



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Museos y reconfiguración urbana a través de las
ciudades marca. Un análisis de las consecuencias de
la construcción del MACBA en Barcelona**

T E S I S

Para obtener el título de
Licenciada en Relaciones Internacionales

Presenta:
Meztli Xochitl Cambray Herrera

Asesora:
Dra. Lucía Álvarez Enríquez

Ciudad Universitaria, noviembre de 2021
Ciudad de México





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el término de toda una etapa de educación pública y gratuita, por lo cual en estas líneas le agradezco a las personas que hicieron posible la existencia de una institución como la Universidad Nacional Autónoma de México y que hoy continúan luchando por su carácter crítico y plural.

A mi madre

Por enseñarme el amor, el cariño y la bondad. Por ser mi luz y llenar de felicidad mi existencia. Gracias por impulsarme a seguir mis sueños y por cada esfuerzo que haces para que yo logre ser plena, libre y feliz. Gracias por todo.

A mi padre

Por enseñarme la importancia de disfrutar la vida y por tu compromiso con las causas justas. Por reiterarme la importancia de la tierra, recuerdo aquí a las víctimas de la guerra sucia en Guerrero y a las víctimas de Ayotzinapa.

A mi hermano

Gracias por ser el mejor ejemplo a seguir, por las sabias palabras, por las enseñanzas y por tu infinita paciencia. Gracias por alentarme a seguir mis sueños y por acompañarme y compartir aventuras en el fin del mundo, allá en donde no había luz solar.

A la Dra. Lucía Álvarez Enríquez

Gracias por la confianza, la lectura, las recomendaciones y por todo el apoyo y las oportunidades que me ha otorgado para continuar mi proceso de aprendizaje y profesionalización.

A Selene Romero Gutiérrez, Valeria Olvera Alvarado, Muna Makhoul de la Garza y Karla Valverde Viesca

Por aceptar formar parte de mi jurado, nutrirlo, pulirlo y animarme con sus bellas palabras a reconocer la importancia y pertinencia de mi trabajo. Gracias por su tiempo, dedicación y compañía durante todo este proceso.

A las profesoras y profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que con su labor tan pura y desinteresada forman a miles de estudiantes.

A Erika Aguilar Silva

Por dejarlo todo en cada clase, por la pasión y compromiso con cada estudiante que cruzaba la puerta de su salón y por cada palabra de aliento que me regalaba cada que compartimos charlas. Gracias por enseñarme todo sobre los califas Rashidun.

A Alejandro Pedraza

Gracias por hacer que salir de clases a las 21h30 valiera la pena. Gracias por las canciones recomendadas y las películas platicadas. Gracias por acompañar esta etapa y por ser tan buen amigo.

A Leonor

Llevamos compartiendo más de 13 años de vida juntas, gracias infinitas por ser mi mejor amiga, por ser la persona que me conoce en mi forma más pura y aun así me ama sin juzgar.

A Celso

Mi mejor amigo, las palabras aquí sobran y no sé cómo explicar todo lo que eres en mi vida. Hoy estoy aquí gracias a ti, gracias por salvarme la vida y por compartir tu amor, tu cariño y tu nobleza conmigo. Gracias por nunca dejar de ser una persona excepcional.

A Paul, Damián, Fabricio, Alexis, Dian y Aron

Gracias por acompañar tantas etapas de mi vida, por ser las personas más inspiradoras y apasionadas. Basta una palabra de cualquiera de ustedes para alegrar cualquier mal momento, gracias por construir en conjunto un grupo de amigas/os tan sólido y duradero como el nuestro.

A Fernando, Alejandra, Charly, Daniela, Renata y Donovan

Con quienes compartí debates, marchas y desvelos pero sobre todo risas, amor y cuidados. Gracias por su amistad y por su cariño.

Kate Millet escribió sobre la inseguridad femenina que nos invade cuando nos vamos adentrando en un sistema escolar construido históricamente para ensalzar el predominio viril a base de menospreciar a las mujeres. Este trabajo está dedicado, también, a todas las mujeres que luchan y construyen una *academia* crítica y feminista.

Índice

Introducción	7
1 El museo como símbolo, aproximaciones desde el arte y la cultura	11
1.1 Nociones de arte y cultura	11
1.2 Educando el gusto público.....	30
1.3 Museos. Su historia y sus problemas	40
2 Historia de una ciudad. La configuración de Barcelona: de ciudad industrial a “modelo Barcelona”	58
2.1 Cimientos de una ciudad. Barcelona y sus orígenes industriales	58
2.2 Fundación del MACBA y el “Modelo Barcelona”. Planificación urbana para la creación de ciudades marca	67
2.3 Ciudad, ciudad global y ciudad informacional	82
3 Consecuencias de la construcción del MACBA en la población de Barcelona	98
3.1 Clusters culturales y ciudades creativas. La concentración de espacios para producción y reproducción de expresiones artísticas en el Raval	98
3.2 El derecho a la ciudad y la gentrificación	109
3.3 Resistencias en el Raval. La organización barrial y sus experiencias	124
Conclusiones	130
Fuentes de consulta	136

Índice de ilustraciones, mapas, gráficas, tablas y esquemas

Ilustración 1 “Museo Solomon R. Guggenheim”	42
Ilustración 2 “Foto del interior del Museo Solomon R. Guggenheim”	43
Mapa 1 “Ubicación de las fábricas de la industria textil en Barcelona, 1840”	60
Mapa 2 “Estrategia de renovación urbana del Modelo Barcelona”	69
Gráfica 1 “Turistas en Barcelona 1992 - 2019”	80
Gráfica 2 “Lugares más visitados en Barcelona, 2018”	81
Esquema 1 “Indicador de Interacción cultural”	95
Esquema 2 “Indicador de habitabilidad”	95
Tabla 1 “Clasificación de las industrias culturales”	101
Esquema 3 “Modelo de círculos concéntricos de David Throsby”	103
Mapa 3 “Localización de las industrias creativas en Barcelona, 2018”	105
Gráfica 3 “Evolución de los puestos de trabajo en los sectores creativos y en la economía de Barcelona. Segundo trimestre del 2008 - 2018”	105
Mapa 4 “Instituciones y agentes culturales en el Barrio del Raval, 2008”	108
Gráfica 4 “Número de personas que duermen en la calle en Barcelona, 2008 -2020”	117
Mapa 5 “Localización por distritos de personas que duermen en la calle, mayo 2020”	117
Mapa 6 “Precio de alquiler en Barcelona en el tercer trimestre del 2020”	119
Tabla 2 “Indicadores sobre población extranjera en Barcelona”	120
Tabla 3 “Total de habitaciones anunciadas en Airbnb por distrito”	122

Sálvese quien pueda

Juana Molina

Tengo una idea dando vueltas desde hace tiempo
¿Cómo es posible que el progreso sea tan violento?
Una flor, un árbol, un aroma, los pajaritos
Son valores que se van perdiendo de a poquito

Hachan, tiran, rompen, sacan, ponen y hacen ruido
Indignándonos con sus proyectos sin sentido
Demolieron la manzana de al lado de la plaza
Para hacer un centro comercial tan grande y grasa

Sálvese quien pueda, sálvese quien pueda
Quien pueda que se salve

Cambian la fachada de la casa, les da vergüenza
No nos enseñaron el valor de nuestra herencia
La vereda, el almacén, el kiosco, los reconozco
Si los quitan yo me siento sapo de otro pozo

Las frutillas, los tomates, ahora no son tan ricos
Porque les pusieron qué sé yo qué gen maldito
¡Ah, las rosas! eran espinosas y perfumadas
Ahora no te pinchan, pero tienen olor a nada

Sálvese quien pueda, sálvese quien pueda
Quien pueda que se salve.

Introducción

El sistema económico que permea en la actualidad ha afectado a todas y cada una de las esferas y campos de la vida social, y las ciudades son uno de los espacios en donde se han visto enmarcados y potencializados sus conflictos y contradicciones. La vida y construcción de y dentro de los espacios tanto públicos como privados han sido modificadas, lo cual incluye a aquellos destinados a la recreación, ocio y esparcimiento, como lo son los museos. El origen de su financiamiento, sus objetivos y la dinámica dentro de ellos y con el resto del espacio público, son algunos ejemplos de las transformaciones que han experimentado.

A partir de esto, el presente trabajo busca analizar la relación existente de dicho cambio dentro de los museos, específicamente de los de arte contemporáneo como lo es el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y sus consecuencias en territorios urbanos. Por otra parte, se analizará cómo dichos espacios se han convertido en elementos básicos para el estudio de las ciudades marca y en función de esto, se estudiarán las consecuencias de dichas transformaciones, específicamente la del fenómeno de la gentrificación.

Es en la ciudad de Barcelona, específicamente en uno de los barrios más antiguos, como lo es el Barrio del Raval, ubicado en el distrito de Ciutat Vella, en donde se llevará a cabo esta investigación pues la transformación histórica de esta zona de ciudad de industrias tradicionales a industrias creativas fue punto de referencia para otras partes no solo de la ciudad sino del continente. Por otro lado, se busca observar los resultados que las renovaciones urbanas, promovidas por la venta de una imagen ciudad, han dejado a nivel local.

En este sentido, la hipótesis que guio a esta investigación es que la violación al derecho a la ciudad, que conlleva fenómenos específicos como la gentrificación, ha sido intensificada por políticas de regeneración urbana construidas a partir de una comercialización y fetichización de instituciones de arte y cultura, y en este caso específico, de los museos de arte contemporáneo.

El objetivo principal de este trabajo es analizar las consecuencias en la regeneración urbana en el Barrio del Raval derivada de la construcción del MACBA y del capital simbólico y cultural que lleva intrínseco.

Como objetivos específicos se tiene:

1. Observar qué posición ocupa el arte frente a otros sistemas de signos y qué campo de prácticas constituye en la estructura general de comportamiento social.
2. Realizar un breve recorrido histórico de la ciudad de Barcelona para ubicar el origen de su constitución como ciudad marca.
3. Demostrar la gentrificación experimentada en el Barrio del Raval, así como sus consecuencias en la población originaria, los comercios, los turistas y la cultura.
4. Estudiar el papel del cluster turístico, así como de las empresas inmobiliarias en dicha reconfiguración.
5. Analizar el papel que el público de los museos de arte contemporáneo juega en la lógica de clases y como discriminantes sociales.

El primer capítulo lleva por nombre “El museo como símbolo, aproximaciones desde el arte y la cultura” y tiene por objetivos, por un lado, hacer una conceptualización básica de lo que es arte y cultura y cómo se han desarrollado en función de su rol en la sociedad. Por otra parte, se abordará la manera en que se ha servido de estos como factores de distinción social y en el último apartado se planteará una breve historia de los museos, así como su papel como institución en dichas dinámicas. En el capítulo se desarrollarán también conceptos como capital cultural y la teoría del signo para explicar las bases de la sociología de los objetos y de las experiencias como herramientas de distinción y comparación entre clases. Posteriormente se dará paso al análisis del arte y su industria para la homogeneización del gusto, la cultura de élite, cultura popular, cultura de masas e industria cultural. Finalmente, se recorrerá la evolución de los museos destacando únicamente sus principales etapas y con especial énfasis en aquellos que son antecedentes directos del

fenómeno de museo marca. Por otra parte, esta discusión será concluida con la idea del museo - institución, planteando su rol como “mausoleo del arte”, pero también como democratizador del acceso a la cultura, esto con ayuda del debate pedagógico sobre la violencia simbólica.

El segundo capítulo se titula “Historia de una ciudad. La configuración de Barcelona de ciudad industrial a ‘Modelo Barcelona’”. En él se desarrolla la historia de Barcelona, desde su formación como una ciudad amurallada, atravesando por distintos planes urbanos como el Plan Cerdá, hasta consolidarse como ciudad industrial. Posteriormente se abordarán los procesos que contribuyeron a entender Barcelona como una ciudad marca, lo cual incluye la fundación del MACBA como parte del Modelo Barcelona y, por último, y para entender la urgencia del giro económico con miras hacia una economía de colaborativa y de servicios, se desarrolla el concepto de ciudad para dar paso a la ciudad global¹ y ciudad informacional².

El último capítulo se titula “Consecuencias del MACBA en la población de Barcelona” y tiene por objetivo hacer un balance de los beneficios y los impactos negativos que ha tenido la construcción del MACBA en la reconfiguración social, económica y política del barrio. De manera general, se aborda la definición de los clústeres culturales y la relevancia que han tenido en, por ejemplo, el desarrollo de empleos y crecimiento económico en Barcelona. Posteriormente, se desarrollan los efectos negativos de dichas dinámicas, de manera específica se explica que es la gentrificación y la forma que ha tomado en el Raval, esto enmarcado bajo los postulados de un derecho a la ciudad. A manera de conclusión, se hace un análisis de los aciertos y errores de las organizaciones barriales surgidas a partir de las carencias extremas sufridas en Barcelona.

A través de este desarrollo teórico dividido en tres capítulos, se busca evidenciar la experiencia de Barcelona que sufrió una regeneración urbana a través de

¹Saskia Sassen, *A sociology of globalization*, Estados Unidos, W. W. Norton & Company, 2007, p. 308.

²Manuel Castells, *The informational City*, Estados Unidos, Blackwell, 1991, p. 402.

la explotación cultural, y cuyos recintos que la promueven dejaron un sabor amargo que debe considerarse y analizarse en otras latitudes. Así, este es también un llamado para continuar con los estudios económicos, urbanos y culturales en América Latina debido a su *boom* como estrategia económica. Recordemos, por ejemplo, que en la Ciudad de México y bajo la administración de la jefa de gobierno Claudia Sheinbaum, se está llevando a cabo uno de los planes de ordenamiento y reconfiguración más importantes y que ha llevado a nombrar a la ciudad como “Capital Cultural de América”.

1 El museo como símbolo, aproximaciones desde el arte y la cultura

“We then take photos of ourselves in front of the visited sight.

This proves we have been there and are part of the world as we

know it. Visiting sites is a modern form of pilgrimage and

the resulting photos the ultimate prize.”

- **Martin Parr**

1.1 Nociones de arte y cultura

Al hablar de una reconfiguración urbana a partir de sus museos y su participación en la construcción de una ciudad marca, es importante y más bien automática la inserción de los conceptos de cultura y de arte. Sin embargo, el aludir a ellos de forma descontextualizada y sin esclarecer realmente a lo que hacen mención cuando se habla de arte y cultura es peligroso. Las consideraciones que han girado y acompañan a estos conceptos, como lo son factores de desarrollo económico y, por consiguiente, como herramientas positivas detonadoras de empleo, renovación, disminución de crimen, mejoramientos barriales, entre otros, corren el peligro de caer en demagogias si no son aclarados y utilizados mesuradamente.

Se busca entonces abordar las nociones básicas de arte y cultura con el objetivo de otorgar un contexto general. Partiendo de un terreno que, aunque ya rebasado es importante mencionar, se desglosarán las ideas de Norbert Elías, posteriormente se desarrollará el debate de la cultura como ideas o cultura como ideas y comportamiento. Como conclusión, se sintetizarán estos argumentos a través de tres nociones distintas, pero interconectadas sobre cultura, las cuales son cultura como valor, como alma o como mercancía. En cuanto al arte, se desarrollarán dos ideas principales, la de l'art pour l'art y la del arte con propósito, retomando principalmente los postulados de Théophile Gautier y de Arnold Hauser. Finalmente se profundizará en planteamientos más contemporáneos, haciendo especial énfasis en la industria de masas.

¿Qué es cultura? ¿Qué no es arte? ¿Por qué es importante hablar del arte y la cultura en una tesis que aborda temas de urbanismo? Son algunas de las cuestiones que se desarrollarán a lo largo de este pequeño apartado, cuyo objetivo más que responder de manera contundente a dichas preguntas es generar un punto de partida y ampliar el campo de debate para abonar herramientas de dónde los próximos capítulos puedan nutrirse.

Para una tesis que versa más sobre temas de sociología urbana, el hablar de cultura en este apartado es necesario y primordial pues las ideas que se desarrollaran son fundamento y base de modelos urbanos, para motivos de este trabajo es el caso del Plan Estratégico del Sector Cultural impulsado por el Instituto Cultural de Barcelona, que ha resultado ser sumamente nocivo para la población urbana originaria y local. La cultura como experiencia de consumo, a pesar de que no es algo nuevo, está siendo explotada como no se había percibido con anterioridad.

Antiguos modelos de segregación de nobleza constituidos en poder económico y político fueron transformándose con el ascenso de nuevas burguesías y la cultura, en su sentido de *ser culto*, apareció como nueva forma de distinción. Es por esta razón que insertar en un primer capítulo este tema es pertinente y servirá para un mejor entendimiento de los venideros.

Los primeros estudios abordaron la cultura con concepciones eurocéntricas y sumamente elitistas, pero además deterministas y hasta racistas. Es por eso indispensable comenzar con una nota sobre lo que no es cultura, así, no se pretende hablar de esta a la par del concepto de civilización, y al contrario, se busca dejar atrás aquella vieja idea retomada por Norbert Elías en la que el concepto de cultura y civilización son etapas, una superior a la otra, del mismo proceso.

Esta idea, desarrollada en su obra *El proceso de la civilización* publicada por primera vez en 1939, se ubica en sus primeras páginas, en donde el autor realizará un recorrido a través de distintos países de occidente para intentar entender qué es la civilización. Es aquí mismo en donde ubicamos su primer error al situar a la cultura

en el mismo plano que un concepto de por sí ya cuestionable como lo es el ser civilizado.

Escribe Norbert Elías que la civilización y el progreso no solo científico sino reflejado en cambios “positivos” de la cultura, como modales, relación hombre - mujer etc. es una forma en la que la sociedad occidental se diferencia del resto del mundo. A pesar de esto, dentro del mismo continente existen variadas formas de entender tanto cultura como civilización.

Continúa escribiendo Norbert Elías:

Al igual que el término «civilizado», «cultivado» se refiere en primer término a la forma de comportarse o de presentarse de los seres humanos. El concepto designa una cualidad social de los seres humanos, su vivienda, sus maneras, su lenguaje, su vestimenta, a diferencia del término «cultural», que no se refiere de modo inmediato a los hombres, sino exclusivamente a ciertas realizaciones humanas³.

La antropología fue una de las primeras disciplinas que permitió romper con las formas elitistas de estudiar a las culturas como formas evolutivas y que amplió el panorama a la comprensión de las sociedades y sus representaciones. Así, se dio paso también a distintas corrientes y formas de aproximarse a definiciones concretas pero no absolutas.

Retomando las aproximaciones desde dicha disciplina, es pertinente citar a Edward Burnet Tylor quien publica en 1871 su obra *Primitive Culture*. “En ésta se introduce por primera vez la ‘concepción total’ de la cultura, definida como ‘el conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad’”⁴.

³Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, cuarta edición, p. 58.

⁴Edward Burnett Tylor, *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom* en Gilberto Gimenez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno*, México, CONACULTA, 2005, p. 41.

Bronislaw Malinowski, quien se adscribe a una antropología social británica, suma a estos estudios la necesidad de abordar cualquier forma de organización social con instrumentos propios de los análisis sociológicos pues, contrario a la abogacía de una autonomía, para esta otra corriente es imposible disociar la cultura de la sociedad⁵.

Por otra parte, Marvin Harris, antropólogo estadounidense cuyo trabajo le otorgó el ser reconocido como creador y figura principal del materialismo cultural⁶, comienza su obra *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna* abordando lo que no es cultura de acuerdo a su corriente. Así, en las primeras páginas el autor niega la cultura en el sentido de *ser culto*, es decir, una persona no tiene cultura por asistir dominicalmente a museos ni por conocer a los cineastas clásicos del momento.

Como se ha observado, dentro de la antropología existen distintas formas de abordar el término: como los valores y normas de un sistema social; como los valores, normas e instituciones que rigen a este sistema social; como los modos de pensamiento y comportamiento; como los modos de pensamiento, comportamiento y las actividades derivadas de estos, entre otras posibles respuestas.

De manera específica, la postura de Marvin Harris la elabora enunciando que la cultura es el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social, incluidos el pensamiento y el comportamiento⁷. El autor afirma que dentro de este gran debate antropológico entre la relación de memes⁸ y comportamiento, se debe considerar tanto ideas como ideas y comportamiento cuando se trate de definir cultura.

⁵Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno*, México, CONACULTA, 2005, p. 50.

⁶El materialismo cultural es una corriente en la investigación antropológica cuyos principios teóricos se interesan por el problema de comprender la relación entre las partes de los sistemas socioculturales y por la evolución de tales relaciones, partes y sistemas.

⁷Marvin Harris, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, España, Crítica, 2007, segunda edición, p. 17.

⁸Es aquí necesario insertar y acotar la idea de meme, término de Richard Dawkins que representa la unidad fundamental de información almacenada en el cerebro, transmitida mediante aprendizaje social y modificada por las fuerzas selectivas de la evolución natural. Bajo estas ideas, la negativa del autor en incluir el comportamiento dentro del término cultura es que se debe tener cuidado y no confundir los efectos del aprendizaje con los factores genéticos o ambientales.

Una gran mayoría de antropólogos contemporáneos abogan por estas ideas e insisten en extraer los comportamientos humanos de la definición de cultura. Entre ellos destaca Oswald Werner quien, para defender la cultura como serie de procesos cognitivos, argumenta que las ideas son para siempre y el comportamiento transitorio, un accionar momentáneo de un pensamiento. En sus palabras, “además, la conducta es impredecible pues está sujeta al estado del actor, como su sobriedad, cansancio o ebriedad, y a factores adicionales, algunos de los cuales los determina sin lugar a duda el azar”⁹.

Marvin Harris desecha la concepción de estos antropólogos explicando que uno de los mayores errores de las teorías de Antropología moderna es la idea platónica de que son las ideas las que guían el comportamiento humano. Explica el autor que la vida está llena de reglas culturales de comportamiento (normas), sin embargo, la idea de que éstas guían nuestro cotidiano está únicamente en el imaginario pues existe el doble de normas para infringir las primeras. “En la vida real, todas las reglas están rodeadas por una penumbra de cláusulas de excepción y condicionamiento -de normas para infringir normas- que a su vez contienen normas para infringir normas *ad infinitum*. Ni siquiera a los ladrones, asesinos y otros psicópatas les resulta difícil defender su conducta, invocando alguna norma para infringir normas”¹⁰.

Para concluir este pequeño debate y negar el proceso del comportamiento después de la idea, el autor aborda un ejemplo: Las reglas básicas de la familia y del matrimonio en la sociedad occidental condenaban a la mujer a una vida dentro del hogar, al cuidado del inmueble, de los hijos e hijas y del esposo, otras ideas eran inconcebibles, sin embargo, tras un cambio en los medios de producción la mujer se colocó en la industria y la manufactura.

Hoy esta idea, por lo menos en las sociedades occidentales, especialmente la estadounidense, es inimaginable. “Muchos otros cambios ideacionales en el papel de los géneros, la sexualidad y la familia han venido después de los cambios

⁹*Ibidem*, p. 19.

¹⁰*Ibidem*, p. 21.

comportamentales inducidos por el paso a un modo de producción impulsado por los servicios y la información”¹¹.

Finalmente, las aportaciones antropológicas para el estudio de las culturas, en plural, han tenido el “enorme mérito de haber hecho posible la representación científica de la cultura, poniendo en crisis las concepciones elitistas y etnocéntricas que dividían a los hombres en pueblos con historia y pueblos sin historia”¹².

“La cultura ha sido abordada como como código o sistema de reglas por la antropología estructural; como ideología y concepción del mundo por la tradición marxista; como sistema cognitivo y evaluativo por algunos exponentes de la demagogia italiana de inspiración gramsciana; como modelo o pauta de comportamiento para los culturalistas”¹³. Sin embargo, actualmente existen autores contemporáneos que, a pesar de sus sintetizadas propuestas, son de suma utilidad para abordar, por ejemplo, el tema de productos e instituciones culturales en una era globalizada.

En este sentido, al momento de hablar de cultura Chris Jenks señala cuatro acercamientos de manera concreta:

1. Como categoría cognitiva: La cultura se vuelve inteligible como un estado mental general. En un nivel, esto podría ser un reflejo de una filosofía altamente individualista y, en otro nivel, una instancia de un compromiso filosófico con la particularidad y la diferencia, incluso la "elegibilidad" o superioridad de la humanidad.
2. Como categoría colectiva: la cultura invoca un estado de desarrollo intelectual y/o moral en la sociedad. Esta es una posición nutrida por los primeros antropólogos evolucionistas que vincula la cultura con la idea de civilización.
3. Como categoría descriptiva y concreta: la cultura vista como el cuerpo colectivo de las artes y el trabajo intelectual dentro de cualquier sociedad. Éste es el uso

¹¹*Ibidem*, p. 25.

¹²Gilberto Giménez Montiel, *op. cit.*, p. 51.

¹³*Ibidem*, p. 74.

cotidiano del término cultura y lleva consigo sentidos de particularidad, exclusividad, elitismo, conocimientos especializados y formación o socialización. Finalmente, incluye una noción firmemente establecida de cultura como el reino de lo producido y lo simbólico.

4. Como categoría social: la cultura como categoría social, considerada como la forma completa de vida de un pueblo. Este es el sentido pluralista y potencialmente democrático del concepto¹⁴.

De igual manera, Félix Guattari y Suely Rolnik en su libro *Micropolítica, Cartografías del deseo* realizan una aproximación en tres puntos de las concepciones de cultura, las cuales son similares a las que se han desarrollado anteriormente:

1. Cultura - valor: La cual parte de un sentido distintivo entre quién tiene cultura y quién no.
2. Cultura - alma - colectiva: Una idea que gira en torno a la cultura democrática, en la cual cada civilización, agrupamiento y persona tiene cultura.
3. Cultura - mercancía: La menos problemática de entender y, sin embargo, la que hace que nos ubiquemos en una etapa de capitalismo cultural.¹⁵

Posteriormente, en una redacción en el periódico *El País* en 1983, Félix Guattari comentó que “ninguna de estas acepciones muestra su importancia primordial en un proyecto de sociedad que desee ajustarse a las realidades contemporáneas, dado que está en juego no sólo una calidad de ser particular, individual o colectiva, o el grado de consumo de un determinado tipo de bien, sino también el conjunto de medios económicos y sociales”¹⁶.

Esto quiere decir que el término cultura en las sociedades modernas es el de *fuerza productiva* refiriéndose a sus niveles más infraestructurales. Es por esta razón

¹⁴Chris Jenks, *Culture*, Reino Unido, Routledge, 2001, p. 11.

¹⁵Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, España, Traficantes de Sueños, 2006, primera edición, pp. 30 - 37.

¹⁶Félix Guattari, “Cultura, creación y desarrollo”, [en línea], España, *El país.com.mx*, 20 de febrero de 1983, Dirección URL: https://elpais.com/diario/1983/02/20/opinion/414543612_850215.html, [consulta: 3 de febrero del 2020].

que la esfera cultural ya no debe ni puede separarse de otras esferas ni *campos de producción* de bienes materiales, de servicios y de relaciones sociales, no sólo porque ya es inevitable, sino que resultaría dañino si lo que se pretende es estudiarla y promover como objetivo último la democratización de la cultura, la cual es perseguida por casi todos los Estados.

Para redondear esta idea, la cultura en este trabajo sirve tanto como categoría teórica, es decir como herramienta de análisis que nos permitirá entender los sucesos que acontecen en nombre de la cultura, pero también como un cuerpo delimitado y concreto de creencias y prácticas, que evolucionan y cambian, pero que sirven de argumento para aquellas sociedades concretas que se resisten a las amenazas de una estandarización.

Partiendo de estas primeras y generales aproximaciones sobre qué es cultura, corresponde preguntar ahora ¿Qué es el arte? ¿Cómo se relaciona con la cultura y con el mercado de la cultura? y ¿Cuáles son los principales debates acerca del estado actual del arte?

Al hacerlo se busca encontrar aquellas respuestas que ayuden a entender los modelos urbanos basados en la promoción del arte y la cultura y como es que han logrado otorgar un éxito inmensurable para compañías privadas, pero desastrosas para habitantes urbanos que sólo buscan vivir de manera digna.

En este punto también es indispensable acotar que la misma naturaleza del arte niega y se rehúsa a ser definida; hemos observado a lo largo de la historia que formular una teoría y conceptos provoca una necesidad casi obligada del artista, de las obras, de las corrientes y de las técnicas, de escapar de dicho encapsulamiento.

Arnold Hauser es un sociólogo e historiador de arte húngaro que será sumamente útil para la presente tesis debido a sus aportaciones sobre la socioeconomía de la obra artística y su producción. En el apartado inicial de su obra *The Sociology of Art* se encuentran unas primeras delimitaciones y comprensiones de arte, las cuales me permitiré resumir de manera injusta y arbitraria -pues la obra

completa en general es sumamente rica- porque de no hacerlo la extensión de este primer capítulo sería infinito.

La rápida autonomización del arte, la creación su propio mundo -academias, salones, museos y como resultado personal especializado en esta área- y la introducción de un mercado liberal que finalmente llegó a abrazar a los artistas y a su producción, fueron los antecesores del movimiento denominado *L'art pour l'art*. Éste es un principio de estética dado a conocer a partir del prefacio de la novela de Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin* el cual aborda y trabaja el arte puro y desinteresado, de libre expresión, el arte por el mero deseo de hacer arte y se manifiesta en contraposición al realismo como mera imitación de la naturaleza. Este pensamiento y forma de producción artística se ubicará generalmente al margen de las grandes instituciones validadoras.

Se plantea dicho principio a propósito de nuestro primer autor, Hauser, ya que dentro de sus reflexiones explica que, para que las producciones creativas adquieran significado y valor deben ser vistas con la totalidad de la vida, es decir, niega la validez de tal principio y explica la innegable separación entre la obra de arte y su “propósito”, en otras palabras, el arte tiene y se construye con un fin determinado.

Si se ubica a la obra de arte de una manera aislada, autosuficiente y completamente autónoma, se convierte en un objeto de adorno importando únicamente su belleza y/o *técnica*. “Intentamos en el arte, como lo hacemos en la práctica normal y en las ciencias individuales, descubrir la naturaleza del mundo con el que tenemos que lidiar y cómo podemos sobrevivir mejor en él. Las obras de arte son depósitos de experiencias y están dirigidas, como todos los logros culturales, hacia fines prácticos”¹⁷. El arte al final de cuentas está inspirado y contextualizado por una realidad que le otorga el artista; sin embargo, tampoco debe asumirse que es un espejo de la realidad sino más bien como una de las formas de interpretación de ésta, una ilusión exacerbada de las condiciones positivas o negativas de dicha realidad.

¹⁷Arnold Hauser, *The sociology of art*, Estados Unidos, Routledge, 2011, p. 5.

Independientemente de si se está de acuerdo con la entera autonomía del arte o no, se debe reconocer su individualidad y campo propio y a partir de ahí relacionarla con el exterior y con otros campos de producción, sean económicos, políticos, sociales, etc. Por otra parte, es importante subrayar que a pesar de la negación de *l'art pour l'art*, este campo tampoco tiene como objetivo llenar algún vacío de otra disciplina o ciencia.

Aunado a esto, Hauser dedica páginas de su obra no sólo a la aproximación del arte en su forma más estética, sino que realiza un importante análisis en su sentido más político: la propaganda.

Tal vez, entonces, usemos el arte como medio de subsistencia, como arma en el conflicto, como vehículo para la disipación de la agresividad o como sedante que aliviará los deseos destructivos y mutiladores. Podemos utilizarlo para corregir la naturaleza incompleta de las cosas y usarlo en contra de su carácter sombrío y deslucido y en contra de su falta de sentido y su falta de objetivos. No importa cuál sea la razón, el arte sigue siendo realista y activista, y solo en casos excepcionales expresa una actitud desinteresada o neutral hacia las cuestiones de práctica¹⁸.

De igual manera, el vínculo entre el arte y la vida cotidiana y el arte y la política es uno de los temas que atraviesan todos los libros y ensayos que Boris Groys ha realizado. Empapado por la experiencia soviética del arte como propaganda, o propaganda como arte, pues creció en Leningrado, se retomarán aquí sus reflexiones plasmadas en su libro *Obra de arte total Stalin*.

La premisa de dicha obra es abordar el rol del régimen stalinista en la encarnación y radicalización de la vanguardia soviética, idea contraria a la crítica realizada hasta el momento en la que ubicaban a este líder como oficialista, promotor de la censura y peligro para el arte no institucional. Para Groys, encontrar hoy un arte que pueda escapar de la lógica mercantilista y que aún sirva como propaganda política es entonces primordial, debido a que se estará en una mejor posición para construir una crítica que el arte producido bajo condiciones meramente económicas. “Si el arte

¹⁸*Ibidem*, p. 12.

de hoy es tan ideológico como el de ayer, es necesario redescubrir el arte de propaganda para poder repensarlo”¹⁹.

En los párrafos precedentes se han retomado, principalmente, a dos autores para hablar de lo que inspira y debe producir el arte, si debe tener un propósito o debe ser un *algo* completamente autónomo. Ante las ideas de un arte puro, sin intenciones ni intereses, Arnold Hauser y Boris Groys retomaron, de formas, contextos, épocas y propósitos distintos, la relevancia de cuestionar la producción e idea de arte por ser arte y de su externalidad ante la vida y el mundo.

Esta relación que se ha tocado entre arte y propósito, está empapada de la relación arte y sociedad ¿Cuál influye en cuál? ¿Una depende de la otra? La dialéctica generada entre sí, o más bien, un diálogo no servirá para responder de forma definitiva ¿Qué es arte? pero si para acercarnos cada vez más a su rol en la sociedad.

Se puede comenzar afirmando que la sociedad influye en el arte tanto como el arte lo hace en la sociedad, además, no sólo existe una relación natural basada en la reciprocidad, sino que éstas pueden ser afectadas también por otros factores de manera simultánea.

De igual modo, es imprescindible recordar una vez más que una pieza de arte -un lienzo, líneas, colores, materiales y estructuras- representa un objeto que finalmente será el origen o producto de dicha relación entre sociedad (o espectador, comprador, etc.) y el arte. Por otra parte, no hay un contrato que indique que cuando una parte influya en la otra, esta última devolverá algo, o que esto será en la misma intensidad, sentido, etc.

Incluso una obra de arte que nunca fue publicada está socialmente determinada, no sólo porque se alimenta de fuentes, tradiciones y convenciones sociales, como formas de discurso o técnicas, que han sido colectivamente alcanzadas, sino porque también se dirige, aunque sea inconscientemente, a otros²⁰.

¹⁹Martin Baña, “Todo arte es político”, [en línea], Argentina, *Anfibia*, Dirección URL: <http://revistaanfibia.com/ensayo/todo-arte-es-politico/>, [consulta: 2 de marzo de 2020].

²⁰Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 92.

La renuncia a las ramificaciones, el refinamiento y la especialización de las artes y de los métodos de trabajo para su abordaje sería un retroceso, sin embargo, ignorar el papel que juega la unidad y la totalidad de la sociedad en todo esfuerzo humano hace que la vida y la cultura carezcan de sentido²¹. Con los párrafos anteriores no se está negando las funciones culturales de la autonomía del arte, al contrario, son bien reconocidos, pero sí se remarca la relevancia del motivo y/o propósito.

Cuando hablamos entonces de un propósito de la obra de arte se piensa instintivamente o en su fin político o de *l'art pour l'art*. Es a este último punto a donde se ha buscado regresar ante la crisis de significado que supuestamente está experimentando el arte contemporáneo, aunque, como veremos a continuación, la supuesta pureza de un artista y de su obra es sumamente peligrosa.

Un trabajo artístico siempre requerirá de un último esfuerzo de su público para ser entendida, comprendida y disfrutada pues no sólo es asimilar lo que el artista quiso o no quiso decir, sino completarla y terminarla es el mayor reto. No existe una obra concluida al 100% sin trabajo creativo, emocional e intelectual, tanto del artista como del público. Además, en el curso de la historia de su recepción y evaluación crítica, las obras de arte cambian no sólo por los factores emocionales con las que fueron realizadas, los hechos que las motivaron y las apreciaciones estéticas de sus elementos formales, sino también por los criterios de sus funciones sociales.

En 1994 en Caracas, Venezuela, el Centro Documental de la Sala Mendoza fue hogar de un ciclo de conferencias en donde Jean Baudrillard dictó una de ellas titulada "La simulación del arte". Esta conferencia ofrece un acercamiento interesante a la línea que relaciona el arte y la cultura y los peligros por los cuales ambas están atravesando.

Dichos intercambios son retomados en esta ocasión para entender en qué terreno se ubica la discusión que, a pesar de los años, es pertinente para tratar de cuestionar el papel que juega el arte en la sociedad actual. La cultura entendida como la oficialización y la sacralización de todas las cosas en términos de signos y de la

²¹*Ibidem*, p. 17.

circulación de signos²² es a lo que se refiere Baudrillard cuando habla de la economía política del signo, reflexionando sobre los esfuerzos y alternativas ante la implicación del mercado en el sistema cultural y a su producción como valor de cambio.

De esta manera, Baudrillard subraya que una de las aristas más importantes cuando se habla de arte y su relación con la sociedad, o más específicamente con el público, no es la discusión de la inserción de la obra de arte en un sistema mercantil, sino más bien “la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos y en signos museográficos”²³ es a lo que hay que temerle, a la inmensa empresa de museografía de la realidad. El paso siguiente es entonces contrarrestar esta prótesis estética que iguala cada obra, cada técnica y cada crítica.

Un primer intento de combatir dicha tragedia fue el arte moderno, pues éste es finito y su no conservación es una de sus principales características lo cual ponía en jaque la reproducción, sin embargo, la repetición de su fin se convirtió en un objetivo que dañaba sus propios principios. Ante esto, la respuesta que Baudrillard ofrece parece muy similar a la de un filósofo contemporáneo.

Armen Avanessian es un investigador que busca ofrecer alternativas de resistencia a un capitalismo acelerado. Dicha propuesta más que una oposición resultará ser un lubricante para que los cambios fluyan de manera más rápida y con las menores consecuencias posibles. En la introducción a su texto *Aceleracionismo. Estrategias para una transición al postcapitalismo* enuncia en las primeras líneas el término aceleracionismo como una herejía política: “la insistencia en que la única respuesta política radical al capitalismo no es protestar, agitar, criticar ni tampoco esperar su colapso en manos de sus propias contradicciones, sino acelerar sus tendencias al desarraigo, alienantes, descodificantes, abstractivas”²⁴.

²²Jean Baudrillard, “La simulación del arte” como parte del ciclo de conferencias Venezuela, Centro Documental de la “Sala Mendoza”, 1994, p. 19.

²³*Idem*.

²⁴Armen Avanessian y Mauro Reis, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición al postcapitalismo*, Argentina, Caja Negra, 2017, p. 6.

Baudrillard con algunos años de precedencia postula una respuesta similar. En un mundo en donde el arte se encontró con la modernidad al convertirse en moda y objeto de consumo no pensado ni reflexionado, es necesario no correr a brazos sentimentalistas de lo que antes era arte sino, por el contrario, llevar el arte-mercancía hasta su ruptura y potencializarla hasta que ésta se convierta en una parodia de la misma, semejante a lo que ocurrió con las primeras creaciones del arte contemporáneo.

En este sentido, Baudrillard continúa hablando sobre el arte como venta de ideas y de lo que se cree que es arte en donde los objetos entendidos como obras artísticas son más bien objetos fetiches, objetos puramente decorativos y de uso temporal (Roger Caillois hablaba de los *ornamentos hiperbólicos*); objetos literalmente supersticiosos, en el sentido en que ya no tienen que ver con una naturaleza sublime del arte aunque perpetúan de todos modos su superstición, la creencia en el arte, en la idea del arte en todas sus formas²⁵, esta creencia de que todo puede y debe tener un valor estético.

En esta conversación Baudrillard retomó el ejemplo de la obra del reconocido artista Andy Warhol cuya serie de Latas de Sopa Campbell's refleja, entre muchas otras cosas, la banalidad del mundo. Estas latas son el resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura sin la más mínima transfiguración; ya no se trata entonces de una trascendencia, sino de la subida al poder del signo, que al perder toda significación natural, resplandece en el vacío de su luz artificial. Warhol es entonces el primero que introduce en ese fetichismo moderno, en esa ilusión transestética, una imagen sin cualidad, sin presencia, sin deseo²⁶.

Arte y cultura y sus definiciones son dos términos de inagotable debate para quien así lo desee, explorar sus concepciones a través del tiempo y latitudes, así como el significado y peso que esto pueda representar es sumamente rico; sin embargo, el deseo de estas primeras páginas ha sido simplemente recopilar de manera breve

²⁵*Ibidem*, p. 33.

²⁶*Idem*.

dichos diálogos. Por otra parte, hay un concepto menos abstracto y que es imperativo sea discutido en este punto: Industria cultural.

La cultura como ya se mencionó, y sin importar el significado que se le quiera otorgar, es distintiva. Ya sea por ese modo particular de vida de un pueblo, un periodo, o un grupo, del que hablaba R. Williams, o de esta cultura - valor y quién la tiene y quién no, que mencionan Guattari y Rolnik. Este ánimo de distinción ha permeado y continuó durante el periodo del fin de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, Theodor Adorno y Max Horkheimer cuestionan dicha idea para ser rebasada y dar paso a su función como homogeneizadora de la sociedad.

Entre los años 1944 y 1947 estos autores publicaron un libro llamado *Dialéctica de la ilustración*, y uno de los capítulos de dicha obra resultó ser clave para entender qué está pasando con la industria de masas en la actualidad. Es en su apartado *Iluminismo como mistificación de masas* en el que se establecerán puntos de suma relevancia que abonan a los estudios culturales que aún se discuten y, por supuesto, son fundamentales para esta tesis.

Theodor Adorno y Max Horkheimer igualmente argumentaron que la cultura resultaba del producto de técnicas industriales y que Estados Unidos era el país pionero en dicha práctica. Bajo este pensamiento los autores se basaron para afirmar que el arte con valor estético ya no existía pues había pasado a ser sustituido por el arte de masas.

Otra arista a considerar en este punto es el aparato ideológico del poder y más específicamente del poder suave. Definido por Joseph S. Nye como “la capacidad de conseguir lo que quieres a través de la atracción en lugar de la coerción o los pagos. Surge del atractivo de la cultura, los ideales políticos y las políticas de un país. Cuando nuestras políticas se consideran legítimas a los ojos de los demás, el poder suave se ve reforzado. Estados Unidos ha tenido durante mucho tiempo una gran cantidad de poder suave”²⁷.

²⁷Joseph S. Nye, Jr, *Soft Power. The means to success in world politics*, Estados Unidos, Public Affairs, 2004, p. 10.

Como parte de este poder suave al que se refiere el autor, ubicamos al imperialismo cultural estadounidense, el cual ha logrado implantar la idea de que su forma de vida, sus prácticas y sus valores son el ideal. En este sentido, sus industrias culturales y su producción han servido como herramientas para lograr dicho objetivo.

Comenzando con una primera definición de industria cultural, ésta es entendida como entidad social estructurada y dedicada a la gestión de los distintos elementos de la superestructura²⁸. Desde esta perspectiva podemos observar que el objetivo máximo asignado de la cultura ya no es una distinción y estratificación que dependa únicamente del nivel de posesión de capital cultural, sino que tiene un objetivo específico y resultado obvio visible en la propia palabra industria, es decir la generación de capital económico.

En las páginas iniciales de *Iluminismo como mistificación de masas* se debate la idea de que la cultura de masas es una mera consecuencia de los avances tecnológicos y por lo tanto de la modernidad. Escriben los autores: “Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard”²⁹.

La mayor crítica que generarán Adorno y Horkheimer es precisamente la aceptación de que dicha estandarización se legitima así misma pues, bajo dichas ideas basadas en desarrollo, éste era inherentemente un proceso automático, inevitable y positivo, ocultando así el papel de dominación que representa dicha industria. “Esta compleja armonización abarca a la totalidad de las artes y en todos sus planos,

²⁸Albert García Aranau, “Adorno, Horkheimer y la <<industria cultural>>: La construcción de una crítica de la superestructura”, *Tendencias sociales. Revista de Sociología*, núm. 3, España, UNED- Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2019, p. 50.

²⁹Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Argentina, Editorial del Sur, 1971, p. 30.

incluyendo lo estilístico, estético, político y filosófico constituyendo una única entidad con un enorme poder de influencia: la Industria Cultural³⁰.

Con el fin de procurar este orden de las cosas, esta estabilidad social y este anulamiento de la crítica, la industria cultural se sirve de varios elementos para lograrlo. La primera de ellas, acorde a los filósofos de la Escuela de Frankfurt, es incluir dentro de esta propia industria a las manifestaciones artísticas que normalmente habían sido marginadas, que se mantenían en la independencia al no responder a un mercado de masas y que hasta cierto punto buscaban ser *contracultura*³¹.

Néstor García Canclini, por el contrario, señala que la masificación de las expresiones culturales se generó mucho antes de la llegada de medios electrónicos como la televisión y la radio. Este argumento fue generado por estudios tempranos de comunicación, en donde se concebía lo masivo como “un campo recortable dentro de la estructura social, con una lógica intrínseca, como la que tuvieron la literatura y el arte hasta mediados del siglo XX: una subcultura determinada por la posición de sus agentes y la extensión de sus públicos”³².

El autor aclara que el reordenador de las leyes masivas de la vida social desde el siglo XIX fue la industrialización (sin contar medios modernos como la prensa, radio y televisión), pero acompañada de la urbanización, la educación generalizada y las organizaciones sindicales y políticas³³.

La masificación de las sociedades, sus gustos, formas de hablar, costumbres y códigos, fueron entonces una respuesta de procesos específicos: una primera etapa consistió en la masificación sociopolítica, una segunda en la alianza de medios y populismos en busca de una identidad nacional y, finalmente, una tercera

³⁰Albert García Aranau, *op. cit.*, p. 50.

³¹Alejandra Bertucci, “Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno”, *Problemas Filosóficos Contemporáneos. Cuaderno de Cátedra. Perspectivas sobre filosofía, arte y comunicación*. Argentina, UNLP - Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Noviembre 2013, p. 4.

³²Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009, primera edición, p. 237.

³³*Ibidem*, p. 238.

desarrollista que ya contaba con el apoyo de comunicaciones masivas. En este punto, “los artistas convierten entonces en iconos los nuevos objetos y máquinas, aspiran a ser promovidos y entrevistados por los medios”³⁴.

Alrededor de esta evolución de significado las denominaciones también han variado, a mediados del siglo XX se habló de cultura de masas a pesar de que, para la época, dichos medios de difusión eran más bien lujos que no todas las personas poseían. *Industrias culturales* fue, como ya se mencionó, una aportación desde la Escuela de Frankfurt, y una denominación que es útil aún para referirnos de manera específica a la forma de producción; sin embargo, “este enfoque suele decir poco acerca de qué se produce y que le pasa a los receptores”³⁵, siendo esto último uno de los retos más grandes a abordar desde los estudios de las industrias culturales.

La imagen de un mercado en donde existen opciones, competencia y por lo tanto libre elección, pero que es en realidad una asimilación de la producción cultural disidente, es la tarea que los mercados creativos buscan cumplir. Una forma sutil, discreta y tenue de llevar a cabo este tipo de coerciones es lo que Pierre Bourdieu denominará como *violencia simbólica*, aquella en la que el ser dominado no puede notar que está siendo dominado.

Es entonces a través de esta violencia que el arte se incorporará a una lógica capitalista y cuya vigencia teórica será visible en autores como Jeremy Rifkin, quien en su obra *La era del acceso* aborda la etapa última del capitalismo en la que nos encontramos: el capitalismo cultural, cuyo fin último es unificar un modo de pensar y proceder.

Una estandarización del gusto público es mucho sobre lo que se sustenta esta tesis, una audiencia queriendo percibir ya no sólo las mismas pinturas, esculturas, películas y música, sino la experiencia de asistir, estar y probar que se vivió ese momento.

³⁴*Ibidem*, p. 239.

³⁵*Idem*.

Es relevante subrayar que existen críticas bien fundadas hacia el peligro que representa negar una capacidad autónoma del público espectador y del artista creativo al afirmar que cualquier forma de resistencia será asimilada inmediatamente por el sistema. ¿Qué tan poderoso es este poder capaz de anular cualquier obra de arte sin intenciones mercantiles? ¿Qué pasa con aquella obra escrita, visible, palpable, degustable, que pone en jaque dicho discurso y sin embargo es aceptada por masas?

Mi respuesta inmediata es, por un lado, que se debe reconocer la visibilización de obras disidentes en mercados industriales y aceptarlo como un logro y, por otra parte, recordar la gran capacidad crítica e intelectual (en el sentido amplio de la palabra) del individuo espectador, que si bien será bombardeado con ofertas, también es suficientemente capaz de decidir que asimila, procesa, disfruta y crítica

Aunque en constante diálogo, arte y cultura no se deben confundir. Uno de los triunfos del proyecto moderno fue la autonomización del campo de la cultura, al menos para su estudio en términos metodológicos, pero, como bien señala Bourdieu, cada campo cultural se rige por leyes propias. “Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras”³⁶.

Esto no significa que el arte contenido en museos, por ejemplo, no se vea influenciada por otros campos, al contrario, esta *cultura de élite* ha visto su autonomía basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos, disminuida por las nuevas determinaciones de un mercado en rápida expansión³⁷. Aunado a esto, y como veremos en los siguientes apartados, existe una insistencia en una democratización del arte y de productos culturales con alto valor simbólico que, como resultado, ha ido estetizando aún más este el mercado.

³⁶Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 36.

³⁷*Ibidem*, p. 55.

1.2 Educando el gusto público

En esta sección se retomarán las ideas de arte y cultura para abordar su función social como herramientas para la distinción y para crear estratos sociales diferenciados según el nivel de cultura. Además, se abordarán ideas sobre la simulación de posesión de este tipo de conocimiento, así como la necesidad de crear y vivir experiencias artísticas ya mercantilizadas.

Para iniciar este apartado, se comenzará a hablar de la creación y formación de un concepto al que Pierre Bourdieu denominó *campo de producción restringida*, pertinente debido a que, por una parte, ayuda a entender la necesidad existente del artista, escritor, creador de bienes culturales, a separar su producción de otros campos que se encuentran motivados por intereses económicos y/o políticos. Como se mencionó anteriormente, esta transformación inició en el siglo XV lo cual generó una explosión creativa que al día de hoy es agradecida, empero, se amplió también la brecha al acceso, consumo, entendimiento y disfrute de dicha producción.

Se define *campo de circulación de los bienes simbólicos* como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos. El campo de producción propiamente dicho debe ser una estructura a la oposición -más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística- entre, por una parte, el *campo de producción restringida*, como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos y, por otra parte, el *campo de la gran producción simbólica* específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores ("el gran público") que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante (el público cultivado) o a otras clases sociales.

La relevancia de estos campos restringidos es que, al distinguirse de otros, producen inevitablemente grupos aspiracionales que no sólo desean *ser distintos* por

su nivel económico o lugar político, sino también por ser conocedores y seres *cultivados*. Este tipo de público que no es productor de arte, ni crítico o experto, pero sí consumidor de bienes simbólicos, producidos por aquellos a quienes buscan entender, se insertará de esta manera en dicha dinámica clasista.

Excluyente, místico e intocable, el campo del arte es de difícil entendimiento si no se cuenta con bienes y recursos económicos que te llevarán a convertirte en una persona con acceso a los últimos niveles de educación y, en última instancia, culta. Además, acceder a este campo es un camino atropellado por otras barreras que no sólo consideran bienes económicos y simbólicos, sino que contemplan caracteres físicos y de género y que dificultan la entrada y aceptación al campo restringido de la cultura.

Cabe recordar que la evaluación de los productos de este campo obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores³⁸; no obstante este tipo de público que asiste a eventos culturales, a museos, que consumen teatro y compran libros no será propiamente parte del *mundo del arte* como sí lo son, por ejemplo, los coleccionistas, pues la distinción y condición de clase no solo habla de la propiedad o carencia de bienes sino de su manejo y uso.

Esta autonomía de la cultura fue resultado de un largo camino de rupturas con grupos clericales y poderes estatales por lo cual es importante reconocerla, sin embargo, dicha independencia y distinción de otros campos ya no es viable, no sólo desde el punto de vista metodológico para su abordaje, sino que las nuevas determinaciones que ha sufrido el arte ya no son marcadas por criterios estéticos validados por sus iguales (artistas y críticos); en contraste lo son por fuerzas extra culturales como el mercado, y su democratización, como se verá más adelante, juegan roles importantes.

Antes de continuar es pertinente aclarar una serie de categorías fundamentales. Es indudable que al hablar de cultura se hablará también de poder y estructuras

³⁸Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2015, primera edición, p. 90.

sociales las cuales “se definen a partir de categorías de posesión y desposesión de bienes, del manejo de ciertos objetos [...] y que las relaciones simbólicas son maneras de usar y de consumir bienes, asociados a los estilos de vida, estructuras en términos de inclusión/exclusión, divulgación/distinción, y utilizadas, sin que los agentes sociales sean necesariamente conscientes de ello para fortalecer, e incluso reproducir, la posición de clase”³⁹.

Dichas categorías nos permitirán aproximarnos de una manera más conveniente al análisis de la relación entre gustos culturales y clases sociales. Se comenzará entonces con el trabajo de un antropólogo francés citado ya en múltiples ocasiones en esta tesis. A mediados de la década de los 60's Pierre Bourdieu centró su trabajo en nuestra primera categoría, capital cultural, la cual aborda la manera en que grupos privilegiados se califican como superiores debido a su cultura y consumo de dichos productos estéticos.

Esta distinción entre los grupos educados que poseen ventajas sobre aquella clase trabajadora y popular se sirve de expresiones culturales ya legítimas, validadas e institucionales. El capital cultural está encarnado y las clases medias educadas se socializan física e intelectualmente para apreciar la cultura "legítima", lo que se institucionaliza al ser venerado en el sistema educativo y los aparatos culturales asociados con museos y galerías de arte⁴⁰.

Bourdieu no se limitó a dar una definición absoluta de capital cultural, al contrario dentro de estas distintas acepciones nombró dos relativas a la discusión del apartado anterior sobre *l'art pour l'art* y el arte con propósito. Por un lado, se encuentra lo que llamó la estética "pura", caracterizada por la preocupación modernista por el dominio de la forma sobre la función, y una orientación altamente abstracta. “Un arte que, como toda pintura postimpresionista, por ejemplo, es producto de una intención artística que afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, del modo de

³⁹Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2013, primera edición, p. 13.

⁴⁰Tony Bennett, *et al.*, *Culture. Class. Distinction.*, Reino Unido, Routledge, 2009, p. 11.

representación sobre el objeto representado, exige categóricamente una disposición puramente estética. Esto lleva a una estética de vanguardia modernista, defendida por intelectuales y artistas, que busca la pureza de la abstracción”⁴¹

Por otra parte, el sociólogo francés también ofrece una clasificación de este capital cultural pues reitera que se manifiesta en múltiples formas.

El capital cultural puede existir bajo tres formas: en estado incorporado, es decir, como disposiciones durables del organismo, en estado objetivado, como bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas, que son la huella o la realización de teorías o de críticas de esas teorías, de problemáticas, etc.; y por último, en estado institucionalizado, forma de objetivación que debe considerarse por separado porque [...] confiere propiedades totalmente originales al capital cultural que garantiza⁴².

Si bien es el estado institucionalizado es el que a primera vista podría ser el de interés ya que esta tesis versa sobre el MACBA, son todos estos niveles de suma importancia para entender dicha lógica de clase en donde tanto el museo como institución, los artistas que exponen en ellos, los que quedan fuera, su público, y toda persona relacionada con ellos en general, participan.

Varias son las razones por las que esta distinción es tan velada, protegida y defendida. El propio artista y aquellos que lo validan -otros artistas, críticos, editores, galeristas- procuran un meticuloso cuidado y recelo derivado en gran medida a que la intervención del “gran público” puede amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural, es decir, esta pérdida de autonomía que en realidad costó trabajo conseguir. Sin embargo, hay otro grupo que es en la actualidad aún más receloso que el productor de bienes simbólicos.

Jean Baudrillard en su obra *La génesis ideológica de las necesidades* desarrolla categorías del objeto las cuales ayudarán a explicar esta separación por clases de

⁴¹Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, España, Penguin Random House, 2016, p. 28.

⁴²*Ibidem*, p.214.

acuerdo a su posesión y su valor en el sentido amplio de la palabra. En dicha obra explica cómo los objetos a través de su valor simbólico, entendido como el objeto que adquiere significado en su relación, similitud y sobre todo diferencia respecto a otros signos, no pueden ser concretados al valor de uso o valor de cambio. Así, va más allá respecto al objeto pues ya no será únicamente mercancía (en su valor de cambio) o utensilio (en su valor de uso), sino también como símbolo o como signo.

La sociología del signo elaborada por Jean Baudrillard asume una crítica al consumo que había estado escapando de las manos del marxismo, cuyos partidarios la habían negado de la economía política. Así, el autor explica que dentro de la esfera del consumo y del sistema cultural en general nada puede escapar de su valor como signo y valor de cambio, llámese producción artística, intelectual o científica.

Este consumo de los objetos-signos “no es fundamentalmente obra de las clases dirigentes de la sociedad, sino que implica en primer lugar a quienes, aparentemente, no tienen medios de consumir y carecen del dominio real de su vida”⁴³. Esto quiere decir que de primera mano existe una responsabilidad de las clases bajas y sus objetos fetichizados, mediante los cuales buscarán la demostración mediante la posesión de un objeto y la apropiación de su significado como signo.

A partir de esto, Jean Baudrillard comienza a comentar las limitaciones y críticas de este orden, en primer lugar resalta la democracia del *standing* y la problemática que esto representa, puesto que una felicidad cuantificada en objetos formaliza una igualdad ante el uso de las cosas que mistifica la transparencia de las relaciones sociales⁴⁴, esto excusaría entonces el trabajo constante de aquellos que tienen menos para tener más y sería socialmente aceptado.

Continúa explicando el autor que el consumo es una institución de clase *per se* pues justifica la idea de crecimiento, que funciona como promotora de la desigualdad, ya que ignora contenidos sociales e individuales. Finalmente, esta lógica de la

⁴³Jean Baudrillard, *La génesis ideológica de las necesidades*, España, Anagrama, 1976, p. 16.

⁴⁴*Ibidem*, p. 17.

sociedad de consumo, que es fundamentalmente un proceso de clasificación y de diferenciación, se sirve del desplazamiento de diferencias mediante la innovación permanente de objetos y de comportamientos distintivos, ya que los grupos modelos instauran un orden de la diferencia que se somete y relativiza todos los comportamientos consumidores, vividos sin embargo como libres opciones individuales⁴⁵.

Esta constante renovación y búsqueda de distinción se ha disfrazado actualmente bajo el fomento de la creatividad pues, a diferencia del antiguo poder de clase reflejado bajo el poder ostentado y suntuario, es la cultura, el saber y la manera de vivir lo que se valora. Así, “los creadores llevan adelante su estrategia inconsciente: los bellos objetos modernos, estilizados, etc., son sutilmente creados (pese a toda la buena fe inversa) *para no ser comprendidos por la mayoría* al menos inmediatamente, su función social es ante todo ser signos distintivos, objetos que distingan a aquellos que los distinguen. Los demás no los verán si quiera”⁴⁶.

“El culto de lo efímero va unido ideológicamente al privilegio de la vanguardia pues según la lógica eterna de la distinción cultural, una fracción privilegiada saborea la instantaneidad y la movilidad de las estructuras arquitectónicas en el momento en que los demás llegan precisamente a la cuadratura de sus muros”⁴⁷. Así, solamente las clases con determinados privilegios serán las *actualizadas*.

Finalmente, en *Economía política del signo*, Baudrillard aborda igualmente la manera en que el burgués y la clase cultivada basan su consumo de bienes suntuarios y culturales respondiendo a una economía individual con una función social de prestigio y de distribución jerárquica, no dependiendo de la necesidad vital sino de una coacción cultural.

De esto se desprende que se hable, leyendo en clave cultural, de una hegemonía social y cultural basada en la legitimidad y la aceptación de los valores y saberes de las clases

⁴⁵*Ibidem* p. 18.

⁴⁶Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, España, Siglo Veintiuno Editores, 2016, p. 30.

⁴⁷*Ibidem*, p. 36.

dominantes como socialmente válidos (dirección intelectual y moral), y de un dominio estatal basado en el control de los órganos del gobierno. Así entendida, como la capacidad de una clase, o un conjunto de clases, de ejercer la “dirección intelectual y moral” de una sociedad, la hegemonía se nos revela como una forma de ejercicio del poder, pero un ejercicio del poder legitimado por el hecho de hacer coincidir los intereses particulares de esa clase o conjunto de clases con los intereses de toda la sociedad, esto es, legitimados por el consenso social⁴⁸.

Retomando a Bourdieu, la creación de campos de producción restringidos, como se describió anteriormente, ha sido un fuerte impulso de autonomía y creatividad entre escritores, artistas plásticos, músicos, cineastas. Empero su grado de especialidad ha provocado que una vez que las masas consiguen un escalón de aproximación, entendimiento, y/o disfrute de la obra, una nueva corriente en el medio artístico se impondrá para alcanzar esta diferenciación.

Es importante entender el tipo de sociedades y de sistemas económicos en el que se desarrollan estas dinámicas, pues es en las sociedades modernas y democráticas y en las que ya no existen títulos de nobleza, en donde el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias. La burguesía necesita ámbitos separados de las urgencias de la vida práctica, donde los objetos se ordenen -como en los museos- por sus afinidades estilísticas y no por su utilidad⁴⁹.

Definir a la modernidad, o modernidades, es un reto debido a la amplitud histórica y conceptual que atraviesa al término. Una de las concepciones más básicas aborda a la modernidad como un periodo histórico europeo que comenzó en el siglo XVI y que posteriormente fue caracterizado por su oposición a la época medieval y a su carácter religioso⁵⁰.

⁴⁸Ancízar Narváez Montoya, *Educación y comunicación. Del capitalismo informacional al capitalismo cultural*, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, primera edición, p. 57.

⁴⁹Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁰Jorge Larraín, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, Chile, LOM ediciones, 2011 segunda edición, p. 10.

Se han identificado tres eventos claros que marcaron el comienzo de la época moderna y estos son: el Renacimiento, la Reforma y la llegada de Cristóbal Colón al continente americano, sin embargo, la descripción de la etapa moderna basada en una comprensión cronológica es limitada, pues la modernidad no ocurrió en todas las latitudes al mismo tiempo y con las mismas características.

Existen, sin embargo, ciertos atributos que sí se pueden nombrar como distintivos de la etapa moderna. Cornelius Castoriadis se basó en tres premisas para desarrollar esta etapa: la primera, "que la individualidad de un periodo se debe buscar en la especificidad de las significaciones imaginarias que genera y que lo domina"⁵¹. Segundo, que este proyecto europeo encuentra a la autonomía (social e individual) reivindicado por la burguesía en la política, en lo social y en lo intelectual y, finalmente como última premisa, que la realidad socioeconómica del capitalismo implica autonomía en el campo económico pero también conlleva una expansión del dominio racional, es decir, un control sobre la naturaleza y sobre las cosas.⁵²

Dentro de esta nueva etapa de modernidad y ante la urgencia de nuevas distancias simbólicas y diferenciadoras, es en dónde encontramos que las herramientas para contar con cierto capital cultural dependerán en su mayoría del capital económico y educativo, y abonará a una relación de distanciamiento más profundo entre clases sociales. Las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural -y por lo tanto su función de distinción social- a la rareza de los instrumentos que permiten descifrarlas, es decir, a la desigualdad de distribución de las condiciones para la adquisición de la disposición propiamente estética que exigen y del código necesario para su desciframiento.

Las personas artistas no están eximidas de estas dinámicas, el arte contemporáneo, por ejemplo, asegura el dominio de su campo mediante su enunciación plástica; pero al mismo tiempo, excluyen al espectador de que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igualmente

⁵¹*Ibidem*, p. 17.

⁵²*Idem*.

innovadora⁵³. Se sabe que una de las tareas que se le ha asignado al arte es ser el escenario simbólico de la realidad social, sin embargo, el ciclo de nutrirse de dichas experiencias no es terminado al no comunicar el trabajo final con un lenguaje universal y/o comprensible.

El hecho de que determinadas clases sean excluidas de una experiencia cultural específica implica la existencia de arte creado para su consumo en donde más que la diferenciación y autonomía, que se discutieron anteriormente, se busca una rentabilidad a través de la cultura de masas. Por consiguiente, este tipo de obra, con el fin de abarcar un gran número de públicos de gustos variados, los espacios de proyección y distribución, así como su formato, serán accesibles.

Walter Benjamín en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* retoma el ejemplo de la producción y consumo de cine para dialogar sobre la homogeneización del gusto y la producción industrial del arte. En dicho trabajo, realiza una crítica al mundo moderno en donde la esencia de la obra de arte es ser reproducida, anulando su valor de culto y exacerbando su valor de exhibición quedando supeditado a funciones económicas, políticas y sociales⁵⁴.

Para el autor, la obra pierde autenticidad debido a esta reproductibilidad indefinida y llegando a una mayor cantidad de público perdiendo lo que llamaría *aura*. El aura es la característica principal de la obra de arte burguesa y es ésta la que dota la obra de la necesidad de una contemplación lejana que eleva la obra a un lugar autónomo, ajeno al intercambio y a las masas. La reproducción técnica rompe con esta tradición y le pone fin a este hechizo fetichista⁵⁵.

Esta ruptura que otorga la reproducción a nivel de masas es una ventana de oportunidad para acercar el arte al público. Para el autor *l'art pour l'art* representa una barrera para un arte público debido a su alto valor hablando en términos estéticos. De

⁵³Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴Edward Goyeneche-Gómez, "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual", *Palabra Clave*, vol. 15, núm. 3, 2012, p. 8.

⁵⁵Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein, "El concepto de industria cultural como problema: Una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamín", *Calle 14*, vol. 9, núm. 14, 2014, p. 61.

esta manera, lo que la reproductibilidad permitirá será la emancipación de la obra de arte de su “existencia parasitaria en el ritual”⁵⁶ fomentando, si no un arte político, si con función social.

A pesar de esta posible oportunidad de transformación, la reproducibilidad técnica si bien destruye modos de experimentación y recepción tradicionales, no significa que cambie las estructuras sociales, al contrario, genera íconos artísticos mercantilizados.

Los problemas alrededor de la alta cultura han visto como un intento de solución la masificación de determinados productos culturales, esto mediante una fallida democratización. Todas y todos deben tener acceso a la cultura, es el lema por el que se aboga y hacia donde grandes políticas públicas se han encaminado.

Los Ministerios de Cultura que están comenzando a surgir por todas partes, están desarrollando una perspectiva modernista con la que se proponen incrementar, de manera aparentemente democrática, una producción de cultura que les permita estar en las sociedades industriales ricas. Y también alentar formas de cultura particularizadas, a fin de que las personas se sientan de algún modo en un territorio y no se pierdan en un mundo abstracto. [...] Sin embargo, lo que se omite aquí es que el campo social que recibe la cultura no es homogéneo. La difusión de productos como un libro o un disco, no tiene en absoluto la misma significación cuando es llevada a cabo en los medios de las elites sociales o en los medios de comunicación de masas, ya sea a título de formación o de animación cultural [...] ⁵⁷.

Cada vez es más difícil entender el funcionamiento de la distinción cuando las instituciones burguesas reciben a millones de visitantes. Por tal motivo, alcanzar objetivos tan altos tales como la democratización de la cultura y la creación de un arte público que respete la individualidad tan prometida por la modernidad, es uno de los

⁵⁶*Idem.*

⁵⁷Félix Guattari, y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo, op. cit.*, p. 32.

mayores retos a los que se enfrentan dichos ministerios y departamentos de cultura de las ciudades alrededor del mundo.

1.3 Museos. Su historia y sus problemas

Como se mencionó en el apartado anterior, el campo restringido de la cultura se encuentra cada vez más limitado y delimitado, las instituciones tienen un carácter más burocrático y son más rígidas, sin embargo, existe paralelamente un conjunto de esfuerzos que están apostando más bien por una apertura y por lo público. La cultura ya es una cuestión de presupuesto y es en este sentido en el que ubicamos al archivador, sentenciador y expositor por excelencia: los museos.

Aquí se hablará brevemente del rol que han jugado estos espacios tan consagrados y venerados dentro del campo del arte, cuáles son sus fallas y oportunidades de mejora y porque son de vital importancia en el reacomodo de las ciudades. Además, será importante pensarlos como espacios mediadores entre la masa y el arte considerando los pros y contras que esto conlleva.

A lo largo de este proyecto se expondrá a los museos como servidores fieles de la distinción de clase y productores de desigualdad social, sin embargo, aprovecho esta oportunidad en estos primeros párrafos para rescatar y puntualizar la necesaria existencia (crítica) de estos espacios. En líneas anteriores se habló del arte con propósito y, para que dicho fin se logre, es menester que se complete el diálogo con la participación de un espectador. Los museos han sido una respuesta natural y pertinente a dicha demanda.

Comenzando con un breve recorrido de la evolución histórica de los museos, la necesidad de acumular, preservar y exponer el conocimiento y producción del ser humano fue nombrado por griegos y egipcios como *museiom* y *pinakothéke*, es específicamente Ptolomeo Filadelfio quien en Alejandría en el siglo III a.C. construyó un conjunto de edificaciones que incluían jardines botánicos, bibliotecas, teatros y, por supuesto, lo que hoy denominaríamos museos. Éste fue el primer antecedente que se

conoce expresó un interés en archivar y llevar un registro del ser humano y su actividad artística y creativa.

Hay una larga teoría, historia, evolución, retrocesos y procesos que surgieron igualmente como necesidades para reflexionar y cuestionar el origen moderno de los museos, para la creación de espacios de reflexión que no sólo se remitieran a la obra de arte, sino que funcionarían también como gestores de crítica social y política, como nichos de disidencia y como democratizadores de la cultura. Así, el primer lugar con características similares a lo que concebimos hoy por museo moderno, y más aún de carácter público, fue el Museo de Louvre inaugurado en 1793.

El interés por los museos, tanto de su creación como de su estudio, se trasladó hacia Estados Unidos con atrevidas propuestas cuyo modelo era el templo griego. Por otra parte, en el siglo XIX en Europa se desarrollaban dos tendencias, el Gótico Ruskiniano y la integración del renacimiento francés con el Barroco. De manera paralela, Latinoamérica experimentaba reinterpretaciones no del estilo europeo sino más bien del estadounidense con construcciones eclécticas.

Es en el siglo XX cuando se da un giro y los interiores de los museos son puestos en jaque debido al desarrollo de las escuelas artísticas de vanguardia. La exposición de obras impresionistas, normalmente de gran escala, requerían de espacios amplios, sin interferencias físicas entre el artista y la obra, el cubismo, por otra parte, exigía del museo distintos ángulos en términos de espacio para que la obra fuera percibida. Sobre esto, Sachie Hernández menciona que la verdadera revolución museística fue la generada por la Escuela Italiana antes de la Primera Guerra Mundial pues impulsó esta nueva forma de presentar obra separando la pieza de la pared y apostándole a la eliminación de los marcos de los cuadros, pero sobre todo se estableció una conexión entre la obra y el edificio histórico que la presentaba. Ésta fue la escuela que se abocó a cuestionar la museografía en términos conceptuales a partir de la exposición presentada.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) inaugurado en el año de 1929, realizó su parte a través del contenido mismo de la obra mezclando no sólo

estilos sino disciplinas, lo cual permitió exhibir en estas instituciones otras obras distintas a la pintura y escultura. Por otra parte, a la par del movimiento moderno, estos espacios encaminaron hacia una funcionalidad derivada de su propósito museístico eliminando así la carga decimonónica de la arquitectura de los museos, respondiendo con la inclusión de espacios complementarios como auditorios, salas educativas, espacios para niñas, entre otros.

Ahora bien, tras un brevísimo resumen de la historia y evolución de los museos es momento de abordar y mencionar ejemplos de aquellos que atañen y provocaron la presente investigación, estos edificios que ya son una obra de arte por sí mismos, que su majestuosidad e imponencia provocan ya un entusiasmo y reacción. Tras la II Guerra Mundial hubo un interés en procurar el patrimonio pues hubo un despertar de la fragilidad de éste, se buscó terminar con esta complejidad del museo eclesiástico y se abocaron los esfuerzos al público asistente y a su promoción entre todas las clases sociales.

Sin embargo, este periodo histórico fue olvidado y superado de manera rápida en términos museísticos. Posteriormente hubo un rápido despertar del museo-espectáculo que tomó mayor fuerza a partir de la inauguración del Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York en 1959 y la Galería Nacional de Berlín en 1968, con Frank Lloyd Wright y Mies Van der Rohe como arquitectos respectivamente.

Ilustración 1 “Museo Solomon R. Guggenheim”



Fuente: Guggenheim Museum, *The Frank Lloyd Wright Building Timeline*, [en línea], Estados Unidos, Guggenheim Museum, Dirección URL: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building/timeline>.

El Guggenheim fue una de las construcciones más controversiales dividiendo opiniones y críticas de artistas, académicos y público en general pues mientras algunos alababan esta edificación, había quienes consideraban “que más que museo era un monumento a Frank Lloyd Wright”⁵⁸. Previo a la conclusión del Museo, una serie de artistas escribieron una carta dirigida a al director James Johnson Sweeny así como a la revista *The New York Times* para expresar la urgencia de reconsiderar este espacio, pues se argumentaba no estaba pensado para presentar obra (como se muestra en la imagen debajo) ya que su rampa y forma curvilínea provocaba que tanto esculturas y otras producciones expuestas no fueran apreciadas como correspondía.

Ilustración 2 “Foto del interior del Museo Solomon R. Guggenheim”



Fuente: Guggenheim Museum, *The Frank Lloyd Wright Building Timeline*, [en línea], Estados Unidos, Guggenheim Museum, Dirección URL: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building/timeline>.

Espacios como estos son referentes y nadie niega la gran aportación que significaron para la arquitectura moderna y en general su valor estético es sumamente

⁵⁸Guggenheim Museum, *The Frank Lloyd Wright Building Timeline*, [en línea], Estados Unidos, Guggenheim Museum, Dirección URL: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building/timeline>, [consulta: 6 de marzo del 2020].

alto, sin embargo su función como contenedores de arte, como espacios propicios y como generadores de espectáculo es lo que motivó al presente debate.

En el año 1964 se inaugura el Museo Nacional de Antropología e Historia como aporte y contrapeso latinoamericano a este *boom* de museos-monumentos creando más bien espacios funcionales. En Europa en 1977 los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers hacen lo suyo con el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. Si bien las consecuencias del Mayo del 68' fueron visibles en sus deseos de desacralización del arte, éste es más bien un claro ejemplo de un espacio cultural y museístico para fines de revitalización, no sólo ante Europa, sino principalmente ante Estados Unidos pues París se estaba viendo rebasada como capital cultural, por lo cual este espacio resultó pertinente.

En este contexto, “durante la década del ochenta se evidencia una expansión inusitada de los museos. Se ponen de moda y así, todo país, ciudad y localidad quiere tener un museo para afianzar su posición dentro de la sociedad de cultura y ocio y como instrumento de regeneración urbanística y social. Hay especialistas que consideran que nunca ha habido tantos museos y nunca han sido tan innecesarios”⁵⁹.

Ahora bien, a través de su evolución, se ha observado que el propósito de los museos ha cambiado para pasar a ser desde mero archivador, hasta expositor, mediador, y obra de arte *per se*. En la actualidad podemos ver todos y cada uno de estos tipos en una ciudad o en un mismo museo cumpliendo al mismo tiempo estas funciones. Ninguna es definitiva o mejor que otra, pues independientemente de la crítica, el museo finalmente es un objeto inanimado y no dependen de él las consecuencias que provoque no sólo sobre el espectador sino en este caso ciudades.

Antes de comenzar a profundizar en el rol del museo desde el punto de vista sociológico y urbanístico, se dará una primera definición oficial sobre que es un museo en la actualidad. El Consejo Internacional de Museos (CIM), reconociendo la necesidad urgente de renovación del término, convocó a una reunión formada por sus

⁵⁹Sachie Hernández, “La evolución de los museos y su adaptación”, *Cultura y Desarrollo*, núm. 8, UNESCO, 2012, p. 43.

propios miembros y partes interesadas para la creación de una definición nueva, el resultado de esta sesión llevada a cabo en julio del 2019 es la siguiente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario⁶⁰.

A pesar de tan elaborado trabajo, se decidió posponer la votación y aprobación, por lo cual la definición actual y vigente continúa siendo del año 2017 y es la siguiente: “Una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”⁶¹.

Independientemente de esta necesidad y urgencia de nuevas formas de llamar y nombrar a un museo pensado en lo que esto conlleva, se debe tener siempre en mente que la realidad sobrepasa y que el encasillamiento que implica definir algo provoca el deseo de huir de este nombre y de sus características, por lo cual una definición es útil, pero no permanente y mucho menos rígida.

⁶⁰Consejo Internacional de Museos, *Definición de museo*, [en línea], Dirección URL: <https://icom.museum/es/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>, [consulta: 24 de febrero de 2020].

⁶¹*Idem*.

Continuando con el acercamiento teórico de este objeto de estudio y su relación con la sociedad y con las ciudades a través de estas esculturas llamadas edificios, se comenzará a hablar del *efecto Beaubourg*. En un escrito casi inmediato a la inauguración del Pompidou, Jean Baudrillard lo denunció como un espacio predispuesto a dar rienda suelta a la cultura de masas y a albergar un simulacro como modelo de civilización⁶². Este caso sirve como ejemplo y antecedente para entender lo sucedido en el Barrio del Raval, en donde se ubicará la institución museística de nuestro interés y cuyo objetivo no es cultivar -en masa- sino dar un giro a la configuración urbana del barrio.

La historia de este espacio comienza como la de muchos otros. Cualquier turista que observe el antes y después de lo que hoy es el Museo Pompidou quedaría boca abierto pues el Beaubourg fue un gigantesco socavón en el corazón de la ciudad, producto de demoliciones masivas que pretendían ser los cimientos y erigir a la competencia de los grandes museos estadounidenses. A pesar de su innovación de la que se habló con anterioridad, este edificio resultó ser el símbolo de una violencia institucional que conjugaba y contenía la preservación y venta de arte bajo un mismo techo y que no se detenía a diferenciar técnicas y por supuesto, calidad.

Con Beaubourg se ha impulsado un sistema de acumulación hasta un punto de saturación, la cual está presente en cada nivel, incluyendo poder, en la medida en que puede volverse completamente instantáneo, omnipresente y banalizar cualquier objeto⁶³.

Por otro lado, se comenzará ahora a abordar la idea de si el público requiere un mediador. De primera mano esta aseveración es sumamente paternalista e implica ya posiciones y roles de poder en donde alguien posee el conocimiento que el espectador no tiene y que es necesario para entender una obra de arte.

⁶²Javier Arnaldo, "El efecto Beaubourg", [en línea], España, *El País*, 02 de febrero de 2017, Dirección URL: https://elpais.com/cultura/2017/01/30/babelia/1485774420_800534.html, [consulta: 02 de marzo del 2020].

⁶³Jean Baudrillard, *The conspiracy of art*, Estados Unidos, Semiotext(e), 2005, p. 137.

Bajo esta óptica, se debe entender también que el artista y el público no hablan el mismo lenguaje; la pieza de arte tiene que ser traducida en un idioma específico con el objetivo de convertirse en algo comprensible y palpable para la mayoría de las personas. El vacío existente desde el inicio entre el sujeto productor y el sujeto receptor crece no sólo por la distancia temporal y espacial que les separa sino por el nivel de profundidad, complejidad e individualidad del trabajo y de su lenguaje.

Independientemente de que exista una mediación -hablando propiamente de una persona guía / mediadora/ facilitadora / enlace / o como se le desee nombrar- dentro de un museo, el público receptor contará ya con otros cientos de filtros antes de recibir una experiencia estética, por lo cual la idea de la pureza de una pieza nunca será alcanzada. El gusto del público así como su conocimiento previo está ya contaminado por críticos, profesores de arte, y conocedores en general desde antes de que se desarrolle algún tipo de criterio o estándar propio y contrario a esta crítica paternalista y siendo un poco optimistas ante la labor de la mediación, ésta puede resultar más bien un croquis y guía ante todos estos filtros.

El rol esencial que juegan estas fuerzas estéticas en este proceso -fuerzas como *snobbismo*, *fashionismo*, *pseudocultura* y el miedo a quedarse atrás en estas dinámicas- es evidente. Cuanto más agudo es el cambio de una tendencia artística en otra y cuanto más novedoso es el lenguaje formal de la tendencia que se está llevando a cabo, más importante es la función de los intermediarios entre el autor y el público, entre la producción y el consumo y las multitudes que ignoran el nuevo modo de expresión. El público primero debe conocer los elementos del nuevo idioma antes de que entiendan de qué está hablando una obra, y esa es una lucha que el monopolio cultural, que está ligado a los privilegios socioeconómicos, no sacrificará de manera fácil.

Ahora bien, el arte contemporáneo, como el expuesto en el MACBA, rara vez funciona por sí mismo y la necesidad de una traducción y aproximación se vuelven imperativas a menos que un intenso trabajo previo de formación personal sea realizado. Algo muy distinto pasa así con la producción artística de masas y con la

industria del entretenimiento que, debido a su claridad, fácil acceso y efecto directo, les vuelve populares y profundamente consumidas.

En este sentido, es imperioso cuestionarse si es posible, y deseable, abolir las distancias entre artistas y público general. Una primera respuesta por parte de las instituciones museísticas fue otorgar una *contextualización pedagógica*. “Se trata de acabar con el monopolio del saber por los especialistas, dando a los neófitos, en tratamientos acelerados, lo que les faltaba para ser artistas o estar tan informados como ellos. Los museos se llenaron de carteles instructivos, señales de tráfico, visitas guiadas en varios idiomas”⁶⁴.

Este escrito resulta acertadamente radical pues aperturar espacios tan sagrados conlleva grandes riesgos. Sin embargo, los resultados no han mostrado éxito y, al contrario, han convertido las visitas con propósito a excursiones turísticas y objetos de *souvenirs*. Explica Néstor Canclini que diversos estudios sobre públicos consiguen poco en cuanto a incorporación de nuevos patrones de percepción. “Los espectadores no entrenados sienten que los resúmenes de la historia del arte que les suministran en una exposición no anulan la distancia entre todo lo que las obras modernas llevan como conocimiento implícito y lo que puede dirigirse en el rato de la visita”⁶⁵.

Por otra parte, los intentos de sacar la obra fuera de las instituciones oficiales y colocarlas en espacios públicos, por ejemplo, tampoco resuelve el problema de la distancia público-obra pues éstas “suelen volverse mudas cuando son vistas en medio del ruido urbano por espectadores que no andaban por la calle ni llevaron a sus hijos al parque dispuestos a tener experiencias estéticas”⁶⁶.

Independientemente de esta traducción, los talleres, academias, teatros, escuelas, editoriales, ferias y claramente museos han sido las instituciones que con ayuda de la crítica artística determinan no esta mediación de la que se ha venido hablando, sino más bien el rumbo que tomará el desarrollo artístico y los nuevos

⁶⁴Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁵*Ibidem*, p. 130.

⁶⁶*Ibidem*, p. 131.

gustos y tendencias. Es evidente que no sólo la creación de arte sino la experiencia receptiva es todo un proceso social que atraviesa etapas personales del artista, pero también de los millones de distintos consumidores y por su puesto instituciones validadoras.

El problema inicial con los museos, desde antes de su arquitectura espectacular, es más bien al interior, ya que su primera tarea es rechazar cientos y cientos de artistas bajo criterios definidos. Elegir obras de arte cualitativamente valiosas o históricamente importantes entre la gran cantidad de obras de segunda categoría o sin valor⁶⁷ es ya el primer problema grave. El siguiente tiene que ver con la disolución de la esencia de un artista y su obra al exhibirlo, contraponerlo y hacerlo dialogar de manera forzosa con sus pares. Un museo por definición alberga una colección y éste sólo empieza cuando combina todo en un territorio, sin embargo, para Arnold Hauser esto es un problema pues “la disolución de la obra particular, del artista individual, la escuela local, el estilo nacional, es como el declive del individuo en la sociedad, el precio de una cultura que se está estableciendo en forma de instituciones más o menos permanentes”⁶⁸.

Aquí ubicamos entonces una de las problemáticas más importantes y que se sigue discutiendo ¿Cómo abordar la democratización del arte si esto implica la pérdida de la misma? Y, por otra parte, ¿En qué momento pasa a ser más importante el denominador común que contiene a una pieza (al ubicarla con cientos de otras en un mismo espacio) y no la pieza *per se*? Evitar la sobreposición entre contenido y contenedor es la tarea que se tiene y que se está trabajando y discutiendo en la actualidad en muchos museos de arte contemporáneo.

La concepción del museo como mausoleo del arte, como aniquilador de la función social de este y como promotor de piezas de exhibición fue sumamente fuerte durante los años 70 del siglo XX, recordemos a autores como André Malraux y Paul Valery, siendo este último quien escribió en 1997 un texto titulado *El problema de los*

⁶⁷Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 498.

⁶⁸*Idem.*

museos en el que en no más de dos cuartillas resume magistralmente muchas de las críticas a estos espacios.

André Malraux, por un lado, anunciaba el efecto del museo el cual sería deshacer la obra de arte de sus funciones, ocurriendo algo similar con las galerías, en donde la obra de arte tiene que competir con otras obras en una atmósfera hostil. Una galería de arte, dice el autor, es tan absurda como lo sería un concierto en el que se escucha un programa de piezas variadas que siguen una sucesión ininterrumpida. En tal situación, nuestro enfoque del arte se ha vuelto cada vez más intelectualizado. Si nuestras emociones están paralizadas, sólo podemos interpretar a través de nuestro cerebro⁶⁹.

Cabe resaltar que Paul Valery no sólo expresa el enorme autoritarismo existente en los museos, sino que relata el gran agobio que representa asistir a un espacio lleno de obras estéticamente bellas y con relevancia. “Así como el sentido de la vida se ve violentado por ese abuso del espacio que constituye una colección, no ofende menos a la inteligencia una apretada reunión de obras importantes. Cuanto más bellas son, cuanto más excepcionales efectos de la ambición humana, más deben distinguirse”⁷⁰.

De igual modo, explica cómo los museos se convierten en otra forma de acumulación ahora de arte “el mecanismo de donaciones y legados —la continuidad de producción y adquisición— junto con esa otra causa de crecimiento que tiene que ver con las variaciones de moda y gusto, con la vuelta del gusto a obras que se había desdeñado, contribuyen sin descanso a la acumulación de un capital excesivo y, por tanto, inutilizable”⁷¹.

Finalmente, hace un llamado a la arquitectura de los museos pues, como explica, no sólo se han equivocado en forzar y yuxtaponer obras obligándolas a

⁶⁹Kenneth Hudson, *A social History of Museums*, Reino Unido, The Macmillan Press LTD, 1975, primera edición, p. 12.

⁷⁰Paul Valery, “El problema de los museos”, [en línea], p. 2, Dirección URL: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2016/11/ii-28-el-problema-de-los-museos.pdf>, [consulta: 13 de marzo de 2020].

⁷¹*Ibidem*, p.3.

dialogar, sino que además subraya la relevancia de espacios pequeños y amigables que no requieran horas y esfuerzo físico que te obliguen a querer salir lo antes posible.

El arqueólogo español Joan Santacana apunta en direcciones similares comentando que los museos se han convertido en *cajas sin capacidad de evocación*. Recoge además la problemática del público, importante para esta investigación, pues menciona es necesario poner a debate la calidad *versus* cantidad en cuanto a número de visitantes, “hay mucha gente a la que no le gusta ir a un museo; probablemente hay más gente a la que no le gusta ir al museo que lo contrario. No me estoy refiriendo, claro está, a personas con bajo nivel de cultura o sectores marginales de la sociedad. Me refiero a personas cultas, con intereses culturales evidentes y con niveles de estudio elevados”⁷². A pesar de los asteriscos que se le pueden hacer a dicho párrafo, es cierto que la cantidad de público que asiste a apreciar arte y no al museo como edificio y por su valor, es mínima. Esto finalmente sin contar la gente a la que el estar frente a una pieza le evocó alguna reacción.

De la misma manera Kenneth Hudson, periodista y “anti-museólogo” se expresaba de manera similar y proponía que “en aras de la satisfacción y la autopreservación lo que pido es un nuevo tipo de museo de arte que muestra muy pocas obras en un momento dado, y que esté acondicionado y amueblado de tal manera que atraiga al visitante sedentario y contemplativo, no al atleta”⁷³.

En *A Social History of Museums*, el autor comienza explicando cómo desde su fundación los museos fueron espacios de privilegios, por más públicos que estos intentaran ser. Al igual que las galerías, durante los siglos XVII y XVIII, los dueños aristócratas permitían el acceso no como derecho sino como privilegio, por lo tanto, lo que esperaban de sus asistentes era gratitud y admiración más que críticas o retroalimentación, así, esto continuó a pesar del viraje hacia lo público. El Museo

⁷²Joan Santacana Mestre, “Los museos en la didáctica”, [en línea], España, *Revista Iber*, núm. 15, 1998, Dirección URL: <https://www.grao.com/es/producto/museos-al-servicio-de-quien>, [consulta: 17 de marzo del 2020].

⁷³Santiago Palomero Plaza, “Los museos y el público: veinte poemas de amor y una canción desesperada”, [en línea], España, *Museo Sefardi. Toledo*, núm. 3, 1998, p. 105.

Británico, por ejemplo, impuso una serie de reglas que evidentemente procuraban mantener a las masas alejadas del espacio: realizar una aplicación por escrito, así como la edad mínima de diez años estaban dentro de estos requerimientos. “El efecto de esa mezquindad miope por parte del Gobierno fue perpetuar la tradición que hizo de la admisión a un museo un privilegio y un favor, no un derecho, una tradición que debería haber puesto fin al establecimiento de los museos públicos”⁷⁴.

Contrario a lo que pasaba en Europa, en Estados Unidos se comenzó a exponer arte a través de museos públicos. El más viejo registrado data del año 1773 en Carolina del Sur, llamado Museo de Charleston. Así empezaron a aparecer distintos nuevos espacios, un Museo de Historia Natural nació del trabajo de un solo hombre quien con el paso de los años logró convertirlo en un museo nacional. Estos dos museos, Charleston y el Museo Peale y Salem crecieron en lo que podría llamarse la forma típica de los primeros museos. Las colecciones se apilaron de una manera completamente desordenada y no planificada, este caos pasado de moda tenía un fuerte atractivo para los niños y otras personas no intelectuales, para quienes un museo, más que cualquier otra cosa, era una cámara de maravillas, un lugar romántico que el arreglo científico sólo estropeó⁷⁵.

El reacomodo de los museos, de su contenido, de su distribución, de su infraestructura comenzó a suceder como resultado de las críticas que surgían como tema de interés a partir del año 1820 y para 1850 la revista *The Times* ya estaba publicando y ubicando a los referentes artísticos con sus respectivos críticos. Sin embargo, no fueron estas críticas lo que profundizaron el viraje de los especialistas en museos con respecto a su público y la exhibición, sino el comienzo de la larga sucesión de ferias mundiales, marcada por la Gran Exposición en Londres en 1851 consiguiendo así la inauguración del museo moderno con contenido significativo y relevancia para la vida social⁷⁶.

⁷⁴Kenneth Hudson, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁵*Ibidem*, 37.

⁷⁶*Ibidem*, p. 41.

Desde entonces estas exhibiciones internacionales, tanto en Europa como en el continente americano dieron a los museos un poder social que nunca antes habían tenido. Atraieron a un gran número de visitantes y obligaron a los gobiernos y a los líderes de la moda y el gusto a reconocer que las ciencias y las artes útiles eran la preocupación adecuada de la comunidad en su conjunto. El aprendizaje formal y las necesidades sociales se unieron y la definición de cultura se amplió considerablemente, aunque tardía e inadecuadamente. Las exposiciones internacionales fueron, por supuesto, empresas comerciales y se les exigió que ganaran la mayor cantidad de dinero posible, pero su importancia se extendió mucho más allá del mero éxito comercial⁷⁷.

La motivación del espacio público y con impacto social ha caracterizado a los museos como lugares de aprendizaje, si recordamos la definición de museo del CIM que se dio en las primeras páginas de este apartado, dentro de sus fines se encuentra la educación, sin embargo, esto no es nuevo. El principal objetivo y función de un museo y de sus exhibiciones es educar, escribía en 1958 Lothar P. Witteborg, director del Museo Americano de Historia Natural: “Nada debe mostrarse simplemente porque es antiguo o tiene un valor de curiosidad. Las muestras, las reconstrucciones y los procesos deben exhibirse porque tienen el poder auténtico de abrir los ojos de los visitantes al movimiento y al significado de la corriente de la vida”⁷⁸.

La gran nube negra que persigue a esta idea, por más buenas intenciones que se posean, es el paternalismo que la encubre. ¿A quiénes educan los museos? ¿Con qué respaldo? ¿Qué los motiva y bajo qué condiciones se busca hacerlo? Son preguntas que se deben plantear no sólo los funcionarios de estos sitios, sino los asistentes. Se debe romper con la idea de que las exposiciones son planeadas para otorgar información, ya que por más determinación que tenga un curador y artista en la exhibición de una pieza, no se puede perder de vista el carácter humano pues el público reaccionará de manera individual y voluntaria a lo que se les presenta. Con

⁷⁷*Idem.*

⁷⁸*Ibidem*, p. 48.

perfecta capacidad de formar sus propias opiniones sobre lo que se les está mostrando y gracias a su calidad de agentes libres, una pintura, escultura, obra de arte en general debe comunicar en forma individual, pues los museos no deben pretender ser herramientas de educación en masa.

También se puede abordar el fin educativo de los museos desde otras perspectivas. El escritor Eric Labarre en *Museums and Education* escribe que hasta hace muy poco, los museos estadounidenses se consideraban a sí mismos como instituciones de educación 'abierta'. Esta visión suponía un público general de museos que deseaba la autoeducación, para lo cual la simple exhibición de materiales proporcionaría la base necesaria para el aprendizaje⁷⁹. De esta forma el autor reflexiona y pone sobre la mesa la capacidad de agencia del público para educarse o sentir y evocar emociones de forma personal, antes, después o durante su recorrido por cualquier museo.

El debate sobre el museo o sus fines educativos resulta interminable, sin embargo, es pertinente dar una última aproximación desde la pedagogía crítica muy a la par de la museología crítica, la cual busca precisamente terminar con esta violencia simbólica que utiliza a la enseñanza como función de legitimación cultural.

“Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados 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 fuerza⁸⁰. Esta es la definición de violencia simbólica la cual, si la trasladamos a los campos de los estudios culturales y el arte, la sola existencia de departamentos de educación en los museos debe de reconsiderarse pues como bien explica, “la acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el

⁷⁹*Ibidem*, p. 56.

⁸⁰Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, España, Editorial Popular, 1996, p. 44.

sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima”⁸¹.

Tenemos la crítica al museo como espacio paternalista en sus pedagogías, pero además oficialista por sus líneas a seguir y finalmente aniquilador creativo. Pero también aquella que resalta la importancia del museo moderno como ensayo para un acceso al arte y a determinada cultura de manera pública. Sin embargo, la crítica que más nos concierne aquí es su rol como instituciones favorecidas por políticas culturales cuyo objetivo es promover turismo, estimular industrias, revitalizar ciudades y regenerar barrios en decadencia.

Es entonces cuando se deben cuestionar las ventajas de la democratización del acceso a los museos y el impacto real que han tenido en las realidades de sus públicos teniendo en cuenta varias consideraciones. En primer lugar, no todos en el mundo tiene interés en lo que para muchos es alta cultura; “el consumo es un impulso socialmente regulado y generado, pues dentro de la ciudad, son sus contextos familiares, de barrio y de trabajo los que controlan la homogeneidad del consumo, las desviaciones en los gustos y en los gastos”⁸².

Por otra parte, tomar acciones directas como reducción de costes, ampliación de horarios, cédulas y las mismas visitas guiadas incluidas dentro de los museos, aunque necesarias como ejercicios que intentan amortiguar las desigualdades culturales con las que se llega al museo, no impactan realmente en cómo se percibe una obra o se convive con el museo.

Existe una sacralización de los museos como monumentos que de primera mano impone y asusta y por esta naturaleza como referente simbólico de lo culto, atraen con fuerza a aquellos otros públicos que buscan insertarse en estas dinámicas bajo la idea de que por comprar una entrada tienen inherentemente atributos doctos e ilustrados.

⁸¹Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 104.

⁸²Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995, p. 49.

Finalmente, la inserción de los museos como detonadores económicos obliga a que se masifique en aras de atraer a nuevos públicos, turistas, por ejemplo, pues tienen ciertas cuotas que cumplir, números que alcanzar e ingresos que generar. “El siguiente desafío de los museos es, además de estudiar y manejar su colección, conocer de manera muy especial a sus públicos, en plural”⁸³ pues a los museos ya no asisten únicamente doctos especialistas, sino que se reconoce la llegada de cientos de perfiles con objetivos distintos.

A lo largo de este capítulo nos desplazamos a través de teorías con diferentes posturas para entender los fundamentos del arte y la cultura, el museo como institución albergadora y su función social, lo cual serviría así mismo para entender cómo se han utilizado para la realización de políticas públicas urbanas engañosas y dañinas.

Como primer punto, me gustaría rescatar un último concepto que atraviesa a los otros dos (arte y cultura) que es el poder. Por un lado, aunque el debate aparentemente agotado, la idea de culturas superiores aún se encuentra sumamente vigente y no sólo bajo el discurso de civilizaciones desarrolladas y bárbaros, sino también en términos de sus producciones estéticas, tomando la distinción entre arte y artesanía como ejemplo. Esto es vital pues se ha utilizado como justificante sentenciador para determinar qué posee valor y qué no, tanto en obras como en comunidades enteras, y quien posee el derecho de acceder a aquello que cuenta con reconocimiento.

Retomar algunos debates en torno al arte fue importante para comprender su fluidez. La constante persecución del arte democrático ha demostrado ser desgastante e inútil porque primero requiere pasar por un proceso de institucionalización y es aquí en donde escapan cientos de miles de obras que quedan fuera. Sea mediante sector privado o a través del Estado, la urgencia de abordar y renovar políticas culturales sistemáticamente reductoras y unidimensionales es evidente.

⁸³Julieta Riveroll, “Celebran reunión con Sosa directores de museos. Piden a secretaría frenar ambulante”, periódico *Reforma*, México, 4 de enero del 2006.

Los museos han apuntado a intensificar su reclutamiento más bien de consumidores y, a pesar de los esfuerzos continúa siendo el mismo sector, que de manera *a priori* me atrevo a decir no es clase alta sino más bien clase media. Bien menciona Jeremy Rifkin que la cultura es una experiencia compartida: un acercamiento comunitario a valores comunes. No obstante, la producción cultural no es otra cosa que el troceo de ésta y su posterior reapropiación comercial como entretenimiento personal. Entonces, ¿Qué son en la actualidad estos espacios que albergan y promulgan cultura? ¿Qué rol juegan dentro del mercado sino el de la banalización de la experiencia artística?

Hablar de instituciones de arte y cultura como los museos de una forma matizada resulta complicado debido a su historia, su evolución y los discursos que los acompañan. Si bien es cierto que estos espacios cuentan con objetivos claros y bien definidos, estas reglas conciernen sólo a las autoridades de éstos, por lo cual se observa una limitada oferta de arte que ha atravesado un importante número de filtros y que nos hace cuestionar el papel democratizador de estas instituciones. Por otra parte, también se debe entender que si no existieran lugares consagrados que promueven arte consagrado, tampoco existiría la disidencia, por lo cual mucho de lo alternativo y lo contracorriente es producto del rechazo de y hacia las academias y las bellas artes consolidadas.

2 Historia de una ciudad. La configuración de Barcelona: de ciudad industrial a “modelo Barcelona”

Many countries rely on tourism as their main income generator, but like all things there is a down side, as tourism can often destroy the very thing that people came to visit in the first place. Think of somewhere like Machu Picchu, where crowds swarm over the ancient walls.

- Martin Parr

2.1 Cimientos de una ciudad. Barcelona y sus orígenes industriales

Es importante conocer a Barcelona como pionera urbana del siglo XVIII para entender cómo se llegó a convertir en el ícono turístico que es en el día de hoy. Para esto, su historia se abordará en el tiempo a partir de los efectos que tuvo en ella la Revolución Industrial. El estudio de la ciudad tiene que ver necesariamente con el nacimiento de la sociedad moderna consecuencia de dicho cambio radical, y para alcanzar a entender a este gran referente urbanístico se tiene que conocer la relevancia que tiene su geografía y la influencia de este pasado.

Antes de proceder al recorrido histórico de la ciudad posterior al siglo XIX, es imperativo tener en cuenta que Barcelona era una ciudad protegida. Sus murallas fundacionales construidas alrededor del año 260 eran un símbolo de prestigio que delimitaban el espacio de residencia de las élites y que al término de la Pax Romana se vieron en la necesidad de reforzar y ampliar. Estas ampliaciones continuaron paralelas al crecimiento no sólo poblacional sino económico, ejemplo de esto es que para los años 1500 la ciudad ya contaba con un primer puerto artificial gracias a la creación de un rompeolas, además, para estos años se terminó la muralla del Raval, la

edificación del monasterio de Jerusalén y la construcción de nuevas viviendas, provocando su densificación, sobre todo en torno a la Rambla⁸⁴.

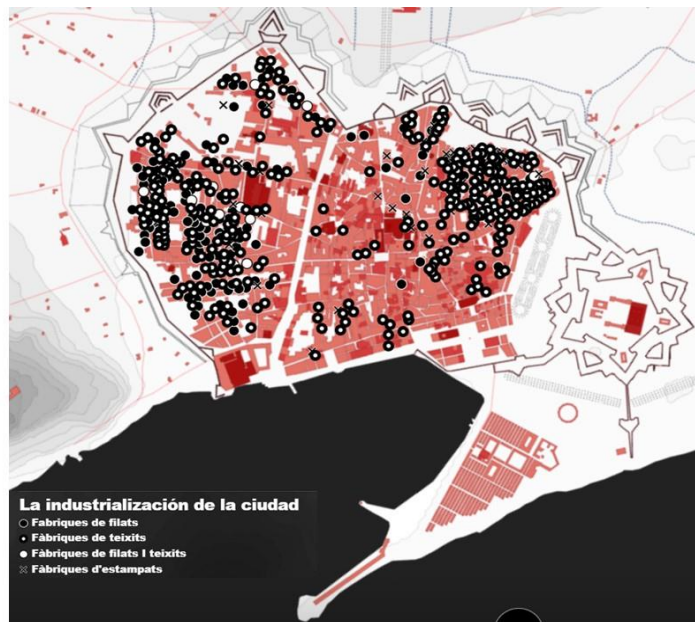
Teniendo en cuenta ya el pasado de esta ciudad de murallas, se podrá entender, desde un punto de vista de diseño de ciudad, el impacto de la Revolución Industrial en Barcelona. La industria que se desarrolló con más rapidez desde mediados del siglo XVIII hasta su pleno desarrollo a mediados del siglo XIX fue la industria textil, especialmente motivada en estos últimos años por la Guerra de Secesión estadounidense.

El gran impulso de la industria en Barcelona amenazaba cada vez más a la ya de por sí asfixiada ciudad debido a sus murallas. “Poco después, la saturación de fábricas y el peligro que conllevaban las máquinas de vapor propiciaron el traslado de la industria hacia los pueblos de la llanura, más allá del espacio libre vedado por los militares”⁸⁵. Nuevos barrios y viviendas aparecían de igual manera pues con el aumento de la industria la población migrante también creció, en el litoral, por ejemplo, surgía el barrio de la Barceloneta.

⁸⁴Museo de Historia de Barcelona, *Carta histórica de Barcelona*, [en línea], Barcelona, Dirección URL: <https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/cartahistorica/index.html?lang=es#map=15.250063576751124/241937.96/5068814.62/1500//0/0/0/1>, [consulta: 20 de junio del 2020].

⁸⁵*Idem*.

Mapa 1 “Ubicación de las fábricas de la industria textil en Barcelona, 1840”



Museo de Historia de Barcelona, *Carta històrica de Barcelona*, [en línea], Barcelona, Dirección URL: <https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/cartahistorica/index.html?lang=es#map=15.250063576751124/241937.96/5068814.62/1500/0/0/0/1>

Una serie de circunstancias se fueron acumulando poniendo en evidencia la necesidad de una renovación urbana que concluyó en el *Plan Cerdà*. En primer lugar, la llegada del ferrocarril comenzó por conectar la ciudad y, por lo tanto, dinamizarla. Para 1848 se había inaugurado una línea ferroviaria de Barcelona a Mataró y para 1854 las líneas hacia Girona y Terragona llegaban a Granollers y Molins de Rei. Por otra parte, tuvo lugar la gran desamortización española, que derivó en la transformación de espacios privados a espacios públicos como el ahora famoso mercado de La Boquería y el de Santa Caterina.

Las necesidades hasta higiénicas por expandir la ciudad eran alarmantes, por lo que el Ayuntamiento de Barcelona lanzó una convocatoria para premiar al mejor estudio sobre los efectos del derribo de las murallas de la ciudad, así la publicación de *Memoria sobre las ventajas que reportaría Barcelona, y especialmente, su industria, de la demolición de murallas que circulan la ciudad* por Pedro Felipe Monlau fue la ganadora y se nombró en 1843 la Junta de derribo de las murallas.

Ceñir una población con fuertes murallas, es querer oponerse a su desarrollo físico y a su progreso en todos los ramos; es aprisionar a todos sus moradores, es querer

parodiar, miserablemente la fijación del Non Plus Ultra... En las poblaciones numerosas el aire es infecto, las aguas corrompidas, el terreno desustanciado... Allí se encuentra un foco perenne de enfermedades epidémicas y nerviosas, allí el asilo del crimen y de los vicios. La depravación se halla siempre en razón directa de aquellos enormes y funestos hacinamientos de hombres. La higiene pública aconseja, pues, la demolición total o parcial de las murallas que ciñen Barcelona⁸⁶.

La decisión de qué plan se llevaría a cabo terminó convirtiéndose en una lucha política entre Barcelona y el gobierno central. “En 1856 el gobierno moderado de la ciudad delegó a Miguel Garriga la elaboración de un plan alternativo al de Cerdá, pero ante la insistencia del Ministerio de Desarrollo por llevar a cabo el plan Cerdá el ayuntamiento de Barcelona decide abrir el concurso público para elegir al mejor proyecto”⁸⁷. Los planes de crecimiento continuaron y para 1859 el Estado aprueba el *Plan de Reforma y Ensanche* de Ildefonso Cerdá, que prevé una ciudad moderna extendida por la llanura y la reforma de la ciudad antigua, así, en 1860 comienza la construcción de la nueva Barcelona⁸⁸.

Ildefonso Cerdá Suñer diseñó un plan que buscaba romper con la idea de centralidad mediante manzanas cuadradas, puesto que al tener la misma longitud todas las calles, no cabe predominio de una sobre la otra. “Es posible entender el Plan Cerdá como un proyecto de organización del suelo a partir de diferentes grados de parcelación a los cuales corresponden diversos niveles de equipamiento y servicio, desde los elementales propios del barrio, unidad urbana inferior, hasta aquellos que exige la ciudad en su conjunto”⁸⁹.

⁸⁶Pedro Navascués Palacio, “¡Abajo las murallas!”, [en línea], España, *Peripecci*, Dirección URL: <http://oa.upm.es/10535/3/Abajomurallas3.pdf>, [consulta: 23 de junio del 2020] p. 1.

⁸⁷Manuel Cogollo Posada, Ileana Rodríguez Bonilla e Ivan Verbel Montes, *Plan Cerdá*, México, Universidad del Norte, Universidad del Norte, 2015, p. 17.

⁸⁸Museo de Historia de Barcelona, *op. cit.*

⁸⁹Santiago Padrés Creixell y Santiago Vela Parés, *El modelo teórico del Plan Cerdá*, Tarragó Cid, 1977, p. 51.

Para comprender de manera más clara la importancia de este plan, se describirá de manera breve los puntos clave, no sin antes mencionar que *Teoría general de la urbanización* del mismo Cerdá es considerada una de las primeras publicaciones sobre el urbanismo moderno y sobre las que asentaron las bases de esta disciplina.

Sobre la cuadrícula, Cerdá buscaba conciliar la propiedad privada con el establecimiento de condiciones adecuadas para la vivienda y el transporte. Bajo esta óptica el tejido urbano que diseñó fue un esquema de vía e intervías, es decir, un conjunto calles-manzanas que quedarían envueltos por las vías⁹⁰. Esta cuadrícula facilitó la movilidad y consiguió una edificación que cumplía con condiciones aceptables de densidad, ventilación y asoleo.

Para la calle, la propuesta inicial de 1855 la consideraba de 35m de ancho; empero, para el Proyecto de *Reforma y Ensanche* de 1859 se especializan las vías según distintas anchuras: 20m, 30m y 50m⁹¹. Otro de los elementos característicos de la calle barcelonesa son los chaflanes, inicialmente diseñados para facilitar el giro del tranvía, pero que posteriormente acogerán quioscos, mobiliario y actividades de relaciones humanas de manera ordenada. Por último, los equipamientos propuestos por Cerdá se componen de “un centro social por cada barrio, un mercado por cada distrito y un hospital por cada sector, así como dos parques urbanos, un matadero y un cementerio para la ciudad”⁹².

El logro de Cerdá es sin duda una de las bases para el urbanismo moderno y para Barcelona es el origen de su reputación en el área de planeación. La vigencia de la visión de Ildefonso Cerdá es oportuna debido a sus grandes aciertos, sin embargo, fue rebasada en todos los sentidos.

Ildefonso Cerdá anticipó el crecimiento demográfico de Barcelona que otorgó una ventana de estabilidad extendida hasta el siglo XX, empero, debido a la anexión de municipios colindantes (Gracia, les Corts de Sarriá, Sant Andreu de Palomar, Sant

⁹⁰Francesc Magrinyà y Fernando Marzá, *Cerdá, 150 años de modernidad*, España, *Futic*, p. 59.

⁹¹*Ibidem*, p. 85.

⁹²*Ibidem*, p. 191.

Gervasi de Cassoles, Sants y Sant Martí de Provençals en 1897, Horta en 1904 y Sarriá en 1921) y del crecimiento de núcleos suburbanos, se convocó en 1903 al “Concurso Internacional sobre anteproyectos de enlace de la zona de Ensanche de Barcelona y los pueblos agregados entre sí y con el resto del término municipal de Sarriá y de Horta”, al que respondieron sólo cinco propuestas, resultando ganadora la del arquitecto León Jaussely en 1905 y que, empero, no sería ejecutado en su totalidad⁹³.

Como hemos sido testigos, los eventos de corte internacional han sido motivo constante para la construcción, embellecimiento y renovación de las ciudades y el caso de la Exposición Universal Barcelona de 1929 no fue la excepción. Puig i Cadafalch fue el principal impulsor de esta feria cuya sede se ubicó en Montjuïc, y fue motivo para toda una serie de modificaciones urbanas: prolongaciones viales, creación de jardines, construcción de puentes, mejoramiento de asfalto y alcantarillado fueron el resultado de un deseo de proyectar Cataluña al ámbito internacional, pudiendo así “conectarse perfectamente a Europa e integrarse a ella sin perder su propia identidad. No teniendo mejor oportunidad que confeccionar el escenario de esta feria que reafirmaba el espíritu mercantilista del consumo de masas, legado irrenunciable de la industrialización”⁹⁴.

La evolución progresista de las ciudades europeas obligó a estudiosos barceloneses a mantenerse actualizados en cuanto a corrientes y pensamientos, así, en 1929, se fundó el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATPAC). Este grupo de influencia funcionalista, pues hasta el mismo Le Corbusier sería su asesor, se inclinaba por un urbanismo que no da cabida a elucubraciones estéticas al menos que estuvieran sólida y socialmente fundadas.

⁹³Carlos Marmolejo, *Barcelona. Breve reseña histórica 1857 - 2000*, [en línea], España, Universidad Politécnica de Cataluña, Dirección URL: <https://web.archive.org/web/20040218035651/http://www-cpsv.upc.es/documents/Barcelona1857-2000.pdf>, [consulta: 01 de 07 del 2020], p. 22.

⁹⁴*Ibidem*, pp. 27 - 28.

Varias fueron sus propuestas y contribuciones a los problemas derivados del crecimiento acelerado de las migraciones y del maquinismo, entre ellas, por ejemplo, se encuentra el saneamiento de las lastimosas condiciones de vida del Barrio Chino (el Raval). Esta y otras nuevas ideas terminaron siendo plasmadas en el *Plan Macia* publicado en el año 1934.

El plan promulgaba una ciudad funcional en donde cada pieza del territorio tenía una función específica propugnando los principios de las funciones del quehacer cotidiano: habitación, esparcimiento, trabajo y recreación. [...] Las diferentes zonas en las que se dividía la ciudad son: zona de habitación con viviendas y hoteles, zona de reposo con áreas verdes, balnearios, hoteles de playa y vivienda estival, zona de trabajo que albergaba el puerto, el área industrial y la City, y finalmente las zonas de tráfico y circulación que potenciaría las relaciones funcionales entre las zonas y serviría como estructura vertebradora de la 'Barcelona Nova'⁹⁵.

Los progresos alcanzados hasta el momento tuvieron que tomar pausa y los nuevos diseños vanguardistas fueron truncados por la Guerra Civil española. Bajo un régimen autoritario como lo fue el del general Francisco Franco, Barcelona pasó de ser una ciudad de barricadas a un semillero de la especulación inmobiliaria.

Tras los años más convulsivos de la guerra civil y ante la necesidad de reactivar la economía, pues España mantuvo un bloqueo internacional hasta los años 50's, se lanzó en 1959 el *Plan de Estabilización* provocando una migración del campo a la ciudad atraída por las oportunidades de trabajo del sector secundario y terciario, provocando el abandono del sector agrícola. En virtud de ello, el turismo se convirtió desde ese momento en uno de los motores de la economía catalana.

Ante el aumento alarmante de la población, en dos décadas se pasó de los 1,280,179 habitantes en 1950 a 1,745,142 en 1970⁹⁶, la demanda de servicios básicos como la vivienda provocó que estos se convirtieran en los sectores con más utilidad.

⁹⁵*Ibidem*, p. 31.

⁹⁶Jaume Matas, Historia de Barcelona. Desde su formación al siglo XXI, Barcelona, *El periódico de Catalunya*, 1995, p. 224.

La construcción de vivienda masiva sería la respuesta a la demanda de habitación de la clase obrera y a pesar de las iniciativas para controlar los precios, como la *Ley de Renta* limitada de 1954 y el *Plan Nacional de Vivienda*, no se pudo detener la suburbanización originando polígonos de no mayor de 10 hectáreas con viviendas de menos de 40m², ni la modificación de la altura permitida en los edificios de Cerdá, que pasó de 24.40m² a 27.45m², esto facilitado por la reforma de las Ordenanzas Municipales efectuada en 1942.

Para continuar con los proyectos de ordenación de la ciudad, en 1945 se constituye la Comisión Superior de Ordenación Provincial para realizar un *Plan General de Ordenación Urbana* creando así lo que popularmente será conocido como el *Plan Comarca*. Este proyecto se dedicaría a atender dos problemas críticos, por un lado, la densificación de las ramas residenciales y productivas existentes y por el otro una expansión de los tejidos urbanos contrayendo un voraz consumo de suelo en un crecimiento por agregación⁹⁷.

Fueron 16 años los que abarcó la era porciolista, etapa denominada a los años que prestó servicios como alcalde José María de Porcioles (1957 - 1973) que si bien tuvo aciertos, su gobierno se caracterizó más bien por la especulación inmobiliaria generando un descontento popular que favoreció la consolidación de diversos movimientos urbanos, ejemplo de esto fue “la reacción contra el Plan Parcial de Vallbona, Torre Baró y Trinidad, organizada por una asociación vecinal llamada Nueve Barrios que posteriormente dio origen al nombre de ese nuevo distrito de la ciudad”⁹⁸.

Cabe destacar que, además, bajo esta administración se formaron y comenzaron a colocarse en los niveles correspondientes de poder los que después serían los principales promotores del Modelo Barcelona. Joan Anton Solans -el principal diseñador del Plan General Metropolitano en la primera mitad de los

⁹⁷Carlos Marmolejo, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸Joan Busquets, *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, España, Serbal, 2004, pp. 334-336.

setenta- fue concejal en el primer consistorio democrático y ocupó hasta 1980 el lugar de delegado de los Servicios de Urbanismo. Por otra parte, Albert Serratosa fue el director del *Plan General Metropolitano* entre 1970 y 1975 y presidente del Institut d'Estudis Territorials de la Generalitat de Catalunya. Finalmente, Jordi Borja se incorporó al gabinete de ordenación urbana municipal en 1968.

Se puede anunciar desde este momento que la implementación efectiva del modelo no fue consecuencia únicamente de la intromisión y saqueamiento del capital privado, sino que fue resultado de un trabajo en conjunto con las administraciones municipales de Barcelona.

Por la naturaleza de las ciudades y su rol en la economía global, las respuestas y propuestas de diseño de ciudad necesitaban actualizarse de manera constante. El último proyecto urbano antes de proceder con la ciudad del S. XXI fue el *Plan General Metropolitano de Barcelona* de 1976. Éste estará íntimamente ligado no sólo a la urgencia de renovación y modernización tras la dictadura franquista, sino que además fue sumamente impulsado y llevado a cabo conforme los Juegos Olímpicos de 1992 se acercaban.

Las acciones de este plan se concentraron, sobre todo, en la devolución y primacía de importancia al espacio público. De este modo la reconstrucción frente a la expansión privada, deslocalización de fábricas y complejos industriales fuera de la ciudad, intentos para frenar la especulación y rehabilitar los espacios urbanos más degradados, poniendo especial énfasis en los equipamientos sociales, asistenciales y culturales y recuperación de playas fueron algunos de los ejes de acción.

Se desarrolló también el concepto de *áreas de nueva centralidad*, en busca de una ciudad más policéntrica y mejor conectada, además, se desarrollaron planes sectoriales, entre los que conviene destacar los de Ciutat Vella, especialmente en el Raval, Santa Caterina y la Barceloneta, el del Carmelo y el de Gracia, donde se urbanizaron varias plaza, así como los de Sarrià, San Andrés y Pueblo Nuevo. También se realizaron políticas de fomento de viviendas asequibles, y en el Ensanche

se procuró la recuperación de los patios de manzana como zonas verdes o de servicios públicos⁹⁹.

Como se pudo observar, Barcelona es una ciudad con mucha historia, la cual se ha reflejado en su arquitectura y diseño, que además ha atravesado distintas etapas de convulsión que, con la astucia de grandes urbanistas y arquitectos, lograron ser subsanadas, sin embargo, el reto actual a los que se enfrenta la ciudad y sus habitantes son tan grandes como sus murallas fundacionales.

2.2 Fundación del MACBA y el “Modelo Barcelona”. Planificación urbana para la creación de ciudades marca

Barcelona es una ciudad que históricamente había intentado posicionarse como ciudad turística en Europa, sin embargo, ante la abrumante competencia contra ciudades como París o Roma la tarea resultaba complicada. Como lo vimos en el apartado anterior, uno de los primeros ensayos fue la creación, con todo el significado de la palabra, de una ciudad que explotara su larga historia mediante la revalorización de magníficos monumentos.

El Barrio Gótico fue de las primeras pruebas de renovación urbana con una función social muy específica: atracción turística. “La medievalización del centro histórico de Barcelona transformó físicamente el barrio institucional de la ciudad, dotándolo de nuevos significados simbólicos y de una apariencia antigua que hasta entonces no poseía”¹⁰⁰. Se tiene que decir que las reformas de Barcelona a lo largo de la historia fueron, en su mayoría, pensadas en función del forastero y desde entonces se observaba su preferencia sobre la clase local y trabajadora.

Tras años de trabajo para posicionar a Barcelona en la escena europea como ciudad moderna y cosmopolita a través de ferias, eventos e inversión urbana, en 1987 obtuvo el premio Harvard por calidad de su diseño y en 1999 el Colegio Británico de

⁹⁹*Ibidem*, pp. 364 - 372.

¹⁰⁰Agustín Cocola Gant, *El barrio gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen marca*, España, Universidad de Barcelona, 2010, p. 13.

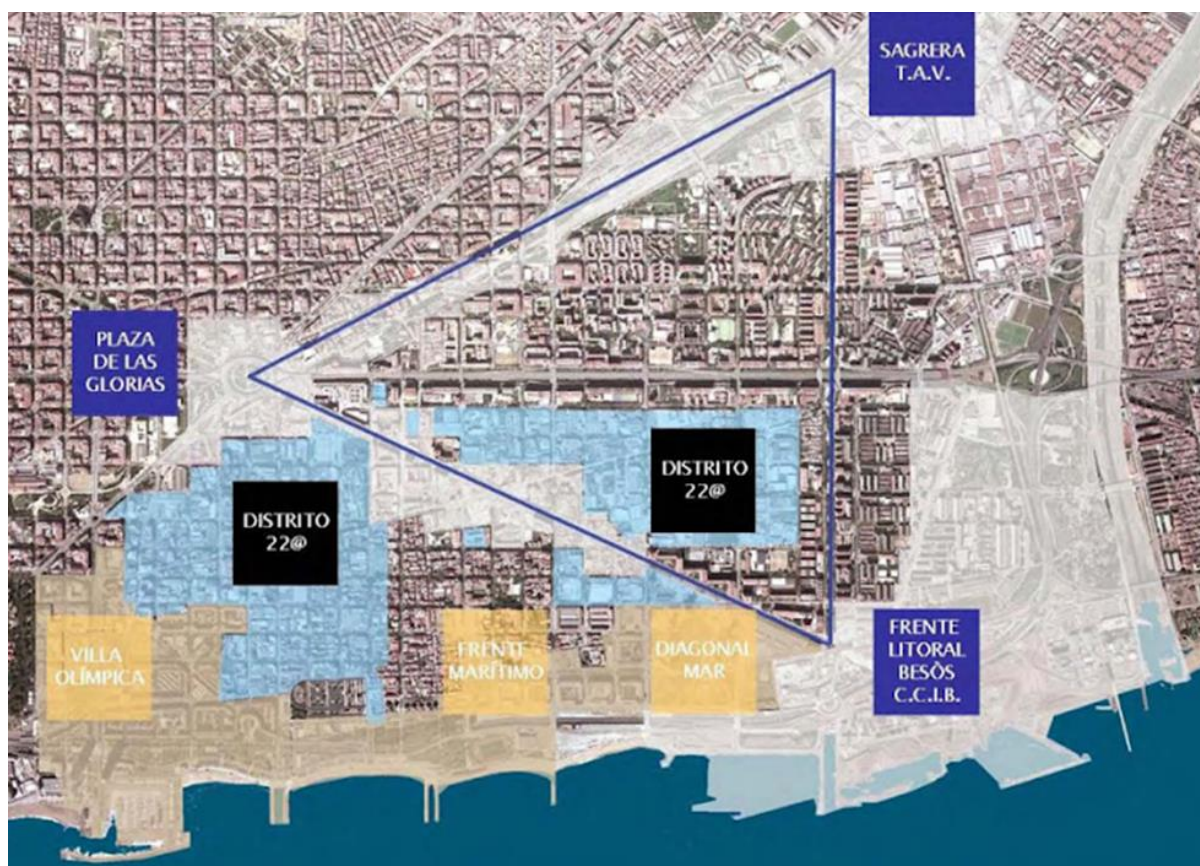
Arquitectos la condecoró con su medalla de oro, acontecimiento que tuvo un peso importante pues dicho galardón se había otorgado únicamente a arquitectos y no a ciudades.

Es menester subrayar que, a pesar de los fuertes antecedentes, fueron los Juegos Olímpicos (JJ.OO.) de 1992 los que dotaron a la ciudad del impulso que necesitaba para ser el referente turístico que hoy todas las personas alrededor del mundo conocen, pero que ha tenido consecuencias negativas y alarmantes para los residentes de la ciudad, llegando a romper así con el urbanismo ciudadano e integrador que comenzó desde Cerdá y que continuó hasta los años democráticos después de la dictadura.

El conocido Modelo Barcelona es un paquete de reformas urbanas realizadas a partir de este evento masivo y posteriores a él, cuyo objetivo más allá de pensar en sus habitantes, se enfocó en promover la inversión privada. Se hablará entonces de las construcciones destinadas a equipamiento olímpico, la regeneración de *Ciutat Vella*, las nuevas centralidades, rondas, un nuevo frente marítimo, el proyecto 22@, la zona Fórum y en general la imagen mundial, identidad y cohesión ciudadana.

Antes de comenzar con la descripción de las intervenciones realizadas durante la configuración del Modelo Barcelona, es fundamental reiterar el contexto en el que se gestó. A mediados de los años 80's, con los ánimos en alto después de la dictadura y, por otra parte, la entrada de España a la Unión Europea, significando esto tener a disposición fondos europeos para largas inversiones a sus ciudades, dan inicio éstas grandes operaciones de inversión como, por ejemplo, los casos del corredor de Allada-Vermell y, aún más importante, la inauguración de La Rambla, de la que se hablará más adelante.

Mapa 2 “Estrategia de renovación urbana del Modelo Barcelona”



Fuente: Ayuntamiento de Barcelona, *El proyecto 22@Barcelona*, [en línea], p. 11, España, Dirección URL: <http://www.redbcm.com.br/arquivos/cidadescriativas/barcelona.pdf>.

Comenzando con la Villa Olímpica del Poblenou, éste fue uno de los barrios intervenidos con motivo de los JJ.OO. de 1992 y su objetivo fue localizar, como bien lo indica su nombre, la Villa Olímpica para los atletas y convertir esta transformación en el eje de renovación de la zona marítima que había sido abandonada y olvidada por los anteriores planes urbanos. Su construcción incluyó, entre otras cosas, cobertura de dos vías férreas, eliminación del colector a cielo abierto de aguas residuales, un emisario submarino para enviar las aguas semidepuradas lejos de la playa, la prolongación de la red del metro, creación de espacios públicos para cambiar la imagen de la zona y planificación suave de los espacios litorales con el fin de atraer la construcción tanto de viviendas como de oficinas. A pesar de la necesaria intervención y de las buenas intenciones, existen construcciones que hasta el día de hoy continúan siendo sumamente cuestionadas, ejemplo de esto son tanto el Hotel Arts Barcelona

como la Torre Mapfre. Ubicadas a solo unos metros de la playa Somorrostro, a la entrada del Puerto Olímpico, ambas torres constan de 154 metros de altura lo cual las hace fácilmente identificables pues rompen con el paisaje que se había caracterizado por la ausencia de este tipo de edificaciones.

En esta misma zona y bajo la premisa de acercar Barcelona al mar, encontramos Diagonal Mar, un centro comercial inaugurado en 2001 cuyo objetivo era incentivar la iniciativa privada en la zona. Éste ha sido uno de los grandes errores del Modelo Barcelona, pues la zona terminó convirtiéndose en un espacio excluyente y visualmente poco placentero.

La desmemorización selectiva fue de las prácticas más insensibles, en el caso de la zona comercial en donde se preveía la presencia de miles de visitantes que practicarían una urbanidad sosegada y previsible, fue el territorio en donde, según cifras oficiales, 1,704 personas fueron fusiladas durante la década de los cuarenta y hasta el Congreso Eucarístico de 1952. Existe un monumento en su memoria que no figura en ningún mapa del centro comercial, como si nadie recordara tales eventos cuando se comenzaron a concretar los proyectos, planos y maquetas.

Las “nuevas centralidades” fueron planteadas desde el *Plan Busquets* en los años 80's, aunque fueron realizadas hasta inicios de los 90's. Éstas buscaban dotar a cada distrito de cierta autonomía no sólo descongestionando la administración central, sino acercando a la población a ellas, además creaban nuevos espacios y equipamientos públicos. Por otra parte, conscientes del problema de tráfico que cada vez era más evidente, se implementaron los llamados “cinturones de las rondas”, los cuales buscaban generar vías de circulación rápida alrededor de Barcelona para facilitar el acceso de barrios periféricos al centro y viceversa.

En el norte de la ciudad, en zonas más abandonadas, se generó una demanda social para la intervención y rehabilitación de Nou Barris. Esta parte de la ciudad se caracterizó por la autoconstrucción y construcción modesta de la clase trabajadora, muchas veces población migrante, que debido al aumento de la densidad, se volvió imperativa la acción de las autoridades. Grandes equipamientos comerciales, de ocio

y culturales, acceso a transporte público, renovación radical de las viviendas sociales, espacios públicos de calidad, entre otros, fueron algunas de las intervenciones que trajeron una zona marginal a la integración del territorio catalán¹⁰¹.

Para la zona más hacia el Este de Barcelona existieron distintas iniciativas del periodo olímpico y posteriores que deben ser rescatadas: La renovación de Poblenou y su plan de transformación llamado 22@ y la Zona Fórum. Este plan pretendía romper de una vez por todas con el pasado industrial que todavía durante el *Plan General Metropolitano* de 1976 se le atribuyó a Poblenou y buscaba crear un nuevo concepto de espacio productivo que apostaba por un viraje a la economía creativa y del conocimiento. Esto último es de suma relevancia pues se busca enmarcar a la ciudad bajo etiquetas de *marketing* ya evidentes, como lo era “Barcelona, Ciudad del Conocimiento”.

La visión y objetivos fundamentales del proyecto 22@Barcelona (el @ sirve para nombrar a economías de ciencia, tecnología e innovación) son “la transformación de las áreas industriales de Poblenou en un polo de actividad empresarial, científica, tecnológica y cultural en el centro de la ciudad que consolide el posicionamiento de Barcelona en una de las principales plataformas de innovación y economía del conocimiento a nivel internacional”¹⁰² mediante la atracción de actividad y creación de concentraciones sectoriales (clústeres).

Debido al nerviosismo con el que la población veía este plan, al temer la renovación terminara por eliminar el carácter popular del barrio, así como el patrimonio físico y cultural que le daba identidad, se determinó respetar y la voluntad de los residentes e impulsar una nueva economía en convivencia con el antiguo panorama industrial, sin embargo, esto no fue del todo logrado.

Ejemplo de esto es la torre Agbar, ahora Torre Glories, un rascacielos de 144 metros de altura construido por los arquitectos Jean Nouvel y Fermin Vázquez Huarte

¹⁰¹Jordi Borja, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, España, UOC, 2010, p. 93.

¹⁰²Ayuntamiento de Barcelona, *El proyecto 22@Barcelona*, [en línea], p. 11, España, Dirección URL: <http://www.redbcm.com.br/arquivos/cidadescriativas/barcelona.pdf>, [consulta: 11 de 07 del 2020].

Mendicóa inaugurado en el año 2005. Esta construcción representa la entrada al 22@Barcelona y a pesar de ser un ícono turístico alrededor del mundo, para el pueblo catalán se convirtió en “un elemento que no está articulado ni es articulador, cuya principal y única función es ser visto por todos lados”¹⁰³.

Por otra parte, el Fórum Universal de las Culturas con su primera edición en 2004 y cuya sede se ubicó en la que llevaría el nombre de Zona Fórum, con el Edificio Fórum y el Centro de Convenciones Internacionales de Barcelona como edificios principales, fue el epítome de un modelo que hoy en día se reconoce más bien por sus críticas y fallas, independientemente de sus aciertos.

Este evento, del que no se puede hacer referencia sin considerar la transformación del paisaje, resultó ser “una pantalla y un pretexto para continuar removiendo y atravesando la tierra y la vida de Barcelona, y convertirse en una nueva referencia territorial, histórica y simbólica”¹⁰⁴. Plagado de críticas debido a los altos costes que implicaba, “el grueso de la inversión privada (dos mil millones de euros) se materializará fundamentalmente en los hoteles, en los edificios de viviendas y oficinas, y los locales comerciales. Así pues, la inversión más importante se concentra no en el recinto sino en el conjunto de nuevas edificaciones y equipamientos que lo rodean”¹⁰⁵.

El Fórum Universal de las Culturas fue el que de manera sumamente descarada y mediante el estandarte de valores como la paz, solidaridad y diversidad cultural, como en su momento lo fue el espíritu olímpico, retomó esta ya conocida práctica de *marketing* urbano. Las consecuencias fueron claras: aumento brutal del suelo edificable y profundos cambios en la metamorfosis de la ciudad arrasaban ahora en esta zona de Barcelona, fuese de manera paulatina mediante una lenta expulsión o de manera violenta mediante, por ejemplo, interrupciones policíacas como la sucedida en la

¹⁰³Jordi Borja, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁴Unió Temporal d'Escribes, Barcelona, marca registrada: un model per desarmar, España, Virus, 2004, p. 270.

¹⁰⁵*Ibidem*, p. 271.

catedral para expulsar a los migrantes que se habían encerrado para demandar su legalización¹⁰⁶ .

El abuso de objetos arquitectónicos descontextualizados para el Fórum, que benefician obras caprichosas de arquitectos famosos, son un claro ejemplo de la problemática que se genera al apostar a la renovación urbana mediante espacios que priman el ocio ya que, en el fondo, estos no son sólo recipiente de lo que acontece en su interior, sino que se convierten en objeto de consumo en sí mismo, con sus propios sistemas de generación de espectáculo mercantil y de explotación.

Finalmente, en el marco de este Modelo Barcelona, toca el turno de la renovación que se llevó a cabo en el centro histórico de Barcelona y en donde se ubica nuestro edificio de interés, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. La intervención en esta zona, como se mencionó al inicio de este apartado, le apostó a la creación de un pasado construido con el fin de generar una imagen de historia, cultura y nostalgia.

A pesar de ser el centro y parte más vieja de la ciudad, el ahora distrito de Ciutat Vella que a su vez aglutina los cuatro barrios de el Raval, el Barrio Gótico, la Barceloneta y Sant Pere, Santa Caterina i La Ribera, sufría un proceso de despoblación y los barrios estaban degradados. Debido a que los centros históricos de las grandes ciudades son un atractivo turístico importante pues otorgan identidad a la ciudad, capacidad de integración sociocultural y en general simbología cultural no se podía permitir el abandono de la zona.

El trabajo de rehabilitación fue intensificado cuando en 1983 Maria Aurèlia Capmany i Farnés es propuesta Concejala de Cultura por Pasqual Maragall ubicando como prioritarias tres áreas urbanas específicas Montjuïc, Raval y Ciutadella. Este trabajo se fortaleció y obtuvo buen recibimiento pues se justificaba con inversiones culturales privadas que ofrecían una alternativa a los discursos estatales y a sus agresivos recortes presupuestales. Dentro de la propuesta de Capmany podemos

¹⁰⁶Manuel Delgado, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'*, España, Catarata, 2007, pp.40-41.

ubicar, entonces, ejes como el fortalecimiento de los circuitos de teatro, la modernización de la oferta de los museos y la incrementación de publicaciones del Ayuntamiento de Barcelona.

La cultura en Barcelona se convierte en una inversión para dejar de ser un gasto, “las transformaciones de la ciudad en los últimos 30 años, a raíz de la democracia han provocado un cambio radical en el consumo de la cultura por parte de los ciudadanos, haciéndose accesible a sectores sociales desatendidos de antaño. Pero, este resurgir de la cultura se ha dado en un momento social en que el sector privado empresarial y las asociaciones adquirirían especial importancia”¹⁰⁷.

Estos planes no sólo se cobijaron bajo la salvaguarda de promoción y apertura de la cultura, sino que, tras una larga campaña pública de desprestigio de Ciutat Vella, se comenzó en 1987 la llamada “guerra de la droga”, aportando así nuevos e incuestionables argumentos para la aceleración de las remodelaciones buscadas. Esto último será el impulso definitivo del Plan Especial Isla San Ramón el cual introduce nuevas tipologías de edificios que no se adaptan a la escala de Ciutat Vella y, además, crean zonas contiguas de actuación mucho más grandes introduciendo equipamiento y tráfico rodado.

La ejecución de los planes justificados en saneamiento físico y depuración social derriba y traslada a los vecinos con premura. El número de viviendas se reduce considerablemente y sólo una parte de los vecinos son realojados en el barrio, mientras que muchos otros terminan en otras zonas junto a la Ronda Litoral o en otros lugares alejados del Raval¹⁰⁸.

En este mismo sentido, es en el año 2000 cuando uno de los principales corredores de la ciudad de Barcelona, que además limita por uno de sus costados al barrio de el Raval, es inaugurado. La Rambla era una zona de 12,000 metros cuadrados

¹⁰⁷Blanca Cia, “Clos se compromete a incrementar la inversión en el sector cultural”, [en línea], España, *El País*, [04 de junio de 1999], Dirección URL: https://elpais.com/diario/1999/06/05/catalunya/928544849_850215.html, [consulta: 11 de julio del 2020].

¹⁰⁸Unió Temporal d’ Escribes, *op. cit.*, p. 301.

en donde se destruyeron 90 locales comerciales, 50 edificaciones y se expulsaron a más de 5,000 vecinos bajo estos mismos pretextos dedicados al saneamiento, pero cada vez más intensificados debido al acompañamiento mediático basado en, como ya se mencionó, delincuencia, marginación y prostitución.

Como lo menciona Manuel Delgado, la rehabilitación del barrio fue entonces no sólo física sino sobre todo moral, en su lugar, se abrió un enorme solar conocido como la Illa Robadors, construido por la famosa firma de arquitectos MBM -Martorell, Bohigas y Mackay-, que incluía 120 viviendas, un centro comercial, un estacionamiento subterráneo, un hotel presentado como la lámpara que iluminaría el Raval y la Filmoteca Nacional¹⁰⁹.

La construcción de La Rambla significó desplazamientos forzados de habitantes de la zona, gentrificación en otras palabras, y como se ha venido observando, muchas de estas agresivas políticas, tanto gubernamentales como del sector privado, han sido acompañadas y/o justificadas mediante la edificación de instalaciones culturales de prestigio.

Por otra parte, para inicios de los años 90's se retomaban los proyectos de *marketing* basados en propuestas de los arquitectos Lluís Clotet, Òscar Tusquets y Francesc Bassó, estos consistían en la implementación de grandes equipamientos culturales en la zona norte del Raval para crear un "recorrido cultural", así se verá el nacimiento del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (URL), de las facultades de Geografía, Historia y Filosofía (UB) y del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Estos ingredientes artísticos y culturales colocados en la remodelación del Raval dotaron a la ciudad entera de valores simbólicos importantes. "Las políticas de promoción urbana y competencia entre ciudades son en la práctica estrategias de tematización y especularización, además de constituirse en fuente de legitimación simbólica de las instituciones políticas ante la propia ciudadanía"¹¹⁰.

¹⁰⁹Manuel Delgado, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 60.

Este tipo de proyectos no son nuevos y, al contrario, son cada vez más recurridos alrededor del mundo,

En 2004, se había inaugurado un Museo de Arte Moderno en un antiguo almacén del distrito de Tophane en Estambul, donde la Universidad Bilgi inauguró en 2007 un complejo cultural en la antigua central termoeléctrica más importante del antiguo Imperio Otomano. Su principal atractivo, además de alojamiento para artistas, biblioteca, sala de conciertos, anfiteatro y un museo de la energía, es el nuevo Museo de Arte Contemporáneo. Asimismo, en 2008 se completaron las obras de restauración en la antigua cervecería Fix, sede del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas – EMST, fundado en 2000 sin hogar ni colección. Este edificio solía estar ubicado en el antiguo cinturón industrial de la ciudad cuyo crecimiento urbanístico lo ha hecho hoy en día muy céntrico y, en particular, lo ubica junto al Nuevo Museo de la Acrópolis. De esta manera, se ha creado un corredor donde la antigüedad y el arte moderno pueden atraer a los turistas que podrán acceder a la zona a través de la nueva estación de metro, tranvía y tren¹¹¹.

En el caso particular de Barcelona, existió un trabajo constante por monumentalizar la ciudad bajo un urbanismo que buscaba transportar a realidades abstractas inexistentes, llámese patria, historia, pueblo o nostalgia, y así conciliar una aceptación popular. Monumentalizar la ciudad, de acuerdo con el arquitecto Oriol Bohigas, significa “organizarla de manera que se subrayen los signos de identidad colectiva, en la que se respalda la conciencia urbana”¹¹². Es por esta razón que la invención de un lazo hacia una construcción generada mediante símbolos físicos puede ayudar a suavizar posibles tensiones y desacuerdos y potencial dispersión de un barrio ante la inmensidad de una ciudad.

Con la intención de generar este mismo sentimiento (pero con nuevos vecinos), el MACBA abrió sus puertas el 28 de noviembre de 1995, a pesar de que sus años se

¹¹¹Pedro Lorente, *The Museums of contemporary art*, Inglaterra, Ashgate Publishing Company, 2011, p. 267.

¹¹²Manuel Delgado, *op. cit.*, p. 98.

remontan a mediados del siglo XX. Alexandre Cirici Pellicer, quien presidió la Asociación de Artistas Actuales de 1959, comenzó una colección cuyo objetivo último sería convertirse en un museo, como pasó con el proyecto del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Así, él y otros artistas, críticos e intelectuales organizaron a través de los años una serie de exposiciones que, sin embargo, no encontraban hogar definitivo. Fue hasta 1986 que Joan Rigol, consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña, retomó la idea y en consorcio con el Ayuntamiento encargarían al arquitecto estadounidense Richard Meier la edificación del museo.

Actualmente el MACBA se compone de un auditorio, del conjunto del Convent del Angels (comprendidos por un templo y un convento del siglo XVI) y de su edificio principal, el edificio Meier, “el cual fue concebido para reinterpretar formalmente el racionalismo, con referencias a los maestros del movimiento moderno y en particular a Le Corbusier. El edificio es el resultado de combinar elementos de líneas rectas con otras curvas, y esta geometría se suaviza con la luz exterior, que penetra en el edificio a través de galerías abiertas y grandes lucernarios”¹¹³.

La colección del MACBA consta de más de 5,000 obras centrándose en el periodo que va desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días; empero, comienza con obras seleccionadas de las vanguardias de los años veinte para establecer su núcleo central en torno a 1968, fecha que transformó radicalmente el paradigma del arte contemporáneo. “La Colección construye un modelo que permite entender el mundo actual y configurar una memoria crítica del arte de los últimos noventa años sin perder de vista la realidad cultural y política concreta de Barcelona”¹¹⁴.

Para finalizar, es indispensable retomar al artista detrás de este gran proyecto: Richard Meier, de origen estadounidense, arquitecto de la Universidad de Cornell con

¹¹³Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Edificio Meier*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/el-museo/espacios-arquitectura/edificio-meier>, [consulta: 22 de junio del 2020].

¹¹⁴Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Arte y artistas*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas>, [consulta: 22 de junio del 2020].

bastante influencia de Le Corbusier, a quien conoció en persona durante sus viajes en Europa hasta que regresó a su país de origen para abrir su propio despacho.

Conocer su nombre es importante para los objetivos de este trabajo pues los edificios de autor traen consigo un peso no sólo económico y político sino cultural. Solo dos años previos a su comisión en el MACBA (1984), Meier obtuvo el premio Pritzker, el reconocimiento más importante en el campo de la arquitectura. Además, entre 1970 y 1976 fue reconocido como un miembro de “los cinco de Nueva York” quienes en conjunto han expuesto obras en distintos museos.

El problema de los edificios hito que representan poder cultural y que a través de él buscan el supuesto mejoramiento barrial es que dichos cambios a primera vista positivos no son para beneficio de la comunidad, pues en realidad no erradican ni solucionan los “males” sino que simplemente desplazan ya sea el crimen, prostitución y el mal aspecto, a una zona menos céntrica y más oculta. Al final, quienes se continúan beneficiando de estas intervenciones son la nueva clase media-alta y/o el turista.

Las instituciones como los museos están solidificadas sobre esferas de especialización los cuales no son más que códigos temáticos alrededor de los cuales orbitará algún discurso en particular¹¹⁵, por lo cual el consumo y maneras de interacción con las personas no especializadas es más bien o de estructura y control o de exclusión total, tanto de manera física como simbólica.

Manuel Delgado, hablando de su *ciudad mentirosa* explica cómo el funcionamiento de estas instituciones ya no se diferencia de los modernos parques temáticos o de atracciones pues se procura una falsa imagen de la vida urbana. “Se pretende escenificar en ellos un espacio público tranquilizado, donde los peatones,

¹¹⁵Emilio Arriaga, “La teoría de Niklas Luhmann”, [en línea], México, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, núm.32, mayo de 2003, Dirección URL: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10503211>, [consulta: 02 de agosto del 2020].

liberados de cualquier motivo de desasosiego, pueden abandonarse al paseo, al ocio y, por encima de todo, al consumo”¹¹⁶.

Como contraparte, Jordi Borja, defensor y partícipe en la construcción del modelo explica que:

La monumentalización de un barrio centralidad o de una periferia poco estructurada proporciona visibilidad, atractivo, imagen y calidad. Es decir, atrae público y comercio. No basta con poner un museo Guggenheim para generar centralidad, pero de que ayuda no hay duda. En general la calidad del espacio público, si favorece la animación urbana, atraerá actividades de centralidad y poblaciones consumidoras de centro (las clases creativas). [...] El nombre de Modelo Barcelona no es en vano pues existe una importante relación entre la imagen de la ciudad europea y su dimensión cultural por lo tanto la remonumentalización es importante para el dinamismo buscado, con la invención de eventos y ofertas culturales diversas tanto únicas (festivales y eventos) como permanentes (exposiciones, gastronomía) la actividad comercial y turística basada en la explotación de la cultura se ha convertido en el motor del desarrollo urbano¹¹⁷.

Lo sucedido en el Barrio del Raval fue considerado por mucho tiempo como un éxito y, sin embargo, hoy en día las consecuencias que violentan derechos básicos como el de la vivienda y los propios derechos culturales son evidentes. Tanto el MACBA como el CCCB se convirtieron en los focos promotores de la creatividad gracias a una colaboración estrecha con los grupos y agentes del sector cultural emergente que hicieron del barrio el escenario urbano de las nuevas tendencias de producción y consumo cultural¹¹⁸, pero lamentablemente esto no está al alcance y disfrute de todas las personas.

¹¹⁶Manuel Delgado, *op. cit.*, pp. 112-113.

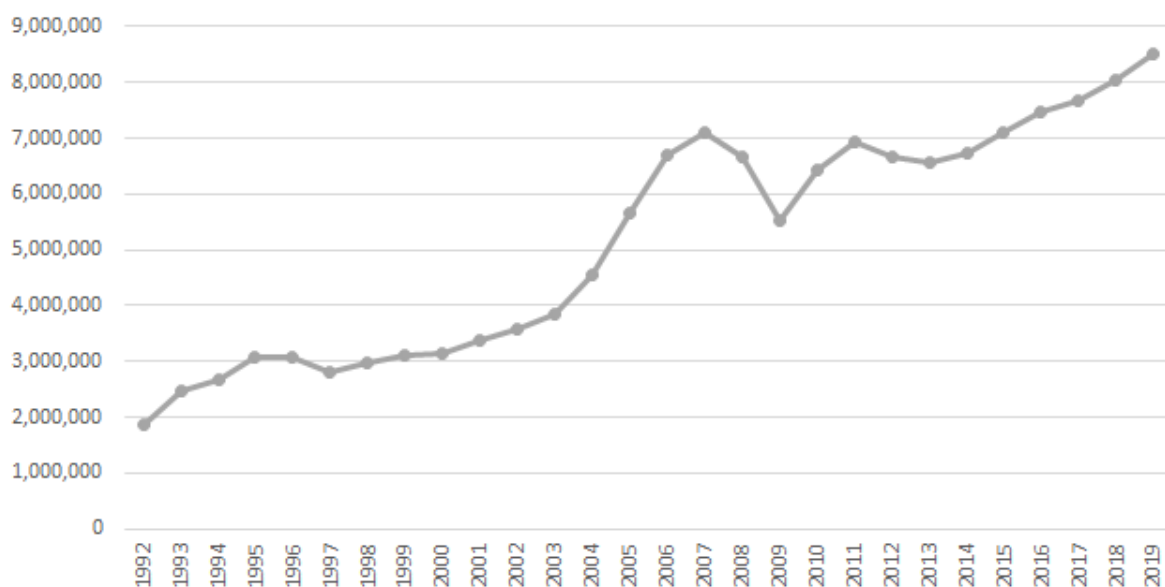
¹¹⁷Jordi Borja, *Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*, España, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 73-88.

¹¹⁸Joaquim Rius y M. Victoria Sánchez Beland, “Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local”, *EURE*, vol. 41, núm. 122, España, 2015, p.113.

El supuesto éxito del que se habla se sostiene en el incremento de visitantes internacionales a la ciudad, en el número de conferencias y su aumento de festivales, conciertos y foros de carácter mundial. A pesar de que el MACBA no entra dentro de las 10 atracciones más visitadas por el turista, ya sea español o extranjero, su participación en la consolidación de la imagen de la ciudad es innegable.

Por último, es importante hablar del triunfo del modelo, con la respectiva acotación, en datos. Con las gráficas siguientes se tiene por objetivo visualizar el aumento de turistas, ofertas culturales y en general derrame económico que pueden llegar a aparentar dicha conquista.

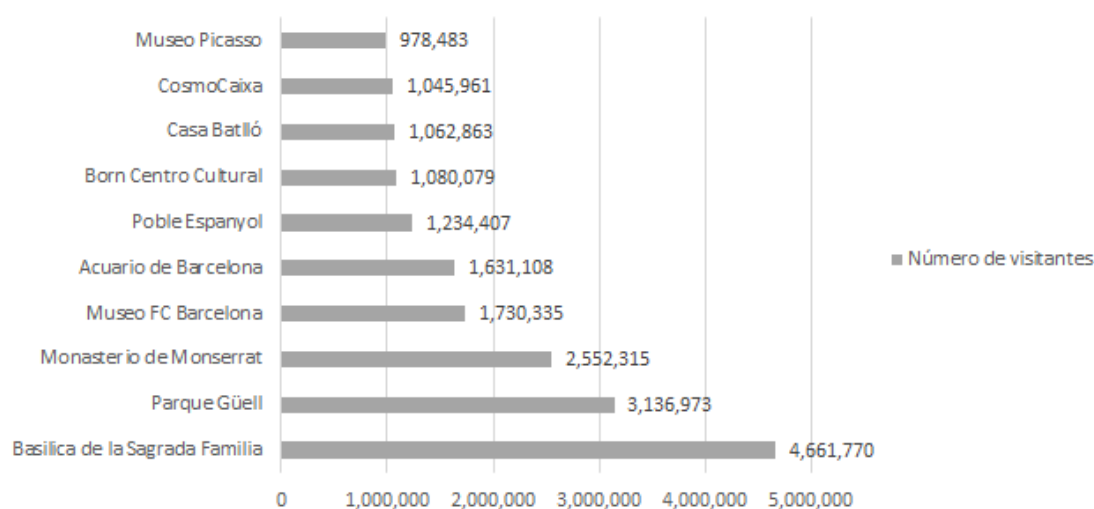
Gráfica 1 “Turistas en Barcelona 1992 - 2019”



Fuente: Elaboración propia con datos del Ajuntament de Barcelona, *Anuari estadístic de la ciutat de Barcelona*, [en línea], pp. 457, España, Dirección URL: https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuari/Anuari2020_AAFF.pd

Se tomó como año de partida el año olímpico, así en 1992 se registraron un total de 1,874,734 turistas, esta cifra ha ido en constante crecimiento a pesar de los atentados en Cataluña en 2017, por ejemplo. En esta tesitura, hasta el año 2019 en el que se registraron 8,520,417 turistas, Barcelona se coloca como la cuarta ciudad más visitada en Europa, según cifras del 2018.

Gráfica 2 “Lugares más visitados en Barcelona, 2018”



Fuente: Elaboración propia con datos del Observatori del Turisme a Barcelona, *Cifras clave 2018*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.observatoriturisme.barcelona/es/cifras-clave/cifras-clave-2018>

En esta gráfica se puede observar que en años recientes el MACBA no figura entre los diez primeros puestos de lugares más visitados en Barcelona, no obstante, se tiene que tomar en cuenta lo reciente que es esta institución con respecto a otros espacios culturales (el Museo Picasso abrió sus puertas en 1963). Es interesante destacar que ninguno de estos espacios se ubica en el barrio del Raval, sin embargo, tampoco están concentrados en ninguna otra zona sino distribuidos alrededor de toda la ciudad.

A pesar de que aparentemente el MACBA no figure entre las instalaciones productoras de turismo si es parte de toda una planeación de construcción de distrito creativo en el Raval. Los servicios terciarios que se han consolidado en este barrio han logrado colocar a Barcelona en las mejores posiciones de *rankings* de lo se denominará ciudad global. La transición de zona industrial a zona de servicios especializados que no solo ha beneficiado a Cataluña sino a España entera, son algunos argumentos que nos permiten hablar del triunfo del Modelo Barcelona y traer como ejemplo de éxito la mercantilización de bienes culturales.

Esto ha traído consigo una nueva alineación y reacomodo de clases sociales no sólo en términos de ocupación laboral determinada por la valorización del

conocimiento y la creatividad, sino (y más visible) mediante el desplazamiento voraz y negación de derechos fundamentales como el derecho a un techo. El coste social que ha tenido como consecuencia este modelo tiene mucho que ver con la participación de la iniciativa privada a lo largo de todo su desarrollo, el mercado inmobiliario beneficiado por el aumento del valor de tierras en la zona de Ciutat Vella ha ido expulsando a los sectores populares de la zona convirtiéndolas tanto en exclusivas como en excluyentes.

2.3 Ciudad, ciudad global y ciudad informacional

La intención de este apartado es resaltar la importancia de las ciudades hoy en día, esto principalmente para hacer frente a postulados sobre la eliminación de barreras territoriales y más bien entender la lógica que las atraviesa, es decir, las nuevas dinámicas contextualizada por una globalización que más bien refresca la relevancia de espacios urbanizados. Sin embargo, antes de comenzar a entender estos procesos es pertinente traer a distintos autores para aclarar que se entenderá por ciudad para los fines de esta investigación.

Como una primera definición de lo que comúnmente se entiende por ciudad, Gideon Sjoberg escribe que “independientemente del periodo del que se trate, una ciudad es una comunidad de una magnitud considerable, de una elevada densidad poblacional, que tiene una gran heterogeneidad social, con trabajadores no agrícolas, con una significativa actividad industrial y comercial y que, además, sostiene a una elite cultural e intelectual”¹¹⁹.

Se quiere remarcar que al referirse a ciudad se hablará no sólo de un espacio físico sino de los procesos sociales que acontecen en el territorio urbano los cuales, en el caso de la ciudad actual, son los que se relacionan con la moderna sociedad capitalista. También es importante puntualizar que la ciudad de la que se hablará,

¹¹⁹Mario Bassols, et. al., *Antología de sociología urbana*, México, UNAM, 1988, pp. 37-54.

entendida como la forma y fuerza más expresiva de la lógica del cambio que define a la modernidad¹²⁰, es una sociedad occidental y, por consiguiente, de sociedades modernas postindustriales.

Siguiendo esta línea, David Harvey entiende a la ciudad moderna como ciudad de clase, su propuesta no es verla como concentradora únicamente sino como reproductora de un sistema basado en los excedentes y la ganancia y, por tanto, crucial para la reproducción de los fundamentos económicos del sistema en su conjunto¹²¹. Bajo esta lógica, explica el autor que la ciudad aparece bajo dos dimensiones, por una parte, rescatando el papel activo y de agencia que la ciudad posee y, por otra, como proceso de urbanización y, por ello, como ámbito de actividad económica, de negocios, de inversión productiva y de revitalización del sistema.

Retomando a autores de espacio y ciudad como Georg Simmel, Henri Lefebvre, Erving Goffman, Anthony Giddens y Edward Soja se puede considerar a la ciudad como un

Espacio socialmente construido, intervenido y producto de la acción humana; de tal manera que el espacio que emerge en el ámbito urbano, aquel que para algunos entraña un papel protagónico, el espacio que actúa, que para algunos pensadores tiene un papel activo modificado, moldeando, conformando la acción humana, es aquel mismo que, siendo primero producto del quehacer humano, retorna como agencia o elemento activo de lo social, se hace presente en la interacción humana a través de diferentes formas de intervención¹²².

Aunque no hay una definición única de ciudad, es vital contemplar lo que Pierre Bourdieu entiende como *espacio social*, ya que abonará a la idea de la ciudad como resultado de la acción e interacción humana. Él lo describe como:

¹²⁰José Luis Lezama, *Teoría social. Espacio y ciudad*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2014, tercera edición, p. 19.

¹²¹*Ibidem*, p. 23.

¹²²*Ibidem*, p. 26.

un espacio multidimensional de posiciones tal que toda posición actual puede ser definida en función de un sistema multidimensional de coordenadas cuyos valores corresponden a los valores de las diferentes variables pertinentes: donde los agentes se distribuyen así, en la primera dimensión, según el volumen global del capital que ellos poseen y, en la segunda, según la composición de su capital: es decir, según los pesos relativos de las diferentes especies en el conjunto de sus posesiones¹²³.

A pesar de que este no es un espacio físico operando, los intercambios simbólicos y el diálogo entre los distintos grupos será significativo en cuanto a las luchas de poder enmarcadas por este territorio el cual las potencializa.

Esta tesis tiene un límite geográfico bien delimitado, el cual es la ciudad de Barcelona y más específicamente el barrio del Raval. Es pertinente para el seguimiento de esta investigación recordar las categorías de análisis y debates a propósito de la globalización y la desaparición de barreras que enmarcan a los territorios, para esto se traerá a discusión a autoras como Saskia Sassen y Manuel Castells.

Saskia Sassen permite entender a través de sus análisis en torno a la globalización y la economía mundial como moldeadora de ciudades el giro que experimentó Barcelona. De ciudad industrial a ciudad de alta especialización en el sector de servicios e innovación creativa, la autora afirma que las industrias financieras y de servicios especializados han reestructurado el orden social y económico urbano.

Uno de sus principales postulados es que, como resultado de la globalización, las ciudades se han convertido en enclaves económicos, cuestionando así la idea de la eliminación de barreras y territorios geográficos. Sin embargo, para Saskia Sassen “El Estado es la institución estratégica para los cambios legislativos y las innovaciones necesarias para la globalización económica tal y como la conocemos hoy en día”¹²⁴.

¹²³Pierre Bourdieu, “El espacio social y la génesis de las ‘clases’”, *Universidad de Colima. Estudios sobre culturas contemporáneas*, vol. III, núm. 7, septiembre 1989, p. 29.

¹²⁴Saskia Sassen, *Los espectros de la globalización*, Argentina, FCE, 2003, p. 15.

Un nuevo enfoque que ayude a aproximarse y entender a la globalización y su impacto en la metrópolis es la propuesta de la escritora holandesa. Terminar con el paradigma tanto del Estado contra el mercado y de la globalización como un fenómeno difuso que está más allá de todo control y espacio específico, permitirá entender cómo los territorios se han concentrado y definido aún más.

Para abonar a esta idea, Sassen propone una perspectiva multiescalar la cual permite repensar la globalización más allá de instituciones exclusivamente globales y más bien entender que en los procesos intervienen diferentes actores de distintos niveles, desde lo local hasta lo transnacional, pasando por redes regionales¹²⁵.

Esta perspectiva ubica a los Estados como actores clave de la globalización pues son los encargados de garantizar las condiciones para el desenvolvimiento de este fenómeno a través de estructuras económicas y marcos legales. A través de esta propuesta, la autora no sólo desmiente una dualidad en torno a la globalización, sino que elimina también la posibilidad del Estado frente a otra autoridad territorial de su misma geografía. “La variedad de dinámicas multiescalares indica que existen ciertas condiciones que no es posible organizar en jerarquías, y mucho menos en una jerarquía anidada. Se trata de un sistema multiescalar que opera a través de todas las escalas, y no, como suele afirmarse, de un simple ascenso a través de las escalas gracias a los nuevos desarrollos de comunicación”¹²⁶.

Es entonces pertinente introducir el término de *ciudad global*, en cuyo libro con el mismo título comienza explicando que la dispersión espacial y la integración global han creado un nuevo papel estratégico para las ciudades. Independientemente del pasado de estas ciudades como centros de comercio y/o de industria, la ciudad global de hoy, menciona la autora, funciona de cuatro maneras nuevas:

- 1.- Como puntos de comando altamente concentrados en la organización de la economía mundial.

¹²⁵Jorge F. Márquez Muñoz y Pablo A. González Ulloa Aguirre, *Grandes Autores de la globalización. Tomo II*, México, UNAM, 2017, p. 209.

¹²⁶Saskia Sassen, *A sociology of globalization*, *op. cit.*, p. 29.

2.- Como ubicaciones clave para las finanzas y para las empresas de servicios especializados, que han reemplazado a la manufactura como los principales sectores económicos.

3.- Como sitios de producción, incluida la producción de innovaciones, en estas industrias líderes.

4.- Como mercados para los productos e innovaciones producidos¹²⁷.

Como se explicó en párrafos anteriores, “la dinámica fundamental que se plantea aquí es que cuanto más globalizada se vuelve la economía, mayor es la aglomeración de las funciones centrales en relativamente pocos sitios, es decir, las ciudades globales”¹²⁸ y Barcelona es una ciudad global.

La autora también niega que la economía de una ciudad global fungirá necesariamente alrededor de procesos administrativos y de coordinación, sino que pueden ser al mismo tiempo espacios de producción. Así, las ciudades globales son sitios para: (1) la producción de servicios especializados que necesitan las organizaciones complejas para administrar una red espacialmente dispersa de fábricas, oficinas y puntos de venta de servicios; y (2) la producción de innovaciones financieras y la creación de mercados, ambos centrales para la internacionalización y expansión de la industria financiera¹²⁹.

Como se verá más adelante, la gentrificación en estas ciudades globales ha sido evidente provocando al mismo tiempo aumento de empleos de bajos salarios resultado de entornos residenciales como comerciales. “El aumento en el número de restaurantes caros, viviendas de lujo, hoteles de lujo, tiendas gourmet, boutiques y productos de limpieza especiales que adornan el nuevo paisaje urbano ilustra esta tendencia. Además, existe una continua necesidad de servicios industriales de bajos salarios, incluso en sectores como finanzas y servicios especializados”¹³⁰. La alta

¹²⁷Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, op. cit., p. 3.

¹²⁸*Ibidem*, p.5.

¹²⁹*Idem*.

¹³⁰*Ibidem*, p.9.

terciarización de empleos ha desarrollado lo que la autora llama *degradación del sector manufacturero*, esto quiere decir que la protección al trabajo mediante la erradicación de sindicatos, por ejemplo, ha ido cada vez más en aumento.

Las características que giran en torno a la ciudad global y las implicaciones de éstas no han sido únicamente abordadas por Saskia Sassen y, para motivos de este trabajo, el autor Manuel Castells y su obra *Ciudad Informacional* será de gran ayuda para aproximarnos al caso catalán.

En ésta obra Manuel Castells abordará como las telecomunicaciones están reforzando la concentración de empresas alrededor del mundo, así, su objetivo es analizar nuevas tecnologías de la información y su relación con los procesos urbanos mediante la hipótesis de que este fenómeno se caracteriza por el surgimiento de un nuevo modo de organización socio-técnico (al que llamarán modelo informacional de desarrollo), y por la reestructuración del capitalismo. A manera de acotación en este aspecto, el sociólogo español ubicará una de sus grandes críticas al determinismo tecnológico y sus resultados como liberador de los individuos de las restricciones de lo local o de la alineación de la vida social desintegrándose en el anonimato de expansión suburbana¹³¹.

“Cada modo de desarrollo se define por el elemento que es fundamental para determinar la productividad del proceso de producción, en el modelo de desarrollo informacional, la fuente de productividad reside en la calidad del conocimiento, el otro elemento intermedio en la relación entre el trabajo y los medios producción”¹³². Manuel Castells puntualiza que el conocimiento interviene en todas las formas de desarrollo, sin embargo, la especificidad de este modelo es que el conocimiento actúa directamente sobre el conocimiento mismo para generar mayor productividad y no en mano de obra o medios de producción, por ejemplo. Cabe subrayar que aquí el objetivo no es el excedente de capital sino la acumulación de conocimiento.

¹³¹Manuel Castells, *op. cit*, p. 1.

¹³²*Ibidem*, p. 10.

Para explicar este giro hacia el nuevo modelo de desarrollo, el autor se enfoca en tres transiciones importantes: En la producción, los principales cambios fueron la emergencia de grandes corporaciones como la forma organizativa predominante de producción y gestión y el proceso de producción mismo mediante el cambio de las fuentes de productividad del capital y el trabajo a otros factores (a menudo asociados con la ciencia, la tecnología y la gestión).

En la esfera de consumo, se enfatiza la creación de mercados de masa pero también de un mercado específico consecuencia de la distancia entre compradores y vendedores, lo cual ha tenido como resultado una oleada de sistemas de recopilación de información y flujos de distribución para establecer la conexión entre los dos extremos de los mercados.

Finalmente, en la esfera de la intervención estatal, Castells alude a que para ser capaces de dirigir una sociedad compleja sin sofocarla, el Estado moderno recae en un sistema de *neocorporativismo*, el cual moviliza y controla sociedades a través de un sistema de incentivos y obstáculos compuesto por almacenamiento de información, emisión de señales y gestión de instrucciones. Esto quiere decir que la herramienta de control es la información¹³³.

Estos tres puntos son los virajes que tuvieron antiguos modos de producción en cadena característico de los países industrializados para dar paso al modelo informacional de desarrollo, esta información es importante para analizar el patrón de ubicación del desarrollo de tecnología y conocimiento y sobre todo los efectos que ha tenido en las dinámicas socio-espaciales.

Manuel Castells abordará un estudio enfocado en entender la vinculación entre la expansión de la economía del servicio y su impacto en ciudades estadounidenses cuyos hallazgos fueron los siguientes:

- 1.- Los productores de servicios están especialmente concentrados en áreas metropolitanas nodales.

¹³³*Ibidem*, p. 11.

- 2.- Estos servicios se concentran cada vez más en los distritos comerciales centrales de las grandes áreas metropolitanas.
- 3.- Estas dos tendencias están particularmente pronunciadas para servicios corporativos avanzados.
- 4.- Existe una tendencia alrededor de la suburbanización de oficinas secundarias de grandes corporaciones incapaces o desinteresadas en costear espacios de oficina.
- 5.- Los servicios de consumo han seguido la suburbanización de residentes de clase media, mientras que los servicios de entretenimiento de alto nivel se han quedado en los núcleos de élite establecidos en las ciudades centrales.
- 6.- Los servicios públicos, particularmente salud y educación, tienden a seguir la distribución espacial del público a quien sirven, por lo tanto, su suburbanización también ha aumentado¹³⁴.

En *La ciudad informacional* este fenómeno es vislumbrado en tres niveles, entre regiones, de áreas metropolitanas a áreas no metropolitanas y ciudades pequeñas, y de ciudades interiores a los suburbios de las áreas metropolitanas.

En resumen, parece que hay un proceso de descentralización regional de actividades de información vinculadas a servicios empresariales de segundo rango, a servicios de producción del nuevo perímetro industrial y a servicios personales y de consumo para la creciente población de las áreas de cinturones solares. Las tecnologías de la información desempeñan un papel en la facilitación de este movimiento porque las nuevas áreas nodales no podrían competir con los centros metropolitanos establecidos donde no sea por su acceso a las redes de comunicación e información que los mantienen cerca y constante con sus centros de comando y control, así como, para la minoría de la sede en el cinturón solar, en conexión directa con sus mercados nacionales e internacionales¹³⁵.

¹³⁴*Ibidem*, p. 143.

¹³⁵*Ibidem*, pp. 153 - 156.

Como se ha apuntado a lo largo de este escrito, las ciudades globales no funcionan a nivel de jerarquías sino como un conjunto de redes que desempeñan distintas funciones dentro de la economía global, sin embargo, es importante mencionar que tanto Saskia Sassen como Manuel Castells reconocen la importancia de diferenciar cómo se desenvuelve esta dinámica en cada territorio urbano, dependiendo de su geografía y cultura.

Sassen, por un lado, subraya el dominio que las ciudades de Nueva York, Londres y Tokio han construido en conjunto en cuanto a finanzas internacionales, pero otros centros metropolitanos son también importantes, tal es el caso de Chicago y Singapur como opciones de mercado futuros. Por otra parte, Hong Kong, Osaka, Frankfurt, París, Milán, Ámsterdam y San Francisco forman eslabones de la cadena dominante de gestión global. Finalmente, la Ciudad de México, Buenos Aires, Taipéi, Moscú, Sao Paulo, Madrid y Barcelona se conforman como lo que ella llama *centros regionales*¹³⁶.

Para finalizar con la conceptualización de estos enclaves urbanos, se abordará los que Manuel Castells denomina *megaciudades*. Como su nombre sugiere, una de las primeras y principales características de éstas es un asentamiento humano que sobrepasa los 10 millones de personas, pero “el tamaño no es lo que realmente define a las megaciudades, son, en realidad, los nodos de la economía global y de las naciones más poderosas. En su territorio concentran las funciones superiores de dirección, producción y gestión del planeta; los centros de poder político; el control de los medios de comunicación; la capacidad simbólica de creación y difusión de los mensajes dominantes”¹³⁷.

Manuel Castells explica que, pesar de las contradicciones generadas en y a partir de estas megaciudades, éstas continuarán su expansión debido a que:

¹³⁶Manuel Castells y Jordi Borja, *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, México, Taurus, 2000, p. 37.

¹³⁷*Ibidem*, p. 50.

- a) Las megaciudades son los centros de dinamismo económico, tecnológico y empresarial en sus países y en el sistema global.
- b) Son los centros de innovación cultural, de creación de símbolos y de investigación científica, es decir, los procesos estratégicamente decisivos en la era de la información.
- c) Son los centros de poder político, incluso en los casos en los que el gobierno reside en otras ciudades, por la fuerza ideológica y económica que representan.
- d) Son los puntos de conexión del sistema mundial de comunicación.¹³⁸

Los dos autores abordados en este apartado han resaltado la importancia y el rol que han tenido las ciudades en un contexto globalizado, en donde más bien se ha reforzado la centralización de industrias de la información, como lo señala Manuel Castells. Es importante reiterar que no niegan que exista una descentralización y dispersión territorial y, al contrario, enuncian la coexistencia de ambos fenómenos y más bien hacen hincapié en que lo imprescindible es identificar qué está centralizado y qué descentralizado. Por ejemplo, la toma de decisiones de alto nivel está extremadamente centralizada mientras que la gestión organizacional está básicamente descentralizada dentro de las principales áreas metropolitanas, finalmente la prestación de servicios y la recuperación y uso de información personalizada se difunden en todo el territorio¹³⁹.

Por otra parte, el proceso de crecimiento y desarrollo, pero también de declive y disminución de la vieja industria, ha influido en la recolocación de trabajos y fuerza productiva, así como dónde habitan y se transportan las personas que se desenvuelven en estos nuevos empleos. Estas son transformaciones que Manuel Castells enmarca en la *Ciudad dual*, espacio territorial en donde convivirán poblaciones marginadas que no lograron mejorar sus habilidades y tuvieron que adaptarse a empleos mal pagados o que, debido a la desigualdad en el sistema educativo

¹³⁸*Idem.*

¹³⁹*Ibidem*, p. 169.

promovida por esta misma segregación espacial de clase y raza, no pudieron acceder a la correcta preparación demandada por estas industrias, con poblaciones estructuralmente beneficiadas.

Así, la ciudad dual, manifestada en la coexistencia de un amplio sector de clase media profesional con una clase baja urbana en crecimiento, personifica el desarrollo contradictorio de la nueva economía informativa y la apropiación conflictual del centro de la ciudad por parte de grupos sociales que comparten el mismo espacio mientras están separados en términos de estilo de vida y posición estructural en la sociedad¹⁴⁰.

En *Los espectros de la globalización*, así como en *Expulsiones. Brutalidad y complejidad de la economía global*, Saskia Sassen aborda de igual manera a estos nuevos regímenes de desigualdad relacionada a una precarización del trabajo que incluye con profundidad y brutalidad a mujeres y población migrante. La autora explica cómo el crecimiento ocurre al mismo tiempo en los sectores formales e informales de la economía, en la parte superior e inferior de los sectores industriales y afecta a ambos, a la mano de obra calificada y no calificada, aunque en mercados laborales segmentados que atienden de distinto modo los requisitos específicos de cada segmento.

Hablar de un *boom* de un mercado informal resulta imperativo para la autora en el marco de este nuevo reacomodo, así explica cómo dos tendencias abordan este tipo de economía, la primera ya discutida es la degradación y/o eliminación de actividades manufactureras tradicionales; la segunda corresponde a la explosión de servicios personalizados, desde mercados *gourmet* hasta servicios de limpieza vinculados al nuevo estilo de vida de la población de profesionales con poco tiempo,

¹⁴⁰*Ibidem*, pp. 204 - 205.

pero alto poder adquisitivo y gustos sofisticados (o la idea de lo que es un gusto sofisticado)¹⁴¹.

Uno de los tantos problemas de las *ciudades duales* es la gentrificación. La coexistencia de grupos sociales con distintos niveles de ingresos ha desembocado en el aumento del valor del espacio destinado a inmuebles de vivienda y comercio y polarizado cada vez más las desigualdades de por sí ya existentes ahora reflejadas en la vivienda. “Las dinámicas urbanas resultantes de este proceso conflictivo está caracterizado tanto por defensas territoriales y por la creciente homogeneización étnica y social de barrios específicos. La ciudad dual es un espacio compartido dentro del cual las esferas contradictorias de la sociedad local están constantemente tratando de diferenciar sus territorios”¹⁴².

La desindustrialización parcial de Barcelona y su inserción a la economía global urbana basada en el sector terciario: comercio, servicios y turismo cultural (que consume centros históricos y otro tipo de patrimonio urbano) es una de las características principales de las ciudades globales que atañe a este trabajo y que, como bien menciona Víctor Delgadillo, ha llevado a que se use como un elemento de las estrategias de mercadotecnia urbana en la competencia entre ciudades¹⁴³.

El turismo cultural urbano es una actividad multidimensional que crece en el mundo entero. Se trata de una actividad que privilegia la visita y el consumo de patrimonio urbano, sobre todo de los sitios reconocidos como Patrimonio de la Humanidad. A pesar de su relevancia a nivel mundial, y en este caso como una de las principales fuentes de riqueza económica en la ciudad de Barcelona, la explotación turística cultural ha resultado contradictorio hacia su población interna.

¹⁴¹Patricia Fernández Kelly y Saskia Sassen, “A collaborative study of hispanic women in the garment and electronic industries”, *New York University Center for Latin American and Caribbean Studies*, 1991, p. 5.

¹⁴²Manuel Castells, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴³Víctor Delgadillo, *Patrimonio urbano de la ciudad de México. La herencia disputada*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016, p. 11.

El propósito aquí no es categorizar de buena o mala dicha lógica de desarrollo, sin embargo, sería irresponsable negar que como parte de sus consecuencias se ha polarizado la sociedad, se han aislado culturas, segmentado grupos sociales y segregado los usos de los espacios compartidos. “La transformación del estado en la era de la información afecta profundamente la organización espacial, exacerbando el desarrollo regional desigual, reforzando el dualismo social intra metropolitano y forjando una nueva generación de suburbanización”¹⁴⁴.

El boom de una élite dedicada a la tecnología e innovación tuvo consecuencias territoriales importantes generando una mayor distancia social entre estos espacios suburbanos exclusivos y sus sociedades locales circundantes. Las ciudades no sólo se vuelven más segregadas internamente sino también cultural y funcionalmente. Espacios de exclusión y comunidades cerradas herméticamente, coexisten con la expansión espacial de lugares sin sentido estructurados en torno a su actividad funcional¹⁴⁵.

Existen numerosos conteos, estudios y listas que enumeran a las ciudades globales mediante una metodología que se nutre de características como la relevancia política o el flujo de capital que las atraviesa. El Global Power City Index (GPCI)¹⁴⁶ evalúa a las principales ciudades del mundo de acuerdo a su poder integral para atraer personas, capital y empresas extranjeras, esto midiendo seis características con el fin de dotar un *ranking* multidimensional: economía, investigación y desarrollo, interacción cultural, habitabilidad, medio ambiente y accesibilidad.

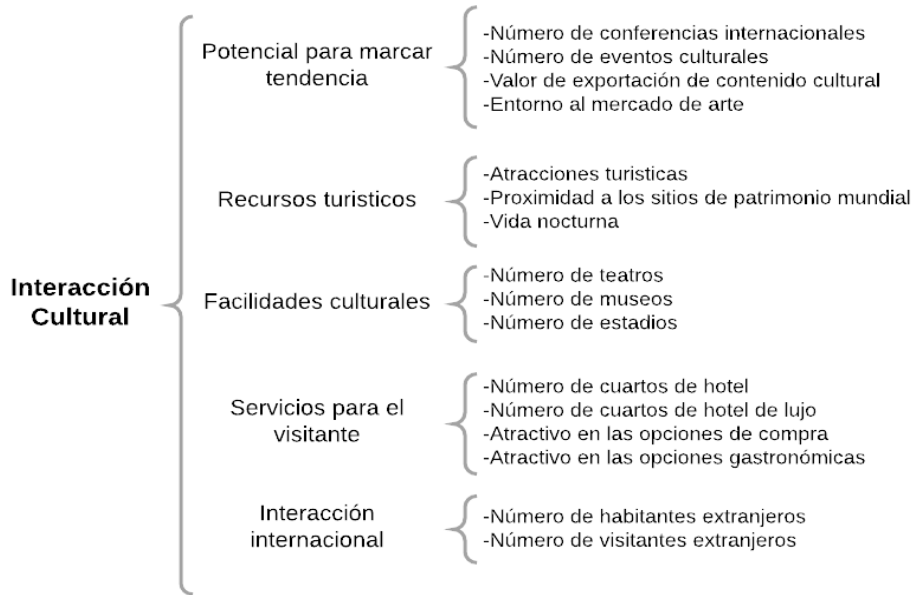
Dentro de estas seis características se desglosan una serie de indicadores que facilitarán la medición y evaluación, y es aquí donde me gustaría rescatar aquellas relativas a la interacción cultural y habitabilidad.

¹⁴⁴*Ibidem*, p. 306.

¹⁴⁵*Idem*.

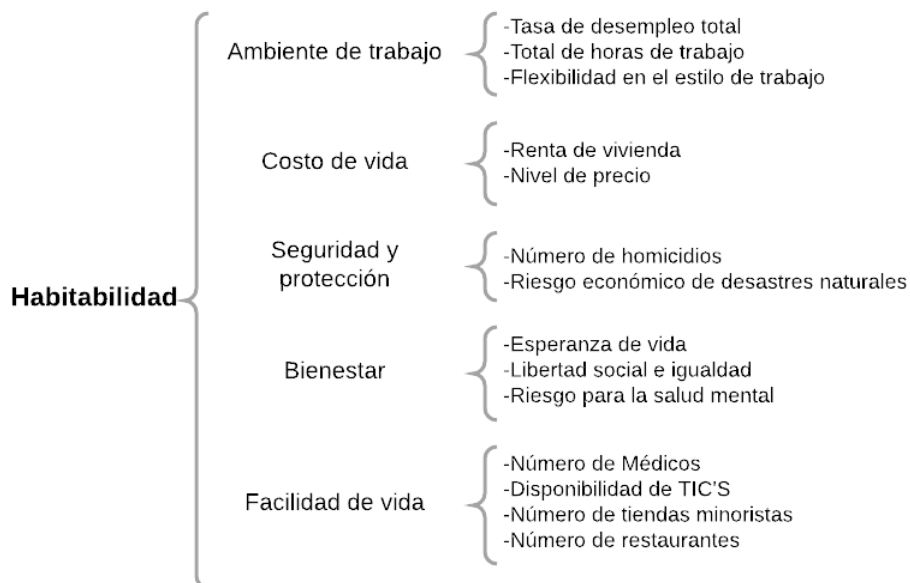
¹⁴⁶Institute for Urban Strategies, *Global power city index*, [en línea], Japón, Dirección URL: <http://mori-m-foundation.or.jp/english/ius2/gpci2/index.shtml>, [consulta: 17 de agosto del 2020].

Esquema 1 “Indicador de Interacción cultural”



Fuente: Elaboración propia con datos del Institute for Urban Strategies, *Global power city index*, [en línea], Japón, Dirección URL: <http://mori-m-foundation.or.jp/english/ius2/gpci2/index.shtml>.

Esquema 2 “Indicador de habitabilidad”



Fuente: Elaboración propia con datos del Institute for Urban Strategies, *Global power city index*, [en línea], Japón, Dirección URL: <http://mori-m-foundation.or.jp/english/ius2/gpci2/index.shtml>.

En este estudio efectuado en 2018, Barcelona ocupó el lugar número 22 dentro de una lista de 48 ciudades globales y sus mejores posiciones fueron en la categoría de habitabilidad con el número 6, interacción cultural con el número 14 y accesibilidad con el número 19. El GPCI realiza también un análisis desde la perspectiva de las personas que trabajan, recorren y habitan esas ciudades. Desde esta mirada, se clasificaron tres actores globales (ejecutivo profesional, profesional global y turista) y un actor local (habitante). Barcelona se ubicó en el lugar número 15 para los turistas y número 6 para los residentes, lo cual es interesante debido al contraste que se plantea en la hipótesis de este trabajo.

Se puede concluir que la ciudad continúa teniendo un papel relevante a pesar de algunos postulados planteados en teorías sobre todo sobre la globalización y más bien se observan cambios de rol que se le ha asignado como centralizadora de poder de innovación en el sentido amplio de la palabra, pero también como catalizadora y motor de los problemas resultados de estos rápidos avances tecnológicos.

Estas ciudades, que de acuerdo al GPCI los 10 primeros lugares de la lista continúan siendo ocupados por las mismas urbes, líderes en desarrollo tecnológico y transformación social han llevado a la conformación de una estructura urbana polarizada y desigual. La creación de un proletariado terciario cada vez más precarizado debe su existencia a nuevos trabajadores de altos ingresos con opciones de consumo que los distinguen de otras clases, como los son obras de arte, antigüedades y artículos de lujo¹⁴⁷. La *ciudad dual* no sólo se manifestará entonces en la convivencia entre ricos y pobres sino en la manera en que dichas personas habitan, se transportan y consumen; produciéndose una gentrificación urbana ambivalente y polarizada.

Los problemas que persiguen a la ciudad de hoy son interminables: deterioro de condiciones de vivienda, violencia exacerbada y claro está, la especulación de la tierra como desarrollo económico. En conjunto con la centralización de las ciudades,

¹⁴⁷Saskia Sassen, *The global city, op. cit.*, p. 335.

la construcción de edificios de uso habitacional ha provocado un aumento en la densidad demográfica, lo cual los convierte en objeto de especulación y en consecuencia se eleva el valor de cada obra ubicada en estos espacios.

La ciudad, como sujeto activo de procesos de globalización que intensifica y germina problemáticas sociales, debe ser el espacio en que también se lleven a cabo las luchas y reivindicaciones colectivas. “La gente ha afirmado su identidad cultural, continuamente en términos territoriales, movilizándose para conseguir sus demandas, organizando a sus comunidades, replanteando sus lugares para preservar el significado, para restaurar cualquier control limitado que puedan sobre el trabajo y la residencia”¹⁴⁸.

Se ha observado cómo esta resistencia se realiza a través de estas afirmaciones culturales mediante la defensa de territorios bien definidos, además de la preservación de símbolos de reconocimiento. Sin embargo, para evitar el peligro de sobre afirmación de su identidad local Manuel Castells concluye que, por un lado, “se deben construir códigos de comunicación con otras identidades y en el otro, se deben vincular la afirmación y la práctica simbólica de la identidad cultural a la política económica y a la práctica política. De este modo, pueden superar los peligros del tribalismo y fundamentalismo”¹⁴⁹.

Finalmente, es de suma importancia la injerencia y participación de gobiernos locales en la toma de decisiones y búsqueda de soluciones como una herramienta más de ejercicio de presión y persecución de justicia ante brutalidades y posibles peligros que vulneren el derecho a la ciudad.

¹⁴⁸Manuel Castells, *op. cit.*, p. 350.

¹⁴⁹*Ibidem*, p. 351.

3 Consecuencias de la construcción del MACBA en la población de Barcelona

I am not saying that tourism is bad – far from it as it brings a livelihood for many people. Organisations like Tourism Concern in the UK make a very important contribution to a better understanding of the yin and yang of tourism. This charity highlights the problems caused by tourism – from water shortages in newly developed sites to the pure rape of our ever decreasing natural habitats – and tries to ensure that local people benefit from the fruits of tourism. We need to adopt a better understanding of the issues surrounding this huge business. Remember we, in the wealthy West, are the ones that seek out the pleasures of tourism, so we're all in this together.

– Martin Parr

3.1 Clústeres culturales y ciudades creativas. La concentración de espacios para producción y reproducción de expresiones artísticas en el Raval

Como se observó en los apartados anteriores, el arte y la arquitectura (y sus instituciones) fueron puestos al servicio de una mezcla de inversión pública y privada con el objetivo de embellecer Barcelona, introducirla a la modernidad y convertirse en un enclave económico. Por otra parte, también hemos visto cómo la creatividad ha funcionado como motor de desarrollo y progreso, tanto en su valor económico aplicado a la innovación, ciencia y tecnología, como en su valor cultural para la creación de relaciones simbólicas.

Por tal motivo, es importante retomar lo discutido en el primer capítulo y recordar el concepto de cultura y, por otra parte, profundizar en el de industrias culturales. En el primer caso, David Throsby afirma que las actividades culturales actualmente implican, además de lo ya planteado en términos antropológicos, “alguna forma de creatividad en su producción, que hacen referencia a la generación y

comunicación de significado simbólico, y que su producto representa, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual”¹⁵⁰.

Existen diferentes acepciones para entender a estos enclaves creativos generadores de economía y es en la forma de llamarlos en donde ubicamos el primer asterisco. Economía creativa, industria cultural e industria creativa muchas veces se ocupan como sinónimos hasta por cuestiones de traducción, sin embargo, el *Informe sobre la economía creativa del año 2013* aborda de manera clara las características más comunes que las diferencian, sin la necesidad de dar definiciones absolutas.

Theodor Adorno y Max Horkheimer, como sabemos, explicaron desde tiempos muy tempranos los problemas de las industrias culturales y su masificación. La industria del cine, por ejemplo, no tardó en apoyarse de la manufactura fordista pues las películas ‘de fórmula’ adoptaron rápidamente la producción en líneas de montaje, la Universal Film Manufacturing Company solía producir 250 al año y éstas no se vendían por el contenido y arte, sino por el metraje, reflejando así la orientación hacia un modelo de operación vinculado a la producción en masa¹⁵¹.

Resulta esencial actualizar el concepto a modo que entienda y abarque a todas las industrias culturales modernas, éstas son, precisamente, aquellas que comercian con bienes culturales bien específicos y que van más allá de la televisión y la radio.

Industrias culturales, el término que la Escuela de Frankfurt inició para referirse a la mercantilización y homogeneización del arte y la cultura, comenzó a verse rebasado para los años 60 pues se reconoció que esto no necesariamente terminaba en una degeneración de la expresión cultural. Para la década de los 80 's la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y otras esferas de alto nivel reconocieron que el término hacía referencia a formas de producción y consumo local que tenían un elemento expresivo y simbólico.

¹⁵⁰David Throsby, *Economía y cultura*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2001, p. 18.

¹⁵¹Benjamin B. Hampton, *History of the american film industry: From its beginnings to 1931*, Estados Unidos, Dover, 1970 en Jeremi Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, España, Paidós, 2013, p. 40.

El término de economía creativa fue popularizado por John Howkins en 2001, cuando lo utilizó para referirse a 15 industrias de las artes y las ciencias. La noción es sumamente amplia pues no sólo abarca bienes y servicios culturales, sino juegos y juguetes, así como todo el ámbito de investigación y desarrollo.

Finalmente, el término que especifica más lo sucedido con la mercantilización de la cultura y su relación con la ciudad es el de industrias creativas. Se puede referir a este último concepto como el más completo porque incluye los bienes y servicios producidos a partir de las industrias culturales, así como aquellas que dependen de la innovación. Por otra parte, éste fue el término más común para comenzar a hacer políticas públicas, como lo fue en un inicio la Política Cultural Nacional de Australia de 1990 o la del Ministerio de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte de Reino Unido¹⁵².

Es posible destacar que la alianza que se empezó a gestar entre desarrollo económico urbano, planificación de la ciudad y creatividad se inició a partir de las ideas alrededor de las industrias creativas. Por un lado, Charles Landry fue quien popularizó el término de *Ciudad Creativa* mediante la publicación de un libro de 1994 que lleva el mismo título. Por otra parte Richard Florida, experto en estudios urbanos y crecimiento económico, proponía en su investigación sobre la 'clase creativa' que las ciudades han sido nutridas por este sector, no sólo considerando a trabajadores creativos de industrias, sino técnicos, directivos y profesionales, que juntos generan energía innovadora y dinamismo cultural en las sociedades urbanas modernas¹⁵³. Teniendo en cuenta la constante evolución de estos términos, procederé a recapitular el sistema de clasificación realizado por el Informe de la UNESCO.

¹⁵²Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Tecnología, *Informe sobre la economía creativa*, México, UNESCO - PNUD, 2013, p. 20.

¹⁵³*Idem*.

Tabla 1 “Clasificación de las industrias culturales”

Modelo DCMS	Modelo de Textos Simbólicos	Modelo de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)	Modelo del Instituto de Estadísticas de la UNESCO
Publicidad	Industrias culturales principales	Industrias que dependen principalmente de derechos de autor	Industrias en ámbitos culturales fundamentales
Arquitectura	Publicidad	Publicidad	Museos, galerías y bibliotecas
Arte y mercado de antigüedades	Cine	Entidades de gestión colectiva	Artes escénicas
Artesanía	Internet	Cine y video	Festivales
Diseño	Música	Música	Artes visuales, artesanía
Moda	Industria editorial	Artes escénicas	Diseño
Cine y Video	Televisión y radio	Industria editorial	Industria editorial
Música	Videojuegos y juegos de computadora	Software	Televisión y radio
Artes escénicas	Industrias culturales periféricas	Televisión y radio	Cine y video
Industria editorial	Artes creativas	Artes gráficas y visuales	Fotografía
Software	Industrias culturales fronterizas	Industrias que no solo dependen del derecho de autor	Medios de comunicación
Televisión y radio	Aparatos electrónicos	Arquitectura	Industrias en ámbitos culturales ampliados
Videojuegos y juegos de computadora	Moda	Ropa y calzado	Instrumentos musicales
	Software	Diseño	Equipos de sonido
	Deporte	Moda	Arquitectura
		Utensilios domésticos	Publicidad
		Juguetes	Equipos de impresión

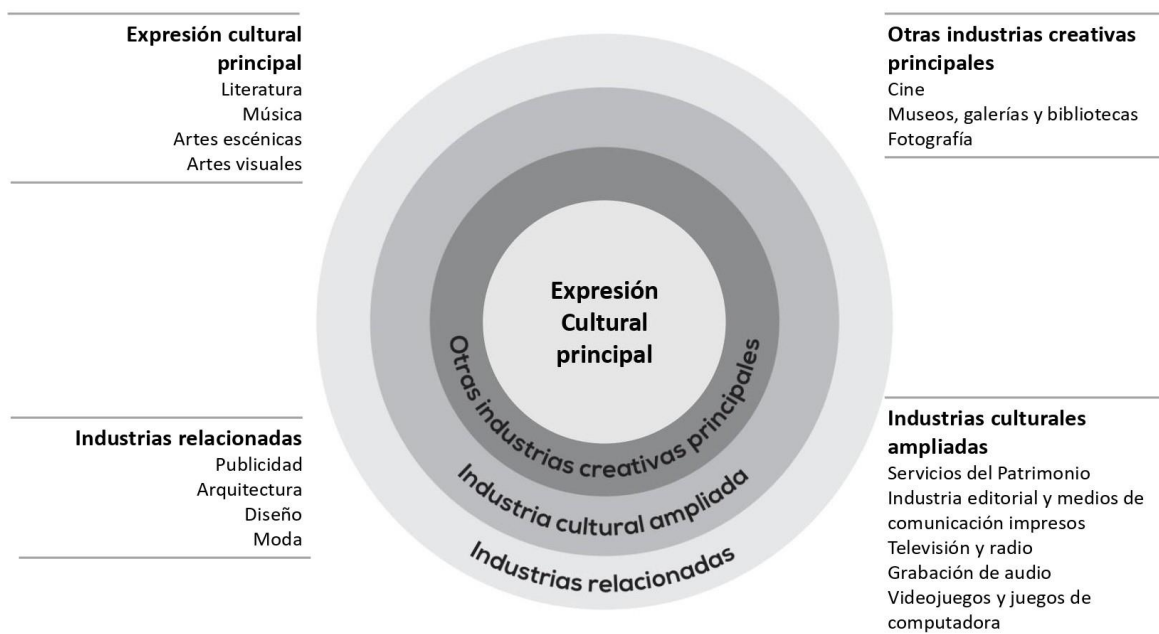
Industrias interdependientes relacionadas con el derecho de autor	Software
Estudios de grabación	Hardware visual
Productos electrónicos de consumo	
Instrumentos musicales	
Industria papelera	
Fotocopiadoras, equipos fotográficos	

Fuente: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Tecnología, *Informe sobre la economía creativa*, México, UNESCO - PNUD, 2013

Finalmente, el modelo de círculos concéntricos de David Throsby ayudará a entender el vaivén entre cultura e industrias creativas y su impacto en la economía. El autor propone un modelo compuesto de varios círculos, en el centro se ubican las industrias que aunque son las que tienen menos peso en términos monetarios, son las de mayor valor simbólico y cultural. Un nivel más hacia afuera se ubican las disciplinas con mayor impacto económico aunque, hasta cierto punto, de menor valor simbólico.

Es importante aclarar que entre los círculos las fronteras no son fijas y que todos los círculos, al final, son atravesados de una u otra forma por una expresión cultural del centro. De la misma forma, tampoco se busca generar jerarquía competitiva entre industrias culturales, sino entender la forma en como son generadoras de empleo, de configuración territorial y de consumo

Esquema 3 “Modelo de círculos concéntricos de David Throsby”



Fuente: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Tecnología, *Informe sobre la economía creativa*, México, UNESCO - PNUD, 2013

Como se puede observar, en el círculo principal se encuentran las artes y expresiones culturales definidas en el primer capítulo, sin embargo, para hablar de lo sucedido en el Raval se tiene que entender el funcionamiento de la monetización de estas prácticas, al entender que las industrias creativas son el espacio central en el que desembarcan progresivamente las manifestaciones artísticas y creativas, que dialogan con las nuevas tecnologías de manera proactiva hasta el punto en que se acomodan y encuentran un instrumento automático de reproducción¹⁵⁴.

El distrito 22@ es tal vez un ejemplo más evidente de esta relación ciudad-creatividad en Barcelona pues el objetivo de este proyecto fue impulsar este tipo de economías. Éste acoge más de 100 pequeñas y medianas empresas cuyo motor es la creatividad y/o la tecnología, muchas de ellas aplicadas a videojuegos o aplicaciones de telefonía móvil, no obstante, como se observará a continuación, toda la ciudad se convirtió en un clúster de este tipo.

¹⁵⁴Ajuntament de Barcelona, *Medidas de gobierno de impulso a las industrias creativas*, España, Ajuntament de Barcelona, 2019, p.5.

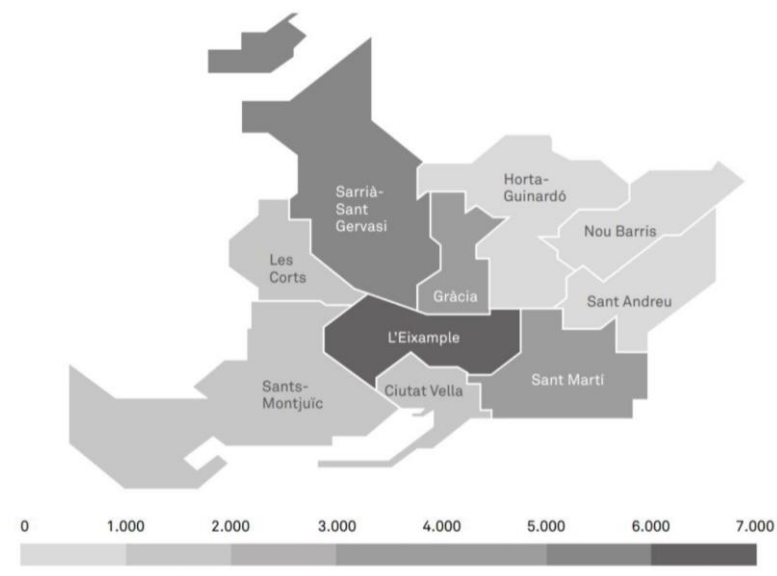
De acuerdo a datos del Instituto de Estadística de Barcelona, en Cataluña, la industria cultural se engloba en cuatro subgrupos sectoriales:

- a) Actividades artísticas y servicios culturales: artes escénicas y musicales y patrimonio.
- b) Industrias culturales: libros, artes visuales, audiovisual y media.
- c) Otras actividades culturales: arquitectura y publicidad.
- d) Otras industrias: servicios relacionados con la cultura e industrias relacionadas.

En este sentido, Barcelona es el polo central de las industrias creativas de la región. De acuerdo a cifras del año 2019, la ciudad concentra 49.5% de los puestos de trabajo del sector en el país y representa un 48.1% de las empresas con mujeres asalariadas catalanas dedicadas a los sectores creativos.

Durante el segundo trimestre del año 2018, estos sectores generaron el 12.6% de los puestos de trabajo en Barcelona y, de acuerdo al Registro Mercantil, en Barcelona hay un total de 23,882 establecimientos dedicados a las industrias creativas ubicadas de la siguiente manera: L'Eixample con 7,242 y Sarria-Sant Gervasi con 4,231 son los que más concentran, sumando casi el 50% del total, el distrito de Sant Martí acumula 2,762 (11%), Gracia 2,397 (10%) y Les Corts 1,559 (6.6%). Los distritos que menos concentran se sitúan a la orilla oeste del Besos, Sant Andreu con 785 (3.3%) y Nou Barris con 474 (2%), finalmente, entre los distritos de Sants-Montjuïc, Horta Guinardó y Ciutat Vella en conjunto representan un total de 2,211 establecimientos de industrias creativas.

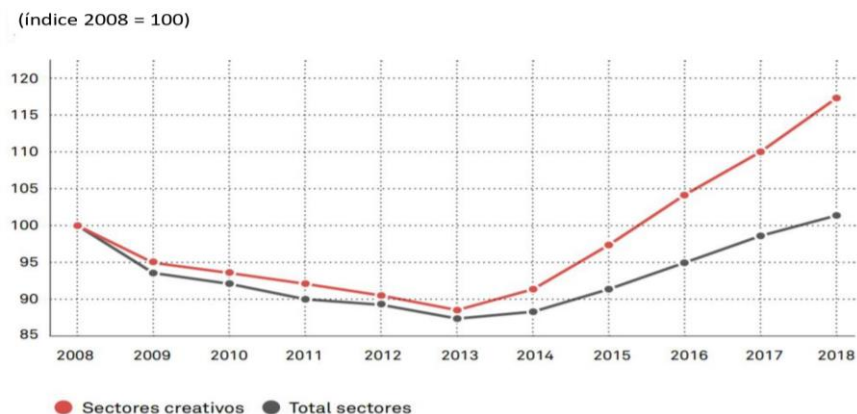
Mapa 3 “Localización de las industrias creativas en Barcelona, 2018”



Fuente: Ajuntament de Barcelona, *Medidas de gobierno de impulso a las industrias creativas*, España, Ajuntament de Barcelona, 2019.

Este sector, además, ha representado uno de los mayores crecimientos, como se puede observar en la Gráfica 3, en un periodo de 10 años, las industrias creativas presentaron un comportamiento ocupacional muy dinámico (+17%) y más favorable que el del conjunto de la economía de Barcelona (+1%). Además, de un total de 136,701 empleos en la industria en el 2018 (145,819 para inicios del 2020), el 82.1% de estos empleados cuentan con Seguridad Social, es decir, no están en el sector informal.

Gráfica 3 “Evolución de los puestos de trabajo en los sectores creativos y en la economía de Barcelona. Segundo trimestre del 2008 - 2018”



Fuente: Ajuntament de Barcelona, *Medidas de gobierno de impulso a las industrias creativas*, España, Ajuntament de Barcelona, 2019.

El éxito que han tenido las industrias culturales ha servido para fomentar y justificar las agresivas intervenciones bajo términos como revitalización urbana. No se busca negar el beneficio que este tipo de empresas han tenido, sino identificar quienes se han beneficiado, cómo, y más aún, a quiénes ha afectado y cómo.

Por otra parte, los impactos sociodemográficos y en específico de vivienda serán explicados a fondo en el apartado siguiente, en donde se plasman las consecuencias de estas industrias culturales en la formación de una ciudad marca y, por lo tanto, en la crisis de vivienda, en la ruptura de tejido social y en la creación de una ciudad para turistas.

A principios del 2020, el Banco Interamericano publicó una Guía Práctica sobre las Industrias culturales y creativas (ICC) en la revitalización urbana, en dicho documento, “se detalla cómo los proyectos de revitalización liderado por las industrias culturales y creativas pueden abordar necesidades socioeconómicas específicas relacionadas con el deterioro de las áreas históricas del centro de la ciudad y también se analiza cómo los proyectos han logrado ser exitosos”¹⁵⁵.

No es coincidencia que las prácticas señaladas en la guía describan en realidad los procesos de gentrificación de los barrios históricos que, como se vio años atrás en Barcelona con la guerra contra la droga de 1987, han terminado en desplazamientos y desahucios, por decir lo menos.

El reporte continúa describiendo más bien lo que fue el Modelo Barcelona para justificar y recomendar este tipo de procedimientos. “Las ICC son actividades de valor simbólico y están relacionadas con la expresión, la creación de sentidos y la comunicación. Su poder expresivo es vital para la identidad y la conexión social. Sin embargo, las organizaciones y los gobiernos también pueden utilizarlas para construir y comunicar una imagen positiva, al igual que utilizarlas para la marca de un lugar y la promoción de una ciudad”¹⁵⁶.

¹⁵⁵BOP Consultores, *Las industrias culturales y creativas en la revitalización urbana*, Banco Interamericano de Desarrollo, 2020, p. 11.

¹⁵⁶*Idem.*

En esta tónica, para alcanzar el éxito de estas intervenciones se declaran como indispensables las inversiones en infraestructura y en elementos patrimoniales, culturales y creativos. Estas últimas no sólo están enfocadas en mejorar el tejido social que pudo haberse dañado debido a las malas condiciones previas, sino al público nacional y turistas extranjeros que irán a Barcelona a gastar dinero.

Es por esta razón que el desarrollo inmobiliario es de vital importancia no sólo para facilitar la pernoctación del turista, sino porque implica también deshacerse de la población 'conflictiva' mediante hostigamientos y otras prácticas violentas. Al igual que con la vivienda, menciona la guía, "algunos proyectos culturales y creativos pueden generar una percepción (real o imaginaria) de que los nuevos desarrollos no están dirigidos a los residentes locales. Al ubicar otros servicios sociales y comunitarios en las instalaciones de las ICC, se puede ampliar la relevancia de los nuevos desarrollos para los residentes locales, a la vez que atraer públicos para otros negocios complementarios de la zona"¹⁵⁷.

Como se puede observar, el MACBA y el CCCB (como respuesta a esta demanda de responder también a las necesidades del barrio) se convirtieron en uno más de estas infraestructuras capaces de renovar y embellecer el Raval y al mismo tiempo procurar preservar una identidad barrial que se beneficie de estos y otros equipamientos culturales.

¹⁵⁷*Ibidem*, p. 43.

Este mapa está basado en uno realizado por Joaquim Rius-Ulldemolins y Ladys Posso Jimenez, en el año 2008, que busca señalar en el Barrio del Raval la localización de las industrias culturales ya antes mencionadas según sus categorías. Es importante acotar, por un lado, que en este mapeo faltan las industrias especializadas en desarrollo tecnológico y videojuegos, y por otro, que para el año de conclusión de este trabajo y debido a la pandemia por SARS-CoV-2, las industrias ubicadas más al centro de los círculos del modelo de David Throsby, fueron las más afectadas y muchas se vieron en la obligación de cerrar de forma definitiva y/o cambiar de ubicación.

Una primera observación es una concentración de estas industrias en las cuadras aledañas al MACBA y son, en su mayoría, estudios de diseño y arquitectura y galerías de arte. Esto nos puede hablar de cierta relación entre el MACBA y un trabajo colaborativo con estos espacios, pero también de la imagen física que, de manera intencional o no, se genera en los alrededores del espacio: como un lugar para el arte y la creatividad.

Finalmente, en aras de crear comunidad, las industrias culturales y en especial el MACBA y el CCCB como estandartes de la cultura comunitaria han llevado a cabo vías de participación que abarca a viejos y nuevos residentes y a la comunidad artística que no se ha logrado colocar en altas galerías. Un ejemplo de esto fue el proyecto 'La ciutat de les paral·leles' el cual buscó convertir a el Raval en un 'poema visual transitable', en dicho ejercicio se contó con la participación de 36 creaciones artísticas y de propuestas elaboradas por un grupo de vecinos que contaron con formación en caligrafía durante 15 días. Estas creaciones fueron colgadas de los balcones, creando una suerte de poema visual colectivo al que podían acceder todos los transeúntes.

3.2 El derecho a la ciudad y la gentrificación

Como se observó en el apartado anterior, resulta imposible para una gran ciudad no incrustarse en las dinámicas de la economía-red de las que se nutren estas grandes urbes, y esta inserción de Barcelona en las dinámicas de las ciudades globales a través

de la mercantilización de la cultura y su afianzamiento como ciudad creativa ha generado numerosos beneficios visibles y cuantificables.

Sin embargo, es imprescindible realizar un balance y visibilizar a aquellos que han sufrido las repercusiones de este acelerado desarrollo, que como consecuencia de una falta de políticas que garanticen derechos básicos sacrificados a costa de ubicarse en los primeros puestos de estos *rankings* sobre ciudades modernas y globales, se han visto en posiciones sumamente vulnerables. Para esto, se partirá de un recorrido conceptual e histórico del derecho a la ciudad para dar paso a cómo éste se ha vulnerado mediante prácticas ya bien establecidas, como lo es la gentrificación.

Lo primero que se debe entender cuando se habla del derecho a la ciudad es que, como muchos otros derechos humanos, éste es el resultado de la lucha social y la organización civil, y que comenzó a ser exigido desde antes de ser nombrado como tal debido a una necesidad de ciudades habitables y disfrutables.

Fue Henri Lefebvre quien en 1967 acuñó el término de derecho a la ciudad, convirtiéndose en un concepto popular no sólo entre la academia sino entre las luchas y organizaciones barriales. A lo largo de su obra que se titula de la misma manera *El derecho a la ciudad*, el autor reafirma a la ciudad como un espacio de producción de signos, símbolos, contenidos sociales y para propiciar la reproducción social (espacios de ocio, de encuentro y de intercambio semántico)¹⁵⁸.

Es común encontrar definiciones del derecho a la ciudad como la de Jean-Pierre Garnier, uno de los principales herederos del pensamiento de Lefebvre, quien lo aborda como un “derecho a las prestaciones básicas en materia de bienestar: vivienda, confort, calidad ambiental, servicios, uso del espacio público y eso que se presenta como participación, que no suele ser otra cosa que participación de los dominados en su propia dominación”¹⁵⁹.

¹⁵⁸Miguel Ángel Ramírez Zaragoza, *El derecho a la ciudad en la Ciudad de México. Aportes para su debate en el siglo XXI*, México, Colofón, 2017, p. 91.

¹⁵⁹Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, España, Capitán Swing, 2017, p. 19.

Lefebvre, sin embargo, lo aborda de forma más profunda, amplia y más allá de leyes destinadas a maquillar un capitalismo orientado hacia las necesidades sociales. “El derecho a la ciudad se manifiesta como forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al hábitat y al habitar. El derecho a la obra (a la actividad participativa) y el derecho a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad”¹⁶⁰.

Reconociendo las contradicciones y limitaciones de los estudiosos de la ciudad, para Lefebvre este derecho debe ser siempre acompañado por la lucha materializada. La utilidad de Lefebvre para este asunto es aplicable no porque sus respuestas puedan utilizarse como modelos, sino porque su método de investigación ofrece un modelo inspirador sobre cómo responder a estas quejas y requerimientos¹⁶¹.

Lefebvre afirma que junto al derecho a la libertad, trabajo, salud y educación se debe incluir el derecho a la ciudad, es decir, el derecho de los ciudadanos a vivir en territorios propicios para la convivencia, ricos en usos diversos, donde el espacio y los equipamientos públicos sean factores de desarrollo colectivo e individual; el derecho de todos a disfrutar de un entorno seguro, que favorezca el progreso personal, la cohesión social y la identidad cultural¹⁶².

Ya se aclaró que el derecho a la ciudad va más allá de este conjunto de servicios básicos a los que cualquier persona debería tener acceso, pero para esclarecer más a que se refiere, retomaré los postulados de David Harvey. En *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, el autor retoma la definición de ciudad del sociólogo Robert Park en donde la define como “el intento más coherente y en general más logrado del hombre por rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con sus deseos más profundos. Pero si la ciudad es el mundo creado por el hombre, también es el mundo en el que está desde entonces condenado a vivir. Así pues, sin ninguna

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 158.

¹⁶¹David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, España, Akal, 2013, p.10.

¹⁶²*Ibidem*, p. 92.

conciencia clara de la naturaleza de su tarea, al crear la ciudad el hombre se ha recreado a sí mismo”¹⁶³.

En este sentido, Harvey explica que “el derecho a la ciudad es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos”¹⁶⁴. El derecho a la ciudad se reivindica como la libertad para acceder no sólo a lo que ya posee la ciudad, sino a transformarla y, por lo tanto, a actuar de forma colectiva.

Uno de los principales problemas de la crisis de las ciudades es que, de acuerdo con Harvey, estas se han convertido en el espacio propicio para movilizar los excedentes de capital, provocando especulaciones inmobiliarias, por decir lo menos. Es por esta razón que el derecho a la ciudad es también “un ideal político que permite cuestionar la relación existente en el sistema capitalista entre producción, urbanización y gestión de excedente”¹⁶⁵.

La apropiación del derecho a la ciudad por los grandes capitales y por la clase política que solapa prácticas violentas es claro en el caso barcelonés. A continuación, se abordará las consecuencias directas que han tenido sobre la población la falta de garantías en el suelo, el agua, la vivienda, la recreación y el buen vivir mediante la gentrificación, específicamente en el caso de el Raval.

Lefebvre y Harvey resaltaron ya el rol de la urbanización como generador de capital, la ecuación consiste en que a partir de la plusvalía se generen excedentes de capital necesarios para invertir, dichas inversiones se destinarán así en el sector inmobiliario (incluyendo edificios del sector privado destinados a la promoción de la cultura y el arte) activando el ciclo del capital y, en consecuencia, generando más ganancia. Este aspecto es central para entender el sentido de fondo del “Derecho a la

¹⁶³Robert Park, *On social control and collective behavior*, Estados Unidos, Chicago University Press, 1967, p. 3. en David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, España, Akal, 2013, p. 20.

¹⁶⁴David Harvey, *op cit.*, p. 20.

¹⁶⁵Miguel Ángel Ramírez Zaragoza, *op. cit.*, p. 50.

Ciudad” tanto en Lefebvre como en Harvey, pues éste se evoca en el seno de la ciudad capitalista y su “función central” como sitio de generación de plusvalía y de mercantilización, antes que como espacio de convivencia y para el desarrollo de las capacidades humanas

Sabemos que el MACBA forma parte de estos ciclos y que, a pesar de los beneficios, se han observado también consecuencias negativas que hasta el momento en este trabajo no se habían abordado con profundidad. Uno de los resultados más visibles en el Raval ha sido lo que hoy en día denominamos gentrificación.

Es bien conocido que el término fue acuñado en Londres en 1964 por la socióloga Ruth Glass como sigue:

Uno a uno, gran parte de los barrios de la clase trabajadora de Londres se han visto invadidos por las clases medias —altas y bajas. Las degradadas y modestas calles flanqueadas por antiguas caballerizas, convertidas en viviendas, y las casitas —dos habitaciones arriba y dos abajo— fueron sustituidas cuando expiraron los contratos de arrendamiento por elegantes y costosas residencias. Grandes casas de la época victoriana que se habían degradado en el periodo anterior o más recientemente —al ser utilizadas como albergues u ocupadas por varias familias— han subido nuevamente de categoría [...] Cuando este proceso de «gentrificación» comienza en un barrio, avanza rápidamente hasta que todos o la mayoría de los ocupantes iniciales, miembros de la clase trabajadora, son desplazados, así se modifica el carácter social del barrio¹⁶⁶.

A pesar de no ser nombrado como tal, antes de Glass existieron algunas otras aproximaciones teóricas modernas que describen dicho fenómeno, desde la Escuela de Chicago, Robert Park y Ernest Burgess desarrollaron en su libro *The City*, el modelo del anillo concéntrico, para explicar la estructura urbana de Chicago. Mucho antes, Friedrich Engels hace lo propio al escribir sobre Manchester tomando como base lo que pasó en París tras los encargos bonapartistas a Haussmann.

¹⁶⁶Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, Reino Unido, Center for Urban Studies, Mac- Gibbon and Kee, 1964, p. 18.

La práctica generalizada de abrir brechas en los barrios obreros, particularmente en aquellos situados en el centro de nuestras grandes ciudades, ya responde esto a un interés por la salud pública o el embellecimiento, o bien a una demanda de grandes locales de negocios en el centro urbano, o bien a las necesidades de transporte [...] cualquiera que sea el motivo invocado, el resultado es en todas partes el mismo: las callejuelas y los callejones sin salida más escandalosos desaparecen y la burguesía se glorifica con un resultado tan grandioso¹⁶⁷.

Henri Lefebvre observa lo que él llama un fenómeno de *implosión* y *explosión* en las ciudades, refiriéndose al retorno de las clases medias y altas a los centros históricos bajo un ánimo de cierto esnobismo y convirtiéndose en un espacio de consumo y que al mismo tiempo es consumido como lugar. Paralelamente, observa el nacimiento de suburbios como consecuencia de la búsqueda de más amplitud y áreas verdes.

A pesar de que existieron casos específicos antes de la segunda mitad del siglo XX, el fenómeno de gentrificación como se ha descrito, fue una práctica sistemática sólo tras el periodo de la posguerra, en las décadas de 1960 y 1970, pues además se atravesaban paralelamente transformaciones más amplias, como la economía globalizada, el giro de economías alrededor del mundo hacia el servicio, ocio y consumo; sin olvidar, la jerarquía global de ciudades en términos de Sassen, convirtiendo a la gentrificación en el modo de planeación y transformación urbana. Actualmente, es difícil pensar en una sola ciudad del mundo que no tenga al menos un barrio que atraviesa un proceso de gentrificación, muchos de ellos mediante el uso de la violencia inmobiliaria y exceso de la fuerza policial.

El geógrafo Neil Smith, en sus primeros acercamientos al término, lo explicaba como

El proceso por el que los barrios pobres y proletarios, ubicados en el centro de la ciudad, son reformados a partir de la entrada del capital privado y de compradores de

¹⁶⁷Frederick Engels, *The Housing Question*, Rusia, Progress Publishers, 1975 en Karl Marx y Frederick Engels, *Contribución al problema de la vivienda. Obras Escogidas*. Tomo 3, Rusia, Progress Publishers, 1981, pp. 314-396.

viviendas e inquilinos de clase media —barrios que previamente habían sufrido una falta de inversión y el éxodo de la propia clase media. Los barrios más humildes de clase trabajadora están en proceso de reconstrucción; el capital y la alta burguesía están volviendo a casa, y para algunos de los que se encuentran a su paso, no se trata precisamente de algo agradable¹⁶⁸.

Más adelante, en *La ciudad revanchista*, el autor señala no sólo las consecuencias socioeconómicas y culturales, las cuales se retomarán más adelante, sino que ahonda en las explicaciones causantes del fenómeno, las cuales normalmente se dividen en dos categorías, una cultural y una económica.

David Ley, desde la corriente cultural, explica que la geografía urbana está diseñada a partir de un régimen social de consumo, el autor señala que en las ciudades postindustriales, el giro de trabajadores manuales hacia uno de servicios ha enfatizado el consumo y el *confort*, es decir, los patrones de consumo han pasado a dictaminar los patrones de producción y, por lo tanto, son los valores del consumo más que los de la producción los que dictan las decisiones acerca de los usos del suelo en el centro de la ciudad¹⁶⁹.

Los argumentos económicos, por otra parte, explican el fenómeno de la gentrificación como consecuencia del aumento del coste de la vivienda en años posteriores a la guerra, y que debido a la distancia que separaba estas viviendas del centro de la ciudad aumentó, la rehabilitación de los edificios del centro de la ciudad y de las zonas urbanas deprimidas comenzó a ser considerada viable en términos económicos¹⁷⁰.

En este mismo sentido, Smith subraya que para entender el fenómeno y crear una teoría de la gentrificación, se debe explicar por qué resulta rentable remodelar algunos barrios mientras que otros no. El autor menciona que para comprender los

¹⁶⁸Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, España, Traficantes de sueños, 2012 p. 74.

¹⁶⁹James Duncan y David Ley, *Place/culture/representation*, Reino Unido, Routledge, 1993.

¹⁷⁰Neil Smith, *op. cit.*, p. 103.

patrones de inversión y desinversión, es esencial considerar que debido al peso de las inversiones iniciales, las instituciones financieras son pilar dentro de los mercados inmobiliarios urbanos. Por otra parte, los patrones de detrimento de capital son sumamente relevantes en la determinación de las posibilidades y del grado en que el precio de venta de una edificación refleja el nivel de las rentas del suelo.

La teoría de la diferencia potencial de renta fue postulada en 1979 y a pesar de los debates provocados, ha sido una de las principales aportaciones a la teoría de la gentrificación. Esta describe cómo espacios degradados son el lugar de inversión de agentes inmobiliarios, provocando exclusión debido al aumento del precio del suelo que obliga a antiguos habitantes a salir de la zona, es decir, la teoría explica cómo es que se consigue la utilidad resultante de la inversión en zonas deterioradas.

Asimismo, es importante resaltar el papel que han jugado los gobiernos locales en estas dinámicas pues sin su participación la gentrificación no podría existir. Como ya se mencionó, este fenómeno tuvo su auge inicial acompañado de una liberalización económica a nivel mundial y el debilitamiento de regulaciones estatales, rápidamente los servicios urbanos y de vivienda pasaron a estar en manos del sector privado, en pocas palabras hubo una “mercantilización de las funciones públicas”¹⁷¹. Se puede entender entonces que la gentrificación es, en última instancia, una expresión más de las ciudades capitalistas por desposesión.

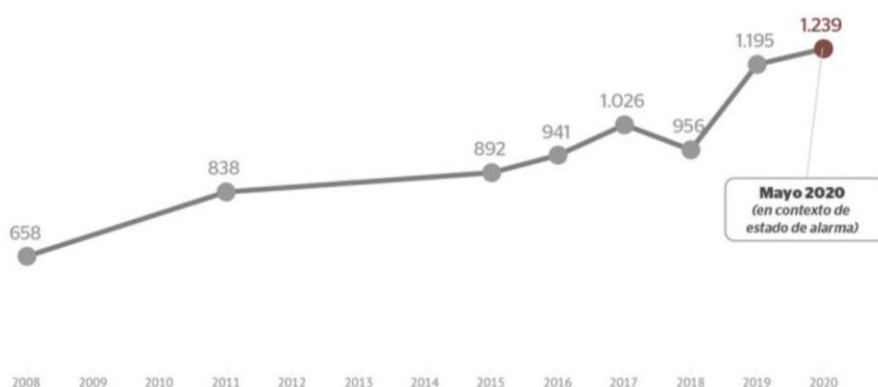
La gentrificación es uno de los principales problemas a los que se enfrenta la ciudad y sus habitantes, vemos como se viola el derecho a la ciudad en sus más básicos postulados, como lo es en el tema de la vivienda, y genera no solo una transformación física del entorno urbano, sino toda reconfiguración socioespacial en términos de clase, género y raza, potencializando desigualdades preexistentes.

Contrario a una promesa de garantía de seguridad y embellecimiento barrial para los locales, la gentrificación no garantiza un detrimento de índices de criminalidad, simplemente desplaza esos números a otro barrio y al contrario,

¹⁷¹Neil Smith, *op. cit.*, p. 86.

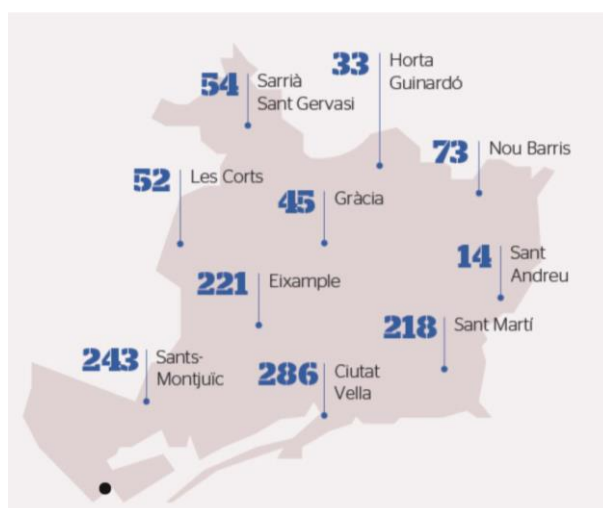
contribuye al deterioro del tejido social, rompiendo comunidades y familias enteras. No es coincidencia que desde el *boom* inmobiliario, los números de personas sin techo aumentaran a nivel global. Solo en la ciudad de Barcelona, para inicios del año 2020 1,239 personas dormían en la calle (la mayoría de ellos en Ciutat Vella), 2,171 en albergues y otros espacios de emergencia y 836 de manera informal en edificaciones abandonadas.

Gráfica 4 “Número de personas que duermen en la calle en Barcelona, 2008 -2020”



Fuente: Arrels Fundació, “Viure al carrer a Barcelona. Radiografia d’una ciutat sensellar”, *Arrels Fundació*, núm. 1, España, 2020

Mapa 5 “Localización por distritos de personas que duermen en la calle, mayo 2020”



Fuente: Arrels Fundació, “Viure al carrer a Barcelona. Radiografia d’una ciutat sensellar”, *Arrels Fundació*, núm. 1, España, 2020

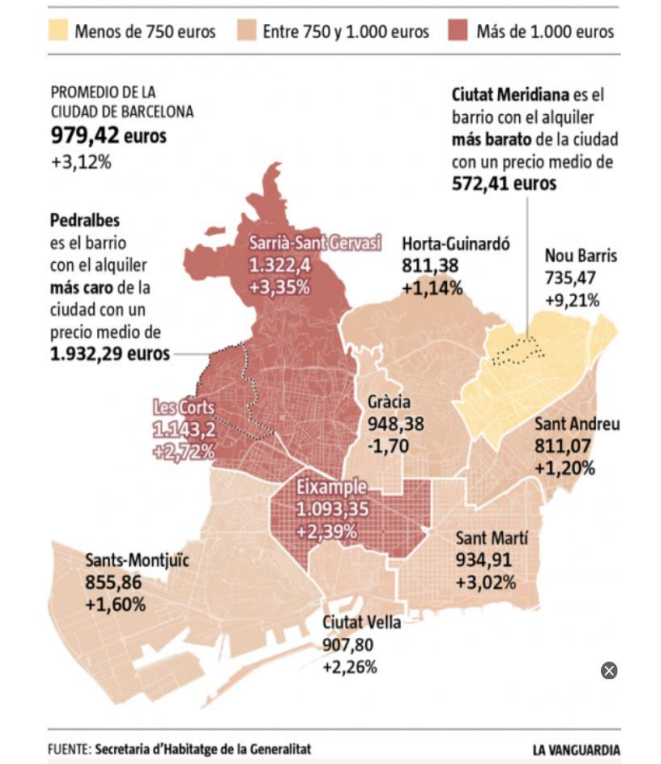
Dentro de los juegos de inversión y desinversión la vivienda no es exclusiva, al revitalizar barrios o distritos enteros se toman en cuenta de igual manera comercios, espacios de ocio y el sector de servicios. En Ciutat Vella y más específicamente en el Raval, existe toda una dinámica en la que participan de manera importante dichos sectores creativos.

El *boom* turístico es una oportunidad de inversión que ni el sector financiero ni el inmobiliario han dejado pasar. La Rambla, el tradicional e histórico mercado de la Boquería, el MACBA y otros comercios específicos para atender necesidades turísticas han visto cómo a poco sus consumidores son desplazados por visitantes de otras latitudes, sin embargo, esta transformación ha alcanzado de forma voraz a espacios privados como la vivienda.

Lo que ha pasado en El Raval en términos de vivienda es, por un lado, resultado de una población flotante¹⁷² de turistas que lo habitan por determinado tiempo mediante hospedajes como booking.com o Airbnb. Por otra parte, aquellos que habitan de forma permanente en el barrio son personas de ingresos que pueden costear la renta media de la zona de 907.80 euros. En cualquier caso, un barrio que en algún momento llegó a ser el hogar de la delincuencia y la prostitución, hoy es el *sen sellar* principal destino de una clase media sobre todo itinerante.

¹⁷² La población flotante es una mezcla de inmigración extraeuropea, estudiantes de Erasmus y profesionales de las clases creativas, de unos 25 a 35 años, que buscan un trabajo estable y que se mudan a Barcelona porque resulta más económico.

Mapa 6 “Precio de alquiler en Barcelona en el tercer trimestre del 2020”



Fuente: Silvia Angulo, “El alquiler en Barcelona sube a precios de pandemia”, [en línea], España, *La Vanguardia*, 05 de diciembre del 2020, Dirección URL: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20201205/49878035097/alquiler-barcelona-suben-precios-prepandemia.html>

Habitar un departamento en condiciones mínimas se ha convertido en una tarea cada vez más difícil de alcanzar. Según datos oficiales, tan sólo desde finales de 1997 hasta la actualidad, los precios de las viviendas han aumentado más del 150%, mientras que los ingresos netos salariales en los sectores con convenio solo lo han hecho en un 34.5%. La deuda media de los hogares pasó del 45% en 1990 a más del 60% en el 2004. Al mismo tiempo, continúa en aumento el número de viviendas vacías: según el censo de 2001, sólo en la provincia de Barcelona la cifra superaba las 300,000.

El problema no es el turismo en sí mismo, resalta Agustín Cocola en su informe *Apartamentos turísticos, hoteles y desplazamiento de la población*, sino la especulación inmobiliaria, la liberalización del mercado del alquiler y, en última instancia, el triunfo de una opción ideológica según la cual el libre mercado crea riqueza y satisface las

necesidades de la sociedad¹⁷³. El autor continúa explicando la nueva rentabilidad que se ofrece a partir del tipo de vivienda turística pues este tipo de habitación genera tres o cuatro veces más ganancia que una vivienda habitual, por lo cual los arrendatarios se benefician y hasta promueven las políticas de turistificación orientadas a explotar a la ciudad y a esta actividad como generadoras de plusvalías y en general “ganancias”.

De acuerdo a los últimos datos del año 2020, en Barcelona hay un total de 1,666,530 habitantes, de los cuales el 78.3% es de nacionalidad española y 21.7% extranjera, siendo en el distrito de Ciutat Vella en donde se ubica la mayoría de estos residentes, en el Raval el 52.9% de su población es de una nacionalidad distinta a la española, en el Barrio Gótico el 61.9%, en la Barceloneta el 40.5% y Sant Pere, Santa Caterina i la ribera el 46.1%¹⁷⁴.

El objetivo al mostrar estos datos es únicamente señalar otro “gran” éxito del Modelo Barcelona, el *marketing* ha funcionado pues la población extranjera en edad laboral, llamados bajo el acrónimo de *yuppies* (young urban professional) ha crecido rápidamente, cumpliendo así con el requisito de “sociedad multicultural” de las tan alabadas ciudades cosmopolitas.

Tabla 2 “Indicadores sobre población extranjera en Barcelona”

Indicadores	1981		1986	1991	2001	2008	2010	2020
Total población	1,768,186		1,701,812	1,643,542	1,503,884	1,628,090	1,630,494	1,666,530
% población de nacionalidad extranjera	-		1,1	1,4	6,3	17,9	18,1	21,7

Fuente: Ajuntament de Barcelona, *Indicadores sobre la población de Barcelona. Evolución 1981 - 2010*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/inf/lecpadro/lec10/part1/t71.htm>.

¹⁷³Agustín Cocola Gant, *Apartamentos turísticos, hoteles y desplazamiento de población. Informe para el debate sobre el nuevo Plan Especial Urbanístico de Regulación de los Alojamientos Turísticos*, España, Creative Commons, 2016.

¹⁷⁴Ajuntament de Barcelona, *Población de Barcelona por nacionalidad. Por barrios 2020*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/inf/lecpadro/lec20/t43.htm>, [consulta: 13 de diciembre del 2020].

Lo anterior, afecta por un lado dinámicas socioespaciales y culturales, modificando de forma abrupta y violenta la cultura de barrio de la que alguna vez el Raval fue referente, y por otro, impacta de forma directa en temas de vivienda pues existe una preferencia a la población flotante debido a los beneficios económicos ya mencionados.

En 2019 a nivel ciudad, Barcelona contaba con un total de 1,428,281 locales catastrales, de los cuales 813,009 fueron destinados a la vivienda y 20,152 al turismo y hotelería¹⁷⁵. Hasta el momento, estas cifras lucen bien pero excluye un sector sumamente importante para el tipo de destino turístico que son las ciudades como Barcelona: Airbnb.

Airbnb es una plataforma en la que se ofrece un alquiler de corta duración pagada, esta tuvo su despegue gracias a la economía red (intercambiar servicios por dinero mediante un intermediario que se lleva cierta comisión). Dicha idea surgió en 2008 debido a que los fundadores notaron la escasez hotelera en San Francisco durante congresos internacionales y otros eventos globales.

Una plataforma como ésta debe su éxito a las políticas de ciudades marca que fomentan el turismo de masas. De acuerdo a Inside Airbnb, en Barcelona se encuentran anunciadas 18,302 habitaciones bajo esta modalidad (Madrid cuenta con 17,301) y más del 62% de los anfitriones tienen dos o más anuncios o son ofrecidos por alguna inmobiliaria. Por distrito, Ciutat Vella se encuentra en la segunda posición con más habitaciones disponibles y solamente en el Raval se ubican más de 500 anuncios, además, tan solo los dos primeros distritos acaparan más del 50% de disponibilidad de habitaciones, lo que nos habla de una concentración de la oferta a nivel de distritos, pero también un monopolio de los usuarios, pues en el Raval cada host ofrece en promedio 3.8 habitaciones¹⁷⁶.

¹⁷⁵Ajuntament de Barcelona, *Anuari estadístic de la ciutat de Barcelona*, [en línea], p. 347, España, , Dirección URL: https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuari/Anuari2020_AAFF.pdf, [consulta: 15 de diciembre del 2020].

¹⁷⁶Arias, Albert y Quagliari, Alan, "Unravelling airbnb: Urban perspectives from Barcelona", *Aspects of Tourism*, 73, Alemania, 2016, p. 221.

Tabla 3 "Total de habitaciones anunciadas en Airbnb por distrito"

Distrito	Habitaciones anunciadas en Airbnb
Eixample	6,246
Ciutat Vella	4,105
Sants-Montjuïc	2,145
Sant Martí	2,031
Gracia	1,538
Sarria-Sant Gervasi	716
Horta Guinardo	571
Sant Andreu	295
Les Corts	404
Nou Barris	206

Actualmente la *Ley de Turismo de Cataluña* obliga a las viviendas destinadas a estancias turísticas de menos de 30 días que estén registradas en la Oficina de Turismo de Cataluña antes de comenzar a operar, por consiguiente, a la hora de realizar una solicitud de alojamiento, el número de registro debe aparecer al anunciar la estancia. Un análisis de Inside Airbnb de "Casas / apartamentos enteros" y "habitaciones privadas" en Barcelona al 3 de enero de 2016, muestra que el 78% (11.520 de 14.699 anuncios) no tienen un número de licencia mostrado y probablemente operan de manera ilegal. En julio de 2014, en un histórico ejercicio de la ley, Airbnb fue multada con 30,000 euros junto con otros 7 sitios de Internet por una infracción "grave" de las leyes locales¹⁷⁷.

Aunado a esto, el más del 60% de los anuncios muestran disponibilidad alrededor del año, lo cual significa que más de la mitad del año dichos apartamentos, casas o habitaciones permanecen vacíos. Además de que una gran mayoría de estos

¹⁷⁷Inside Airbnb, *Inside Airbnb Barcelona*, [en línea], Australia, Dirección URL: <http://insideairbnb.com/index.html>, [consulta: 15 de diciembre de 2020].

se encuentran funcionando de manera ilegal, están provocando el desplazamiento de residentes y poniendo sobre la mesa un problema de disponibilidad.

Albert Arias Sans y Alan Quagliari muestran en su estudio *Unravelling Airbnb: Urban perspectives from Barcelona* una fuerte relación entre el aumento de anuncios en Airbnb y la migración barrial. Si bien dicha migración puede ser motivada por distintas causas, es innegable que a mayor presencia de Airbnb, mayor el desplazamiento de habitantes. De acuerdo al mismo estudio, mientras que en 2014 Ciutat Vella era el distrito con mayor concentración de anuncios en Airbnb, también era el que mayor demanda de habitación social tenía, y sin embargo, únicamente se logró garantizar este tipo de vivienda a menos de la mitad de los solicitantes¹⁷⁸.

El problema es la concentración en algunas zonas más que la cantidad, provocando que, junto con otros elementos, se incrementen los precios en el mercado inmobiliario. Plataformas como Airbnb son agentes activos de la gentrificación, por lo cual regulaciones que garanticen el derecho a la vivienda, y más aún a hacer ciudad, han ido surgiendo gracias a las demandas de la sociedad civil organizada, empero éstas han sido lentas en comparación con la velocidad con la que avanzan los grandes propietarios de inmuebles.

Barcelona es una de las ciudades que con más ímpetu ha invertido en convertirse en una ciudad de consumo y consumible. Los JJ.OO. fueron el despegue, no obstante, su actual posición como enclave territorial de las economías red y su activo impulso a las industrias culturales son la base de sus ingresos económicos.

El objetivo en el Raval fue entonces convertir los espacios de vida de la gente en un activo financiero y productivo y sin duda el sector inmobiliario con el sector financiero como su fiel aliado. Estos instrumentos son los que han permitido el flujo de créditos para financiar la urbanización y han sido los principales agentes en sacar provecho de una burbuja que se pensaba era de las más estables.

¹⁷⁸Albert Arias y Alan Quagliari, *op. cit.*, p. 217-222.

Es verdad que se pueden enumerar algunos beneficios, como la apertura de espacios públicos y la potencialización de fuentes de trabajo y sobrevivencia para algunos, aunque, el rol último de estos poderes financieros respaldados por el estado es el de presionar a favor del desalojo por la fuerza, tomando posesión a veces violentamente de un terreno ocupado y posteriormente multiplicar sus ganancias, ya que el valor del suelo es prácticamente nulo, por esto el interés acumulación de capital mediante actividad inmobiliaria¹⁷⁹.

Pocas personas podían predecir qué sucedería con el fenómeno Airbnb y se le prestó atención hasta que el problema estaba ya muy avanzado. Los *clústeres* culturales ubicados en el centro de la ciudad han afianzado una imagen de alta cultura y al mismo tiempo de preservación de barrio, sin embargo, es esta plataforma la que terminó por agravar un fenómeno que se veía venir, casas vacías, pérdida de vida social y de comunidad, elevación de costes de elementos básicos para una vida como alimentos, agua y luz son consecuencia directa de todos los factores que se han desarrollado a lo largo de este texto; a pesar de lo anterior la batalla no está perdida y poco a poco los vecinos barceloneses se han convertido en un ejemplo y referente de lucha por el derecho a la ciudad.

3.3 Resistencias en el Raval. La organización barrial y sus experiencias

Como se observó a lo largo de este trabajo, las transformaciones urbanas en el Raval han sido acompañadas de constantes expulsiones forzosas de sus habitantes. En 1982, como consecuencia del *Plan Especial de Reforma Interior*, se produjo un hecho histórico para la organización vecinal de Barcelona: una asociación surgida de una escisión de la Asociación de Vecinos, llamada la Mesa del Raval, presente en el barrio desde los años 80, se opuso a los planes del Ayuntamiento. De todas las resistencias a los proyectos urbanísticos del Raval, esta ha sido la más conocida públicamente. La Mesa del Raval reunía a principios de los 90 un grupo heterogéneo de vecinos preocupados

¹⁷⁹David Harvey, *op. cit.*, p. 40.

por unos planes de reforma urbanística que, sin responder a las demandas y sin haber sido consensuados en el barrio, perfilaba un cambio drástico y nada respetuoso con su tejido social¹⁸⁰.

Si hacemos memoria, la construcción de la Rambla fue otro de los proyectos nocivos para los habitantes de este barrio, sin embargo, la oposición y resistencia también estuvo presente aquí. El CRIT nace en 1998 y se conjuga como una coordinadora de vecinos afectados por las expropiaciones que busca defender los derechos de aquellos ex residentes del Raval. Esta organización tenía como finalidad denunciar este proceso de transformación urbana en el Raval y en toda Barcelona, constatar tanto sus irregularidades, la falta de información que sufrían los afectados y también el proceso de sustitución social que se estaba produciendo en el barrio. También denunciaba la falta de respeto del tejido histórico y social de la ciudad vieja y la destrucción de su patrimonio arquitectónico. En este sentido y a modo de protesta y resguardo histórico, se publicó con los Vecinos en Defensa de la Barcelona Vella un Catálogo de la Destrucción del Patrimonio Arquitectónico Histórico-Artístico del Centro Histórico de Barcelona¹⁸¹.

El Observatorio DESC menciona que entre los años 2013 y 2019 hubo un total de 48,000 vecinos desahuciados a lo largo de Barcelona, la mayoría fueron causados por impago de alquiler, lo cual ha fortalecido los movimientos vecinales, así como los movimientos okupa. Vecinos de Ciutat Vella llevan años denunciando que las reformas urbanísticas que iban a dignificar el centro de la ciudad no han sido más que una excusa para promover el turismo de masas. Asociaciones de vecinos como Resistim al Gòtic, l'Assemblea del Raval o incluso la Assemblea de Barris per un Turisme Sostenible se han alimentado de la indignación de aquellos que han visto marchar a sus vecinos con el transcurso de los años. "Hemos acabado llegando a la conclusión de que el objetivo del Districte ha sido siempre la construcción de un Raval

¹⁸⁰Unió Temporal d'Escribes, *op. cit.*, p. 302.

¹⁸¹*Ibidem*, p. 303.

temático, todo un barrio para el usufructo turístico”, explicaban en el documento “El Raval no está en venta” los integrantes de la Asamblea del Raval¹⁸².

Como respuesta, el gobierno ha intentado calmar las llamas de los cada vez más exigentes vecinos organizados mediante estrategias de participación ciudadana, el ejemplo más reciente es la elección de Ada Colau como alcaldesa de Barcelona, quien antes de convertirse en funcionaria fue activista social y fundadora de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca. La PAH es una asociación que “agrupa activistas solidarios y a personas con dificultades para pagar la hipoteca, el alquiler, viven en un piso recuperado y quieren regularizar su situación o que se encuentran en proceso de desahucio”¹⁸³.

A pesar de los espacios otorgados dentro de la toma de decisiones en cuanto a política urbana, las asociaciones vecinales denuncian la instrumentalización de la “participación” para legitimar los abusos. Gaspar Maza hace, a partir de su trabajo etnográfico sobre Ciutat Vella, una crítica a la participación que él llama oficial:

La participación social en Ciutat Vella es, por lo tanto, una participación mayoritariamente municipal, de comerciantes, de las instituciones públicas y de las entidades, algunas de vecinos pero otras no, entidades con fines sociales, de solidaridad, universidades o museos. Estos grupos han acabado ocupando en el caso del Raval la mayor parte del espacio de representación sin corresponderse con todas las clases superpuestas que componen el barrio, especialmente con las clases sociales más desfavorecidas¹⁸⁴.

¹⁸²Marina Montaner, Tesis: *Paisajes de la gentrificación en el barrio del Raval de Barcelona*, España, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017, p. 40.

¹⁸³Plataforma de Afectados por la Hipoteca, ¿Qué es la PAH?, [en línea], España, Dirección URL: <https://afectadosporlahipoteca.com/que-es-la-pah/>, [consulta: 22 de diciembre de 2020].

¹⁸⁴Miquel Fernández, *Matar al chino. Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval en Barcelona*, España, VIRUS editorial, 2014, p. 148.

Incluso Jordi Borja, que en su momento fue uno de los promotores del Modelo Barcelona, ha calificado las estrategias gubernamentales como una desactivación de movimientos ciudadanos críticos y la creación de un consenso pasivo¹⁸⁵.

Pese a que el movimiento urbano representa una esperanza en la lucha por la defensa y promoción del derecho a la ciudad, existe una falta de articulación que termina por relevar a los habitantes del barrio como espectadores, estos terminan siendo representados por otros . Además, se debe reconocer que la lucha a la que se enfrentan es gigantesca, pues no es sólo por el derecho a la vivienda o por el espacio público, sino que es ante un capitalismo que funciona mediante la desposesión de las masas de un derecho más amplio, que es el de la ciudad, de hacer ciudad, de hacerse ellos mismos.

Siguiendo esta misma línea, el enfrentamiento es también contra una constante amenaza de identidad mediante un centralismo simbólico, en donde las clases poderosas buscan imponer una identidad que asimile y subordine a una cultura popular fragmentada¹⁸⁶. Ante dicha práctica, es imperativo responder con una re-territorialización, es decir, con el reforzamiento de identidades locales¹⁸⁷.

Es pertinente preguntarnos en este momento, que hicieron, por acción u omisión, los gobiernos locales para permitir llegar a tal grado de crisis ciudadana. Mediante legislaciones urbanísticas permisivas y políticas de obras públicas plagadas de corrupción, compadrazgo y que además facilitan la difusión urbana fue que lograron gentrificar las áreas centrales. Los gobiernos nacionales y locales han sido cómplices de los bancos apoyando prácticas de endeudamiento hipotecario y de estimulación del cartel inmobiliario.

Manuel Delgado denunciaba “el afán al mismo tiempo especulador y espectacularizador de la Administración, que se desentiende de lo que tendría que ser

¹⁸⁵*Idem.*

¹⁸⁶Manuel Delgado, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁷Ana Rosas Mantecón, “Globalización cultural y antropología”, *Alteridades*, núm. 5, vol. 3, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1993, p. 82.

su misión de crear, gestionar y mantener en buen estado los escenarios dramaturgicos para la vida democrática -pero no por fuerza desconflictivizada- de la sociedad urbana, y que acaba poniéndose al servicio de los intereses mercantiles y financieros de una minoría”¹⁸⁸.

Finalmente, como respuesta a la problemática de vivienda por la que atraviesa Barcelona, recordemos que es la octava ciudad más cara para vivir en Europa y la que aumenta sus precios con más rapidez, se logró una nueva regulación de precios para frenar al mercado de alquiler de Cataluña. La *Ley de Medidas Urgente para la Contención de los Alquileres* fue aprobada el 22 de septiembre del 2020 en un contexto de suma incertidumbre, tanto para arrendadores como arrendatarios, debido a las condiciones de salud a nivel mundial. Aplicable a 60 municipios de Cataluña que tienen más de 20,000 habitantes, es decir, al 70% de la población catalana, la legislación establece que dentro de las “áreas con mercado de vivienda tenso”, en donde el Raval se encuentra incluido, se establecerá un precio a partir del índice de referencia de precios de alquiler, el cual se podrá consultar dentro del portal online de la Generalitat. Éste varía dependiendo de distintos factores, como el año de construcción, superficie en m², estado de la vivienda y certificado energético, sin embargo, el índice arrojado podrá ser superado en un 5% si la vivienda tiene ascensor, estacionamiento, está amueblado, tiene sistema de calefacción, zonas de usos comunes, servicios de conserjería, entre otras características, y hasta un 20% si son nuevas o totalmente rehabilitadas, pero únicamente en los primeros 5 años que siguen al fin de la obra. Finalmente, se establece que las personas físicas o morales que violen la *Ley 11/2020*, que modifica la *Ley de vivienda 18/2007*, podrán ser acreedoras de multas que van desde los 9,000 euros hasta los 90,000.

En el distrito de Sant Gervasi, que si recordamos es una de las zonas más caras en Barcelona, un departamento con 70m², construido entre 1945 y 1978, en buen estado, con ascensor, se estima bajo la nueva ley en 14,64 euros el m², lo que significa

¹⁸⁸Manuel Delgado, *op. cit.*, p. 16

pagar un alquiler en 1,024 euros. Para inicios del año 2020 el promedio de la renta en la zona era de 1,322.4 euros, lo que significa una reducción de casi 300 euros gracias a esta nueva medida.

La renovación del Raval ha sido y sigue siendo un proceso con un coste social muy importante legitimado con valores simbólicos que aluden a la cultura civismo y buen vivir, el libre albedrío de la iniciativa privada y la mercantilización de cualquier aspecto de la vida provocaron que medidas como la anterior tuvieran lugar y se debe reconocer que a pesar de los movimientos sociales cooptados y la falta de organización interna entre grupos vecinales, que cada vez son menos vecinos y más desconocidos, se han conseguido avances visibles en leyes que garanticen los derechos humanos.

Conclusiones

Con el objetivo de identificar las consecuencias de una renovación urbana en la población del Raval derivado de la construcción del MACBA, en este trabajo se ha realizado un recorrido teórico e histórico para proporcionar un panorama amplio de lo que significó y cómo impactó dicho plan en el barrio. En este sentido, la primera acotación es que las conclusiones siguientes no son inamovibles y pretenden más bien abonar a una reflexión y discusión cada vez más imperante.

La hipótesis que originó este trabajo partió de una serie de ideas, muchas derivadas del texto de Richard Florida y su análisis en el *Ascenso de la clase creativa*. El inicio de esta investigación comienza con la premisa de que la relevancia que tomó el campo restringido del arte en Barcelona, era la causante directa de la gentrificación que sufre el Raval; no obstante, y como se observó en los tres capítulos, éste es un fenómeno multifactorial.

El primer objetivo específico fungió como punto de partida para analizar el rol del arte y su influencia en prácticas sociales, esto para identificar si aquellas personas con capital cultural y, simultáneamente, capital económico eran más viables a gastar más dinero en una zona histórica, fuese en viviendas o simplemente en servicios. La primera acotación, bajo esta óptica, y retomando las conclusiones de Pierre Bourdieu y Alan Darbel, y posteriormente Néstor Canclini, es que la estrategia de comunicación masiva de la que se sirvió tanto el gobierno de Barcelona como el gran capital para crear una ciudad marca sirvió para masificar un turismo, pero no para crear hábitos culturales duraderos. El MACBA funge como activador de la economía pero no como institución pública de arte y democratizadora de la cultura.

“La alta porción de público con formación universitaria indica que el interés por los museos de arte moderno crece a medida que aumenta el nivel económico, el educativo y la familiarización prolongada con la cultura de élite [...] pues la relación con el arte se fomenta poco a través de estímulos puntuales, como los de la

comunicación masiva”¹⁸⁹. Las grandes instituciones culturales como los museos deberán entonces enfocarse en aquella población que tendrá la oportunidad de visitarlos de una forma constante, es decir, la local, sin embargo, se debe recordar que dentro de este mismo sector la cultura es distintiva.

El breve recorrido por la historia de Barcelona basado en el segundo objetivo sirvió para visualizar el por qué una urgencia por lanzar una ciudad a competir de manera global. Se pudo observar también que los planes urbanos han estado siempre acompañados de conflictos de interés políticos y económicos, desde los ensanches de Cerdá para ampliar la vieja ciudad amurallada hasta el proceso de democratización de la ciudad en la etapa post franquista, y que además recursos como ferias y eventos masivos que promuevan el turismo, con afán de para cumplir las características de una ciudad global, han sido constantes en Barcelona, lo fue la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la de 1929 y claro está, los JJ.OO. de 1992.

En esta misma lógica y so pretexto de una nueva imagen de ciudad se aprovecharon los ánimos de este evento para fundar, sin una colección inicial, el museo de nuestro interés. La monumentalización de ciudades ha sido clave para crear identidad nacional y sentido de pertenencia, sin embargo, este monumento se erigió más bien con justificante de limpieza social. Además, resulta complicado aislar al MACBA de las intenciones mercantilizadoras cuando todo el Modelo Barcelona se enfocó en la promoción de la inversión privada especulativa y agresiva.

Los procesos de gentrificación comienzan desde la omisión de los gobiernos locales por mantener niveles básicos de salud, vivienda, limpieza y seguridad en los barrios, en el Raval se sufrió un abandono de las autoridades que posteriormente fue aprovechado para legitimar su limpiamiento y posteriormente la inserción de instituciones de alta cultura. Recordemos que el mismo Jordi Borja afirmó que las ofertas culturales y las actividades turísticas basadas en su explotación se convirtieron en el motor de desarrollo urbano de Barcelona.

¹⁸⁹Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit. p. 137.

Como tercer objetivo se buscó demostrar la gentrificación en el Raval y los cambios socioculturales como consecuencia de este fenómeno. Esto representó un reto debido a varias barreras metodológicas, comenzando con la falta de consenso en cuanto a la definición de gentrificación pues, en su mayoría, se describe el proceso más no los orígenes y, por otra parte, la falta de modelos que ayuden a demostrar de manera cuantificable el fenómeno dificultan la elaboración de políticas públicas duras y funcionales. ¿Cómo se mide la gentrificación y cómo prevenirla? Son dos de los campos a explorar en un futuro.

Ahora bien, los patrones que se siguen para realizar este proceso de sustitución de clase pobre por una media-alta son visibles y evidentes, y algunas señales de alarma como el aumento de niveles de rentas en las viviendas nos hablan de que se está gentrificando un barrio. En 2020, Ciutat Vella era el sexto distrito más caro para vivir en Barcelona, y lo alarmante de esta situación es la rapidez con que dichos precios aumentan, mientras que los salarios se estancan y el desempleo aumenta.

El fenómeno de gentrificación en el Raval es, por una parte, consecuencia de una turistificación del centro de la ciudad. El desplazamiento sufrido por las clases bajas se da para darle lugar a visitantes temporales, provocando una crisis de viviendas vacías, además la estructura social se ha visto fuertemente modificada pues lo que fue un barrio chino famoso por ser punto de venta de drogas y de trabajo sexual es hoy en día habitado por una población mayoritariamente extranjera.

Los vecinos que resistieron una vida de inseguridad y violencia por abandono estatal, hoy se enfrentan a una nueva lucha contra bancos, inmobiliarias y jóvenes extranjeros que no tienen ningún interés en formar comunidad con sus vecinos. Por otra parte, el comercio, los servicios y espacio público se ha enfocado no en atender necesidades locales sino las de las masas que visitan el centro histórico.

“El buen arte y las buenas viviendas se fusionaron. Y buena ubicación es sinónimo de dinero”¹⁹⁰. Estudiar el papel del cluster turístico, así como de las empresas

¹⁹⁰Neil Smith, *op. cit.*, p. 57.

inmobiliarias en la reconfiguración de la ciudad marca que es Barcelona reveló el gran *lobby* que existe detrás de la promoción y atracción del turismo en masas.

Una primera observación es traer a discusión la rapidez con la que avanzan las plataformas privadas que buscan mercantilizar cada aspecto de la experiencia turística y lo lentas que son las legislaciones para medir, controlar y retener los daños que estas causan. De manera específica me refiero a Airbnb, que como se observó en el último capítulo de este trabajo, es una de las principales causas de la crisis de vivienda y, a pesar de que existe ya una ley que obliga a registrar los apartamentos en renta bajo esta modalidad, las herramientas de vigilancia y cumplimiento son casi nulas.

Combatir o por lo menos regular a la industria del turismo resulta complicado debido a la gran derrama económica que genera y en general por sus beneficios anunciados: empleos (aunque precarios), desarrollo de infraestructura urbana (hecha para visitantes), preservación de un patrimonio cultural (inventado ad hoc a la imagen de la ciudad), entre otros. Sin embargo, también es imperioso aclarar que el culpable no es el turista promedio que viaja y que no puede costear una visita “responsable”, sino la coalición de estos grandes capitales y ayuntamientos para la promoción irresponsable de una ciudad entera, estos agentes, que buscan explotar los bienes culturales mediante su absorción, son los que están trazando la estrategia de colonización urbana.

Se buscó analizar el papel del público de los museos de arte contemporáneo bajo las lógicas de distinción de clase, pero, la falta de datos públicos por parte del MACBA de quien asiste a su museo y en general de estudios de consumo cultural es pobre y representó un reto para esta investigación.

Como se ha mencionado en líneas precedentes, este trabajo partió de una hipótesis sobre la clase creativa y su movilidad hacia el Raval atraídos por enclaves culturales como el MACBA, sin embargo, se observó que es más bien el turismo de masas resguardado en la creación de edificios superfluos el punto que aceleró estas transiciones que ya se venían observando.

Los productos estándar para la industria de masas de las que hablaban Adorno y Horkheimer ya no son sólo las obras artísticas, sino los mismos contenedores de estos. Tener un museo es uno de los tantos elementos que se deben tachar en una *check list* para ser parte de las mejores posiciones de ciudad global y, como anunciaban los mismos autores, el problema es la legitimación de estos basados en falsas ideas de desarrollo. No se debe olvidar que el consumo es una institución de clase per se, pues justifica la idea de crecimiento y, al promover la imagen de toda una ciudad se consigue profundizar las desigualdades basadas en el poder adquisitivo.

A lo largo de tres capítulos se describieron elementos que ayudarían a entender como un museo de arte contemporáneo como lo es el MACBA se convirtió en dinamizador económico de la ciudad de Barcelona. Las consecuencias sociales, políticas, económicas son variadas y el balance realizado en este trabajo muestra que, por afectar derechos básicos, estas son en su mayoría negativas.

La imagen de una ciudad moderna afianzada por el MACBA y el resto de las medidas implementadas por el Modelo Barcelona se complementaron con la turistificación de la ciudad, provocando fenómenos de gentrificación no sólo en el Raval sino a lo largo de toda la ciudad, aunque es importante reiterar que la población que llega a sustituir es una población fantasma, que viene y va en época vacacional.

La relación entre el campo del arte y el mercado inmobiliario, que es el que ha impactado con más fuerza a la población catalana, es innegable. Rosalyn Deutsche y Cara Ryan en *The fine art of gentrification* demuestran cómo el *establishment* del arte ha fungido como meca del campo cultural, atrayendo turistas, consumidores, espectadores de galerías de arte, mecenas y potenciales inmigrantes, impulsando estos a la gentrificación. “Para la industria inmobiliaria, el arte domaba al barrio, refracta una pretensión falsa de peligro exótico pero benigno. [...] El arte donó al barrio una «personalidad» vendible, presentó la zona como una mercancía inmobiliaria y creó una demanda”¹⁹¹.

¹⁹¹Rosalyn Deutsche y Cara Ryan, “The fine art of gentrification”, *The MIT Press*, vol. 31, Estados Unidos, MIT, invierno, 1984, p. 56.

Como parte de las herramientas para gentrificar en la ciudad española, se ha sabido aprovechar la historia de por sí ya confusa y parcializada de Ciutat Vella, se ha borrado la historia de la clase obrera de la ciudad, se le ha cambiado el nombre (de barrio chino a el Raval) y se ha ido conquistando lentamente a las clases bajas.

La finalidad de este trabajo no fue denunciar como perversas y dañinas las transformaciones urbanas, pero sí señalar a quienes favorecen tales modificaciones y con qué consecuencias. A pesar de ser más las derrotas que las victorias, no hay signos de que los movimientos okupas, las personas sin hogar y las organizaciones autogestionadas de vecinos vayan a abandonar la lucha por la vivienda, por la recuperación ni por la redefinición y reapropiación del espacio urbano.

Han sido severos los impactos negativos: el fracaso de la democratización del arte y la cultura, escasez de vivienda, la violación del derecho a la ciudad, entre otras, hacen imperativa y urgente la actividad participativa y la reapropiación no solo de la ciudad sino de nuestras propias vidas.

No se busca ser fatalista, por el contrario, considero que lo que más se necesita es continuar en la lucha de nuevas formas de vida, de organización y de convivencia, es por esta razón que tras una serie de reflexiones personales y comunitarias, el objetivo último de esta tesis es abonar a este trabajo, abogar por el derecho a la ciudad, y reclamar el derecho a disfrutarla en condiciones óptimas para todas las personas habitantes del Raval, de Ciutat Vella, de Barcelona, de la Ciudad de México y de cualquier ciudad en el mundo.

Fuentes de consulta

Ajuntament de Barcelona, El proyecto 22@Barcelona, [en línea], pp. 28, España, Dirección URL: <http://www.redbcm.com.br/arquivos/cidadescriativas/barcelona.pdf>, [consulta: 11 de 07 del 2020].

___, *Medidas de gobierno de impulso a las industrias creativas*, España, Ajuntament de Barcelona, 2019, pp. 3.

___, 2016. *Estadísticas de turismo. Barcelona: ciudad y entorno*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.barcelonaturisme.com/uploads/web/estadistiques/2016OTB2.pdf>, [consulta: 29 de agosto del 2020].

___, *Anuari estadístic de la ciutat de Barcelona*, [en línea], pp. 457, España, Dirección URL: https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuari/Anuari2020_AAFF.pdf, [consulta: 15 de diciembre del 2020].

___, *Indicadores sobre la población de Barcelona. Evolución 1981 - 2010*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/inf/lecpadro/lec10/part1/t71.htm>, [consulta: 13 de diciembre del 2020].

___, *Estadísticas de turismo en Barcelona y comarcas*, [en línea], España, Dirección URL: <https://noticiasturismobarcelona.files.wordpress.com/2014/09/estadc3adsticaturismo-barcelona-y-comarcas-2013.pdf>, [consulta: 29 de agosto del 2020].

___, *La actividad turística en Barcelona: desarrollo y gestión*, [en línea], España, 2014, Dirección URL: https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/documents/141203_la_actividad_turistica_en_barcelona.pdf, [consulta: 29 de agosto del 2020].

___, *Estadística i difusió de dades*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/economia/index.htm>, [consulta: 01 de septiembre del 2020].

___, *Población de Barcelona por nacionalidad. Por barrios 2020*, [en línea], Barcelona, Dirección URL:
<https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/inf/lecpadro/lec20/t43.htm>, [consulta: 13 de diciembre del 2020].

Agustín Cocola Gant, *El Barrio gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen marca*, España, Universidad de Barcelona, 2010, pp. 294.

___, Apartamentos turísticos, hoteles y desplazamiento de población. Informe para el debate sobre el nuevo Plan Especial Urbanístico de Regulación de los Alojamientos Turísticos, España, Creative Commons, 2016, pp. 32.

Adrián Hernández Cordero, Tesis para obtener el grado de Doctor. *En transformación... Gentrificación en el Casc Antic de Barcelona*, España, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 2015, pp. 240

Albert García Aranau, "Adorno, Horkheimer y la <<industria cultural>>: La construcción de una crítica de la superestructura", *Tendencias sociales. Revista de Sociología*, núm. 3, España, UNED- Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2019, pp. 5-59.

Albert Arias y Alan Quagliari, "Unravelling airbnb: Urban perspectives from Barcelona", *Aspects of Tourism*, 73, Alemania, 2016, pp. 269.

Alejandra Bertucci, "Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno", *Problemas Filosóficos Contemporáneos. Cuaderno de Cátedra. Perspectivas sobre filosofía, arte y comunicación*. Argentina, UNLP - Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Noviembre 2013, pp. 10.

Ana Rosas Mantecón, "Globalización cultural y antropología", *Alteridades*, núm. 5, vol. 3, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1993, pp. 79-91.

___, "Mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales", *Alteridades*, núm. 36, México, UAM/Unidad Iztapalapa, 2008, pp. 23-31.

___, "Que es el público", *Poiésis*, núm. 14, Colombia, Universidad Católica Luis Amigo, 2009, pp. 175-215.

Ancízar Narváez Montoya, *Educación y comunicación. Del capitalismo informacional al capitalismo cultural*, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, primera edición, pp. 445.

Armen Avanesian y Mauro Reis, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición al postcapitalismo*, Argentina, Caja Negra, 2017, pp. 304

Arnold Hauser, *The sociology of art*, Estados Unidos, Routledge, 2011, pp. 776.

Arrels Fundació, "Viure al carrer a Barcelona. Radiografia d'una ciutat sensellar", *Arrels Fundació*, núm. 1, España, 2020, pp. 48

Blanca Cia, "Clos se compromete a incrementar la inversión en el sector cultural", [en línea], España, El País, [04 de junio de 1999], Dirección URL: https://elpais.com/diario/1999/06/05/catalunya/928544849_850215.html, [consulta: 11 de julio del 2020].

___, "Barcelona bate su récord con ocho millones de turistas en lo que va del año", [en línea], España, El País, [25 de septiembre de 1999], Dirección URL: https://elpais.com/ccaa/2019/09/25/catalunya/1569433991_194409.html, [consulta: 11 de julio del 2020].

Bolívar Echeverría, *Definición de Cultura*, México, Itaca - UNAM, 2001, 1a edición, pp. 293.

BOP Consultores, *Las industrias culturales y creativas en la revitalización urbana*, Banco Interamericano de Desarrollo, 2020, pp. 189.

Carlos Marmolejo, *Barcelona. Breve reseña histórica 1857 - 2000*, [en línea], España, Universidad Politecnica de Cataluña, Dirección URL: <https://web.archive.org/web/20040218035651/http://www-cpsv.upc.es/document/Barcelona1857-2000.pdf>, [consulta: 01 de 07 del 2020], pp. 63.

Chris Jenks, *Culture*, Reino Unido, Routledge, 2001, pp. 182.

Consejo Internacional de Museos, *Definición de museo*, [en línea], Dirección URL: <https://icom.museum/es/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>, [consulta: 24 de febrero de 2020].

Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein, "El concepto de industria cultural como problema: Una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamín", *Calle 14*, vol. 9, núm. 14, 2014, p. 61.

David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, España, Akal, 2013, p.239.

David Throsby, *Economía y cultura*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2001, pp. 193.

Edward Goyeneche-Gómez, "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual", *Palabra Clave*, vol. 15, núm. 3, 2012, pp. 28.

Elena Batista Terrones et. al. *¿Por qué Barcelona? Análisis de la evolución del turismo en la ciudad*, España, Universitat Pompeu Fabra, 2006-2007, pp. 74.

Emilio Arriaga, "La teoría de Niklas Luhmann", [en línea], México, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, núm.32, mayo de 2003, Dirección URL: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10503211>, [consulta: 02 de agosto del 2020].

Félix Guattari, "Cultura, creación y desarrollo", [en línea], España, *El país.com.mx*, 20 de febrero de 1983, Dirección URL: https://elpais.com/diario/1983/02/20/opinion/414543612_850215.html, [consulta: 3 de febrero del 2020].

Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, España, Traficantes de Sueños, 2006, primera edición, pp. 381.

Francesc López Palomeque, "Barcelona, de ciudad con turismo a ciudad turística. Notas sobre un proceso complejo e inacabado", *Documents d'Anàlisi Geogràfic*, vol. 61/3, España, Universitat de Barcelona. Departament de Geografia Física i Anàlisi Geogràfica Regional, 2015, pp. 483-506.

Francesc Magrinyà y Fernando Marzá, *Cerdá, 150 años de modernidad*, España, Futic, pp. 320.

Frederick Engels, *The Housing Question*, Rusia, Progress Publishers, 1975 en Karl Marx y Frederick Engels, *Contribución al problema de la vivienda. Obras Escogidas*. Tomo 3, Rusia, Progress Publishers, 1981.

Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno*, México, CONACULTA, 2005, pp. 450.

Guggenheim Museum, *The Frank Lloyd Wright Building Timeline*, [en línea], Estados Unidos, Guggenheim Museum, Dirección URL: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building/timeline>, [consulta: 6 de marzo del 2020].

Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, España, Capitán Swing, 2017, pp. 167.

Inside Airbnb, *Inside Airbnb Barcelona*, [en línea], Australia, Dirección URL: <http://insideairbnb.com/index.html>, [consulta: 15 de diciembre de 2020].

Institute for Urban Strategies, *Global power city index*, [en línea], Japón, Dirección URL: <http://mori-m-foundation.or.jp/english/ius2/gpci2/index.shtml>, [consulta: 17 de agosto del 2020].

Jaume Matas, Historia de Barcelona. Desde su formación al siglo XXI, Barcelona, *El periódico de Catalunya*, 1995, pp.292.

James Duncan y David Ley, *Place/culture/representation*, Reino Unido, Routledge, 1993, pp. 352.

Jean Baudrillard, "La simulación del arte" como parte del ciclo de conferencias en Venezuela, Centro Documental de la "Sala Mendoza", 1994.

___, *Crítica de la economía política del signo*, España, Siglo Veintiuno Editores, 2016 pp. 263.

___, *Economía política del signo*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2016, decimoséptima edición, pp. 263.

___, *La génesis ideológica de las necesidades*, España, Anagrama, 1976, pp. 80.

___, *The conspiracy of art*, Estados Unidos, Semiotext(e), 2005, pp. 247.

Jeremy Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, España, Paidós, 2013, pp. 366.

Joaquim Rius y Victoria Sánchez Beland, "Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local", *EURE*, vol. 41, núm. 122, España, 2015, pp. 103 - 123.

Joan Busquets, *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, España, Serbal, 2004, pp. 471.

Jordi Borja, *Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*, España, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 533.

___, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, España, UOC, 2010, pp. 363

Jorge Márquez Muñoz y Pablo González Ulloa Aguirre, *Grandes Autores de la globalización. Tomo II*, México, UNAM, 2017, pp. 213.

Jorge Larraín, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, Chile, LOM ediciones, 2011 segunda edición, pp. 165.

José Luis Lezama, *Teoría social. Espacio y ciudad*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2014, tercera edición, pp. 456.

Joseph S. Nye, Jr, *Soft Power. The means to success in world politics*, Estados Unidos, Public Affairs, 2004, pp. 192

Julieta Riveroll, "Celebran reunión con Sosa directores de museos. Piden a secretaría frenar ambulante", periódico *Reforma*, México, 4 de enero del 2006.

Kenneth Hudson, *A social History of Museums*, Reino Unido, The Macmillan Press LTD, 1975, primera edición, pp. 210.

Manuel Castells, *The informational City*, Estados Unidos, Blackwell, 1991, pp. 402.

Manuel Castells y Jordi Borja, *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, México, Taurus, 2000, pp. 395.

Manuel Cogollo Posada, Ileana Rodríguez Bonilla e Ivan Andrés Verbel Montes, *Plan Cerdá*, México, Universidad del Norte, Universidad del Norte, 2015, pp. 45.

Manuel Delgado, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'*, España, Catarata, 2007, pp. 248.

Marina Montaner, Tesis: *Paisajes de la gentrificación en el barrio del Raval de Barcelona*, España, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017, pp. 102.

Mario Bassols et. al., *Antología de sociología urbana*, México, UNAM, 1988, pp. 648.

Martin Baña, "Todo arte es político", [en línea], Argentina, Anfibia, Dirección URL: <http://revistaanfibia.com/ensayo/todo-arte-es-politico/>, [consulta: 2 de marzo de 2020].

Marvin Harris, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, España, Crítica, 2007, segunda edición, pp. 217.

Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Argentina, Editorial del Sur, 1971, p. 30.

Miguel Ángel Ramírez Zaragoza, *El derecho a la ciudad en la Ciudad de México. Aportes para su debate en el siglo XXI*, México, Colofón, 2017, pp. 250.

Miguel Rubiales Pérez, "¿Medir la gentrificación? Epistemologías, metodologías y herramientas de investigación de carácter cuantitativo y mixto", *Working paper series. Contested Cities*, España, 2014, pp. 18

Miquel Fernández, *Matar al chino. Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval en Barcelona*, España, VIRUS editorial, 2014, pp. 360.

Museo de Historia de Barcelona, *Carta histórica de Barcelona*, [en línea], Barcelona, Dirección URL: <https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/cartahistorica/index.html?lang=es#map=15.250063576751124/241937.96/5068814.62/1500//0/0/0/1>, [consulta: 20 de junio del 2020].

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Edificio Meier*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/el-museo/espacios-arquitectura/edificio-eier>, [consulta: 22 de junio del 2020].

—, *Arte y artistas*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas>, [consulta: 22 de junio del 2020].

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009, primera edición, pp. 365.

Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, España, Traficantes de sueños, 2012, pp. 382.

Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, cuarta edición, pp. 686.

Observatori del Turisme a Barcelona, *Cifras clave 2018*, [en línea], España, Dirección URL: <https://www.observatoriturisme.barcelona/es/cifras-clave/cifras-clave-2018>, [consulta: 29 de agosto del 2020].

Oscar Muños, “Barcelona recibe más turistas extranjeros y dejan más dinero”, [en línea], España, *La Vanguardia*, 18 de marzo del 2019, Dirección URL: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20190318/461083674799/turismo-turistas-barcelona.html>, [consulta: 03 de enero del 2020].

Patricia Fernández Kelly y Saskia Sassen, “A collaborative study of hispanic women in the garment and electronic industries”, *New York University Center for Latin American and Caribbean Studies*, 1991, pp. 257.

Paul Valery, *El problema de los museos*, [en línea], p. 2, Dirección URL: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2016/11/ii-28-el-problema-de-los-museos.pdf>, [consulta: 13 de marzo de 2020].

Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México, Siglo XXI Editores, 2015, primera edición, pp. 282.

—, *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2013, primera edición, pp. 225.

___, "El espacio social y la génesis de las 'clases'", *Universidad de Colima. Estudios sobre culturas contemporáneas*, vol. III, núm. 7, septiembre 1989, pp. 27-55.

___, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, España, Penguin Random House, 2016, pp. 792.

Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, España, Editorial Popular, 1996, pp. 287.

Pedro Lorente, *The Museums of contemporary art*, Inglaterra, Ashgate Publishing Company, 2011, pp. 318.

Pedro Navascués Palacio, "¡Abajo las murallas!", [en línea], España, Peripecí, Dirección URL: <http://oa.upm.es/10535/3/Abajomurallas3.pdf>, [consulta: 23 de junio del 2020], pp. 3.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Tecnología, *Informe sobre la economía creativa*, México, UNESCO - PNUD, 2013, pp. 184.

Proyecto IDIS, *Cultura de masas e industria cultural*, [en línea], Dirección URL: <https://proyectoidis.org/cultura-de-masas-e-industria-cultural/>, [consulta: 07 de marzo del 2020].

Rosalyn Deutsche y Cara Ryan, "The fine art of gentrification", *The MIT Press*, vol. 31, Estados Unidos, MIT, invierno, 1984, pp. 91 - 111.

Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, Reino Unido, Center for Urban Studies, Mac- Gibbon and Kee, 1964.

Sachie Hernández, "La evolución de los museos y su adaptación", *Cultura y Desarrollo*, núm. 8, UNESCO, 2012, pp. 38 - 44.

Santiago Padrés Creixell y Santiago Vela Parés, *El modelo teórico del Plan Cerdá*, Tarragó Cid, 1977, pp. 46-55.

Santiago Palomero Plaza, "Los museos y el público: veinte poemas de amor y una canción desesperada", [en línea], España, *Museo Sefardi Toledo*, núm. 3, 1998, pp. 103-122.

Saskia Sassen, *Los espectros de la globalización*, Argentina, FCE, 2003, pp. 276.

___, A sociology of globalization, Estados Unidos, W. W. Norton & Company, 2007, pp. 308.

___, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Estados Unidos, Princeton University Press, 1991, p. 4.

Silvia Angulo, “El alquiler en Barcelona sube a precios de pandemia”, [en línea], España, *La Vanguardia*, 05 de diciembre del 2020, Dirección URL: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20201205/49878035097/alquiler-barcelona-suba-precios-prepandemia.html>, [consulta: 19 de diciembre del 2020].

Taller contra la violencia inmobiliaria y urbanística, *El cielo está enladrillado. Entre el mobbing y la violencia inmobiliaria y urbanística*, España, Airon Ediciones y Colegio de Arquitectos de Málaga, 2006, pp. 143.

Tony Bennett et al., *Culture, Class, Distinction*. Reino Unido, Routledge, 2009, pp. 340.

Unió Temporal d'Escribes, Barcelona, marca registrada: un model per desarmar, España, Virus, 2004 pp. 344.

Víctor Delgadillo, *Patrimonio urbano de la ciudad de México. La herencia disputada*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016, pp. 246.