. Pero el avance del neorrealismo como marco teórico de la diplomacia cultural y su conceptualización como estrategia de *branding*, dieron centralidad a un entendimiento oficial de la cultura como recurso para la construcción de poder económico y político en el sistema internacional. En base a estos objetivos, la cultura en la diplomacia cultural actual, suele traducirse en distintas definiciones vinculadas a las llamadas industrias creativas (Schlesinger, 2009). No obstante, para establecer un análisis más preciso sobre el concepto de cultura que opera en el modelo hegemónico de diplomacia cultural, es necesario exceder estas definiciones programáticas y acercarse al rol social que la misma asume en dicho marco político.

La cultura ha sufrido una profunda resignificación social durante la modernidad. A inicios del siglo XIX, el idealismo alemán la definió como *bildung*: un proceso de autocultivo espiritual e intelectual por el cual el hombre se elevaba por sobre sí mismo y por sobre lo vulgar, en un contexto sociopolítico elitista. Esta concepción de la cultura como progreso individual, se ha visto profundamente trastocada a lo largo del siglo XX en el marco de las llamadas sociedades posindustriales, dando lugar a un entendimiento de la misma como objeto de consumo y entretenimiento (Bauman, 2013). Así, conjuntamente con el proceso de expansión de la oferta y del consumo cultural, se ha transformado el valor existencial de la cultura, y también se han multiplicado sus soportes y sus modos de intercambio, permitiendo al poder político operar como administrador de una renovada oferta cultural, que va de la alta cultura a sus múltiples expresiones ligadas al ocio.

Pese a esta desjerarquización de lo cultural, la diplomacia cultural actúa como un renovado instrumento de configuración de sentido mediante la “elevación moral de los territorios”, a través de su asociación a una serie de valores positivos. De hecho, en el marco del modelo hegemónico de diplomacia cultural, la cultura puede ser entendida como parte de una “religión de Estado”. Para Simmel (1925) la religión se fue figurando en un mecanismo que permitió ajustar los cambios en la relación entre representación y experiencia vivida que sufrió el hombre en la sociedad moderna. Según el pensamiento del sociólogo alemán, dado que las prácticas humanas se presentan como fragmentarias y contradictorias, la religión, promovida desde distintas esferas de poder, sirvió de fuente de sentido vital y permitió sobrellevar los mencionados desacoples entre lo ideal y lo mundano. Así, Simmel advierte que en un contexto histórico de secularización de la sociedad, es esperable que la gran energía de la religiosidad (valor subjetivo de la institución religión) se transfiera a otras esferas de la vida social, como el nacionalismo o el deporte. La espectacularización y tematización de los espacios sociales que caracterizan a las intervenciones de la diplomacia cultural actual, asumen una función social en esta dirección. Se figuran en estrategias por medio de las cuales la política cultural reconvierte expresiones culturales cargadas de vitalidad y “religiosidad” en recursos de generación de imagen y de marca a nivel global.

La diplomacia cultural, en su modelo hegemónico actual, se vale de este fenómeno social para la construcción de poder político y económico. A partir de esta capacidad “religiosa” de diversos mecanismos de internacionalización cultural, la cultura promovida por dicha política asume, en muchos casos, un rol ideológico según lo entendió Marx (1974), ya que actúa como un modo de dominación basado la distorsión de la realidad y en el ocultamiento de las condiciones sociales en las que opera.

Por una parte, esto se manifiesta en diversas actividades culturales caracterizadas por su elitismo y que persiguen transformaciones económicas (de tipo inmobiliario, para el sector hostelero o para grandes empresas), mediante la realización de grandes eventos internacionales (Majoor, 2011). Los programas de la política cultural establecidos bajo este criterio, se figuran como reductos de elevación para las clases medias, pese a estar caracterizados por promover diversas formas de exclusión social. Estas estrategias suelen manifestar una contradicción entre su amplitud discursiva y la reducción de la cultura a un producto del que pueden participar solo segmentos específicos de la sociedad. Conceptos como creatividad, diversidad o convivencia

forman parte de un repertorio conceptual incuestionable de la diplomacia cultural y son promovidos con particular énfasis en la promoción territorial, aunque su definición resulte frecuentemente difusa en términos sustantivos y de su impacto social. Bajo estas propiedades de lo cultural, la política cultural internacional suele encubrir otros intereses y disimular sus diferentes impactos sociales negativos, que en el caso de las ciudades incluyen la tematización urbana, la tercerización laboral o la gentrificación social (Landry y Bianchini, 1995; Peck, 2005).

Por otra parte, en el marco de estas estrategias, se sitúan numerosas iniciativas recreativas dirigidas a que los habitantes de una ciudad o nación “vivan la marca” (Anholt, 2003, p.123). Dichas actividades revelan una cierta capacidad de proporcionar a los ciudadanos y artistas del territorio promovido, una imagen autorreferencial como espacio culto, nacionalmente cohesionado y creativo. Mediante los grandes eventos, la promoción del *branding* a través de la industria cultural y otros mecanismos de internacionalización basados en la estetización de los espacios sociales, se instalan modos artificiales de asumir las geografías y de vivir las realidades políticas y sociales, eludiendo su carácter complejo y conflictual (Lewis, 2011). En este contexto, los recursos patrimoniales, las narrativas y los outputs de la política cultural, como por ejemplo los proyectos curatoriales o las performances artísticas, suelen ser reducidos a elementos de instrumentalización política o de uso comercial. Por lo tanto, los modelos de internacionalización inscriptos en este paradigma de la diplomacia cultural, también afectan distintos procesos creativos territoriales, que se hayan supeditados o influenciados por su forma de intercambio y comunicación transnacional⁴⁷⁷.

Esta forma ideológica de control social en la diplomacia cultural, tiene como una de sus manifestaciones fundamentales la promoción de la cultura nacional. En el caso catalán hemos advertido la importancia del nacionalismo como elemento de construcción de consenso sociopolítico en torno a la paradiplomacia cultural y como discurso que moldeó sus modos de acción. En este contexto, la instrumentalización de la cultura como patrimonio nacional, que

⁴⁷⁷ El modelo hegemónico de la diplomacia cultural encierra también diversas implicancias ideológicas en lo vinculado con sus modos de intervención social en el extranjero. Dicho modo de actuación asume a los habitantes de las geografías de destino en consumidores. Desde esta perspectiva economicista, el diseño de la política se establece sobre un entendimiento del individuo como *homo económico*. El mismo sería conducidos al consumo turístico o de diversos productos de exportación, en base a criterios de racionalidad, mediante la construcción de las preferencias que facilita la introducción de la cultura en el *place branding*. En consecuencia, esta orientación de la diplomacia cultural reafirma los estereotipos étnicos e identitarios en las relaciones sociales transnacionales y supone el relegamiento de la utilización de esta política como instrumento de reconocimiento, diálogo y de promoción de la cooperación en el sistema internacional.

suele operar mediante los aportes que esta política realiza al *nation branding*, permite diversas formas de manipulación ideológica. Esta utilización del nacionalismo en la diplomacia cultural es funcional a diferentes objetivos y estrategias políticas, basadas en el manejo del equilibrio entre los procesos políticos domésticos y los objetivos de la geopolítica. En este sentido, la política de imagen país, de la cual asiduamente participa la diplomacia cultural, se han pensado como un modo posmoderno de despolitización y desmovilización social a nivel interno (Lury, 2006), y, por otra parte, desde la perspectiva de la planificación publicitaria hacia el exterior, se ha manifestado que lo nacional tiene escasa compatibilidad con el márketing del “Estado” (Van Ham, 2001, p.69), ya que contiene elementos de conflicto político y social.

En definitiva, la diplomacia cultural sustentada en los preceptos aludidos, se asienta sobre un consenso social en torno a su función de instrumento de elevación simbólica y de desarrollo económico del territorio. Pero un modelo basado en la explotación de este capital simbólico (nacional, étnico, lingüístico, etc.) con fines de acumulación de poder para los sectores concentrados de la economía y para distintos grupos políticos, favorece la instrumentalización de la internacionalización cultural, mediante la promoción ideológica de unos valores que permitan disimular su naturaleza y efectos objetivos.

d) Teoría y política cultural exterior

A lo largo de esta tesis hemos puntualizado cómo distintos presupuestos de las teorías racionalistas de las RI se encuentran a la base de gran parte de la literatura sobre las relaciones político-culturales en el sistema internacional. Estos planteamientos teóricos señalan la importancia del Estado y de las instituciones y corporaciones multinacionales para el eficaz manejo del poder mundial, contemplando la alianza de estos ámbitos políticos en la disputa de poder que definiría al sistema internacional (Nye, 2002). Múltiples estudios sobre la diplomacia cultural, sustentados en la tesis del *soft power*, parten de la misma premisa de construcción de diferentes formas de poder mediante el manejo de las percepciones exteriores. En este marco conceptual, la aportación de la cultura a la imagen exterior de un territorio resulta central y el *branding* es asumido como una de las estrategias naturales de esta política.

Por otra parte, desde diversas aproximaciones a la teoría multiculturalista, se ha pensado el diálogo cultural internacional entre gobiernos y grupos sociales, a partir de la consideración de distintos mecanismos discursivos y de organización social que pudieran facilitar la coexistencia

entre las culturas a nivel global. Como respuesta al asimilacionismo, compatible con el modo de asumir la hegemonía que propone el *soft power*, el multiculturalismo ha promovido la protección de la diversidad cultural estatal y mundial. Pero el desarrollo, desde los años setenta, de diversas plataformas legales y de distintas políticas a nivel internacional para dar soporte a esta corriente filosófica, supuso una creciente conflictividad con los procesos de “desregularización” de la industria cultural y con las formas de imperialismo u homogeneización cultural ya señaladas.

De este modo, el racionalismo y el multiculturalismo son dos esquemas teóricos muy influyentes para la diplomacia cultural reciente; el primero principalmente prescriptivo de la política exterior unilateral y el segundo con mayor influencia en las relaciones transnacionales desde el campo del multilateralismo. A continuación analizaremos estas líneas conceptuales para acercarnos a la relación de su esquema prescriptivo con el modelo dominante de la diplomacia cultural y establecer sus distintos modos de influencia sobre el mismo.

Diplomacia cultural y soft power

El señalado relacionamiento entre poder estatal y percepción externa (Watson, 1991, p. 42) ha dado forma a diversas estrategias en la política exterior y es un elemento que se encuentra a la base del marco conceptual dominante sobre la diplomacia cultural bilateral. A partir del reconocimiento de la importancia de la cultura para la construcción de hegemonía, el realismo teórico estableció la distinción teórica entre un modo simbólico (*soft power*) y otro constrictivo de poder gubernamental internacional (*hard power*). La extensión de dicha tesis dualista sobre el poder en el ámbito político se asentó en la creciente importancia de la cultura en el mundo contemporáneo. La misma fue vista como un nicho fundamental para el manejo de unas representaciones sociales que pudieran conducir a la conquista y el sostenimiento de distintas formas de poder económico y político a nivel global.

Dicho esquema conceptual está sustentado en las clásicas diferenciaciones entre poder material y poder simbólico (Gramsci, 1984). Este planteamiento asume la diplomacia cultural como un instrumento que favorece la consecución de diferentes formas de prestigio político e influencia internacional. En las interpretaciones sobre esta política a partir de esta teoría, la diplomacia cultural es frecuentemente disgregada del poder de coacción (*hard power*). No obstante, la literatura no suele distinguir entre dos tipos de poder simbólico: el poder de *autoridad*, aquel que promueve la obediencia voluntaria por creencias, y el poder de

manipulación, una forma del mismo que actúa de modo inconsciente por parte del manipulado (Wright, 1966). A partir de esta sesgada aproximación conceptual, la literatura sobre diplomacia cultural conceptual suele soslayar la condición ideológica que puede asumir esta política.

Bourdieu señaló que el poder simbólico se figura en violencia simbólica cuando: “logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza”(Bourdieu, 1977, p.44). La condición de la diplomacia cultural como un dispositivo de violencia simbólica, encuentra en la política cultural estadounidense en Irak tras el año 2003 un ejemplo emblemático. En este contexto, el poder simbólico es explícitamente asumido como un instrumento ideológico que permite dotar de legitimidad y sentido a la acción exterior (Djerejian, 2003). Por lo tanto, este entendimiento de la diplomacia cultural como mecanismo de persuasión, posee diversas consecuencias en la constitución de una base cognitiva sobre la diplomacia cultural.

Por contraposición al planteamiento atomista señalado, el carácter multiforme del poder llevó a Foucault a evitar las concepciones sustancialistas y definirlo como “un tipo de relación entre individuos” (Foucault, 1992, p.80). Esta naturaleza relacional del poder y la capacidad del poder simbólico de ocultar las relaciones de fuerza en las que opera, son posibles de ser considerados al analizar la diplomacia cultural. Por ejemplo, atendiendo a la relación entre las formas de difusión simbólica mediante la cultura, (agendas, programas y objetivos) y los procesos geopolíticos y económicos en los que esta política se establece. Asimismo, teniendo en cuenta que las capacidades de los entes político-territoriales estudiados, las cuales les atribuyen una cierta posición de subordinación o dominio, son parte de una trama de relaciones que los definen.

Contrariamente, diversos estudios sobre la diplomacia cultural basados en el llamado *soft power*, adoptan perspectivas instrumentalistas del poder simbólico y entendimientos antagonistas sobre lo político-cultural (Ayers, 2010; Feigenbaum, 2001, Appel, 2008, p.56; Ryniejska, 2009). En este marco analítico, se recurre a la frecuente autonomización del patrimonio y de las artes difundidos en el extranjero en relación a los procesos económicos y sociopolíticos de los que forman parte; una aproximación que también se revela en el diseño de la diplomacia cultural como generadora de imagen/marca. Así, del mismo modo que la teoría neoclásica recurrió a la independización analítica de lo económico con respecto a las relaciones sociales y simbólicas,

diversas aproximaciones metodológicas vinculadas al *soft power* promueven el desplazamiento de lo político-cultural por fuera de lo social. De este modo, en distintos estudios de tipo descriptivo, se remite a la diplomacia cultural a una actividad de intercambio aislada de su naturaleza, que atiende al poder como un todo.

En consecuencia, a través de la falta de consideración de la relación poder simbólico/poder material, se suele invisibilizar la violencia simbólica en los procesos sociales de los que participa la diplomacia cultural. Dicha estrategia ideológica se revela no solo en distintos productos culturales y medios informativos inscriptos dentro de la diplomacia cultural que, por ejemplo, se incorporan a la estrategia de guerra de forma deliberada, sino que también en una “desculturización” de los métodos coercitivos, al relegarlos a una situación emergente de la relación de fuerzas y no proveniente de políticas –por ejemplo de tipo imperialistas o de hegemonización económica- que poseen unos evidentes componentes culturales (Noya, 2005).

En esta línea, distintos conflictos internacionales relacionados con distinciones culturales y presagiados en la tesis del choque de civilizaciones (Huntington, 1996; Saddiki, 2009, p. 114), son pensados como un inevitable enfrentamiento “cultura contra cultura” (Hervik, 2012, p. 66). A partir de este planteamiento, las disputas políticas son presentadas por el poder gubernamental como una inmanencia que debe ser resuelta mediante estrategias tendientes a la construcción de hegemonía política. Lo cultural entendido de este modo, es decir, vaciado de lo político-social, es un marco de legitimación para la utilización de la diplomacia cultural como mero recurso de confrontación internacional. Así, esta política es conceptualmente y políticamente inclinada hacia su vertiente de acompañamiento y secundarización de estrategias “duras”, que presentan la diferencia cultural como un asunto de seguridad nacional⁴⁷⁸. Dicha lógica menoscaba su capacidad de operar en una dirección de “orden”, mediante los múltiples mecanismos de cooperación y diálogo cultural internacional (Le Duc, 2009).

Esta síntesis, si bien el *soft power*, teoría adaptada a la política exterior estadounidense, presupone adecuadamente la existencia de una *disputa de poder* por la construcción de sentido en la esfera internacional, se traduce, en diversos estudios, como una doble operación conceptual: la falta de consideración metodológica de los procesos de instrumentalización política de la cultura y en su prescripción para el éxito de una unidad política en el sistema

⁴⁷⁸ Una de las derivadas políticas de este enfoque es que la diplomacia cultural sea frecuentemente considerada como una categoría residual en el conjunto de la política exterior (Bélangier, 1994, p. 423).

internacional. El diseño de diversas agendas nacionales en la diplomacia cultural, demuestra que estas tesis dominantes operan sobre la base de una relativa interrelación entre realidad y teoría, que legitima o presagia la práctica política⁴⁷⁹. Empero, como analizaremos a continuación, la diplomacia cultural se concibe y administra desde la política internacional en direcciones, que pueden atender al orden interestatal o a la construcción de hegemonía nacional, y por lo tanto, superan el direccionamiento que sugieren múltiples análisis de la diplomacia cultural basados en la tesis del *soft power*.

Multiculturalismo y rationale de poder en la diplomacia cultural

El modo en que la diplomacia de la cultura opera en el sistema internacional, también se encuentra supeditado a otros contrapuestos entendimientos estructurales sobre su rol y alcance. Como ya señalamos, dos grandes planteamientos de la teoría política y de la filosofía dominan los programas supranacionales de dicha política: uno que defiende el fomento público de la diversidad cultural y el otro que sostiene un discurso universalista sobre la cultura, basado en la libertad de consumo individual. Dichas interpretaciones, han repercutido claramente en el desarrollo político-institucional, dando forma a distintos modelos de diplomacia cultural.

Dejando atrás las clásicas narrativas de la modernidad, basadas en el progreso unidireccional de la humanidad, la teoría del multiculturalismo vino a incorporar a la diplomacia cultural un entendimiento no universalista de los procesos socioculturales. Pero el debate sobre el alcance del multiculturalismo en tanto proyecto de “diversidad en la unidad” no se encuentra resuelto. Diversos intelectuales, como Kymlicka (1995), Habermas (1996) o Taylor (1999), han polemizado en torno a la posibilidad del Estado liberal de asumir la multiplicidad de valores, prácticas y expresiones culturales, según lo plantea la teoría multiculturalista: en tanto partes relativamente autónomas pero interrelacionadas de un mismo sistema sociopolítico (Kymlicka, 1995, p.154). El proceso de construcción de una sociedad multiculturalista, si bien respetaba los preceptos del pluralismo liberal, suponía distintos mecanismos de defensa de las culturas minoritarias. De este modo, requería de un reconocimiento activo y de mayor eficacia legal y administrativa de las diferencias de tipo religioso, de género o de índole étnico. Pero esta tarea

⁴⁷⁹ Esto se manifiesta, por ejemplo, en la lucha por la desregulación de la industria cultural como instrumento de construcción de hegemonía.

implicaba una dinámica potencialmente deconstructiva para el proceso de centralización simbólica y monopolización de la violencia del Estado-nación, ocurrido desde el siglo XVIII.

Dicho choque dialéctico y político entre unidad y diversidad se profundizó en los años noventa, paralelamente a las alarmas sobre el riesgo de homogeneización cultural que planteaba la globalización. En este contexto, la noción de diversidad cultural y el diálogo intercultural se presentaron como instrumentos conceptuales y legales heterogeneizantes al interior de los Estados (Taylor, 1999). Pero también, se articularon como mecanismos de legitimación de la regulación estatal de los flujos culturales, frente a la liberalización defendida por las multinacionales de la industria cultural, con el apoyo de diversos gobiernos. De este modo, la tesis multicultural, fundada en una perspectiva poscolonial sobre la geopolítica, planteaba un desafío para la hegemonía de los grandes conglomerados de la comunicación y de la cultura.

Pero más allá de estas utilidades “pro minorías” del multiculturalismo, Zizek (1998) ha advertido que esta filosofía se presenta como un planteamiento sobre las diferencias culturales adaptado al proyecto neoliberal. Para el filósofo esloveno, el multiculturalismo implica el vaciamiento del contenido político, de clase y, por lo tanto, de poder que supone toda expresión cultural. En este enfoque, la filosofía multicultural y su proyecto político, supondrían un mecanismo ideacional y de organización social, que opera ocultando la naturaleza conflictiva de las relaciones sociales. Según esta perspectiva crítica, dicha aproximación a la cultura se habría figurado como un elemento ideológico que, tras el reconocimiento de la diversidad étnica, ha facilitado el avance de la política neoliberal disimulando su verdadera naturaleza.

Justamente, el paradigma neoliberal formula una “superación de estos debates”, relacionados con el alcance y las características del liberalismo multiculturalista. Esta tesis político-económica, ha instalado el antiparticularismo étnico, nacional o religioso como un nuevo modo de consenso internacional. Como señaló Milton Friedman, desde la perspectiva neoliberal el mundo es visto como “chato”, dado que la tecnología permitiría un inaudito acercamiento de los productores y los consumidores de todos los rincones del planeta, en el contexto del libre mercado (Harvey, 2009, p.51). En un mundo sin fronteras gubernamentales, los intercambios culturales y las relaciones entre los distintos grupos sociales se regirían únicamente por la ley de la oferta y la demanda.

Como advertimos en nuestro caso de estudio, todas las aproximaciones teóricas presentadas en este capítulo se han presentado como un repertorio de recursos conceptuales y de

cosmovisiones que legitimaron comportamientos disímiles en la diplomacia cultural. Pero tanto las tesis sobre las relaciones internacionales basadas en el fomento de la diversidad cultural como aquellas centradas en la libertad individual y en el llamado interés nacional, han sido relativamente compatibles con el modelo hegemónico de la diplomacia cultural⁴⁸⁰. Ni las nuevas teorías racionalistas ni las multiculturalistas han subvertido las bases generales de dicho modelo. Así lo demuestra la teoría del *soft power*, prescriptora del unilateralismo y diseñada para afrontar la disputa por el poder en el sistema internacional. En cambio, si bien el multiculturalismo ha sido, desde la legitimación que otorga el ámbito supranacional, la base para diplomacias culturales y políticas sociales centradas en la defensa de la diversidad, por una parte, su ejercicio político ha demostrado distintos límites frente a la liberalización de la industria cultural, como en el caso de la Ley de Cine de Cataluña (2010), y, por otra parte, ha servido como recurso cognitivo que disimula la naturaleza conflictual de la cultura y disfraza los intereses económicos en la diplomacia cultural, como sucedió con el Fórum Universal de las Culturas (2004).

e) El nuevo modelo hegemónico de diplomacia cultural y la representación cultural exterior

En contraste con el modo de administración del Estado que caracterizó al régimen absolutista, la aparición del sistema republicano conllevó la existencia de un *poder visible*. Esta forma de gobierno incorporó a la asamblea ciudadana como espacio de articulación entre Estado y sociedad y estableció procesos participativos de toma de decisiones. Pero Bobbio (1992, p.32) recalcó que es erróneo asimilar el sistema representativo con la publicidad del poder político, dada la inevitable existencia del ocultamiento y el secreto, por lo que: “la forma ideal de poder es la del poder atribuido a Dios, el invisible que todo lo ve.”. Del mismo modo, la diplomacia cultural, que se desarrolla en el contexto de un marco de control democrático más laxo que la política interna, se ve asiduamente distanciada de los procesos socioculturales territoriales y exteriores, transformándose en un poder que ve debilitado su carácter público⁴⁸¹. En esta línea,

⁴⁸⁰ Hemos podido observar cómo sus procesos han estado dominados por las tres racionalidades que Villanueva (2007, p.38) define para la diplomacia cultural contemporánea. Por una parte, de modo compatible con las tesis neoliberales se encuentran la rationale del marketing y la rationale de la política de poder. Por otra parte, él define una rationale que denomina como reflexiva, basada en el valor intrínseco de lo cultural, más vinculada a las políticas activas de protección patrimonial que apunta la teoría multicultural.

⁴⁸¹ De este modo, si bien se ha pensado en la diplomacia tradicional (entre gobiernos o diplomáticos) como en una diplomacia oculta y en la diplomacia pública (entre gobiernos y sociedad civil o entre grupos de la misma) como en un espacio de poder visible, ambas acepciones se ven claramente trastocadas.

según las tesis racionalistas, la construcción de una “imagen ficticia” del espacio representado por la política exterior, se presenta como un fin noble en el marco de los objetivos políticos y económicos que hacen al ambiguo “interés nacional”. Bajo estos criterios, la diplomacia cultural podría establecerse como una “forma pública o lícita de la “noble mentira” o de la “mentira lícita” de los teóricos de la razón de Estado.”(Bobbio, 1992, p. 32).

Sobre la base de dicha concepción ambigua de la representación en la diplomacia cultural, esta política ha ido mutando en sus modos organización social. Así, ha pasado de su tradición “misional” de inicios del siglo XX, donde se estableció como un instrumento de propaganda y de difusión cultural para los Estados-nación, caracterizado por su elitismo, a un modelo donde conviven en tensión diversas líneas de acción sectoriales y patrimoniales abiertas a la intervención social, con otras propias de su actual modelo hegemónico, más cercano a los soportes informacionales de la diplomacia pública y el *branding*.

La extensión de este modelo de diplomacia cultural ha supuesto transformaciones estructurales y domésticas para las relaciones culturales internacionales. Por un lado, ha dado lugar a la priorización de los mecanismos de competencia por sobre de los de diálogo intercultural. Las relaciones culturales entre entes gubernamentales tendientes al orden en el sistema de Estados, como propone el cosmopolitismo kantiano, son cuestionadas no solo por las políticas de poder coactivo, sino también por la anulación de los mecanismos de gobernanza *bottom up* en la formulación de la política exterior. Por otra parte, este modelo de acción internacional ha respaldado distintos modos de instrumentalización local de los valiosos elementos étnicos, culturales, religiosos o nacionales. Bajo estos criterios de persuasión, la diplomacia cultural minimiza su capacidad de responder a las lógicas del campo artístico e intelectual y prescinde de la estimulación de los procesos locales de construcción de conocimiento y de desarrollo social.

El establecimiento de esta “diplomacia de élites y de consumidores”, se fundó sobre una concepción de la participación social como una simple externalidad derivada de la capacidad competitiva de una cultura en el sistema internacional. De este modo, nos hallamos frente a una actividad menos dirigida a dar soporte a la promoción y proyección exterior de la diversidad cultural y, en cambio, más centrada en el manejo de las representaciones sociales exteriores y en la realización de grandes eventos y producciones de impacto general y mediático. Si bien la representación cultural exterior se constituye tanto de un “recorte simbólico” a ser proyectado

internacionalmente, como de los procesos sociales deliberativos que le dan forma a la agenda de la diplomacia cultural, actualmente esta política se caracteriza por una concepción de la cultura como imagen/marca que limita su abordaje como proceso sociopolítico. En consecuencia, las limitaciones que los grupos sociales encuentran para intervenir en los procesos de formulación y explicación de la diplomacia cultural (Mellisen, 2005, p.13), hacen que se frecuentemente figure como un espacio inaccesible y opaco.

Así, en la medida en que esta política disminuye su capacidad de establecer y diversificar sus nexos con las organizaciones y actores sociales y prioriza su colaboración con el gran capital de la cultura, se muestra como un espacio de débil representatividad sociocultural. Esta forma de pensar y de administrar la cultura mediante la política exterior disminuye su capacidad de representatividad cultural en dos términos: a) como referimos al comienzo de estas conclusiones, en tanto constructo simbólico complejo, que referencia los procesos socioculturales territoriales, y b) en lo relacionado con los procesos político-sociales que dan pie al recorrido que va de la representación política a la representación cultural.

Los contrapoderes de la representación cultural exterior y la paradiplomacia cultural de Cataluña

La hegemonía cultural, que como Gramsci (1997) señaló, supone la naturalización de los conceptos, representaciones, y cosmovisiones establecidos desde el poder político y económico por parte de la sociedad, está sometida a múltiples tensiones y negociaciones con planteamientos subalternos que coexisten en su seno. Del mismo modo, y como manifiesta claramente nuestro objeto de estudio, la hegemonía en las relaciones culturales internacionales se ha ido constituyendo en una disputa con diversos procesos y estrategias antagónicas, provenientes de los distintos niveles de gobierno, estatal, supranacional y subestatal. De modo opuesto a los planteamientos más extendidos de la diplomacia cultural, nuestro estudio revela diversas formas de construcción política mediante la cultura, basadas en la proyección de las identidades y las expresiones étnicas o culturales locales.

En la actualidad, el sistema de relaciones culturales internacionales ofrece múltiples espacios de organización social, facilitados por el avance tecnológico y por la gobernanza. Por lo tanto, las diplomacias culturales se estructuran de modos muy disímiles, mediante esquemas gubernamentales donde coexisten distintas lógicas y dinámicas de acción. Algunos sistemas dan

preeminencia a los actores del ámbito industrial y mediático, pero otros promueven la dinamización de las dinámicas *bottom up* de participación social y sectorial. Frente a la orientación neopropagandista, que tiende a vehicular la cultura hacia la imagen país y que se centra en el manejo de la información y las industrias culturales, se observan políticas que persiguen dotar de entidad, de modo administrativo y programático, al carácter público de dicha política, respondiendo a la presión y a los intereses sociales y sectoriales, como por ejemplo en el caso canadiense (Bélanger, 1999).

El reciente proceso descentralización de las políticas culturales y de la política exterior que sufrieron múltiples Estados de todo el mundo, así como la estructuración de distintos sistemas de gobernanza multilateral y horizontal de la acción exterior, tuvieron un rol determinante en la organización de poderes subalternos en el ámbito de las relaciones culturales internacionales. Ambos procesos, profundizados durante la década de los años noventa, fueron impulsados como mecanismos de democratización de la acción pública y, en muchos casos, dicha redistribución de poder favoreció la interconexión de los actores sociales y privados y facilitó la creación de nuevos nexos intergubernamentales. De este modo, los esquemas de gobernanza público-asociativa y el trabajo en red de las administraciones públicas (redes de organismos subestatales, redes de ciudades, etc.), han desafiado al modelo tradicional de organización del Estado, pero también al orden de las relaciones culturales internacionales impuesto por la industria cultural (Castells, 2009). Si bien la capacidad de estos mecanismos de dar voz a las diversas minorías culturales que integran la sociedad se ha visto restringida por las ya citadas condiciones estructurales que impone el sistema internacional, han permitido la construcción de distintas formas de poder contrahegemónico.

En este contexto, las políticas culturales subestatales han avanzado y han alcanzado en muchos casos una gran institucionalización, operando desde los distintos marcos legales y administrativos dispuestos por los Estados. Como consecuencia, la gobernanza multinivel evidenció diversos ejes de tensión: Los gobiernos subestatales encontraron nuevos cortafuegos para los procesos de participación social en las redes de poder privado multinacional y en las redes de Estados (como es evidente en el caso catalán, con la UE) y, por otra parte, las estructuras hegemónicas instauradas por el poder supranacional se vieron crecientemente disputadas por las lógicas y estructuras políticas emergentes y por las organizaciones sociales transnacionales, que trabajan en red y que cobran un nuevo dinamismo gracias a la tecnología.

Precisamente, la paradiplomacia cultural de Cataluña se caracterizó por la utilización de todos los instrumentos de construcción de poder referidos. En esta línea, se observa la imbricación entre los criterios de actuación y las bases ideológicas de su política cultural local y exterior. Ambas actividades se potenciaron actuando mediante su coordinación intergubernamental y por medio de su relación con las organizaciones sociales. De este modo, se establecieron las condiciones para la construcción de un mayor consenso social y para el cambio político en una dirección de defensa del autogobierno y de protección/proyección de la cultura nacional. Este desarrollo tuvo un basamento fundamental en la lengua propia, como instrumento de cohesión social y de distinción en el sistema internacional. En este sentido, a diferencia de ciertos mecanismos esgrimidos por la diplomacia cultural desde sus inicios, destinados a transformar la política doméstica de otros países, la paradiplomacia cultural catalana tuvo como una de sus bazas fundamentales la transformación del propio Estado que integraba.

Para el logro de estos fines domésticos e internacionales, la paradiplomacia cultural catalana utilizó los discursos estratégicos promovidos desde el sistema internacional (*soft power* o diversidad cultural) de un modo “flexible”, al no estar sujeto a los compromisos vinculantes que impone la política exterior de Estado. Del mismo modo, diversas paradiplomacias culturales se sirven de los marcos legales y discursivos imperantes en el sistema internacional y los utilizan en su beneficio, cuestionando el orden impuesto por la gobernanza multinivel y por la estructura global de intercambios culturales comerciales.

Consideraciones teórico-metodológicas finales

Esta tesis revela la necesidad de establecer instrumentos teórico-metodológicos adecuados para el estudio de las relaciones entre globalización y política cultural y para el examen de los modos de construcción comunitaria de la diplomacia de la cultura. En esta línea, cabe particularmente replantear los enfoques analíticos sobre los procesos de representación social en la política cultural exterior, un vacío teórico para lo que hemos construido nuestro concepto de *representación cultural exterior*. En este sentido, si bien los bienes culturales que promueve la diplomacia cultural, en tanto portadores de valores, significan un cierto “recorte simbólico”, son inseparables de las relaciones donde se constituyen. Del mismo modo, son representación y “recurso/output”, es decir un capital simbólico que prefigura otros modos de capitalización y, a la vez, un modo legitimación de diversos procesos de construcción de poder económico y

político. En el estudio de estos registros, es necesario retornar al análisis del carácter público de dicha política y resituarla en el marco de los procesos de participación democrática. El desarrollo de constructos teórico-metodológicos que faciliten el estudio de estas complejas articulaciones entre lo local y lo global, posibilitará comprender la diplomacia cultural gubernamental en cada contexto histórico y sistémico estudiado, reconociendo más adecuadamente sus objetivos explícitos e implícitos.

Considerar la política cultural exterior como un proceso de construcción política *bottom up* e identificar sus mecanismos de participación social, requiere de una aproximación constructivista, relacional y sociohistórica, que permita distinguir paralelamente su naturaleza estructural e ideológica. En contraposición con las premisas dualistas y elitistas del poder, nuestro caso de estudio demuestra la importancia de la identidad en el desarrollo de esta política, y la necesidad de considerar la influencia de los procesos sociales y político-territoriales en su devenir histórico. En esta dirección, hemos advertido, por ejemplo, la desigual aproximación a esta actividad entre las esferas de poder ejecutivo (que manifiestan planteamientos estratégicos de tipo estructural y geopolítico) y la de los estamentos abocados a la gestión cultural y de las artes (orientados a la resolución de distintos modos de intercambio artístico o intelectual). Esta referencia manifiesta la necesidad de perfeccionar las estrategias que permitan esclarecer de la evolución diplomacia cultural mediante el estudio micro, es decir de las condiciones sociales y político-territoriales que participan de su desarrollo, atendiendo a su interrelación con los procesos globales⁴⁸².

En síntesis, nuestro estudio sobre el caso catalán nos muestra la creciente tensión política y teórica entre el paradigma dominante de la diplomacia cultural y otros mecanismos y planteamientos sobre esta política, cuyos *sujetos de representación* son los sectores culturales y los diversos grupos sociales que constituyen la sociedad. En este sentido, los procesos de construcción social de la paradiplomacia cultural catalana, nos han manifestado la contradicción entre la creciente “supranacionalización” de la toma de decisiones y los distintos sistemas estatales de soberanía política, donde reside la posibilidad de democracia y de representación. En este aspecto, hemos advertido que la existencia de un amplio tejido social, movilizad

⁴⁸² En este sentido, el concepto de representación cultural exterior nos ha permitido conciliar dos tradiciones en el análisis de la diplomacia cultural, la elitista que concibe la política cultural como mecanismos de poder y la constructivista centrada en el desarrollo y la los procesos identitarios, dotando de centralidad al carácter público de la política y permitiendo acceder conceptualmente a la misma como proceso.

nacionalismo en el marco del sistema descentralizado del Estado de las Autonomías, ha tenido un impacto fundamental en la paradiplomacia cultural catalana. Esta gobernanza ha favorecido, en diversas instancias, la complejización de la imagen de Cataluña en el extranjero en función del “señalamiento” de un sujeto de representación cultural que se corresponde disímiles interpretaciones de la idea de ciudadanía o de pueblo.

Bibliografía

- ABC. (28 de agosto de 1994). La Generalitat discrimina al teatro en español a pesar de sus doscientos mil espectadores. *ABC*, pp.88.
- ABC. (3 de febrero de 2010). El catalán aprovecha Expolangues para pedir su reconocimiento oficial europeo. *ABC*.
- ABC. (31 de octubre de 1994). La identidad pujoliana. *ABC*.
- ABC. (9 de octubre 2013). La Marca España, un paraguas para CCAA con mejor resultado y buen uso de recursos. *ABC*.
- Abellán, Manuel L. (1984). Literatura, censura y moral en el primer franquismo. *Papers: Revista de sociología*, 21, 153-172.
- AC/E, Qué es AC/E, Presentación. Recuperado en: http://www.accioncultural.es/es/presentacion_ACE#sthash.vHPrX4W7.dpuf.
- Acción Cultural Española. (2013). Programación 2013-2014, 20-03-2013, Madrid: AC/E.
- Acebal, Marc. (2008). Moviments socials i crítica al 'model Barcelona. De l'esperança democràtica de 1979 al miratge olímpic de 1992 i la impostura cultural del 2004. *Scripta Nova*, 12(270).
- ACMC. (1985). *Exposiciones, Carpeta Europalia 85, c. 62276*. Gabinete del Ministro.
- ACN. (3 de junio de 2013). Cataluña tendrá representantes en la UNESCO al margen de la delegación española. *20 minutos*. Recuperado en: <http://www.20minutos.es/noticia/1832625/0/cataluna-tendra-representantes/propios-unesco-al-margen/delegacion-espanola/>.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- AECI. (2007). *Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Cooperación Española*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
- Aertsen, Víctor U. (2011). El cine como inductor del turismo. La experiencia turística en Vicky, Cristina, Barcelona. *Razón y palabra*, 77.
- Agencias. (13 de febrero de 2008). La presencia catalana en la Feria de Fráncfort costó más de 11 millones de euros. *El Mundo*.
- Agencias. (27 de diciembre de 2011). La Generalitat cierra la delegación en Argentina. *El Periódico*.
- Agencias. (6 de febrero de 2012). Artur Mas: "Tàpies ha sido el artista más radicalmente catalán en su pensamiento, su expresión y sus referentes. *El Periódico*.
- Agencias. (9 de julio de 2007). Woody Allen inicia con polémica en Barcelona el rodaje de su nueva película, *El Mundo*.
- Agranoff, Robert. (1993). Inter-governmental politics and policy: Building federal arrangements in Spain. *Regional Politics and Policy*, 3(2), 1-28.
- Aguilar, Manuela (1996). *Cultural Diplomacy and Foreign Policy: German-American Relations, 1955-1968*. New York: Peter Lang Publishing.
- Aguiló, J. M. y Prieto, M. A. (5 de mayo de 2004). El Gobierno Balear planta a Maragall y abandona el Instituto Ramon Llull. *ABC*, pp.58.

- Aizpeolea, Luis R. (10 de enero de 1993). El Gobierno quiere cortar el "descontrol" de la actividad de las autonomías en el extranjero. *El País*.
- Aja, Eliseo. (2007). *El Estado autonómico: federalismo y hechos diferenciales*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1996). Los principales periodos de desarrollo del Estado autonómico. *Anuario jurídico de La Rioja*, 2, 121-144.
- Albornoz, Luis A. (ed.) (2009). *Cultura y Comunicación. Estado y prospectiva de la cooperación española con el resto de Iberoamérica, 1997-2007*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Aldecoa, F. y Keating, M. (eds.), (1999). *Paradiplomacy in Action. The Foreign Relations of Subnational Governments*. London: Frank Cass Publishers.
- Alden, C. (2005). The new diplomacy of the South: South Africa, Brazil, India and trilateralism. *Third World Quarterly*, 26(7), 1077-1095.
- Alonso, J.A., Lozano, L. y Prialé, M^a.A. (2004). La cooperación cultural española: más allá de la promoción exterior. Madrid: *Instituto Complutense de Estudios Internacionales*.
- Alós, Ernest. (4 de octubre de 2013). Villatoro deja el Institut Ramon Llull, *El Periódico*.
- Anderson, Benedict. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Andreescu, Ioana. (2014). *From the Castle to the Agora: Romanian Cultural Institutes Abroad in the Making of National Culture: Politics and Culture*. Saarbrücken: Lap Lambert.
- Andreu i Daufí, Jordi y Campos González, Isabel. (2002). El cas dels papers catalans a Salamanca: hem perdut els papers?. *Biblioteconomia i Documentació*, 9, 52-73.
- Anholt, Simon (2003). *Brand New Justice: The upside of global branding*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- (2006). *Competitive identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- (2009). *Places*. London: Palgrave Macmillan.
- (2011). Beyond the Nation Brand: The Role of Image and Identity in International Relations. En Andy Pike (ed.) *Brands and Branding Geographies* (pp.289-305). UK: Edward Elgar Publishing.
- Ansaldi, Waldo. (2001). La seducción de la cultura, mucho más que un mercado. *Encrucijadas*, 4, 64-77.
- Ansorena, M.A. (2006). Algunas estrategias para la difusión internacional de la cultura española. Documento De Trabajo. *Real Instituto Elcano*, 1, 1-14.
- Antich, J. (1994), *El Virrey*. Barcelona: Planeta.
- Antón Sarmiento Méndez, Xosé. (2010). Acción exterior autonómica y parlamentos territoriales: recapitulación a la luz de la STC 31/2010, de 28 de junio. *Anuario de la Facultad de Derecho de Ourense-2010*, 433-460.
- Anton-Benach, Joan. (25 de noviembre de 1993). París acoge con entusiasmo el Goldoni de Lluís Pasqual. *La Vanguardia*.

- Apalauza Olo, A. (2012). *Nafarroako ipar-mendebaleko hizkeren egitura geolinguistikoa*. Pamplona: Nafarroako Gobernua.
- Aparicio, Miguel Ángel. (ed.), (1999). *La Descentralización y el Federalismo. Nuevos modelos de Autonomía Política. España, Bélgica, Canadá, Italia y Reino Unido*. Madrid: Cedecs.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appel Ronit, Assaf Irony, Steven Schmerz y Ayela Ziv (2008). *Cultural Diplomacy: An Important but Neglected Tool in Promoting Israel's Public Image*. Herzliya: IDC Lauder School of Government, Diplomacy and Strategy Interdisciplinary Center.
- Ara. (28 de enero de 2014). L'Ajuntament de Barcelona s'incorpora a l'Institut Ramon Llull i les Illes Balears se'n desvincula, *Ara*.
- Arellanes Jiménez, Paulino Ernesto. (2008). Realismo político y su encarnación en el neoliberalismo. La relación de los conceptos de las relaciones internacionales en las teorías realismo político y neoliberalismo económico. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 22, 1555-1574.
- Argullol Murgadas, Enrique, Bernardí Gil, Xavier y Bassols, Martín. (2004). El Gobierno y la Administración Pública de la Generalitat de Cataluña. En Martín Bassols Coma (ed.), *La administración pública de las Comunidades Autónomas* (pp.195-226). Madrid: INAP.
- Arias Martínez, M. Antonia. (1996). Comunidades autónomas y relaciones internacionales. Un estudio de jurisprudencia constitucional. *Autonomies. Revista catalana de derecho público*, 21, 359-387.
- Ariño Villarroya, A., Bouzada Fernández, X y Rodríguez Morató, A. (2005). Políticas culturales en España. En Juan A. Roche Cárcel y Manuel Oliver Narbona (eds.), *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*, (pp.435-472). San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Armengol i Ferrer, Ferran. (2008). Els acords d'acció exterior de la Generalitat en el nou marc estatutari. *Revista d'estudis autonòmics i federals*, 6(37), 272-319.
- Armengol, Manel y Catany Toni. (2002). *Antoni Gaudí: Una Visión Poliédrica: La Obra De Gaudí En La Fotografía Catalana Contemporánea*. Barcelona: COPEC.
- Armiñan, Alfredo Pérez de, (2004). Reflexiones sobre la política cultural. *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2, 217-235.
- Arndt, Richard, T. (2009). ¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural en Estados Unidos. En César Villanueva Rivas (ed.), *Diplomacia pública y cultural* (pp.29-54). México: Revista Mexicana de Política Exterior.----- (2005). *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Dulles: Brassey's.
- Aronczyk, Melissa. (2008). "Living the Brand": Nationality, Globality and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants. *International Journal of Communication*, 2, 41-65.----- (2009). How to Do Things with Brands: Uses of National Identity. *Canadian Journal of Communication*, 34(2), 291-295.

- Asgard, Ramin. (2010). U.S.-Iran Cultural Diplomacy: A Historical Perspective. *The Fletcher School Online Journal for issues related to Southwest Asia and Islamic Civilization*, pp. 1-12.
- Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. (16 de abril de 2004). Per una nova política d'arts visuals. AACV. Recuperado de <http://www.aavc.net/>.
- Asunción Guardia, María. (11 de noviembre de 1995). La Associació d'Artistes acusa a la Generalitat de desatender el arte, *La Vanguardia*.
- Aunión, J. A. (10 de octubre de 2012). Wert quiere “españolizar” Cataluña. *El País*.
- Ayala Cordero, José Luis. (2010). *La diplomacia cultural de Quebec en la consolidación de espacios internacionales después de 1995*. Habana: SEMICAL.
- Ayers, Margaret. (2010). *Promoting Public & Private Reinvestment in Cultural Exchange-Based Diplomacy, Series on International Cultural Engagement*. New York: Robert Sterling Clark Foundation.
- Ayuntamiento de Barcelona. (2015). *Libro blanco Barcelona, capital de un nuevo estado*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Ayuso, Elvira L. (2009). Las Comunidades Autónomas en el Consejo de la Unión Europea: la representación de Cataluña. *REAF*, 8, 85-118.
- (2002). *L'acció exterior de les comunitats autònomes espanyoles a l'Amèrica Llatina: el cas de Catalunya*, Barcelona: CIDOB.
- Ayuso, Rocio. (18 de agosto de 2008). Vicky Cristina, y mejor, Barcelona. *El País*.
- Badia i Dalmasas, Francesc. (2010). Govers subestatal en l'acció exterior: Utopia i realitat a Catalunya. Barcelona: Documentos CIDOB Europa.
- Bailey, Peter J. (2001). *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Baker, R. (2003). The United Kingdom Foreign Cultural Policy”. *IFA, Papier zur Konferenz Europe—a Union of Cultures*. Recuperado de <http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/europanetz/baker.pdf>.
- Balaguer, Victor. (1860). *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*. Barcelona: Salvador Manero.
- Balcells, A. (1996). *Catalan Nationalism*. London: Macmillan.
- Balfour, S. y Quiroga, A. (2007). *The Reinvention of Spain Nation and Identity since Democracy*. New York: Oxford.
- Balibrea, M. P. (2005). Barcelona: Del Modelo a la Marca. En Jesús Carrillo e Ignacio Estella Noriega (eds.). *Desacuerdos 3. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía.
- Baltà, Jordi y Delgado, Eduard. (2001). *Efectes de l'ampliació de la Unió Europea sobre Catalunya: les polítiques culturals*. Barcelona: Patronat Català Pro Europa.
- Balthazar Louis, Louis Bélanger y Gordon Mace. (1993). *Trente ans de politique extérieure du Québec 1960-1990*. Quebec: Éditions du Septentrion.

- Baños, Jordi Joan. (25 de agosto de 2000). El gasto cultural de los catalanes supera en un 42 por ciento la media española. *La Vanguardia*, p.26.
- Barba, Fabiola. (2008). Image Building: diplomacia cultural en la política exterior de Canadá. *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, 16, 133-153.
- Barbé, Esther. (1988). Cooperación y conflicto en las relaciones internacionales (La teoría del régimen Internacional). *Afers Internacionals*, 17, 55-67.
- Barberà Aresté, Óscar. (2011). *Alianzas políticas, relaciones de poder y cambio organizativo. El caso de Unió Democràtica de Catalunya (1978-2003)*. Madrid: CIS.
- Barbieri, Nicolás. (11 de enero de 2012). Polítiques culturals a catalunya: crònica d'una deslegitimació anunciada, *Directa 256 Quaderns d'Illa Crua*.
- (2012^a). Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: a case study of the evolution of cultural policy in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), 13-30.
- (2012b). Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008). Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- (2014). *Continguts de la política cultural*. Inédito.
- Barcelona Turisme. (2007). Congress Statistics Barcelona 2007. Bureau, Barcelona Convention. Barcelona.
- Bargalló, Josep. (2007). *¿Qué hacemos en Frankfurt? La cultura catalana invitada de honor en la Feria del Libro 2007*, Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Barnhisel, Greg. (2015). *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. Columbia: Columbia University Press.
- Barnils, A. (29 de octubre de 2004). Folch: “Enviem a Guadalajara l'ambaixada cultural més gran que ha sortit de Catalunya”. *El Punt Digital*.
- Barrado, Ana Vázquez. (2012). Aproximación a la política cultural exterior de España, *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Recuperado de http://www.gestioncultural.org/articulos.php?id_documento=304786.
- Barreta, Jordi. (11 de julio de 2013). Mas anuncia una ofensiva internacional de la 'marca Barcelona-Catalunya. *La Vanguardia*.
- Barston, R.P. (1988). *Modern Diplomacy*. Longman: New York.
- Bassets, Marc. (11 de junio de 2005). El debate sobre la literatura catalana en Frankfurt llega a la prensa alemana, *La Vanguardia*.
- Bataller, M. (3 de febrero de 2011). La tisorada també afecta els casals catalans a l'estranger, *Avui*.
- Bauman, Zygmunt. (2006). *La globalización. Consecuencias humanas*, FCE, México.
- 2009, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: FCE.
- Beck, Ulrich. (2000). *¿Que es la globalización?* Barcelona: Paidós.

- (2006). *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity press.
- Bélangier, Louis. (1994). La diplomatie culturelle des provinces canadiennes. *Études internationales*, 25(3), 421-452.
- (1997). Les enjeux actuels de la participation du Québec à la francophonie multilatérale: de la paradiplomatie à la protodiplomatie. *Politique et Sociétés*, 16(1), 39-59.
- (1999). Redefining Cultural Diplomacy: Cultural Security and Foreign Policy in Canada. *Political Psychology*, 20(4), 677-699.
- (2005). Foreign Interventions and Secessionist Movements: The Democratic Factor. *Canadian Journal of Political Science*, 38(2), 435-462.
- Bell, D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Portsmouth: Heinemann Educational.
- Beltrán García, Susana, (2001). Los acuerdos exteriores de las Comunidades Autónomas Españolas. Marco jurídico actual y perspectivas de futuro. Barcelona: Institut d'Estudis Autònoms.
- Benach, Ernest. (10 de junio de 2007). Diplomàcia pública, l'exemple català. *Avui*, p.14.
- Benet, J. Catalunya sota el règim franquista, Edicions Catalanes de París, Paris, 1973.
- Berdah, Jean-François (2002). La democracia asesinada: España, 1931-1939: la República española y las grandes potencias. Barcelona: Crítica.
- Berridge, G. R. (2002). *Diplomacy: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bianchini, F. (1993a). *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning*. London: Institute for Cultural Policy Studies.
- (1993b). Remaking European cities: the role of cultural policies. En Fr. Bianchichi y M. Parkinson (eds.), *Cultural policy and urban regeneration*, (pp.1-19). *The West European experience*, New York: Manchester University Press.
- Bigo, Didierand y Walker, R.B.J. (2007). Political Sociology and the Problem of the International. *Millennium - Journal of International Studies*, 35(3), 725-739.
- Biltreyest, Daniël. (1995). European audiovisual policy and the cross-border circulation of fiction: A follow-up flow study. *The European Journal of Cultural Policy*, 2(1), 3-24.
- Black, James y Champion, Dean. (1976). *Methods and issues in social research*. New York: John and Wiles sons.
- Blanco, I. (2009). Gobernanza Urbana y Políticas De Regeneración: El Caso De Barcelona. *Revista Española de Ciencia Política*, 20, 25-146.
- Blitzer, Jonhatan. (20 de setiembre de 2012). The Spanish War of Independence. *New York Times*.
- Blomgren, Roger y Johannisson, Jenny. (2014). Regional Cultural Policy in Sweden: Empirical Results, Theoretical Understandings and Consequences for Cultural Policy Research. En International Conference on Cultural Policy Research, Hildesheim, Alemania.
- Bloom, W. (1990). *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bo i Gudiol, Sergi. (2007). *Models de Projectió exterior de la Cultura i de la Llengua Els Estats Nòrdics, Països Baixos, Àustria, les comunitats valona i flamenca de Bèlgica, Baviera i Quebec*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Bobbio, Norberto. (1992). *Estado Gobierno y Sociedad: Por una teoría general de la política*. México: FCE.
- Boisier, Sergio, Lira, Luis, Quiroga, Bolívar, Zurita, Gladis y Rojas, Claudio. (1995). *Sociedad Civil, Actores Sociales y Desarrollo Regional*. Chile: ILPES-CEPAL.
- Boli, John y Thomas, George M. (1997). World Culture in the World Polity: A Century of International Non-Governmental Organization. *American Sociological Review*, 62(2), 171-190.
- Bonet, Lluís y Negrier, E. (2010). Cultural policy in Spain: processes and dialectics. *Cultural Trends*, 19(1), 41-52
- Bonet, Lluís. (1999). Evolución y retos de la política cultural en España. *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello*, 61,89-90.
- (2001). Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme. En Subirats Gomà, J. (ed.), *Govern i polítiques públiques a Catalunya: Autonomia i benestar* (pp. 303-325). Barcelona: Universitat de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2003), (ed.). *Llibre Blanc de les Indústries Culturals de Catalunya*. Barcelona: ICIC.
- Bonet, María. (2011). *Afers europeus i Generalitat de Catalunya: un vincle operatiu?* Dossier EUREGES, 1. Tesis, Institut Universitari d'Estudis Europeus, Barcelona.
- Bordes, Jordi. (21 de junio de 2008). El «Come & See» potenciarà les coproduccions internacionals”, *El Punt*, p. 42.
- Borja i Sebastià, Jordi y Tona Mascareña. (1992). El V centenario y la imagen de España en el mundo. *Anuario internacional CIDOB*, 1, 89-96.
- Borja, Jordi (1997). Las ciudades como actores políticos. *América Latina Hoy*, 15, 15-19.
- Borràs, Maria Lluïsa. (1995). Promoción del arte catalán en el extranjero. *Catalònia cultura*, 41, 4-7.
- Boudreau A., Dubois L., Marais J., Mc Connel G. (2002). L'écologie des langues / Ecology of language. *Mélanges William Mackey / Homage to William Mackey*. París: L'Harmattan.
- Boulding, Kenneth (1959). National Images and International Systems. *The Journal of Conflict Resolution*. 3(2), 120-131.
- Bound, Kirsten, Rachel Briggs y John Holden. (2007). *Culture is a central component of international relations. It's time to unlock its full potential ...* London: Demos.
- Bourdieu, Pierre. (1982). *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. París: Fayard.
- (2001). Le mystère du ministère. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 140, 7-11.
- (1993). Espíritus de Estado: Génesis y estructura del campo burocrático. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 93(13), 49-62.

- (2012). *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*, París: Raisons d'agir Le Seuil.
- (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- (1977). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
- (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- (2001). *Contrafuegos 2: por un movimiento social europeo*. Barcelona: Anagrama.
- Bouzada, Xan. (2007). La gouvernance de la culture en Espagne. En L. Bonet y E. Négrier (eds.), *La politique culturelle en Espagne*. París: Karthala.
- Boyer H. (2004). Langue et nation: le modèle catalan de nationalisme linguistique. *Mots*, 74, 27-42.
- (2006). *El nacionalisme lingüístic: una opció intervencionista davant les concepcions liberals del mercat lingüístic*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: Secretaria de Política Lingüística.
- Boyer, M. (2001). Moving Targets: Understanding Diplomacy and Negotiation in a Globalizing System. *The International Studies Review*, 3(1), 91-99.
- Bracero, Francesc. (12 de diciembre de 2004). El Gobierno pedirá poder usar el catalán en el Parlamento Europeo si se avisa siete días antes, *La Vanguardia*.
- Brenner, N. (2004). Urban governance and the production of new state spaces in western Europe 1960-2000. *Review of International Political Economy*, 11(3), 447-488.
- , (2003). La formación de la ciudad global y el re-escalamiento del espacio del Estado en la Europa Occidental post-fordista. *Eure*, 29(86), 5-35.
- (2004). *New State Spaces Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford: Oxford University Press.
- (1999). Globalization as reterritorialization: the re-scaling of urban governance in the European Union, *Urban Studies*, 36(3), 431-451.
- Briones G. (2003). *Métodos y Técnicas de investigación para las Ciencias Sociales*. México: Trillas.
- Bruilly, John. (1990). *Nacionalismo y Estado*. Barcelona: Pomares-Corredor.
- Brunet, P. (2004). *Vouloir pour la nation. Le concept de représentation dans la théorie de l'État*, París: LGDJ.
- Buchanan, Allen. (1998). Democracy and Secession. En Margaret Moore (ed.), *National Self-Determination and Secession* (pp.14-33). Oxford: Oxford University Press.
- Bouzada Fernández, Xan. (2007). Acerca de algunos cambios recientes en los escenarios de la cultura: secularización y globalización. En Arturo Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura* (pp.123-153). Barcelona: Ariel.
- Busquets, Jordi. (16 de mayo de 2001). Exteriores demora la creación del Instituto Lluïl de promoción del catalán en el mundo”, *El País*.

- Bustamante, Enrique. (1995). Televisión y dinamización de la industria audiovisual. En J. R. Pérez Ornia (ed.), *La Nueva Perspectiva Audiovisual. El reto de la Televisión Pública Regional* (pp. 47-55). Madrid: Telemadrid.
- Bustelo, Gabriela. (2007). En Frankfurt parlem català! *Arcadia*, 25, 28.
- Cabañas Bravo, Miguel. (1996^a). La mediterraneidad en el arte español del Siglo XX. *Hispania: Revista española de historia*, 56(192), 115-134.
- (1996b). Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo: el final de las Bienales Hispanoamericanas de arte. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 62, 497-520.
- Cairns, Alan. (2000). *Citizens Plus: Aboriginal peoples and the Canadian State*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Calduch, R. (1993). *Dinámica de la Sociedad Internacional*. Madrid: CEURA.
- (1994). *La política exterior española en el Siglo XX*. Madrid: Ediciones de Ciencias Sociales.
- Campbell, David. (1992). *Writing Security*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Campillo, M. y Vilanova F. (eds.), (2000). *La cultura catalana en el primer exili, 1939-1940. Cartes d' escriptors, intel•lectuals i científics*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer.
- Capel, Horacio. (2007). El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado 'Modelo Barcelona', *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 11(233).
- Cardús, Salvador, Folch, Ramon y Rovira, Sergi. (2012). Estatuir Catalunya. Les accions per establir un nou Estat. Recuperado de <http://www.estatuir.cat/PES.pdf>
- Cardús, Salvador. (3 de julio de 2011). Un Estat per a la cultura, *Ara*.
- Carl, D., Kindon, S. y Smith, K. (2007). Tourists Experiences of Film Locations: New Zealand as 'Middle-Earth'. *Tourism Geographies*, 9 (1), 49-63.
- Carmines, E. G. y Zeller, R. A. (1979). *Reliability and validity assessment*. London: Sage.
- Carranza, Ernest. (8 de noviembre de 2012). Baleares abandona el Institut Ramon Llull, *La Vanguardia*.
- Carrasco Nualart, R. (2010). Competencia en materia de cultura. *Revista Catalana De Dret Públic, vol. Extra. 1. Especial Sentencia 31/2010 del Tribunal Constitucional sobre el Estatuto de Autonomía de Cataluña de 2006*, 322-337.
- Casas, Ferran. (13 de diciembre de 2007). Una política exterior fuente de roces entre PSC y ERC. *Público*.
- Casellas, Antònia, Dot Jutgla, E. y Pallares- Barbera, M. (2010). Creación de imagen, visibilidad y turismo como estrategias de crecimiento económico de la ciudad, *Finisterra*, 45 (90), 153-172.
- Castellet, Josep M. (1989). El reto de la Olimpiada Cultural. *Catalònia cultura*, 12 (3), 34-37.
- Castells, Ada. (25 de agosto de 2000). Demanen 600 milions al Estar per crear l'Institut Ramon Llull, *Avui*.

- Castells, Manuel y Ollé, Esteve, (2004). *El modelo Barcelona II: el ayuntamiento de Barcelona en la sociedad red. Informe de investigación (documento de síntesis)*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Castells, Manuel. (1993). European cities, the informational society, and the global economy. *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 84(4), 247-253.
- (1989). *The Informational City: Information, Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process*. Oxford: Blackwell.
- (1997). *La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Cazorla, Bertran. (23 de agosto de 2008). El Lull pagó 100.000 euros al Cervantes por las clases de catalán. *El País*.
- Cendros, Teresa. (28 de junio de 2004). Entrevista: Xavier Marcé | Director del ICIC: "Lo peor de la política cultural de CiU ha sido haber creado un modelo secesionista de España". *El País*.
- Center for Arts and Culture. (2004). *Cultural diplomacy: Recommendations & Research*. Washington: Center for Arts and Culture.
- Cerdán, Joxetxo y Pena, Jaime. (2007). *Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)*. Madrid: Liceus.
- Chalmers, Alan. (1990). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia? Una valoración de la naturaleza y el estatuto de las ciencias y sus métodos*. México: Siglo XXI.
- Chao, Tina W. (1996). GATT's Cultural Exemption of Audiovisual Trade: The United States may have Lost the Battle but Not the War. *University of Pennsylvania Journal of International Economic Law*, 1127-1154.
- Cherbo, J. M. y Wyszomirski, M. J. (2000). *The Public Life of the Arts in America*. New Brunswick: Rutgers.
- Cherbo, J. M., Vogel, H. L. and Wyszomirski, M. J. 2008, "Toward and Arts and Creative Sector" en J. M.; Stewart Cherbo, R. A.; Wyszomirski, M. J. ed., *Understanding the Arts and Cultural Sector in the United States*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Chitty, Naren. (2007). Toward an inclusive public diplomacy in the world of fast capitalism and diasporas. En "Foreign Ministries: Adaptation to a Changing World". Recuperado de <http://www.diplomacy.edu/conferences/MFA2007/papers/chitty.pdf>.
- Chomsky, Noam. (2001). *Estados canallas. El imperio de la fuerza en los asuntos mundiales*. Barcelona: Paidós.
- Cienfuegos Mateo, M. (2000). La coordinación de los asuntos europeos en las administraciones autonómicas. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 108, 103-142.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1999). *Tàpies*. Barcelona: Omega.
- Ciurana, Jaume. (2011). *Una política cultural per Barcelona*. En Cercle de Cultura, 4 de octubre.
- Clavell Soldevila, Roser. (ed.), *Plá d'Acció Exterior del Govern de Catalunya 2010-2015*. Departament de Vicepresidència. Afers Exteriors i Cooperació. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- Colás, A. (2002). *International Civil Society: Social Movements in World Politics*. Cambridge: Polity.
- Coleman, H. y Unrau, Y. A. (2005). Analyzing Qualitative Data. En R. M. Grinnell e Y. A. Unrau (eds.), *Social work: Research and evaluation. Quantitative and qualitative approaches* (pp.403-420). New York: Oxford University Press, New York.
- Colino, C. (2007). La acción internacional de las comunidades autónomas y su participación en la política exterior española. *Documento de Trabajo 10/2007. OPEX*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Colins, Richard. (1994). Unity in Diversity? The European Single Market in Broadcasting and the Audiovisual, 1982–92. *Journal of Common Market Studies*,32(1), 89–102.
- Colombo, Alba. (2008). Fira Tàrrrega (Teatre al Carrer). En Colombo Alba y Roselló Cerezuela, David (ed.), *Gestión cultural: Estudios de caso* (pp.95 – 112). Barcelona: Editorial Ariel.
- Colomer, Josep M. (1998). The Spanish ‘state of autonomies’: Non-institutional federalism. *West European Politics*, 21(4), 40-52.
- Colomines, Joan. (26 de abril de 1993).El catalán, una lengua exportable. *La Vanguardia*, p.22.
- Combalia, Victoria. (2004). Más de veinte años. *El País*.
- Comisión Europea. (2012). Mercado interior: la Comisión actúa para garantizar la distribución de películas europeas en Cataluña. Comunicado de Prensa, 21 de julio, Bruselas.
- Commission of the European Communities. (2007). COM(2007) 242 final Communication from the commission to the european parliament, the council, the european Economic and social Committee and the Committee of the regions on a European agenda for culture in a globalizing world {SEC(2007) 570}.
- Comunidad Autónoma de Cataluña. (2000). Ley 20/2000, de 29 de diciembre, de Creación del Instituto Catalán de las Industrias Culturales.
- Conferencia de Gobiernos de las Comunidades Autónomas. (26 de noviembre de 2009). Declaración sobre la participación de las Comunidades Autónomas en la formación de las posiciones del estado ante la unión europea. Barcelona.
- Connolly, Mark Gerard. (2011). The ‘Liverpool model(s)’: cultural planning, Liverpool and Capital of Culture 2008. *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 162-181.
- Conseil des arts de Montréal. (2012). *Plan stratégique 2013-2016*. Montreal: Conseil des arts de Montréal.
- Consejo de la Unión Europea. (2005). Reglamento (ce) no 920/2005 del Consejo de 13 de junio de 2005, Diario Oficial de la Unión Europea, Luxemburgo.
- Constenla, T. y González, M. (19 de diciembre de 2008). Moratinos se aferra a la cultura Editores y creadores apoyan la reivindicación de César Antonio Molina. *El País*.
- Constenla, Tereixa. (4 de febrero de 2010). Cultura española en el exterior, escasa y dispersa, *El País*.
- Coordinadora Catalana de Fundacions. (2008). *Cens de Fundacions Catalunya 2008*. Barcelona: Coordinadora Catalana de Fundacions.

- COPEC (1993). *Memòria d'Activitats*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (1994). *Memòria d'Activitats*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (1997). *Memòria d'Activitats 1995, 1996, 1997*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (1998). *Memòria d'Activitats*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (2002). *Memòria d'Activitats*, Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- (2006). *Memòria d'Activitats*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- Corse, Sarah M. (1997). *Nationalism and literature. The politics of culture in Canada and the United States*. New York: Cambridge University Press.
- Cortes Generales. (2013). Diario de Sesiones Senado X Legislatura. Comparecencia del Director del Instituto Ramón Llull, D. Vicenç Villatoro i Lamolla, ante la Comisión de Asuntos Iberoamericanos, para informar sobre el trabajo que desarrolla la institución.”, 157, 25 de abril de 2013.
- Cortes Generales. (2013). Legislatura X. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados Nº 286. Comisiones. Asuntos Exteriores Presidencia del Excmo. Sr. D. Josep Antoni duran i Lleida. Sesión, núm. 14. Comparecencia del Alto Comisionado de la Marca España Espinosa de los Monteros y Bernaldo de Quirós. Madrid: Congreso de los Diputados.
- Cortes Generales. (2013c). Diario de sesiones del congreso de los diputados pleno y diputación permanente, Año 2013 X Legislatura Núm. 146. Sesión plenaria núm. 137 celebrada el martes 15 de octubre de 2013.
- Courchene, Thomas J. y Telmer, Colin R. (1998). *From heartland to North American region state: the social, fiscal, and federal evolution of Ontario*. Ontario: Centre for Public Management.
- Covell, Charles. (1998). *Kant and the Law of Peace: A Study in the Philosophy of International Law and International Relations*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Cox, Robert. (1999). Multilateralism and World Order. En Robert Cox y Timothy J. Sinclair (eds.), *Approaches to World Order* (pp. 494-523). Cambridge: Cambridge University Press..
- Crack, Angela M. (2008). *Global Communication and Transnational Public Spheres*. New York: Palgrave.
- Craig, C. (1996). *Out of history. Narrative paradigms in British and Scottish culture*. Edinburgo: Polygon.
- Cramer, Kathryn. (2008). *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*. Cardiff: University of Wales Press.

- Creative Scotland. (2014). *Unlocking Potential Embracing Ambition: a shared plan for the arts, screen and creative industries 2014-2024*. Edinburgo: Creative Scotland.
- Criekemans, David. (2006). "How subnational entities try to develop their own 'paradiplomacy'. The case of Flanders (1993-2005)". En *International conference Challenges for Foreign Ministries: Managing Diplomatic Networks and Optimising Value*, Génova.
- (2010a). Regional Sub-State diplomacy from a Comparative Perspective: Quebec, Scotland, Bavaria, Catalonia, Wallonia and Flanders. *The Hague Journal of Diplomacy*, 5(1), 37-64.
- (2010b).Towards a Third Wave in Regional Sub-state Diplomacy? Insights from an In Depth Comparative Study of Quebec, Scotland, Bavaria, Catalonia, Wallonia and Flanders. En Annual meeting of the Theory vs. Policy? Connecting Scholars and Practitioners, New Orleans.
- Crozier, M. y Friedberg, E. (1974). *El Fenómeno burocrático*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1990). El actor y el sistema: las restricciones de la acción colectiva. Madrid: Alianza.
- Cubeles, Xavier y Rué, Emma. (2002). Comercialització i acció exterior. En Lluís Bonet (ed.), *Llibre Blanc de les indústries culturals a Catalunya*, (pp.203-221). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Cubeles, Xavier. (2003). Una visió sectorial de l'economia de la cultura a Catalunya. Nota d'Economia, 76-77. 2003
- Cubeles, Xavier. (ed.) (1993). *La Distribució territorial de la despesa en inversions reals i transferències del Ministeri de Cultura (període 1989-1992)*. Barcelona: Centre d'Estudis de Planificació.
- Cull, Nicholas J. (ed.), 2009. *Public Diplomacy: Lessons from the Past*. Los Ángeles: Figueroa Press.
- (2007) *Black Watch: Theatre as Cultural Diplomacy...*London: British Council.
- Cummings, Milton C. Jr. (2003). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Washington: Center for Arts and Culture.
- Dahl, Robert. (1992). *La democracia y sus críticos*. Barcelona: Paidós.
- Dankhe, G. L. (1989). Investigación y Comunicación. En C. Fernández-Collado y G. L. Dankhe (eds.), *La Comunicación Humana: Ciencia Social* (pp.385-454). México: McGraw.
- Danto, Arthur. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Darian-Smith, Kate. (2010). Research, Teaching and Cultural Diplomacy: the current profile of Australian Studies in Japan. *The Otemon Journal of Australian Studies*, 36, (8), 131-139.
- Davidson, Mark J. (2008). Elements of Credible Cultural Diplomacy: "Landmarks of New York in Tokyo". *The Fletcher forum of world affairs*, 32(3), 75-82.
- De Benito, Emilio. (22 de febrero de 2012). La cooperación exterior española se desploma en caída libre, *El País*.
- De Blas Guerrero, Andrés. (1995). *Nacionalismos y naciones en Europa*. Madrid: Alianza.

- De Castro Ruano, José Luis y Ugalde Zubiri, Alexander. (2007). *Anuario sobre la acción exterior de Euskadi 2007*. Oñate: Instituto Vasco de Administración Pública.
- (2010). *Anuario sobre la acción exterior de Euskadi 2010*. Oñate: Instituto Vasco de Administración Pública.
- De Micheli, Mario. (2002). *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Madrid: Anaya.
- De Raymond, Jean Francois. (2000). *L'Action culturelle extérieure de la France*. París: La Documentation Française.
- De Rivera Carmen. (2009). El cine catalán o en catalán. Recuperado en https://www.ciudadanos-cs.org/prensa/Carmen_de_Rivera_El_cine_catalan_o_en_catalan/3068/
- De San Eugenio Vela, Jordi y Xifra, Jordi. (2014). International representation strategies for stateless nations: The case of Catalonia's cultural diplomacy. *Place Branding and Public Diplomacy*, 11, 83-96.
- De Stacy Harrison, Patricia. (2005). *Cultural Diplomacy The Linchpin of Public Diplomacy. Report of the Advisory Committee on Cultural Diplomacy*. Washington: U.S. Department of State.
- De Taillac, Mathieu. (25 de noviembre de 2012). La Catalogne tient le cap de l'indépendance, *Le Figaro*.
- Degen, M. and García, M., (2012). The Transformation of the Barcelona Model?: An Analysis of Culture, Urban Regeneration and Governance. *International Journal of Urban and Regional Research*, 36 (5), 1022-1038.
- Dehousse, Renaud. (1989). Fédéralisme, asymétrie et interdépendance: aux origines de l'action internationale des composantes de l'État federal. *Études internationales*, 20 (2), 283-309.
- Deibel, Terry y Walter Roberts. (1976). *Culture and Information: Two Foreign Policy Functions*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Del Arenal Moyúa, Celestino (2011^a). América Latina en la Política Exterior española. En José María Beneyto Pérez y Juan Carlos Pereira Castañares (eds.) *Política exterior española: un balance de futuro*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2011b), *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid: Siglo XXI.
- (2004). La política exterior del gobierno socialista, *Política Exterior*, 100(18), 111-126.
- Del Río, Olga. (ed.), (2009). I Seminari Internacional sobre Comunicació, desenvolupament i drets humans a la Mediterrània. Nous reptes a l'agenda internacional. En Barcelona, 3 i 4 de desembre de 2009, Col·legi de Periodistes de Catalunya, UAB, OMEC, Agència Catalana de Cooperació al Desenvolupament.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1991). Acción cultural y política exterior la configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista. (1936-1945). Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- (1994). Las relaciones culturales de España en tiempo de crisis: de la II República a la Guerra Mundial. *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, 259-294.
- (2012). La acción cultural exterior de España: trayectoria reciente y retos pendientes. En Elvira Marco y Jaime Otero, Ariel (eds.), *El discreto encanto de la cultura. Nuevas estrategias para la proyección exterior de la cultura: un enfoque práctico* (pp.15-36). Madrid: Ariel y Real Instituto Elcano.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. y Figueroa, M. (2008). Los compromisos internacionales de España en materia de cultura. Documentos De Trabajo. *Real Instituto Elcano De Estudios Internacionales y Estratégicos*, 4, 1-21.
- Delgado, Elena L. (2010). The sound and the red fury: the sticking points of Spanish nationalism. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11 (3-4), 263-276.
- Departament de Cultura. (2014). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1983). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1984). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1986). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1987). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1989). *Memoria d'Activitats*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (1990). *Memoria d'Activitats*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2010). *Fulls de comunicació i cultura*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2008). *Figures for Catalonia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya,
- Departament de la Presidència (1989). *Institut Català d'Estudis Mediterranis*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Departament de la Vicepresidència. (2007). *Memòria de la Secretaria d'Afers Exteriors 2007*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Departamento de gobernación y relaciones institucionales. Decreto 42/2008, de 4 de marzo, por el que se regula la coordinación ejecutiva de la acción exterior del Gobierno de la Generalitat.
- Dewey, Patricia y Wyszomirski Margaret. (2004). International Issues in Cultural Policy and Administration: A Conceptual Framework for Higher Education. En International Conference on Cultural Policy Research (ICCP), Montreal.
- Dewey, Patricia. (2004). From arts management to cultural administration. *International Journal of Arts Management*, 6(3), 13-22.
- Diez Nicolás, Juan. (2003). *Informe Proyecto Marca España*. Madrid: Foro de Marcas Renombradas Españolas / Instituto Español de Comercio Exterior / Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- DiGiacomo, Susan. (2008). Vicky Cristina Barcelona” vista per una antropòloga. *Quaderns-e de l'institut català d'antropologia*, 11. Recuperado en <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/124221/172193>.

- DiMaggio, P. J. y Powell, W. (1983). "The iron cage revisited" institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48, 147-160.
- Dinnie, K. (2008). *Nation Branding Concepts, Issues, Practice*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Diplocat. (2014). Quiénes somos. Recuperado en <http://www.diplocat.cat/es/quienes-somos/miembros>
- (2015). Resolución de la Federación de Organizaciones Catalanas Internacionalmente Reconocidas, por la cual se aprueban las bases reguladoras de la 1ª convocatoria de ayudas DIPLOCAT para la proyección internacional de las organizaciones civiles catalanas para el año 2014. Recuperado en <http://www.diplocat.cat/es/es/203-contenido/actividades/participacion/ayudas-a-la-sociedad-civil/412-bases-de-la-1-convocatoria>
- Direcció General de Política Lingüística. (2007). *El català ocupa el 88è lloc en el rànquing de les llengües més parlades al món*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Djerejian, Edward P. (2003). *Changing Minds Winning Peace: A new strategic direction for U.S. public diplomacy in the Arab & Muslim world*. Washington: The Advisory Group on Public Diplomacy for the Arab and Muslim World.
- Domènech, C. (23 de marzo de 2006). El periodista Emili Manzano será el director de l'Institut Ramon Llull «Crec que m'han elegit per la meva difusió d'una imatge de cultura. *Diari de Balears*.
- Donaire Villa, Francisco Javier, (2009). La Conferencia para asuntos relacionados con las Comunidades Europeas en el año 2008. En Tornos Mas, Joaquim (ed.), *Análisis de la actividad del Estado y de las Comunidades Autónomas. El Estado de las Autonomías en 2008*. Madrid: Instituto de Derecho Público.
- Dubois, Vincent. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. París: Belin.
- Duchacek, I., Daniel Latouche y Garth Stevenson. (1988). *Perforated sovereignties and international relations: trans-sovereign contacts of subnational governments*. Westport: Greenwood Press.
- Duchacek, Ivo. D. (1984). The international dimension of subnational self-government. *Publius*, 14(4), 5-31.
- (1990). Perforated sovereignties: toward a typology of new actors in international relations. En Soldatos, P. y Michelmann, J. (eds.), *Federalism and international relations: the role of subnational units* (pp.1-34). New York: Oxford University Press.
- EFE. (10 de setiembre de 2009). El Mercado de la Música Viva. *ABC*.
- EFE. (12 de junio de 2007a). El 'Frankfurter Allgemeine' teme que Cataluña lleve a la Feria un "equipo de segunda". *El País*.

- EFE. (13 de junio de 2007b). Varios autores catalanes declinan acudir a la Feria de Francfort. *El País*.
- EFE. (2 de setiembre de 2003). Internacionalització fora d'Espanya. *Vilaweb*.
- EFE. (26 de setiembre de 2014). A Feria de Fráncfort le hubiera gustado ahora Cataluña invitada. *ABC*.
- EFE. (3 de julio de 2006). Montilla: "No se puede entender la cultura catalana sin la creación en castellano". *La Vanguardia*.
- Einbinder, Mary. (2013). *Cultural Diplomacy Harmonizing International Relations through Music*. Tesis doctoral. New York University, New York.
- El País. (18 de mayo de 2004). El editor Xavier Folch dirigirá el Instituto Ramon Llull en Cataluña. *El País*.
- El País. (6 de abril de 2000). La Generalitat creará "consulados cívicos" de Cataluña en el extranjero. *El País*.
- El Punt. (17 de enero de 2007). La música catalana continuarà integrada a l'estand de la música espanyola en el Midem de Canes. *El Punt*.
- Escudero, María A. (1994). El Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Mapfre.
- Espinosa, E. (2002). Prólogo. En J. Noya (ed.), *La imagen exterior como política de Estado*, (pp.4-10). Madrid: Análisis del Real Instituto.
- Espinosa, José Manuel. (1976). *Inter-American Beginning of us Cultural Diplomacy 1936-1948*. Washington: Bureau of Educational and Cultural Affairs- Department of State.
- Esteve Garcia, Francina y Jiménes Cortéz, Claudia. (eds.), (2006). *La liberalització dels serveis culturals a l'OMC i el seu impacte a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Institut d'Estudis Autònoms.
- Europa Press. (10 de diciembre de 2010). Acción Cultural despide al 40% de su plantilla y mantiene a directivos con sueldos de 100.000 euros. *Europa Press*.
- Europa Press. (17 de febrero de 2004). La Generalitat retira al Institut Ramon Llull las competencias en promoción cultural en el exterior. *La Vanguardia*.
- Europa Press. (24 de diciembre 1991). La Generalitat abrirá una red de oficinas culturales en las capitales extranjeras. *La Vanguardia*, p.40.
- European Commission. (2006). *European and their languages*. Bruselas: European Commission.
- Evans, G. (2003). Hard-Branding the cultural city-from Prado to Prada". *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 417-440.
- Evans, P. (1997). The eclipse of the state?. *World Politics*, 50, 62-87.
- Faist, Thomas. (2000). Transnationalization in International Migration: Implications for the Study of Citizenship and Culture. *Ethnic and Racial Studies*, 23(2),189-222.
- Fan, Y. (2006). Nation branding: what is being branded?. *Journal of Vacation Marketing*, 12(1), 5-14.
- Fang, Alexa K. (2011). U.S. immigration law: a barrier to effective cultural diplomacy. *Cardozo Journal of International & Comparative Law*, 19(1), 201-213.
- FAPAE. (2008). *Memoria anual 2008*. Madrid: FAPAE.

- Featherstone, M. (1996). Localism, globalism and cultural identity. En Rob Dissanayake y Wimal Wilson (eds.), *Global/Local. Cultural Production and the Transnational imaginary*, (pp. 46-77). Durham: Duke University Press.
- Feigenbaum, Harvey B. (2001). *Globalization and cultural diplomacy, Art, Culture & the National Agenda. Issue Paper*. Washington: Center for arts and culture.
- (2010). The Political Economy of Cultural Diversity in Film and Television. En J. P. Singh (ed.), *International Cultural Policies and Power*, (pp. 77-83). New York: Palgrave.
- Ferguson, Niall. (2005). *Coloso: Auge y decadencia del imperio americano*. Madrid: Debate.
- Fernández De Casadevante, Carlos. (2001). *La Acción Exterior de las Comunidades Autónomas. Balance de una Práctica Consolidada*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Fernández Leost, José Andrés. (2012). Acción cultural exterior: informe de situación para el sistema español. *La balsa de piedra. Revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea*, 1, 1-12.
- Fernández Mato, J.C. (2008). Cara a un novo modelo na acción exterior da Xunta. *Tempo Exterior*, 17, 59-64.
- Fernández Montolí, Josep-Anton. (2008). *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització (1976-1999)*. Barcelona: Biblioteca Universal Empú Editorial Empúries.
- Fernández Segado, Francisco. (2002). La acción exterior y las Comunidades Autónomas. *Anuario Jurídico de La Rioja*, 8, 333-424.
- Fernández Torres, Alberto. (2011). Las artes escénicas: una estrategia más allá de la resistencia. En Bustamante Enrique (ed.), *Informe sobre la cultura española y su proyección global [ICE-2011]*. Madrid: Fundación Alternativas y Marcial Pons.
- Ferraro García, F.J. (2006). El estado abierto del Estado de las autonomías. *Colección Mediterráneo Económico, Un balance del estado de las Autonomías*, 10, 175-191.
- Ferrer, Isabel. (5 de setiembre de 2014). Polémica al aplazar el Cervantes la presentación de un libro sobre Barcelona. *El País*.
- FIEC. (20 de febrero de 2013). Per una Projecció Exterior de Catalunya pública i des de la societat civil” *e-notícies*. Recuperado en: <http://opinion.e-noticies.es/la-puntita/per-una-projeccio-exterior-de-catalunya-publica-i-des-de-la-societat-civil-73115.html>
- Fina, Xavier y Subirats, Joan. (eds.), (2011). *Proximitat, cultura i tercer sector a Barcelona*. Barcelona: Icaria.
- Finley, M.I. (1973). *Democracy Ancient and Modern*. Londres: Chatto & Windus.
- Finn, Helena K. (2003). The Case for Cultural Diplomacy: Engaging Foreign Audiences. *Foreign Affairs*, 82(6), 15-20.
- Finnemore, Martha. (1996a). *National Interests in International Society*. Ithaca: Cornell University Press.----- (1996b). Norms, culture, and world politics: insights from sociology's institutionalism. *International Organization*, 50(2), 325-347.
- Fisher, Markus. (2006). (Culture and Foreign Politics. En Brenda Shaffer (ed.), *The Limits of Culture Islam and Foreign Policy*, (pp.27-65). Cambridge: The MIT Press.

- Flaquer, Lluís y Giner, Salvador. (30 de julio de 1992). Entre la esencia y la gerencia: la cultura catalana hoy. *El País*.
- Florent, Le Duc. (ed.), (2010). *Culture as a tool for development: challenges of analysis and action*. París: ARCADE.
- Florida, R.L. (2002). *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- (2005). Richard Florida: Richard Florida: "Barcelona és capaç d'oferir un entorn creatiu a tothom", Marta Marín Dòmine. *Barcelona Metròpolis*, 90, 6-7.
- FOCIR. (2008). VIII Jornades de la FOCIR realitzades. En Barcelona, el 25 de octubre del 2008 en el Institut d'Estudis Catalans
- (2010). X Jornades de la FOCIR. La diplomàcia cultural al servei de la projecció internacional de Catalunya. *Internacional.cat.*, 5. Barcelona: FOCIR, Generalitat de Catalunya.
- Foguet i Boreu, Francesc. (2013). Margarida Xirgu, presidenta de la Delegació de la Generalitat de Catalunya a la República Oriental de l'Uruguai. Cartes de Josep Tarradellas (1960–1964). *Franquisme & transició*, 1, 215–269.
- (2009). El teatre i el cinema: influències i projecció exterior (1907-2007). En Bacells, Albert (ed.), *Els Països Catalans i Europa durant els darrers cent anys*, (pp.125-139). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Foguet, Joan. (21 de enero de 2012). Mascarell quiere exportar la cultura catalana para sortear la crisis. *El País*.
- (27 de marzo de 2012). El PEN catalán pedirá que la ONU investigue "los ataques al catalán", *El País*.
- Follari, Roberto. (2002). *Teorías débiles*. Rosario: Homo Sapiens.
- Fondevilla, Santiago. (6 de marzo de 2003). Proyecto del teatro independiente catalán para difundir su trabajo en el mundo. *La Vanguardia*.
- (14 de junio de 2000). Los creadores critican el plan de Vilajoana. *La Vanguardia*, pp.43.
- Fossas, Enric. (1998). Cultura: competencia y colaboración. *Autonomies. Revista Catalana De Dret Públic*, 9, 125-140.
- (2010). Competencia en materia de cultura. Comentario a la Sentencia 31/2010. *Revista Catalana De Dret Públic*, Número Extraordinario, 1, 328-331.
- Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1996). *Genealogía del Racismo*. Argentina: Altamira.
- Fox, Richard. (ed.), (1991). *Recapturing Anthropology*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Fox, Robert. (1999). *Cultural Diplomacy at the Crossroads. Cultural Relations in Europe and the Wider World*. London: The British Council.
- Fresán, Rodrigo. (8 de julio de 2012). Mediodía en Barcelona. *Página 12*.
- Fundació Congrés de Cultura Catalana. (1977). *La Cultura Catalana Avui*. Barcelona: Fundació Congrés de Cultura Catalana

- Gabancho, P. (1983). L'exercisi del poder cultural a Catalunya (III): la posguerra y el franquismo. *L'Avenc*, 57(39), 38-44.
- (2009). Barcelonisme contra catalanitat, una pugna perversa. *Cultura 4 Barcelona, capital de la cultura catalana?*, 9-22.
- Galindo Villoria, Francisco, Granados Martínez, Pilar y Gutiérrez Del Castillo, Rubén. (2009). *Informe sobre la Acción Cultural de España en el Exterior*. Madrid: Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor- Fundación Autor.
- Garcha, A. (2008). Diplomatic Culture or Cultural Diplomacy: The Role for Culture in International Negotiation. Recuperado en http://www.culturaldiplomacy.org/content/pdf/icd_diplomatic_culture_of_cultural_diplomacy.
- García Chamizo, Fernando. (2009). El nacimiento de la sexta: análisis de una nueva estrategia competitiva de televisión "generalista". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- García i Segura, Caterina. (1995^a). La dimensión mediterránea de la proyección exterior de Cataluña: el Arco Latino. *Papers: revista de sociologia*, 46, 46-56.------(1995b). *L'activitat exterior de les regions: una dècada de projecció exterior de Catalunya*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- (1996) La actividad exterior de las entidades políticas subestatales. *Revista de Estudios Políticos*, 91,234-264.
- (1999). La presència exterior de la Generalitat. En *Informe per a la Catalunya del 2000* (pp. 405-411). Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- (2006). L'acció exterior catalana envers l'europa comunitària. En Francesc Morata (ed.), *20 anys de Catalunya a la Unió Europea: 1986-2006*, (pp.19-30). Barcelona: Patronat Català Pro Europa.
- García, Beatriz. (2004). Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 103-118.
- (2002). *El concepte de programa cultural olímpic: orígens, evolució i projecció*. Centre d'Estudis Olímpics. Recuperado en http://olympicstudies.uab.es/cast/lectures/web/pdf/spa_garcia.pdf.
- García, Marisol. (2008). Barcelona: ciudadanos y visitantes. En Marisol Garcia y Mónica Degen (eds.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*, (pp.97-113). Barcelona: Anthropos.
- García, Ruiz, J.L.G. y Emilia Giron Reguera. (1995). La incidencia del modelo de Estado en el sistema de financiación autonómico. En I Congreso de Ciencia Regional de Andalucía: Andalucía en el umbral del siglo XXI, Jerez.
- Gasòliba, Carles A. (1987). Cataluña y la Comunidad Europea. *Catalònia cultura*, 4, 48-49.

- Gattinger, Monica y Saint-Pierre, Diane. (2008). Can national cultural policy approaches be used for sub-national comparisons? An analysis of the Québec and Ontario experiences in Canada. *International Journal of Cultural Policy*, 14, 3, 335-354.
- Geli C. y Punzano I. (13 de junio de 2007), El Ministerio de Industria aporta 12 millones para el sector editorial en Frankfurt, *El País*.
- Gellner, Ernest. (1981). Nationalism. *Theory and Society*, 10(6), 753-76.
- (1997). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- Generalitat de Catalunya. (2005). Resolución CLT/1940/2005, de 6 de junio, por la que se da publicidad al Acuerdo del Gobierno de la Generalidad de 26 de abril de 2005, por el que se aprueban los Estatutos del Instituto Ramon Llull (DOGC de 28 de junio de 2005).
- Generalitat de Catalunya. (2008). Comissió de Política Cultural. Sessió núm. 27 / Política Cultural / 10 de desembre de 2008 Fitxer 01. VIII legislatura / Cinquè període / Dimecres, 10 de desembre.
- Generalitat de Catalunya. (2009). La diplomàcia cultural, reflexions i propostes desde Cataluña. Informe Final. Barcelona: Generalitat de Catalunya e Interarts.
- Generalitat de Catalunya. (2010). Balanç de l'Acció Exterior del Govern de Catalunya 2007-2010, Departament de la Vicepresidència, Comissionat d'Afers Exteriors i Cooperació
- Generalitat de Catalunya. (2014). *Pressupostos de la generalitat de Catalunya per al 2014. Estat d'ingressos i despeses*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Generalitat de Catalunya. (2014). *Pressupostos de la Generalitat de Catalunya per al 2014 (projecte). Memòries de programes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Generalitat de Catalunya. (29 de octubre de 2003). L'ICIC ha destinat més de 27 milions d'euros per impulsar les indústries culturals, Sala de Premsa. *Generalitat de Catalunya*.
- Generalitat de Catalunya. (5 de marzo de 2003b). Les companyies associades a CIATRE i a la Generalitat portaran el teatre català arreu del món, Sala de Premsa. *Generalitat de Catalunya*.
- Georgiou, Myria. (2007). Transnational Crossroads for Media and Diaspora: Three Challenges for Research. En Bailey, Olga G., Georgiou, Myria y Harindranath, R., (eds.), *Transnational Lives and the Media Re-Imagining Diaspora* (pp.11-28). Hampshire: Palgrave.
- Gérin-Lajoie, Paul. (14 de abril de 1965). La personnalité internationale du Québec – Le Québec est vraiment un État même s'il n'a pas la souveraineté entière, *Le Devoir*.
- Germain, A. y D. Rose. (2000). *Montréal: The Quest for a Metropolis*. Chichester: Wiley.
- Getino, Octavio. (2009). Notas sobre lo regional y lo subregional en las relaciones del MERCOSUR cultural con América Latina y la Unión Europea. *Pensamiento Iberoamericano*, 4, 167-188.
- Giacomino, Claudio A. (2009). *Cuestión de imagen: diplomacia cultural en el siglo XXI: razones y modalidades*. Buenos Aires: Biblios.
- Giddens, Anthony. (1999). *The Consequences of Modernity*. California: Cornwall Polity Press.

- (1995). *La constitución de la Sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gienow-Hecht Jessica C. E. y Mark C. Donfried (2010). *Searching for a Cultural Diplomacy*. New York: Berghahn Books.
- Gilboa, Eytan. (2008). Searching for a Theory of Public Diplomacy. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 55-77.
- (2001). “Diplomacy in the Media Age: Three Models of Uses and Effects”, *Diplomacy and Statecraft*, 12 (2), 1-28.
- Gimferrer, Pere. (1974). *Antoni Tàpies y el espíritu Catalán*. Barcelona: Polígrafa.
- Giner, Salvador, Flaquer, Lluís, Busquet, Jordi y Bultà Nuria. (1996). *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona: Edicions 62..
- Gisbert, Josep. (27 de mayo de 2005). El Parlament cree que la literatura catalana es sólo la escrita en catalán. *La Vanguardia*.
- Glick Schiller, Nina 2005a, “Transnational social fields and imperialism. Bringing a theory of power to Transnational Studies”, *Anthropological Theory*, vol.5, no.4, pp 439-461.
- Gobierno de España. (2013). Reunión entre De Luna y el Secretario General del Instituto Cervantes para repasar las actividades de promoción de la lengua y la cultura catalanas. Delegación del Gobierno en Cataluña. Gabinete de prensa. Barcelona.
- Gon. (13 de julio de 2007). Woody Allen subvencionado por el Ayuntamiento de Barcelona. *Espectadores*. Recuperado en <http://espectadores.net/woody-allen-subvencionado-por-el-ayuntamiento-de-barcelona/>.
- González J. Tomás. (2009). La creatividad está en el ADN de Barcelona: El Ayuntamiento de Barcelona invierte 22 millones de euros anuales en comunicación. *Ipmark*, 16 (720), 12-14
- Gonzalez Miguel y Noguer, Miquel. (24 de mayo de 2014). Mas pide el ingreso de Cataluña en la Francofonía de espaldas al Gobierno. *El País*.
- González, Enric. (1 de marzo de 2001). Baño de catalanismo para Woody Allen. El cineasta norteamericano acude en Nueva York a la muestra del Llibre en Català. *El País*.
- González-Chiaramonte, Claudio. (2009). Expanding paradigmas, rediseñando fronteras: La diplomacia cultural norteamericana y la búsqueda de una comunidad interamericana de académicos. *Revista Esboços*, 20(22), 223-244.
- Gould-Davies, N. (2003). The logic of Soviet cultural diplomacy. *Diplomatic history*, 27(2), 193-214.
- Gouvernement du Québec. (2006). *La politique internationale du Québec. La force de l'action concertée*. Ministère des Relations internationales. Gouvernement du Québec.
- Gramsci, Antonio. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nuevas Visión.
- (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- (1974). La formación de los intelectuales. Barcelona: Grijalbo. (1975). *Cartas desde la cárcel, Vol 2*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- (2001). *Cuadernos de la cárcel 4*. México: Ediciones Era.
- Grau Creus, M. (2000). Spain: incomplete federalism. En Wachendorfer-Schmidt (ed.), *Federalism and Political Performance* (pp.58-77). London: Routledge.
- (2005). A step backwards or a step forwards? The politics and policies of decentralization under the governments of the Partido Popular. *Southern European Society and Politics*, 10(2), 263-279.
- Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215.
- Gregory, Bruce. (2008). Public Diplomacy and National Security: Lessons from the U.S. Experience. *Small Wars Journal*. Recuperado en <http://smallwarsjournal.com/jrnl/art/public-diplomacy-and-national-security>.
- Guerrero Turbay, Marcela y Jaramillo Jassir, Mauricio. (2013). El poder blando y la diplomacia cultural de turquía: análisis de los factores históricos y regionales. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 8(1), 61-84.
- Guibernau, Montserrat. (2007). Catalunya i la Unió Europea: identitat, immigració i cosmopolitisme. *Eines per a l'esquerra nacional*, 2, 91-100.
- (2004). *Catalan Nationalism Francoism, transition and democracy*. London: Routledge.
- Guidry, J.A., Kennedy, M.D. y Zald, M.N. (2000). *Globalizations and Social Movements: Culture, Power, and the Transnational Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Guitart, Joan. (2009). Pròleg. En *Obra de govern. Generalitat de Catalunya 1980-2003. Cultura*, (pp. 15-23). Barcelona: Centre D'Estudis Jordi Pujol.
- Gumbel, Peter. (29 de mayor de 2005). Brand Aid, Not Band-Aid. *Time*.
- Gutiérrez-Rubi, A. (5 de junio de 2013). Españolear. *El País*.
- Habermas, Jurgen. (1997). La idea kantiana de paz perpetua. Desde la distancia histórica de doscientos años, *Isegoria*, 16, 61-90
- (1996). *La inclusión del otro: Estudios de teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Hall, Rodney Bruce. (1999). *National Collective Identity: Social Constructs and International Systems*. New York: Columbia University Press.
- Hamilton, Keith y Langhorne, Richard. (2011). *The Practice of Diplomacy: Its Evolution, Theory, and Administration*. New York: Routledge.
- Hannerz, Ulf. (1989). Notes on the Global Ecumene. *Public Culture*, 1(2), 66-75.
- Hargreaves, John. (2003). *Freedom for Catalonia? Catalan Nationalism, Spanish Identity and the Barcelona Olympic Games*. Cambridge: Melbourne.
- Harrison, Lawrence y Samuel Huntington. (eds.) (2000). *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*. New York: Basic Books.

- Harrison, Philip. (1995). Changing Cities, Global Economics, Urban Restructuring and Planning Response. *Transformation: Critical Perspectives on Southern Africa*, 28, 35-50.
- Harvey, David. (1989). From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*. 71(1), 3-17.
- (2009). *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York: Columbia.
- Harvie, Jen y Hurley, Erin. (1999). States of Play: Locating Quebec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil. *Theatre Journal*, 51(3), 299-315.
- Hatton, Timothy J. y Williamson, Jeffrey G. (2005). *Global Migration and the World Economy. Two Centuries of Policy and Performance*. Cambridge: MIT Press.
- Hayes, Carlton. (1955). *The historical evolution of modern nationalism*. New York: Macmillan.
- Henley, Jon. (24 de noviembre de 2012). Catalonia independence timetable: "Once it has started it cannot stop", *The Guardian*.
- Hernández i Martí, Gil-Manuel y Albert Rodrigo, María. (2012). La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano: posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3),89-114.
- Hernández Ramírez, J. (2004). *Turismo inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial*. En I Congreso Internacional Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el Siglo XXI, Osuna.
- Hernández Sampieri, Fernandez Collado, Carlos y Pilar Baptista, Lucio. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hernández Sampieri, R. y Mendoza, C. P. (2008). *El matrimonio cuantitativo-cualitativo: el paradigma mixto*. En 6º Congreso de Investigación en Sexología. Congreso efectuado por el Instituto mexicano de Sexología, A. C. y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, México.
- Herrera de la Muela, Ignacio. (2008). *La promoción cultural española en el exterior: la actividad cultural y promoción del cine del instituto cervantes (1991-2004)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- (2006). *La contribución del Instituto Cervantes a la promoción exterior de la cultura española e hispanoamericana: ¿actor o agente?* Barcelona: Enciclopedia del español en el mundo e Instituto Cervantes .
- Hervik, Peter. (2012). *The Danish Muhammad Cartoon Conflict*. Sweden: Malmö University.
- Hess, C. y Ostrom, E. (2006). *Understanding Knowledge as a Commons*. Cambridge: MIT Press.
- Hewitt Andrew. (1993). *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde*. Standford: Stanford University Press,
- Higham, Robin. (2007). The World Needs More Canada. Canada Needs More Canada. En Baillargeon, Jean Paul (ed.) *The Handing Down of Culture: Smaller Societies and Globalization*, (pp. 134-142). Canada: Grubstreet Books.

- Hillman Chartrand, Harry & McCaughey, Claire. (1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective-Past, Present and Future. En M. C. Cummings y J. Mark Schuster (eds.), *Who's to Pay for the Arts?: The International Search for Models of Support*, (pp. 1-30). New York: American Council for the Arts.
- Hillman Chartrand, Harry. (1992). International cultural affairs: a 14 country survey. *Journal of Arts Management, Law & Society*, 22(2), 134-154.
- Hobsbawm, Eric. (2008). *On Empire: America, War, and Global Supremacy*. US: Pantheon.
- (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Hocking, B. (1993). *Localizing Foreign Policy. Non-Central Governments and Multilayered Diplomacy*. New York: St-Martin's Press.
- (1994). Les intérêts internationaux des gouvernements régionaux: désuétude de l'interne et de l'externe?. *Études internationales*, 25 (3), 409-420.
- Holsti, Ole. (ed.) 2006. *Making American Foreign Policy*. New York: Routledge.
- Howlett, Michael y Ramesh, M. (1995). *Studying public policy. Policy cycles and policy decisions*. Oxford: Oxford University Press.
- Hroch, Miroslav. (1994). La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna. *Revista de Occidente*, 161, 45-60.
- Hsiao, Michael y Yang, Alan. (2008). Transformations in China's Soft Power toward ASEAN. *ChinaBrief*, 22, 11-15.
- Hudson, S. y Brent Ritchie, J.R. (2006). Film tourism and destination marketing: The case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacation Marketing*, 12 (3), 256-268.
- Hudson, V. M. (1995). *Culture and Foreign Policy: Developing a Research Agenda*. En 36th annual conference of the International Studies Association, Chicago, 21-25 de febrero.
- Huguet, Josep M. (1995). El Consorcio Catalán de Promoción Exterior de la Cultura. *Catalònia cultura*, 41(2), 10-11.
- Huguet, Montserrat. (2010). *La acción cultural exterior de España en la primera década del siglo XXI*. En Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad Carlos III de Madrid, Santander.
- Huijgh, Ellen. (2007). Diversity united? Towards a European cultural industries policy. *Policy Studies*, 28 (3), 209-224.
- Huntington Samuel. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York: Simon and Schuster.
- Hurkmans, Ben. (2008) A la conquista del mundo: apuntes sobre la diplomacia cultural holandesa. *Real Instituto Elcano*, 88.
- Idescat. (2012). Población. Provincias. Anuario estadístico de Cataluña. Recuperado en <http://www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=245&lang=es>
- IMBD. (2008). Box office / business for Vicky Cristina Barcelona. Recuperado de: <http://www.imdb.com/title/tt0497465/business>.
- Index, The Anholt-GfK Roper Nation Brands (2011). Recuperado de http://www.gfkamerica.com/practice_areas/roper_pam/nbi_index/index.en.html.

- Institut Català de les Indústries Culturals. (2004). *Memòria anual del Institut Català de les Indústries Culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2012). *Memòria anual del Institut Català de les Indústries Culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Institut de Cultura de Barcelona. (2007). *Barcelona Cultura 07 Balanç*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (2012). *Memòria de l'Institut de Cultura de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (2001-2010). *Memòria l'Institut de Cultura de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (1999). *Plá estratègic del sector cultural de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (2006). *Plan estratégico de cultura de Barcelona. Nuevos acentos*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- Institut Ramon Llull. (2004). *Memòria IRL 2002-2003*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- (2005). *Memòria IRL 2004*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- (2008). *Memòria de l'Institut Ramon Llull 2007*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- (2012). *Memòria 2011*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- (2013). *Memòria de l'Institut Ramon Llull 2012*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Institut Ramon Llull. (2004b). *Bulleti del Llull*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Institut Ramon Llull. (2006b). *Transfer Journal of contemporary culture*, 1.
- Institut Ramon Llull. (2007b). *Programa. Cultura catalan, singular i universal*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Institut Ramon Llull. (2007c). *La Cultura Catalana llevará 130 autores y 160 actos culturales y literarios a la Feria del Libro de Frankfurt 2007. Comunicado de prensa, 13 de junio*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Institut Ramon Llull. (2007d). *Quim Monzó: Eröffnungsrede Discurs Inaugural Opening Speech Discurso Inaugural*. Institut Ramon Llull.
- Institut Ramon Llull. (2013). *Vicenç Villatoro lamenta que el Instituto Cervantes hable de cultura catalana con una óptica más política que cultural. Cultura Premsa 25 de abril*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Institute for cultural Diplomacy. (2011). *Cultural Diplomacy Outlook for 2011. Chapter 7. Cultural Diplomacy in the Private Sector: Company Ranking Report*. Berlín: Institute for cultural Diplomacy.
- Instituto Cervantes. (2005). *Memória institucional 04 05. Colaboraciones y patrocinio*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Instituto Cervantes. (2012). *Memória del Instituto Cervantes 2011-2012*. Madrid: Instituto Cervantes.

- Instituto Cervantes. (1991). Creación del Instituto Cervantes. LEY 7/1991, de 21 de marzo, por la que se crea el Instituto Cervantes (BOE núm. 70 de 22 de marzo de 1991).
- Interarts. (2005). *Las relaciones culturales internacionales: el marco institucional en España. Documentos de Trabajo*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- Interarts. (2009). *Diplomàcia Cultural: Reflexions des de Catañunya* (2009). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Iñiguez, Diego. (2006). La acción cultural exterior y la eficacia del poder blando. *Política Exterior*, 20(11), 165-174.
- IPECC. (2012). Què és l'IPECC?. Triptic informatiu. Recuperado en <http://ipecc.cat/novaweb/que-es-lipecc/> -----(2010). *Memòria de viatge*. Barcelona: IPECC.
- Iriye, Akira. (2000). *Cultural Internationalism and World Order*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- (2002). *Global Community The Role of International Organizations in the Making of the Contemporary World*. London: University of California Press.
- Isart, Rosa M. y Montero, Gloria. (2008). Entrevista a Josep Bargalló, director del Institut Ramon Llull. *ASSAIG de TEATRE*, 62, 440-454.
- Jackson, Gabriel. (1999). *La República española y la Guerra Civil*. Barcelona: Crítica.
- Jacobson, Harold. (1979). *Networks of Interdependence: International Organizations and the Global Political System*. New York: Knopf.
- Jacobson, Stephen. (2009). *Catalonia's Advocates Lawyers, Society, and Politics in Barcelona, 1759-1900*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Jakob, Doreen. (2013). "To Have and to Need": Reorganizing Cultural Policy as Panacea for Berlin's Urban and Economic Woes. En: Grodach Carl and Silver Daniel (eds.), *The politics of urban cultural policy global perspectives*, (pp.110-122). New York: Routledge.
- Jameson, F.1996. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jáuregui Bereciartu, Gurutz. (2005). La participación de las comunidades autónomas en la Unión Europea. *Revista catalana de dret públic*, 31, 137-172.
- Jefatura del Estado. (2006). Ley Orgánica 6/2006, de 19 de julio, de reforma del Estatuto de Autonomía de Cataluña.
- Jefatura del Estado. (2012). Ley 2/2012, de 29 de junio, de Presupuestos Generales del Estado para el año 2012, BOE, 156.
- Jeffery, Charlie. (2010). Scotland's European and international policy. En Ferran Requejo (ed.), *Foreign policy of constituents units at the beginning of 21st century*, (pp.102-120). Barcelona: Col·lecció Institut d'Estudis Autònòmics, 70.
- Jessop, Bob. (2002). *The Future of the Capitalist State*. London: Polity.
- (1997). The entrepreneurial city: re-imagining localities, redesigning economic governance, or restructuring capital?. En Nick Jewson y Susanne MacGregor (eds.),

- Transforming cities: contested governance and new spatial divisions*, (pp.28-41). London: Routledge.
- Johannisson, Jenny. (2010). Making Geography Matter in Cultural Policy Research: The Case of Regional Cultural Policy in Sweden. En Singh, J. P. (ed.), *International Cultural Policies and Power* (pp.127-139). New York: Palgrave Macmillan.
- Jones, D. y Smith, K. (2005). Middle-earth Meets New Zealand: Authenticity and Location in the Making of The Lord of the Rings. *Journal of Management Studies*, 42(5), 923-945.
- Jones, Daniel E. (1999). Mercados globales y culturas minoritarias: el caso de Cataluña ante la prepotencia de Hollywood. *Revista Famecos*, 11, 108- 116.
- Jornet, Nuria. (1997). L'acreditació de coneixements de català com a llengua estrangera: el certificat internacional de català. *Llengua i ús: revista tècnica de política lingüística*, 9, 46-50.
- Jou, Lluís y Melià, Joan. (2001). Dos anys de col.laboració entre les direccions generals de Política Lingüística de Catalunya i de les Illes Balears. *Llengua i ús: revista tècnica de política lingüística*, 22, 4-8.
- Jouve, Bernard. (2007). Urban societies and dominant political coalitions in the internationalization of cities. *Environment and Planning C: Government and Policy*, 25 (3), 374 – 390.
- Jover Zamora, J. M. (1999). *España en la política internacional. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Marcial Pons.
- Juárez Rubio, Francisco y Ribalta, Mike. (2008). Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga. A performing arts market. En Ulrich Wünsch (ed.), *Facets of contemporary event management. Theory & practice for event success*, (pp.153 – 170). Bonn: International University of Applied Sciences Bad Honnef.
- Juliá, Santos. (2003). Política y Sociedad. En Juliá, Santos, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez y Juan Pablo Fusi (eds.), *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons.
- Kant, Immanuel. (1967). *La paz perpetua*. Madrid: Aguilar.
- Karim, H. (2003). *The Media of Diaspora*. London: Routledge.
- Katallani. (2014). Documental. Societat U de Barcelona (SUB).
- Keating, Michael. (1996). *Naciones contra el Estado. El nacionalismo de Cataluña, Québec y Escocia*. Barcelona: Ariel.
- (1997). Stateless nation-building: Quebec, Catalonia and Scotland in the changing state system. *Nations and Nationalism*, 3(4), 689–717.
- (2005a). Policy convergence and divergence in Scotland under devolution. *Regional Studies*, 39(4), 453-463.
- (2005a). Gobernar las ciudades-región: Política, Economía y Desarrollo. *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*, 58, 128-145.
- (2005b). *The Government of Scotland: Public Policy Making after Devolution*. Edinburgo: Edinburgh University Press.

- (1993). Regionalismo, autonomía y regímenes internacionales. *Working papers. Institut de Ciències Polítiques i Socials*, 66.
- Kedourie, Elie. (1998). *Nationalism*. Massachusetts: Blackwell.
- Kelly, D.A. (1997). *Prensa e identidad nacional: la imagen de España en la prensa británica*. Granada: Universidad de Granada.
- Kennedy, L. (2003). Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy. *International Affairs*, 79(2), 315–326.
- Keohane, Robert O. (1984). *After Hegemony: Cooperation and discord in the World political economy*. Princeton: Princeton University Press.
- Keohane, Robert O. y Nye, Joseph. (1972). *Transnational Relations and World Politics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kerlinger, F.N. y Lee, H.B. (2002). *Investigación del Comportamiento: Métodos de Investigación en ciencias sociales*. México: McGraw-Hill.
- Kincaid, John. (2003). Foreign Relations of Subnational Units. Constituent diplomacy in Federal Systems. En Raoul Blindenbacher y Arnold Koller (eds.), *Federalism in a Changing World: Learning from Each Other*, (pp.74-95). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Kisatzsy, Deborah. (1999). Voice of America and Iran, 1949–1953: US liberal developmentalism, propaganda and the Cold War. *Intelligence and National Security*, 14(3), 160-185.
- Klein, N. (1999). *No logo: taking aim at the brand bullies*. New York: Picador.
- Klotz, Audie. (1995). *Protesting Prejudice: Apartheid and the Politics of Norms in International Relations*. Ithaca: Cornell University Press.
- Knapp, Margit. (9 de octubre de 2007). A Controversial Homage to Catalonia: Commerce Replaces Politics at the Frankfurt Book Fair. *Spiegel*.
- Köhler, M. (1998). From the National to the Cosmopolitan Public Sphere. En D. Held Ed. D. Archibugi, y M. Köhler (eds.), *Re-imagining Political Community*, (pp. 231-251). Cambridge: Polity.
- Köppen. Grit. (2014). In-between Space(s): Challenges of Collaborations within Foreign Cultural Policy. En ICCPR2014, Hildesheim, Alemania.
- Koppes, Clayton R. y Black, Gregory D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. California: University of California Press.
- Kostadinova, Tonka. (2011). Cultural diplomacy in war-affected societies: international and local policies in the post-conflict (re)construction of religious heritage in former Yugoslavia. En *International Relations and Globalization, A Three Piece Puzzle: the Relationship between Cultures*, Institute for Cultural Diplomacy, Berlín, 10 de junio.
- Kotler, Philip, Haider, Donald H. y Rein, Irving, (1993). *Marketing Places: Attracting Investment, Industry, and Tourism to Cities, States and Nations*. New York: The Free Press.

- Kotler, Philip. (2008). *Fundamentos de marketing*. México: Prentice Hall.
- Krasner, Stephen D. (1982). Structural causes and regime consequences: regimes as intervening variables. *International Organization*, 36 (2)185-205.
- Krippendorff, K. (1991). Reconstructing (some) Communication Research Methods. En F. Steier (ed.), *Research and Reflexivity*, (pp. 113-142). London: Sage.
- Kuznetsov, Alexander S. (2009). *Political Paradiplomacy as the Domestic Source of Russian Foreign Policy An Analysis on the basis of theoretical framework*., En 50th Annual International Studies Association Meeting, New York, 15-18 de febrero.
- Kymlicka, Will. (1996). Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías. Buenos Aires: Paidós.
- La Porte, Teresa. (2014). Proyección Internacional, Gobiernos locales y Sociedad Civil. En las jornadas «Proyección Internacional, Gobiernos Locales y Sociedad Civil» organizada por la FOCIR, Barcelona 1 de febrero de 2014.
- La Razón. (26 de abril de 2013). El Ramon Llull rechaza la ayuda del Cervantes, mientras gasta 10,8 millones, *La Razón*.
- La Vanguardia. (5 de mayo de 1994). Manchester programa un festival consagrado a las artes escénicas en Cataluña. *La Vanguardia*, pp.43.
- La Vanguardia. (8 de diciembre de 2004). Esquerra pide apoyo del Gobierno al ingreso de Catalunya en la UNESCO. *La Vanguardia*.
- La Vanguardia. (9 de mayo de 2013), Clara Ponsatí: "En Georgetown nunca he hablado de Catalunya". *La Vanguardia*.
- Lacasa, Julian Juan. (19 de setiembre de 2014). Pedro Sánchez no es el único político a quien le gusta chupar cámara. *Blastingnews*.
- Lachapelle, G. y Maltais, B. (2005). Diversité culturelle et stratégies subétatiques: le cas du Québec. *Revue internationale de politique comparée*, 12 (2), 143-159.
- Laclau, Ernesto y Mouffe Chantal. (1987). Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Madrid: Siglo XXI.
- Lage, Martínez, Martínez Morcillo, Santiago y Amado. (1993). *Diccionario diplomático iberoamericano*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Lage, Xesús, Losada, Antón y Gómez, Marta. (2012). La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 115-148.
- Lam, P. (2009). *Japan's Peace Building Diplomacy in Asia*. London: Routledge.
- Landry, C. y Bianchini, F. (1995). *The creative city*. Great Britain: Demos.
- Lapid, Yosef y Friedrich Kratochwil (eds.), (1995). *The Return of Culture & Identity in Ir Theory (Critical Perspectives on World Politics)*. Boulder: Lynne Rienner.,
- Lasagna, Marcelo. (1996). Cambio institucional y política exterior: un modelo explicativo, *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 32, 45-64.
- Lash, Scott y John Urry. (1987). *The End of Organized Capitalism*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Lassalle, José Maria. (17 de marzo de 2011). Geoeconomía y cultura de Estado. *El País*.
- Latouche, Daniel. (1988). State Building and Foreign Policy at the Subnational Level. En Duchacek, I, Daniel Latouche y Garth Stevenson 1988, *Perforated sovereignties and international relations: trans-sovereign contacts of subnational governments*, (pp. 29-42). Westport: Greenwood Press.
- Laudó, Alexandra. (2011). *La recepción crítica de la obra de Antoni Tàpies en los Estados Unidos*. Nota de Prensa. Fundació Antoni Tàpies.
- Laurent, Martin. (2013). *L'Enjeu culturel: la réflexion internationale sur les politiques culturelles 1963-1993*. París: La Documentation française.
- Le Duc, Florent. (2009). *Culture as a tool for development: challenges of analysis and action*. Paris: ACTED.
- Lebovics, Herman. (2000). *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lecours, André y Moreno, Luis. (2003a). *Paradiplomacy and stateless nations: a reference to the Basque Country*. Montreal: The Institute for Research on Public Policy.----- (2003b) *Paradiplomacy: A nation building strategy? A reference to the Basque Country*. En Alain G Gagnon, Montserrat Gibernau y Francois Roche (eds.), *The conditions of democracy in multinational democracies* (pp. 267-294). Montreal: The Institute for Research on Public Policy y Mc Gill Queens University.
- Lecours, André. (2002). Paradiplomacy: Reflections on the Foreign Policy and International Relations of Regions. *International negotiations*, 7(1), 91–114.
- Lenczowski, John. (2007). *Cultural diplomacy, political influence, and integrated strategy*. Washington: The Institute of World Politics.
- (2011). *Full Spectrum Diplomacy and Grand Strategy. Reforming the Structure and Culture of U.S. Foreign Policy*. Lanham: Lexington Books.
- Leonard, M. (1997). *Britain: renewing our identity*. London: Demos.
- (2002). *Public Diplomacy*. London: Foreign Policy Centre.
- Lewis, Nick. (2011). Packaging political projects in geographical imaginaries: the rise of nation branding en Brands and branding geographies. En Andy Pike (ed.), *Brands and Branding Geographies*. UK: Edward Elgar Publishing.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- Llombart Huesca, María. (2013). Política cultural, política exterior: balance de la proyección de Cataluña en Francia (siglos XIX y XX). *Amnis*. Recuperado en <http://amnis.revues.org/2084>.
- Llorens, Carles y Mas, Artur. (eds.) (2010). *Una política internacional per a Catalunya (2010-2020) Les propostes de Convergència en política exterior*. Barcelona: Editor Bubok Publishing,.
- Logan, J. Whaley, R y Crowder K. (1997). The character and consequences of growth regimes: an assessment of 20 years research. *Urban Affairs Review*, 32, 603- 630.

- López Aguilar, Juan F. (1999). Canadá y España: una comparación desde un federalismo contractual. *Autonomies. Revista Catalana De Derecho Público*, 25, 7-36.
- López de Abiada, José Manuel. (1996). De voces y polifonías: escritores hispanos, percepción de América y V Centenario. En W.L. Bernecker, López de Abiada, José Manuel y G. Siebenmann (eds.), *El peso del pasado. Percepción de América y V Centenario*, (pp. 45-141). Madrid: Verbum.
- Lortie, M. y Bédard, S. (2002). Citizen involvement in Canadian foreign policy; The Summit of the Americas experience 2001. *International Journal*, 57(3), 323-329.
- Loughlin, J. (1996). Europe of the Regions and the Federalization of Europe. *Publius: The journal of federalism*, 26 (4),141-162.
- Lury, C. (2004). *Brands. The Logos of the Global Economy*. London: Routledge.
- M.S. (3 de febrero de 2010). El català, llengua convidada d'honor a Expolangues. *Vilaweb*.
- MacClure, Rosemary. (14 de marzo de 2010). Barcelona's artistic side. *Chicago Tribune*.
- MacKenzie David. (2013). An early effort in cultural diplomacy: The Canadian Co-operation Project and Canadian tourism. *International Journal*, 68(4), 576-590.
- Mackey, Eva. (1999). *The House of Difference. Cultural politics and national identity in Canada*. New York: Routledge.
- Mai, Stephanie. (2014). Cultural compromising on the edge: The EU's and Russia's cultural cooperation from 2000-2012. En International Conference on Cultural Policy Research, Hildesheim, Alemania.
- Maiz, Ramón y Losada, Antón. (2009). La desfederalització a l'Estat de les Autonomies Espanyol: els processos de recentralització i de resimetrització. En F. Requejo, y K. Nagel (eds.), *Descentralització, asimetries i processos de resimetrització a Europa. Bèlgica, Regne Unit, Itàlia i Espanya*, (pp.181-222). Barcelona:Generalitat de Catalunya.
- Majoor, Stan. (2007). A cultural approach to city building, LAPS. Recuperado en <http://laps-rietveld.nl/?p=833>.
- (2011). Framing Large-Scale Projects: Barcelona Forum and the Challenge of Balancing Local and Global Needs, *Journal of Planning Education and Research*, 31 (143), 143-156.
- Mann, Michael. (1991). El poder autónomo del Estado: sus orígenes, mecanismos y resultados. *Zona abierta*, 57-58, 15-50.
- (1997). Has globalization ended the rise an rise of the nation-state?. *Review of International Political Economy*, 4(3), 472-496.
- Mannheim, J. B. (1994). *Strategic Public Diplomacy & American Foreign Policy*. New York: Oxford University Press.
- Maragall, Pasqual. (1992). BARCELONA'92. La culminación del reequilibrio urbano. *Distribución y consumo*. 2, 7.
- Marco, Elvira y Otero Roth, Jaime. (2010). La transformación de la diplomacia cultural española. *Política Exterior*, 134, 155-164.

- Marco, Elvira. (2012). La cultura en la esencia de la Marca España: nuevos retos y estrategias para la proyección exterior. En Escuela Diplomática, *Retos de nuestra acción exterior: Diplomacia Pública y Marca España*, (pp. 193-201). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- (2008). Una mirada al sistema británico de relaciones culturales internacionales: acción cultural exterior y diplomacia pública. *ARI*, 34.
- Mark, Simon. (2008). *A Comparative Study of the Cultural Diplomacy of Canada, New Zealand and India*. Tesis doctoral, University of Auckland, Auckland.
- (2009). *A Greater Role for Cultural Diplomacy*, Institute of International Relations. Netherlands: Clingendael.
- Marshall, Tim. (2004). *Transforming Barcelona*. London: Routledge.
- Martí Font, José Maria. (27 de setiembre de 2011). La Generalitat catalana pacta con Hollywood, *El País*.
- Martí, Felix. (2008). La projecció internacional dels Països Catalans. *Eines per a l'esquerra nacional*, 3, 65-77.
- (2006). *Diplomàtic sense estat. Memòries*. Barcelona: Proa.
- Martín Municio, Ángel. (2003). *El valor económico de la lengua española*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- Martínez Carreras, J.U. (1989). La política exterior española durante la Restauración, 1875-1931. En Vilar, J. B. (ed.), *Las relaciones internacionales en la España contemporánea* (pp.79-99). Murcia: Universidad de Murcia.
- Martínez Lillo, P.A. (2003). El factor cultural: el español en el mundo. En J.C. Pereira (ed.), *La política exterior de España (1800-2003): historia, condicionantes y escenarios*, (pp. 237-250). Barcelona: Ariel.
- Martínez, Santi y Rius, Joaquim. (2012). La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(1), 24-43.
- Marx K. y Engels F. (1980). *Obras Escogidas Tomo I*. Moscú: Progreso.
- Marx, Karl. (2009). *La España revolucionaria*. Madrid: Alianza.
- (1995). *El capital: Crítica de la Economía Política*, Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1974) *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Marzo, J.L. y Lozano A. (2005). Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004). *Desacuerdos*, 2, 57-121.
- Marzo, Jorge Luis y Badia, Tere. (2006). La política cultural en el Estado español (1985-2005). Recuperado de http://soymenos.net/politica_espanya.pdf.
- Marzo, Jorge Luis. (2011). Arte, conflicto y poder. *Las puertas del Drama*, 40.

- (2013). *L'era de la degradació de l'art i de la política cultural a Catalunya*. Barcelona: El Tangram.
- (2010). *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?: arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC.
- Mas de Xaxàs, Xavier. (1 de marzo de 2001). Concluye la Setmana de Cultura Catalana en Nueva York. *La Vanguardia*.
- Mascarell, Ferran. (2005). *La cultura en la era de la incertidumbre*. Barcelona: Roca editorial.
- (2007). *Barcelona y la modernidad: La ciudad como un proyecto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Masreal, Fidel. (22 de junio de 2014). Tragicomedia del cine catalán en Hollywood. *El Periódico*.
- Massart-Piérard, F. (1999). Politique des relations extérieures et identité politique: la stratégie des entités fédérées de la Belgique. *Études internationales*, 30(4), 701-727.
- Massot, Josep. (1 de julio de 2004). La hora de la Catalunya plural. El Institut Ramon Llull enviará a México una embajada cultural integradora. *La Vanguardia*, p.46.
- (14 de junio de 2000). Vamos a peor, la Generalitat tendría que multiplicar por cinco su presupuesto. *El País*.
- Mato, Daniel. (2001). Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización. En Daniel Mato (ed.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, (pp.127-159). Buenos Aires: CLACSO.
- Mazzarella, William. (2004). Culture, Globalization, Mediation. *Annual Review Anthropology*, 33, 345-367.
- McCrone, D. (2005). Cultural capital in an understated nation: the case of Scotland. *The British Journal of Sociology*, 56(1),65-80.
- McGiffert, C. (ed.), (2009). *Chinese Soft Power and Its Implications for the United States*. Washington: CSIS.
- McNeill, Donald. (2001). Barcelona as Imagined Community: Pasqual Maragall's Spaces of Engagement. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26 (3), 340-352.
- (1999). *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*, London: Routledge.
- Mellisen, Jan. (2006). Reflections on cultural diplomacy today. Presentado en *Public Diplomacy*, Ankara: Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey, 6 de febrero.
- (ed.), (2005). *The New Public Diplomacy*. London: Palgrave.
- Memis, Sharon. (2010). Showing the Power of "Cultural Relations": Strategic planning, monitoring and evaluation at the British Council. *Public Diplomacy Magazine*, 3,57-69.
- Menchén, M. (4 de julio de 2011). Las cifras de recaudación de 'Midnight in Paris' no dejan de crecer y en Mediapro no dejan de frotarse las manos. *Expansión*.

- Menger, Piere-Michel. (2010). *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity*. Tokio: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Mertens, D. (2005). *Research and Evaluation in Education and Psychology: Integrating Diversity With Quantitative, Qualitative, and Mixed Methods*. Thousand Oaks: Sage.
- Mesado i Jardí, Ángel. (2008), *Els ens subestatal i la UNESCO. Els casos de Catalunya i el Quebec*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Messely, Lies, Dessein, Joost y Lauwers, Ludwig. (2010). Regional identity in rural development: three case studies of regional branding. *APSTRACT: Applied Studies in Agribusiness and Commerce*, 4, 19-24.
- Michelmann, Hans. (ed.), (2010). *Foreign Relations in federal countries*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Milani, Carlos R. (2010). Relaciones internacionales y paradiplomacia en las ciudades brasileñas: la elaboración del concepto de "gestión internacional local. *Geopolítica(s)*, 1(1), 23-40.
- Miller, Toby y Yúdice, George. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ming Shao, W. (1995). Is there no business like show business? Free trade and cultural protectionism. *Yale Journal of International Law*, 20(1), 105-150.
- Minguella, Francesca. (2012). El mecenazgo cultural internacional de las empresas: una contribución a la diplomacia pública. *Real Instituto Elcano*, 17.
- Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y Ministerio de Educación y Cultura. (2010). *Plan Nacional de Acción Cultural Exterior 2010 (PACE)*. Madrid.
- Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. (2013). Anteproyecto Ley de Acción Exterior y Servicio Exterior del Estado. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- Ministerio de Cultura. (2005). Conferencia Sectorial de Cultura. Memoria de Actividades, diciembre de 2005. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2008^a). *Acuerdos adoptados en la IX reunión del pleno de la Conferencia Sectorial de Cultura. Zaragoza 14 de julio de 2008*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2008^b). *Conferencia Sectorial de Cultura. Memoria de Actividades 2007*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Economía y Hacienda. (2009). *Presupuestos generales del Estado 2009*. Madrid: Ministerio de cultura, Ministerio de Economía y Hacienda.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2012). *Plan Estratégico de la Secretaría de Cultura 2012-2015*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- (2013). Programa cultura 2007-2013 Convocatoria 2013. Proyectos seleccionados coordinadores y coorganizadores. Acciones 1.1 y 1.2. Madrid: MECD.
- Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. BOE 315, de 31 de diciembre de 2011, pp. 146666 a 146679.

- Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. Real Decreto 257/2012, de 27 de enero, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2012.
- Ministerio de la Presidencia. (2005). Informe sobre la reforma del Servicio Exterior Español. Madrid: 20 de junio.
- Mitchell, J. M. (1986). *International Cultural Relations (Key Concepts in International Relations)*. London: Allen and Unwin.
- Mitchell, James. (2009). *Devolution in the UK*. Manchester: Manchester University Press.
- Mitxelena Camiruaga, C. (2006). Descentralización fiscal y cohesión territorial en España. *Principios*, 4, 73-90.
- Moilanen, T. y Rainisto, S. (2008). *How to brand nations, cities and destinations: A planning book for place branding*. New York: Palgrave MacMillan.
- Molotch, H. (2002). Place in product. *International Journal of Urban and Regional Research*, 26(4), 665-688.
- Montalt, Salvador. (2007). Allen posa Catalunya en el punt de mira. *Diari de Girona*. Recuperado de <http://www.diaridegirona.cat/cultura/2008/05/18/allen-posa-catalunya-punt-mira/266407.html>
- Montes Gan, Vicente José. (2005). El estilo de vida como referente de la imagen país Estrategia de creación de imagen de los bienes de consumo españoles en el exterior. *Boletín económico de ICE*, 2837, 3-10.
- Montiel, Edgar. (2010). *Diplomacia cultural un enfoque estratégico de política exterior para la era intercultural*. Guatemala: UNESCO.
- Moomas, Hans. (2002). City Branding: the Importance of Socio-cultural Goals. En T. Hauben, M. Vermeulen & V. Paatuuw (eds.), *City Branding: Image Building and Building Images* (pp. 15-48). Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Mora, Rosa. (26 de octubre de 2003) El Instituto Lluïl difundirà el catalán en complicidad con el castellano. *El País*.
- Moragas i Spa, Miquel de, Garitaonandia, Carmelo, y López, Bernat. (1999). Regional and local television in the digital era: reasons for optimism. En: B. López, & M. d. Moragas Spa (eds.), *Television on your doorstep. Decentralisation experiences in the European Union*, (pp. 1-31). Luton: University of Luton Press.
- Moragas i Spa, Miquel de. (2009). *Informe de la comunicació a Catalunya 2007 – 2008*. Barcelona: IncomUAB, Generalitat de Catalunya.
- (2012). Communication, cultural identities and the Olympic Games: the Barcelona'92 experience Recuperado de http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp006_eng.pdf.
- (2008). *La Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992: Luces y sombras. Lecciones para el futuro* Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB. Recuperado de http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp049_spa.pdf.
- Morán, David. (28 de febrero de 2006). El instituto de la discordia. *ABC*.

- (3 de junio de 2007). El ser o no ser de la Feria de Frankfurt. *ABC*.
- Morata, Francesc. (2004). Regiones y Gobernanza Multinivel en la Unión Europea. En Francesc Morata (ed.), *Gobernanza Multinivel en el Unión Europea*, (pp.19-50). Valencia: Tirant lo Blanch, Valencia.
- (2006). Introducción. En Morata, Francesc (ed.), *20 anys de Catalunya a la Unió Europea: 1986-2006*. Barcelona: Patronat Català Pro Europa.
- Moreno Domínguez, José Manuel. (2008). Diversidad audiovisual e integración cultural analizando el programa Ibermedia. *Comunicación y sociedad*, 9, 95-118.
- Morgades, Lourdes. (3 de abril de 2007). Entrevista: Antoni Lladó | Director del Instituto Catalán de Industrias Culturales: "La estrategia de difusión debe ser prestigiar el producto cultural. *El País*.
- Morgenthau, Hans. (1990). *Escritos sobre política internacional*. Barcelona: Tecnos.
- Mouffe, Chantal. (2007). En torno a lo político. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouzelis, Nicos. (1995). *Sociological theory: what went wrong? Diagnosis and remedies*. London: Routledge.
- Mowat, R.B. (1982). *Historia de la Diplomacia Europea*. México: Paidós.
- Mulcahy, Kevin. (1998). Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada. *Journal of Arts Management, Law and Society*, 27(4), 247-263.
- (1999). Cultural Diplomacy and the Exchange Programs: 1938–1978. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 29(1), 7-28.
- Muñoz Cáliz, Berta. (2014). *El teatro silenciado por la dictadura franquista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Mur, Robert. (13 de julio de 2005). El Lluïll explicarà en Frankfurt con una muestra por qué hay escritores catalanes en castellano. *La Vanguardia*, p.34.
- Nafziger, James A. R, Robert Kirkwood Paterson y Alison Dundes Renteln (2010) (eds.). *Cultural Law: International, Comparative, and Indigenous*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagel, Stuart S. (1999). *Policy analysis methods*. New York: Nova Science Publishers.
- Nash, C., Kinneavy, A. y Mader, K. (2008). Cultural diplomacy in the relationship between the UK and Germany. Berlín: *Cultural Diplomacy News*. Recuperado de http://www.cd-n.org/index.php?en_research_ukmg_publications.
- Nattier, Charles. (2015). *La diplomatie publique et culturelle de demain: nouvelles stratégies pour de nouveaux défis*. Quebec: Association internationale des études québécoises.
- Ndlovu, Sifiso Mxolisi. (2010). Sports as cultural diplomacy: the 2010 FIFA World Cup. *Africa's foreign policy Soccer & Society*, 11 (1-2), 144-153.
- Negrier, E. (1997). French Cultural Decentralization and International Expansion. Towards a Geometrically Variable Interculturalism?. *International Journal of Urban and Regional Research*, 21(1), 63-74.

- (2007). La politique culturelle à l'épreuve de la diversité espagnole. En L. Bonet, y E. Négrier (eds.), *La politique culturelle en Espagne*, (pp.145-168). París: Karthala.
- (2003). *Las políticas culturales en España y Francia. Una aproximación nacional y local comparada*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Neumann, I. (1999). *The Uses of the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Newell, S., Robertson, M., Scarbrough, H. y Swan, J. (2002). *Managing Knowledge Work*. London: Palgrave Macmillan.
- Nicolson, H. (1963). *Diplomacy*. London: Oxford University Press.
- Nin, Andrés. (1934). El marxismo y los movimientos nacionalistas. *Leviatán*, 5, 39-47.
- Niño Rodríguez, Antonio. (2009). Uso y abuso de las relaciones culturales en la política internacional. *Ayer*, 75, 25-61.
- (1993). Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931). En P. Pérez Herrero y N. Tabanera (eds.), *España/América Latina: un siglo de políticas culturales*, (pp.149-203). Madrid: AIETI-Síntesis.
- Nofre I Mateo, Jordi. (2010). Políticas culturales, transformaciones urbanas e higienización social en la Barcelona contemporánea. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, 30, 133-161.
- Noguer, Miquel. (3 de junio de 2013). Cataluña da el primer paso para tener representación propia ante la UNESCO, *El País*.
- (8 de julio de 2011). CiU y PP cierran el pacto de los Presupuestos de la Generalitat, *El País*.
- Nossal, Kim Richard, Stéphane Roussel y Stéphane Paquin, (2007). *Politique internationale et défense au Canada et au Québec*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal.
- Noya, Javier y Rodríguez, Beatriz. (2010). *Teorías sociológicas de la globalización*. Madrid: Tecnos.
- Noya, Javier. (2003^a). Luces y sombras de la acción cultural exterior. *Real Instituto Elcano*, 66, 1-7.
- (2006). Una diplomacia pública para España. *Documentos de Trabajo. Real Instituto Elcano*, 11.
- (2005).El poder simbólico de las naciones. *Real Instituto Elcano*, 35.
- (2002).La imagen exterior como política de Estado. *Análisis del Real Instituto Elcano*, 64,1-6.
- (2003b). La nueva etapa de la Marca España. *Análisis del Real Instituto*, 153, 1-8.
- Nunes, C. J. da S. (2005). *A paradiplomacia no Brasil: o caso do Rio Grande do Sul*. Tesis de Master, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.
- Nuño, Ana. (2002) Del nacionalismo catalán y sus frutos, *Letras libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-nacionalismo-catalan-y-sus-frutos>
- Nye, Joseph. (1991). *Bound To Lead: The Changing Nature Of American Power*. New York: Basic Books.

- (2002). *The Paradox of American Power: Why the World's Only Superpower Can't Go It Alone*. New York: Oxford.
- (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- (2008). Public Diplomacy and Soft Power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 94-109.
- Obiols, Isabel. (22 de diciembre de 2000b). El Parlament aprueba la creación del Instituto de las Industrias Culturales con los votos de CiU, PP y ERC. *El País*.
- (14 de mayo de 2000^a). La izquierda pide más presencia del sector cultural en el futuro ICIC. *El País*.
- (10 de julio de 1998). Tres de cada cuatro ciudadanos de Barcelona no van nunca al teatro, a conciertos o a ver exposiciones”, *El País*.
- (3 de febrero de 2001). Arte, cine y libros centran la Semana de la Cultura Catalana en Nueva York. *El País*.
- O'Brien, Robert; Goetz, Anne Marie; Scholte, Jan Aart y Williams, Marc. (2000). *Contesting Global Governance. Multilateral Economic Institutions and Global Social Movements*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Observatorio de la Marca España. (2013). Barómetro de la Marca España. Resultados de Marzo-Abril de 2013. Madrid: Real Instituto Elcano.
- Observatory Pi i Sunyer. (2012). *The Foreign Affairs strategy of the Catalan local entities. Conclusions of the survey of the Local Government*. Barcelona: Observatory of the Carles Pi i Sunyer Foundation for autonomic and local studies.
- Opello, Walter C. y Rosow, Stephen J. (1999). *The Nation-State and Global Order: A Historical Introduction to Contemporary Politics*. Colorado: Linne Rienner.
- Ordóñez, Marcos. (31 de enero de 2012), Teatro en Cataluña: el recorte que viene. *El País*.
- Orozco, Lourdes. (2004). El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000). Tesis doctoral, Durham University, Durham.
- Orr, Joanne. (2008). Instrumental or intrinsic? Cultural policy in Scotland since devolution. *Cultural Trends*, 17(4), 309-316.
- Ortega, Pilar. (5 de setiembre de 2014). El Instituto Cervantes niega que censurara un acto del escritor catalán Sánchez Piñol. *El Mundo*.
- Ortiz, Renato. (1997). *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza.
- (2002). Globalización y esfera pública. Entre lo nacional y lo transnacional. *Signo y Pensamiento*, 21(41), 68-81.
- Ostrom, E. y Ostrom, V. (1977). Public Goods and Public Choices. En E. S. Savas (ed.), *Alternatives for Delivering Public Services: Toward Improved Performance* (pp.7-49). Boulder: Westview Press.
- Ostry, Bernard. (1978). *The Cultural Connection*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Otero, Jaime y Marco, Elvira. (2010). *Colaboración público-privada en la acción cultural exterior. Documento de Trabajo 3/2010*. Madrid: Real Instituto Elcano.

- Palanca Morales, Francisco José. (1976). La Dirección General de Relaciones Culturales. *Revista de información de la Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO*. 6, pp. 33-38.
- Palard Jaques. (1999). Les régions européennes sur la scène internationale: conditions d'accès et systèmes. *Études internationales*, 30 (4), 657-678.
- Palou i Rubio, Saida. (2009). La ciudad fingida el caso de Barcelona. *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, 67-83.
- (2011). *Barcelona, destinació turística. Promoció pública, turismes, imatges i ciutat (1888-2010)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Paquin, Stéphane. (2003). *Paradiplomatie identitaire en Catalogne*. Quebec: Presses Université Laval.
- (2004). *Paradiplomatie et Relations Internationales: théorie des stratégies internationales des régions face à la mondialisation*. Bruselas: Presses Interuniversitaires Européennes.
- Parlament de Catalunya (2012). Compareixença de l'Honorable Conseller de Cultura Ferran Mascarell. Comissió De Cultura Del Parlament De Catalunya, vol. 11, pp. 9-37.
- Parlament de Catalunya. (2001). Proposta no de Llei sobre l'art contemporani, Dimecres, 19 de juny.
- Parlament de Catalunya. (2008). Comissió de Política Cultural 2008, Sessió núm. 27 / Política Cultural / 10 de desembre de 2008, VIII legislatura / Cinquè període / Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- Parsons, Anthony. (1984). 'Vultures and Philistines': British Attitudes to Culture and Cultural Diplomacy. *International Affairs*, 61, 1-8.
- Partit Socialista de Catalunya. & Mascarell, F. (1999). *El llibre blanc de la cultura a Catalunya: Un futur per a la cultura catalana*. Barcelona: Partit dels Socialistes de Catalunya.
- Paschalidis, G. (2009). Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad. *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 275-289.
- Patronat Catalunya Món. (2009^a). *Aspectos jurídicos e institucionales de la acción exterior de Cataluña. Plan de la acción exterior de Cataluña*. Documento de Trabajo no. 4. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2009b). *Grans tendències globals d'un món en transformació. Document de treball*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Peces, Juan. (8 de junio de 2013). Diplocat denuncia en París la falta de reconocimiento de Cataluña. *El País*.
- Peck, J. (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.
- PEN Català. (2013). Nova seu i cap al Congrés de l'any olímpic. .Recuperado en <http://www.pencatala.cat/el-pencatala/historia/nova-seu-i-cap-al-congres-de-lany-olimpic>.

- (2014). El Congrés Internacional de 1992 al Palau de la Música. Recuperado en: <http://www.pencatala.cat/el-pencatala/historia/%20el-congres-internacional-de-1992-al-palau-de-la-musica>.
- (2012). *Memòria d'activitats*. Barcelona: PEN català.
- (2010). *Memòria d'activitats*. Barcelona: PEN català
- Penne, Donna Palmater. (1999). Culture as Security: Canadian Foreign Policy and International Relations from the Cold War to the Market Wars. *International Journal of Canadian Studies*, 20, 149-71.
- Pennock, J. Roland y John Chapman eds., 1968. *Representation*, Atherton Press, New York.
- Peñafiel Saiz, Carmen; Casado Del Río, Miguel Ángel; Fernández De Arroyabe, Ainhoa y Gómez, Leire. (2008). "Made in Galeusca": canales internacionales de TV autonómicos, exportadores de identidad. *Quaderns de comunicació i cultura*, 37 (23), pp.69-92.
- Pérez De Cuellar, J. (1997). *Our Creative Diversity: The World Commission on Culture and Development*. Paris: UNESCO.
- Pérez González, M. (1986). La acción exterior del Estado y las autonomías: desarrollos en la práctica estatutaria. *Cursos de Derecho Internacional de Vitoria Gasteiz*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Pérez Tremps, P. (1991). Comunidades autónomas y actividad exterior en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional. *Autonomies: Revista catalana de derecho público*, 13, 7-30.
- Pérez Yruela, Manuel y Vives, Pedro. (2012). La política cultural en Andalucía. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 65-88.
- Pérez, F. (2002). La financiación del Estado autonómico: una lectura de veinte años de descentralización. En Cucó A. (ed.), *La organización territorial del Estado. España en Europa: un análisis comparado*, (pp.41-66). Universitat de València, València.
- Pericot, J. y Capdevila, A. (eds.). (2009). *L'espectre del tripartit: Comunicació política i comportament electoral a les eleccions catalanes del 2006*. Girona: Documenta Universitaria.
- Perrow, Charles. (1991). *Sociología de las Organizaciones*. Madrid: McGraw Hill.
- Peters, Guy y Donald J. Savoie. (ed.), (1995). *Governance in a changing environment*. Montreal: Canadian Centre for Management Development, Centre canadien de gestion, McGill-Queen's University Press.
- Peters, Guy. (1995). Modelos alternativos del proceso de la política pública. De abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo. *Gestión y Política Pública*, 4(2), 257-276.
- Petit Bozzo, Martí. (2009). *La Convenció sobre la Protecció i la Promoció de la Diversitat de les Expressions Culturals de la UNESCO i les polítiques de promoció de la diversitat cultural. El cas de Catalunya i la paradiplomàcia cultural*. Tesis, Universidad Ramón Llull, Barcelona, España.
- (2010). Fonaments i propostes per a una (para)diplomàcia de Catalunya a la UNESCO. *Quaderns de Recerca, UNESCOCAT*, 2, 1-45.

- Philippart, Eric. (1998). Gouvernance à niveau multiple et relations extérieures: le développement de la 'paradiplomatie' au sein de l'Union européenne et la nouvelle donne belge. *Etudes internationales*, 29(3), 631-646.
- Pingree, Geoff. (27 de julio de 2007). Woody Allen's Barcelona Problem. *TIME*.
- Piñol, Rosa Maria. (18 de mayo de 2004). Entrevista a Xavier Folch, director del Institut Ramon Llull para Catalunya. "El Llull ha de ser más autónomo, como los museos o el Liceu". *La Vanguardia*, pp. 40.
- (14 de febrero de 2002). El Parlament dice sí de forma unánime al Institut Ramon Llull. *La Vanguardia*, pp. 43
- Pisarello, Gerardo (2014). *Procesos constituyentes: Caminos para la ruptura democrática*. Madrid: Trotta.
- Pitkin, H.F. (1967). *The Concept of Representation*. Berkeley: Berkeley UP.
- Pizzorno, A. (1995). Notas sobre los regímenes representativos: sus crisis y su corrupción. *Sociológica*, 10(27).
- Pla Boix, Anna M. (2010). La protecció del plurilingüisme a nivell estatal: Espanya i el model Helvètic en l'escenari del dret comparat. *Revista d'Estudis Autonòmics i Federals*, 10, 162-206.
- Pongy, Mireille y Saez, Guy. (1994). *Politiques culturelles et régions en Europe*. París: L'Harmattan.
- Pons Rafols, X., Campins, M., Castellà, J.M. y Martín, E. (2012). *La acción exterior y europea de la Generalitat de Cataluña desarrollo normativo e institucional*. Madrid: Marcial Pons.
- Pons Rafols, Xavier y Sagarrà Trias, Eduard. (2006). La acción exterior de la generalitat en el nuevo estatuto de autonomía de Cataluña. *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, 12, 1-75.
- Porras Martínez, J.I. (2001). Policy Network o red de políticas públicas: Una introducción a la metodología de investigación. *Estudios Sociológicos*, 19(57), 721-775.
- Porter, R. (2000). *The Creation of the Modern World*. Londres: W. W. Norton and Company.
- Power, D. y Scott, A.J. (2004). A prelude to cultural industries and the production of culture. En D. Power y A.J. Scott (eds.), *Cultural Industries and the Production of Culture*, (pp.3-15). London: Routledge.
- Preteceille, Edmond. (1994). Paradojas políticas de las reestructuraciones urbanas, globalización de la economía y localización de lo político. En Anna Alabart, Giner, Salvador y García, Soledad (eds.), *Clase, poder y ciudadanía*, (pp.61-96). Madrid: Siglo XXI.
- Prevots, Naima. (1999). *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War (Studies in Dance History)*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Pujals, Joan Maria. (2011). *Valors propis de la nostra cultura*. Revista del Centre d'estudis Jordi Pujol, 16, 29-38.
- Pujol, Jordi. (1996). *From Gaudí to Tàpies: Catalan masters of the 20th century*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- Quaggio, Giulia. (2011). Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana. En Luis Carlos Hernando Noguera, Antonio Martínez; Abdón Mateos López y Álvaro Soto Carmona (eds.), *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, (pp.35-59).Madrid: UNED.
- Quatre 40 (2008). Casales catalanes del mundo. Propuestas de Dinamización y trabajo en red. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Quelart, Raquel. (1 de marzo de 2013). ¿Son necesarias las oficinas de la Generalitat en el extranjero?. *La Vanguardia*.
- Racó Català. (18 de setiembre de 2007). La música catalana deixa el 'Sounds of Spain' i es reconeixerà amb la marca 'Catalan! Music' a nivell internacional. *Racó Català*.
- Ramon, R. (2006). Multi-level governance in Spain: building new patterns of sub-national participation in the Council of Ministres of the EU. En Documento de Trabajo, Research Seminar on Devolution in Spain and United Kingdom. IUEE, Bellaterra.
- Ramonedá, Josep. (2011). *13 Tesis sobre la internacionalización de la cultura*. Barcelona: Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.
- Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos. (2004). *La política cultural en España*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- Real Instituto Elcano. (2005). Las relaciones culturales internacionales: el marco institucional en España. Documentos de Trabajo. *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos*, 48.
- (2003). Informe Proyecto Marca España. Madrid: Real Instituto Elcano.
- Remiro Brótons, A. (1984). *La acción exterior del Estado*. Barcelona: Tecnos.
- Ren, C. y Blichfeldt, B.S. (2011). One Clear Image? Challenging Simplicity in Place Branding. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 11(4), 416-434.
- Requejo, Ferran. (2001). Political liberalism in multinational states: the legitimacy of plural and asymmetrical states. En A. Gagnon y J. Tully (eds.), *Multinational Democracies*, (pp.110-132). Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007). Federalisme, descentralització i pluralisme nacional. Teoría política i anàlisi comparada. *Revista d'Estudis Autònoms i Federals*, 4, pp 35-68.
- (2009). Descentralització i asimetries federals i regionals en la política comparada. En F. Requejo y K. Nagel (eds.), *Descentralització, asimetries i processos de resimetrització a Europa. Bèlgica, Regne Unit, Itàlia i Espanya*, (pp.9-24). Barcelona: Institut d'Estudis Autònoms.
- (ed.). (2010). *Foreign policy of constituents units at the beginning of 21st century*. Barcelona: Institut d'Estudis Autònoms.
- Resina, Joan Ramon. (2011). *Catalunya al món. Com es lidera la projecció exterior d'una nació sense estat?*. Barcelona: ESADE.
- (14 de mayo de 2013). Acció exterior acadèmica, *ARA*.

- Resolució PRE/1128/2002, de 30 de abril. Per la qual es dona publicitat al conveni entre la Generalitat de Catalunya i la Comunitat Autònoma de les Illes Balears sobre la constitució de l'Institut Ramon Llull, DOGC núm. 3631, 08.05.2002.
- Rheingold, Howard. (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Massachusetts: Addison-Wesley.
- Rhonda, Z., S. (2009). Mapping Out a Spectrum of Public Diplomacy Initiatives. En N. Snow y P. Taylor (eds.), *Routledge Handbook of Public Diplomacy* (pp.86-100). New York: Routledge.
- Rigol, Joan. (11 de marzo de 1984). Los socialistas y la sociedad civil. *La Vanguardia*.
- Rius Ulldemolins, J. y Zamorano, M. M. (2014). ¿Es España un estado casi-federal en política cultural? Articulación y conflicto entre la política cultural del estado central y la del gobierno de Cataluña. *Revista d'estudis autonòmics i federals*, 19, 274-309.
- (2015). Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: the economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image. *International Journal of Cultural Policies*, 21 (1), 20-40.
- (2014). Federalism, Cultural Policies, and Identity Pluralism: Cooperation and Conflict in the Spanish Quasi-Federal System. *Publius: The journal of federalism*, 45(2), 167-188.
- Rius Ulldemolins, J., Rodríguez Morató, A. y Martínez Illa, S. (2012). El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 173-204.
- Rius Ulldemolins, Joaquim, (2013). Culture and Authenticity in Urban Regeneration Processes: Place Branding in Central Barcelona. *Urban Studies*, 51(14), 3026-3045.
- (2003). Un nou paradigma de la política cultural. Una recerca sociològica en curs sobre el cas barceloní. *Revista Catalana de Sociologia*, 19, 219-228.
- Rodao, Florentino. (2006). Impulso insuficiente. Las relaciones hispano-japonesas dentro del marco europeo. En Pedro San Ginés Aguilar (ed.), *La investigación sobre Asia-Pacífico en España*, (pp.359-384). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rodríguez Campo, Lorena, Fraiz Brea, José Antonio y Rodríguez-Toubes Muñiz, Diego. (2011). Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film Vicky Cristina Barcelona. *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation*. 2 (1), 137-154.
- Rodríguez López, Emmanuel e Isidro López Hernández. (2011). Del auge al colapso. El modelo financiero-inmobiliario de la economía española (1995-2010), *Revista de Economía Crítica*, 12, 39-63.
- Rodríguez Morató, Arturo y Rius Uldemollins, Joaquim. (2012). Presentación del monográfico sobre *La política cultural en España: los sistemas autonómicos*. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 9-14.

- Rodríguez Morató, Arturo. (2012^a). The Culture Society: A Heuristic for Analyzing Cultural Change in the Global Age. En Sales, Arnaud (ed.), *Sociology Today: Social Transformations in a Globalizing World*, (pp.316-346). London: Sage.
- (2012b). El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 15-38.
- (ed.), (2007). *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- (2005). La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona. *Sociedade e Estado*, 20 (2), 351-376.
- (1999). *Estratègies culturals i renovació urbana*. Barcelona: Aula Abierta.
- Rosendorf, N. (2000). Social and Cultural Globalization: Concepts, History and America's Role. En J. Nye y J. Donahue (eds.), *Governance in a Globalizing World*, (pp.109-134). Washington: Brookings Institution,.
- Roth, Katharina, P. (2008). *Advancing the Country Image Construct*. Viena: Universidad de Viena.
- Rovelstad Mathilde. (1973). *The Frankfurt Book Fair Journal of Library History, Philosophy, and Comparative Librarianship*, 8 (3/4), 113-123
- Royo i Marine, Albert. (2012). La projecció internacional de Catalunya. *Revista Òmnium*, 20, 14-20.
- Rubio Arostegui, Arturo y Rius Ulldemolins, Joaquim. (2012). La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. *Gestión y Análisis De Políticas Públicas*, 8, 79-92.
- Rubio Arostegui, J.A. (2008). Génesis, configuración y evolución de la política cultural del estado a través del Ministerio de Cultura.: 1977-2007. *RIPS: Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7 (1), 55-70.
- (2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea.
- (2005). La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista. *Revista Sistema*, 187, 111-124.
- Rudinger, Safranski. (2004). *Cuanta globalización podemos soportar?*. Barcelona: Tusquets.
- Ruggie, J. (1993). *Multilateralism Matters*. New York: Columbia University Press.
- Ruiz Mantilla, Jesús. (1 de febrero de 2008^a). Cultura / Exteriores: primer asalto. *El País*.
- , (18 de diciembre de 2008^b), Cultura / Exteriores: segundo asalto. *El País*.
- Ruiz Robledo, Agustín. (2006). La presencia de las comunidades autónomas en las organizaciones internacionales. *Asamblea: Revista Parlamentaria de la Asamblea de Madrid*, 1, 139-164.
- Rusiñol, Joan. (14 de abril de 2013). Gir estratègic per explicar al món el procés sobiranista. *ARA*.

- Ryniejska–Kiełdanowicz, Marta. (2009). “Cultural Diplomacy as a Form of International Communication”. Institute for Public Relations. Recuperado de: http://www.instituteforpr.org/wp-content/uploads/Ryniejska_Kieldanowicz.pdf.
- Sablosky, Juliet Antunes. (2003). *Recent trends in Department of State support for cultural diplomacy: 1993-2002*. Washington: Center for Arts and Culture. Cultural Diplomacy Research Series.
- Saddiki, Said. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 88, 107-118.
- Sadlier, Darlene. (2012). *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press.
- Sagarra Àngel, Josep Maria de. (2010). Infantas, soldados, rinocerontes y otros personajes kantorianos. A propósito de los motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor. En Fernando Bravo García (ed.), *Releer a Tadeusz Kantor 1990-2010*. Barcelona: Casa de l'est.
- (15 de octubre de 2012). El Instituto Cervantes y la cultura catalana. *La Vanguardia*.
- Sagnier, Jorge Trías. (1995). ¿Qué es el catalanismo? *Cuenta y razón del pensamiento actual*, 94, 78-81.
- Said, Edward W. (1978), *Orientalism: Western conceptions of the Orient*. Harmondsworth: Penguin.
- Sallas, Valentí. (1 de abril de 1995). Sobre la nueva política del COPEC. *La Vanguardia*, pp.20.
- Salomon, Monica. (2011). Paradiplomacy in the developing world: The case of Brazil. En Mark Amen, Toly Noha, Patricia McCarney y Claus Segbers (eds.), *Cities and global governance: new sites for international relations*, (pp.45-69). Farnham: Ashgate.
- (1993). “Las ciudades y el desarrollo de su papel internacional”, *Papers: Revista de Sociología*, 41, p. 140.
- Sánchez Mateos, E. (2001). *Camino viejo y sendero nuevo: ¿España, hacia una política exterior global? Anuario Internacional CIDOB 2000*. Barcelona: Fundació CIDOB.
- Sánchez Medero, Gema y Rubén Tamboleo García. (2013). Política y derechos sociales en tiempos de crisis en España. *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, 15, 239-253.
- Sánchez, Francesc. (2013). *Crònica d'una escola de tardor: “el camí d'Europa”*. Barcelona, 26 i 27 d'octubre de 2013. Barcelona: Esquerra Republicana.
- Sánchez, M.V., Rius Ulldemolins, J. y Zarlenga, M. (2013). ¿Ciudad creativa y ciudad sostenible?: Un análisis crítico del modelo Barcelona de políticas culturales. *Revista Crítica De Ciències Socials*, 96, 48-57.
- Sanchis, Cristina. (2010). *Els projectes de cooperació interregional europea en què participa Catalunya*. En Jornada sobre finançament europeu a projectes culturals, Barcelona, 28 de enero.

- Sassatelli, Mónica. (2002). Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy. *European Journal of Social Theory*, 5 (4), 435-451.
- Sassen, Saskia. (1996). *Losing control: sovereignty in an age of globalization*. New York: Columbia University Press.
- (2007). *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires: Katz.
- (1999). *Ciudad Global. Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Saul, John R., (1994). Culture and Foreign Policy. En *Canada's Foreign Policy: Position Papers. Report Of the Special Joint Committee of the Senate and the House of Commons reviewing Canadian Foreign Policy*. Ottawa: Canadian Communication Group Publishing.
- Savall Cristina. (26 de enero 2009). La Generalitat activa un plan de choque para salvar al cine catalán. *El Periodico*.
- Scherer-Warren, Ilse. (2005). Redes sociales y de movimiento en la sociedad de la información. *Nueva sociedad*, 196, 77-92.
- Schlesinger, P. (2009). The SNP, cultural policy and the idea of the "creative economy". En Hassan, G. (ed.), *The Modern SNP: From Protest to Power* (pp.135-146). Edinburgo: Edinburg University Press.
- (1993). Wishful Thinking: Cultural Politics, Media, and Collective Identities in Europe. *Journal of Communication*, 43(2), 6-17.
- Schneider, Cynthia. (2005). Culture Communicates: US Diplomacy that Works. En Jan Melissen (ed.), *The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations*, (pp.147-168). London: Palgrave Macmillan.
- (2003). *Diplomacy that works: 'Best practices' in cultural diplomacy*. *Cultural Diplomacy Research Series*. Washington: Center for Arts and Culture.
- (2006). *Cultural Diplomacy: Why It Matters, What It Can – and Cannot -- Do? Short Course on Culture Industries, Technologies, and Policies*. En: Annual Meeting of the American Political Science Association, Philadelphia.
- Schreiner, Patrick. (2011). *Außenkulturpolitik, Internationale Beziehungen und kultureller Austausch*. Berlín: Edition Politik.
- Schultz, George P. (1997). Diplomacy in the Information Age. En: Conference on Virtual Diplomacy, U.S. Institute of Peace, Washington, D.C., 1 de abril.
- Schuster, J. Mark. (2002). Sub-national cultural policy - Where the action is: mapping state cultural policy in United States. *International Journal of Cultural Policy*, 8 (2), 181-196.
- Schwartz, Nancy. (1988). *The Blue Guitar: Political Representation and Community*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scott, A. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.
- (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92 (2), 115-130.

- Scottish Government. (2010). *Memorandum of Understanding and Supplementary Agreements Between the United Kingdom Government, the Scottish Ministers, the Welsh Ministers, and the Northern Ireland Executive Committee*. London: The Stationery Office.
- (2002). *Scotland's National Cultural Strategy: Annual Report 2002*. Edinburgo: Scottish Government.
- Scribano, Adrián Oscar. (2007). *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Secretaria d'Afers Exteriors. (2009). *Catalonia at a glance*. Barcelona: Generalitat de Catalunya,
- Secretaria d'Afers Exteriors. (2007). *Memòria de la Secretaria d'Afers Exteriors*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Secretaria de Cultura. (2012). *Anuario de Estadísticas Culturales*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Senado Español. (1998). Diario de Sesiones del Senado en Pleno, núm. 97, pàg. 4453, 16 de setiembre de 1998.
- Sepúlveda, Isidro. (2007). La JAE en la política cultural de España hacia américa. *Revista de Indias*, 67 (239), 59-80.
- Serra, Catalina y Punzano Sierra, Israel. (22 de diciembre de 2006). Josep Bargalló quiere redefinir la estrategia del Institut Ramon Llull. *El País*.
- Serra, Catalina. (28 de marzo de 2008). El Fórum de las Culturas fue un fracaso porque la política de corto alcance ganó a la cultura. *El País*.
- Sesé, Teresa. (25 de marzo de 1995). Malestar entre los profesionales de las artes escénicas por la nueva política del COPEC. *La Vanguardia*, pp.43.
- Shabad Goldie, y Richard Gunther. (1982). Language, Nationalism, and Political Conflict in Spain. *Comparative Politics*, 14 (4), 443-477.
- Sharp, Paul. (1999). For diplomacy: Representation and the Study of International Relations. *International Studies Review*, 1 (1), 33-57.
- Signitzer, B. (2008). Public relations and public diplomacy: Some conceptual explorations. En . A. Zerfass, B. van Ruler, y K. Sriramesh (eds.), *Public relations research: European and international perspectives*, (pp.205-218). Wiesbaden: Verlag fur Sozialwissenschaft.
- Simeon, Richard y Turgeon Luc. (2006). Federalism, nationalism and regionalism in Canada. *REAF*, 3, 11-41.
- Simmel, George. (1925). El problema de la situación religiosa, *Revista de Occidente*, 30, pp. 290-308.
- Simon, Cristina. (2006). *Subvencions i inversions nominatives en cultura als pressupostos generals de l'Estat. 2004-2006*. Barcelona: Departament de Cultura.
- Singh, J. P. (2008). *Negotiation and the Global Information Economy*. New York:Cambridge University Press.
- (ed.). (2010). *International Cultural Policies and Power*. New York: Palgrave Macmillan.

- Skot-Hansen, D. (1999). Kultur til tiden – strategier I den locale: Med Holsterbro som eksempel. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 6 (2), 29-51.
- Soldatos, P. (1993). Cascading Subnational Paradiplomacy in an Interdependent and Transnational World. En Douglas M. Brown y Early H. Fry (eds.), *States and Provinces in the International Political Economy* (pp.65-91). California: Institute of Governmental Studies (IGS).
- (1990). An Explanatory Framework for the Study of Federated States as Foreign-policy Actors. En Soldatos, P. y Michelmann, J. (eds.), *Federalism and international relations: the role of subnational units*, (pp.34-53). New York: Oxford University.
- Soldatos, P. y Michelmann, J. (eds.). (1993). *Federalism and international relations: the role of subnational units*. Nueva York: Oxford University.
- Solé i Sabaté, Josep María. (4 de marzo de 2011). Catalunya dins del món global, *Avui*, pp.21.
- Solé Tura, Jordi. (1970). *Catalanismo y revolución burguesa*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- (1985). *Nacionalidades y nacionalismos en España autonomías, federalismo, autodeterminación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soler, Marga. (16 de junio de 1992). Embajadores de la cultura. *La Vanguardia*, pp.39.
- Sorensen, Ninna Nyberg (2007). An Introduction. En Ninna Nyberg Sorensen (ed.), *Living Across Worlds: Diaspora, Development and Transnational Engagement*, (pp.1-13). Ginebra: International Organization for Migration.
- Sosa Escalada, Alejandra e Ignacio Neffen. (2013). *Curso anual de la EOL sección rosario 2013*. 18º clase: 24/7. Recuperado en http://www.eolrosario.org.ar/pdf/Clase_8_%2024_7.pdf.
- Stanishevski, K. (2007). La comunicación de los destinos turísticos. En Del ReyReguillo, A. (ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (pp. 245-265), Valencia: Tirant lo blanch.
- Straehle, Edgar. (2013). Soberanismo: entre la soberanía y la independencia. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, n. 15, 208-222.
- Straubhaar, J. (1997). Distinguishing the global, regional and national levels of world television. En D. Winseck A., Sreberny-Mohammadi, J. McKenna, y O. Boyd-Barrett (eds.), *Media in global context: A reader*, (pp.284-298). New York: St. Martin's.
- (1991). Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in media communication*, 8(1), 39-59.
- Stringer, Keith. (2005). *The Emergence of a Nation State 1100-1300*. En Jenny Wormald (ed.), *Scotland: A history*, (pp.38-76). Oxford: Oxford University Press.
- Subirana, Jaume. (2010). Fem d'una mena d'ambaixadors...' La proyección internacional como estrategia de las literaturas 'menores'. El caso del PEN catalán. *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura*, 25, 307-324.

- (2011). Organitzacions literàries i mediacions: el cas del PEN català. En Grabiella Gavagnin & Víctor Martínez-Gil (eds.), *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, (pp.59-79). Lleida: Punctum.
- Subirats, Joan y Brugué, Quim. (1997). El Govern de la ciutat i el desbordament de les lògiques territorials i institucionals. En Joan Roca i Albert (ed.), *El municipi de Barcelona i els combats pel govern de la ciutat*, (pp. 257-276). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.
- Subirats, Joan y Gallego, R. (2002). *Veinte años de autonomías en España. Leyes, políticas públicas, instituciones y opinión pública*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Subirats, Joan. (2010). Políticas públicas y cohesión social. Factores territoriales y gobiernos locales. Barcelona: Instituto de Gobierno y Políticas Públicas/UAB.
- (2001). *El Análisis de las políticas públicas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Subirós, Josep. (1998). *El vol de la fletxa. Barcelona'92: Crònica de la reinvençió de la ciutat*. Barcelona: Electa-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- (1999). *Estratègies culturals i renovació urbana*. Barcelona: Aula Barcelona.
- Sureda, Marta. (14 de junio de 2000). El projecte de llei per crear l'organisme, elaborat pel govern català, es debat demà al Parlament, *AVUI*.
- Symonides, Janusz. (2005). *The impact of globalization on the needs and necessities for effective participation of substate entities in intergovernmental multilateral organizations*. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.
- Szondi, G. (2009). Central European Public Diplomacy. Transitional Perspective on National Reputation Management. En N. Snow y P.M. Taylor (eds.), *The Routledge Handbook of Public Diplomacy*, (pp. 292-313). New York: Routledge,.
- Tàpies, Antoni. (15 de noviembre de 1971). L'art d'avantguarda i l'esperit català. *Serra d'Or*, 146.
- (2000). Odczuwane pewnosci / Certezas sentidas / Certeses sentides (catálogo de exposición). Varsovia: Instituto Cervantes de Varsovia.
- (1971). *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel.
- (2003). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Seix Barrall: Barcelona.
- (1991). *Certeses sentides. Divuit obres sobre tèxtil sintètic*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Taylor, Charles. (1999). La política del reconocimiento”, en *Argumentos filosóficos*. Barcelona: Paidós.
- Terol Becerra, Manuel José. (2009). *Reformas Estatutarias y Proyección Exterior de las Comunidades Autónomas*. Barcelona: Tirant lo Blanch.

- Thompson, John Herd. (1996). *Canada's Quest for 'Cultural Sovereignty': Protection, Promotion and Popular Culture*. En Stephen J. Randall y Herman W. Konrad (eds.), *NAFTA in Transition*, (pp. 393-411). Calgary:University of Calgary Press.
- Topić, M. y Sciortino, C. (2012). Cultural Diplomacy and Cultural Imperialism: A Framework for the Analysis. En Topić M. y Rodin, S, Peter Lang (eds.), *Cultural diplomacy and Cultural imperialism: European perspective(s)*, (pp. 9-18). Frankfurt: Peter Lang.
- Tormentín Ibáñez, Justo y María José Villegas Sanz. (1992). *Relaciones culturales entre España y América: La Junta para Ampliación de Estudios (1907-1936)*. Madrid: Mapfre.
- Torner, Carles. (2009a). Una diplomàcia cultural paradoxal?. *Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, 12, 119-132.
- (2008). Frankfurt 2007: la literatura catalana vista amb ulls alemanys. *Revista tècnica de Política Lingüística*, 41, 42-48.
- (2009b). Entrevista. Barcelona: El Punt.
- Trallero, Manuel. (15 de junio de 2007^a). Frankfurt: un caso de censura a los escritores catalanes en lengua castellana, *La Vanguardia*.
- (12 de octubre de 2007^b). ¿Son los escritores catalanes en lengua castellana, escritores alemanes en lengua turca?. *La Vanguardia*.
- Tresserras, Joan M. (2008). *El nuevo ISIC*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (9 de enero de 2012). Inteligencia i diplomacia, *ARA*.
- Tribunal Constitucional. (2010). Pleno. Sentencia 31/2010, de 28 de junio de 2010 (BOE núm. 172, de 16 de julio de 2010).
- Tribunal Constitucional. (2010). Resolución del TC sobre el Estatuto de Autonomía de Cataluña. «BOE» núm. 172, de 16 de julio.
- Trumpbour, John. (2002). *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Truyol y Serra, A. (1977). *La sociedad internacional*. Madrid: Alianza.
- Turisme de Barcelona. (2010). *Estadístiques de Turisme a Barcelona*. Barcelona: Turisme de Barcelona.
- UNESCO Institute for Statistics. (2005). *UNESCO Sector for culture 2005, International flows of selected cultural goods and services, 1994-2003*. Montreal: UNESCO.
- UNESCOCAT. (2006). *Memòria 2005*. Barcelona:UNESCOCAT.
- (2002). *Memòria 2005*. Barcelona:UNESCOCAT
- Urfalino, Philippe. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française.
- Urgell, J., Valls, J. F. y otros. (2003). Comunicació de país, Catalunya com a marca internacional. En Jaume Urgell (ed.), *Donar protagonisme a Catalunya, acció internacional i política de relacions externes catalana*, (pp. 341-360). España: Pòrtic.
- Urry, John. (2003). *Global complexity*. New York: Blackwell.
- (2002). *The Tourist Gaze*. London: Sage.

- USIA .(1999). *The United States Information Agency: A Commemoration*. Washington: United States Information Agency.
- Valderrama, Fernando. (1995). *A history of UNESCO*. París: UNESCO Publishing.
- Vallory, Eduard. (2003). El paper de l'associacionisme català en la projecció internacional de Catalunya. En Urgell, Jaume (ed.), *Donar protagonisme a Catalunya. Acció internacional i política de relacions exteriors catalana*. Barcelona: Proa..
- Van Ham, P. (2001). The Rise of the Brand State - The Postmodern Politics of Image and Reputation. *Foreign Affairs*, 80, 2-6.
- Vanessa. (2008). *Las ciudades como actores políticos en las relaciones internacionales*. Thesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Vanolo, A. (2008). The image of the creative city: Some reflections on urban branding in Turin. *Cities*, 25 (6), 370-382.
- Vázquez, A. (2012). Aproximación a la política cultural exterior de España. Recuperado de: http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1340007319_AVazquez.pdf.
- Ventura, Patrícia (29 de abril de 2011). Sergi Marzàbal, creador de 'Catalans al món': "Los casales catalanes están desfasados, hechos para el siglo pasado". *La Vanguardia*.
- Vera, Esther. (3 de setiembre de 2009). Barcelona, tenemos un problema. *El País*.
- Vicari Haddock, Serena. (2010). *Brand-building: The Creative City: a Critical Look at Current Concepts and Practices*. Firenze: Firenze University Press.
- Vicario, F. (2007). *Les relations culturelles entre l'Espagne et l'Amérique latine*. En L. Bonet y E. Negrier (eds.), *La politique culturelle en Espagne* (pp.103-113). París: Karthala.
- Vidal, Josep. (8 de junio de 2000). 21 entidades exigen a las instituciones que se tomen la cultura como "algo imprescindible. *El País*.
- Vilanova, Pere. (1995). *El Estado y el Sistema Internacional: Una aproximación al estudio de la Política Exterior*. Barcelona: EUB.
- Villalonga, Vadell (1992). Las relaciones institucionales entre la Comunidad Autónoma de Cataluña y América Latina. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 23, 323-328.
- Villanueva, César. (2007). *Representing Cultural Diplomacy: Soft Power, Cosmopolitan Constructivism and Nation Branding in Mexico and Sweden*. Sweden: Växjö University Press.
- Villarroya Planas, Anna. (2010). Política cultural. Cataluña. En Consejo de Europa/ERICarts (ed.), *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- (2012^a). Country Profile: Spain. En ERICArts/Council of Europe (ed.), *Compendium of Cultural Policies and Trends*. Bonn: ERICArts/Council of Europe.
- (2012b). Cultural policies and national identity in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18 (1), 31-45.
- Ville Paris. (2013). *Action Internationale*. Paris: Raport d'Activites.
- Viñas A. (1980). Autarquía y política exterior en el primer franquismo (1939-1959). *Revista de Estudios Internacionales*, 1 (1), 61-92.

- Volkerling, M. (2001). From Cool Britannia to Hot Nation: 'Creative industries' policies in Europe, Canada and New Zealand. *International Journal of Cultural Policy*, 7 (3), 437-455.
- Vose, Robin. (2010). A Report on Catalan Language Publishing. *Publishing Research Quarterly*, 26 (2), 129-143.
- Vozmediano, Elena. (2000). Artistas en pie de guerra. Las Asociaciones de artistas piden la regulación de sus relaciones con las galerías y con las instituciones. *El Cultural*.
- Wallace, William. (2006). Post-Sovereign Governance: The EU as a Partial Polity. En Helen Wallace, Mark A. Pollack y Alasdair R. Young (eds.), *Policy-Making in the European Union* (pp. 483-503). Oxford: Oxford University Press.
- Wallerstein, Immanuel y Balibar, Etienne. (1991). *Raza, Nación y Clase*. Santander: Iepala.
- Wallerstein, Immanuel. (2007). *Geopolítica y geocultura*. Barcelona: Kairós.
- Watson, Adam (1991). *Diplomacy. The dialogue between states*. London: Routledge.
- (1992), *The evolution of international society. A comparative historical analysis*. London: Routledge.
- Weber, Max. (1979). *Economía y sociedad*. México: F.C.E(2009). *La política como vocación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weidhaas, Peter. (2007). *A History of the Frankfurt Book Fair*. Ontario: Dundurn.
- Weiss, L. (2003). *States in the Global Economy*. New York: Cambridge University Press.
- (2006). Michael Mann, State Power, and the Two Logics of Globalisation. *Millennium Journal of International Studies*, 34 (2), 529-539.
- Wendt, Alexander. (1992). Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics. *International Organization*, 46 (2), 391-425.
- (1999). *Social Theory of International Politics*. London: Cambridge.
- (1994). Collective Identity Formation and the International State. *American Political Science Review*, 88 (2), 384-396.
- Werer, M. (1979). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Wiarda, Howard J. (1996). *Corporatism and comparative politics*. New York: M.E. Sharpe.
- Widler, J. (2007). Nation branding: With pride against prejudice. *Place Branding and Public Diplomacy*, 3 (2), 144-150.
- Wiesand, Andreas Joh. (2007). *National Policies Influencing Cultural Cooperation and Mobility in Europe An overview of Research Results*. Bonn: European Institute for Comparative Cultural Research.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, Robert J. (1993). Federalism and cultural diplomacy in Canada and Australia. En Brian Hocking (ed.), *Foreign Relations and Federal States* (pp.190-201). Leicester: Leicester University Press.
- (1996). Conducting cultural policy in the Canadian federal system. En Patrick Fafard y Douglas M. Brown (eds.), *Canada: The State of the Federation 2001*

- Canadian Political Culture(s) in Transition* (pp.189-213). Ontario: Institute of Intergovernmental Relations.
- Wimmer, Michael. (2014). Some Remarks on Current Cultural and Political Culture Trends in Europe. En *ICCPR 2014*, Hildesheim, Alemania: Universidad de Hildesheim.
- Wise, M.Z. (ed.). 2003. *Arts and Minds: Cultural Diplomacy Amid Global Tensions*. New York: Center for Arts and Culture.
- (14 de abril de 2002). Showing the Flag of Culture (Or Not). The NY Times.
- Wolff, S. (2007). Paradiplomacy: scope, opportunities and challenges. *Bologna Center Journal of International Affairs*, 10, 141–150.
- Wright, Sue. (1999). *Language, Democracy, and Devolution in Catalonia*. London: Multilingual Matters.
- Wu, C.-T. (2007). *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal.
- Wyszomirski, Margaret J., Christopher Burgess y Catherine Peila. (2003). *International Cultural Relations: A Multi-Country Comparison*. Ohio: Center for Arts and Culture.
- Xifra, Jordi. (2009). Catalan public diplomacy, soft power, and noopolitik: A public relations approach to Catalonia's governance. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 1(1), 67-85.
- (2014). Building Sport Countries' Overseas Identity and Reputation: A Case Study of Public Paradiplomacy Communication and Sport. *American Behavioral Scientist*, 2, 225-241.
- Yudhishthir, Raj Isar. (2008). Cultural policy: issues and interrogations in an international perspective. En Beckman, Svante y Sten Månsson (eds.), *KulturSverige 2009. Problemanalys och statistik* (pp.74-79). Linköping: SweCult.
- Zaharna, S. Rhonda (2009). Mapping Out a Spectrum of Public Diplomacy Initiatives. En Nancy Snow y Philip Taylor (eds.), *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, (pp.86-101). Routledge, New York.
- Zallo, Ramon (2003). Políticas culturales regionales en Europa: protagonismo de las regiones. En E. Bustamante (ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (pp.297-323). Barcelona: Gedisa.
- (2011). *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Zamorano, Mariano Martín y Rodríguez Morató, Arturo. (2014). The cultural paradiplomacy of Barcelona since the 1980s: Understanding transformations in local cultural paradiplomacy. *International Journal of Cultural Policies*.
- Zellagui, S. (2001). La régulation de l'audiovisuel face à la mondialisation. Les cas du Canada et de la France. *Journal du Barreau*, 33 (14).
- Zeugner-Roth, Katharina P. y Diamantopoulos, Adamantios. (2010). Advancing the country image construct: Reply to Samiee's (2009) commentary. *Journal of Business Research*, 63 (4), 446-449.

Zimmer, Annette y Toepler, Stefan. (1996). Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 26, 167-193.

------(1999). The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States. *Journal of Cultural Economics*, 23, 33-49.

Zimmern, Alfred. (1936). *The League of Nations and the rule of law 1918-1935*. London: Macmillan and Company.

Zizek, Slavoj. (1998). Multiculturalismo, la lógica cultural del capitalismo multinacional. En Fredric Jameson y Slavoj Zizek (eds.), *Estudios culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp.137-188). Buenos Aires: Paidós.

Zolberg, Vera L. (2007). Los retos actuales de la política cultural: una nueva idea de comunidad. En A. Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura*, (pp.89-107). Barcelona: Ariel.

Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

ANEXOS

Índice de tablas

Tabla 1. La diplomacia cultural y las teorías neoliberal y constructivista de las RI.....	61
Tabla 2. Formas, actores y dinámicas de la diplomacia cultural.....	76
Tabla 3. Áreas de la política exterior y polaridades de la diplomacia cultural.....	92
Tabla 4. Criterios de selección de la muestra.....	108
Tabla 5. Principales variables por niveles de estudio.....	110
Tabla 6. Variables de análisis y principales indicadores de estudio de la paradiplomacia cultural catalana.....	111
Tabla 7. Entrevistados de la Generalitat de Cataluña por institución (nombre y cargo).....	114
Tabla 8. Entrevistados por sector (nombre y cargo).....	115
Tabla 9. Entrevistados por nivel de gobierno (nombre y cargo).....	115
Tabla 10. Evolución institucional de la paradiplomacia cultural por ámbito de gobierno (1980-1999).....	172
Tabla 11. Evolución organizacional de la paradiplomacia cultural catalana.....	176
Tabla 12. Evolución del presupuesto exterior: área de Relaciones Culturales del Departamento de cultura (1980-2003).....	184
Tabla 13. Gasto anual del IRL por centro de costo 2004-2012 (en euros).....	221
Tabla 14. Evolución del presupuesto del Departamento de Cultura, de ICIC y % exterior 2001-2013 (ejecutado en euros).....	223
Tabla 15. Evolución de las sentencias del Tribunal Constitucional sobre la acción cultural exterior de Cataluña.....	260
Tabla 16. Comparación de la evolución presupuestaria: IC/IRL.....	262
Tabla 17. Principales actividades en la paradiplomacia cultural del ICUB (2001-2010).....	278
Tabla 18. COPEC. Subvenciones a entidades para la promoción exterior de la cultura catalana (millones de pesetas).....	295
Tabla 19. Transformaciones estructurales tras la caída del Muro de Berlín.....	355
Tabla 20. “Marcos conceptuales” supranacionales de la paradiplomacia cultural catalana.....	372

Tabla 21. Colaboración y conflicto en la paradiplomacia cultural de Cataluña 2000-2014.....	380
Tabla 22. Comparativa multinivel de la evolución de la (para) diplomacia cultural.....	392
Tabla 23. Modelos de gobernanza y características predominantes.....	405
Tabla 24. Factores de desarrollo de la paradiplomacia cultural por niveles de estudio (2000-2014).....	408

Índice de ilustraciones

Gráfico 1. Representación cultural exterior y representación política.....	87
Gráfico 2. Niveles de análisis en torno al objeto de estudio.....	102
Gráfico 3. Actores y redes de la diplomacia cultural en torno a la Marca España.....	169
Gráfico 4. Evolución del presupuesto ejecutado por el COPEC (1993-2000).....	174
Gráfico 5. Número de empresas catalanas asistentes a los stands de CF&TV en ferias internacionales (2001-2006).....	203
Gráfico 6. Aportación del Programa MEDIA a MEDIA Antena Cataluña (en millones de euros).....	204
Gráfico 7. Soporte del ICIC a presentaciones de películas catalanas seleccionadas en festivales y premios internacionales (2004-2010).....	211
Gráfico 8. Esquema administrativo de la paradiplomacia cultural catalana (2008-2010).....	216
Gráfico 9. Evolución del presupuesto anual del IRL y del ICEC (en millones de euros).....	240
Gráfico 10. Actores de la paradiplomacia cultural catalana en el marco del sistema de diplomacia.....	268

Lista de siglas y abreviaturas

AAVC: *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*

AECID: *Agencia Española de Cooperación Internacional*

AGE: *Administración General del Estado*

AMRE: *Asociación de Marcas Renombradas Españolas*

CAC: *Comunidad Autónoma de Cataluña*
CCAA: *Comunidades Autónomas*
CCM: *Centros Catalanes del Mundo*
CE: *Constitución Española*
CF& TV: *Catalan Films and TV*
CIA: *Agencia Central de Inteligencia*
CiU: *Convergencia i Unió*
CN: *Constitución Nacional*
COPCA: *Consortio de Promoción Comercial de Cataluña*
COPEC: *Consorti Català per a la Promoció Exterior de la Cultura*
CR&TV: *Corporació Catalana de Radio i Televisió*
DC: *Departament de Cultura*
ERC: *Esquerra Republicana de Catalunya*
EU: *European Union*
FAPAE: *Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles*
FMRE: *Foro de Marcas Renombradas Españolas*
FOCIR: *Federación Internacional de las Organizaciones Catalanas Oficialmente Reconocidas*
GATT: *General Agreement on Tariffs and Trade*
ICAA: *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales*
ICEC: *Institut Català de les Empreses Culturals*
ICEX: *Instituto Español de Comercio Exterior*
ICI: *Instituto de Cooperación Iberoamericana*
ICIC: *Institut Català de les Indústries Culturals*
ICUB: *Instituto de Cultura de Barcelona*
IEC: *Institut d'Estudis Catalans*
IRL: *Institut Ramon Llull*
JCR: *Junta Técnica de Relaciones Culturales*
MAE: *Ministerio de Asuntos Exteriores*
MAEC: *Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación*
MEC: *Ministerio de Educación y Cultura*
MECD: *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

OCSA: *Olimpíada Cultural S.A.*
ONU: *Organización de las Naciones Unidas*
ORCE: *Oficina de Relaciones Culturales Española*
OTAN: *Organización del Tratado del Atlántico Norte*
PACE: *Plan Nacional de Acción Cultural Exterior*
PSC: *Partido de los Socialistas de Cataluña*
PSIB: *Partido Socialista de las Islas Baleares*
PSOE: *Partido Socialista Obrero Español*
SAE: *Secretaría de Asuntos Exteriores*
SEACEX: *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior*
SECC: *Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales*
SEEI: *Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales*
TC: *Tribunal Constitucional*
TLCAN: *Tratado de Libre Comercio de América del Norte*
TVC: *Televisió de Catalunya*
UCLG: *United Cities and Local Governments*
UE: *Unión Europea*
UNESCO: *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*
USIA: *Agencia de Información de Estados Unidos*