

LOS BARRIOS ARTÍSTICOS COMO BASE LOCAL DE LA CULTURA GLOBAL

El caso del Raval de Barcelona

ARTISTIC NEIGHBORHOODS AS LOCAL BASE OF GLOBAL CULTURE

Analysis of the case of the Raval in Barcelona

JOAQUÍN RIUS

Universidad Barcelona. España
joaquim.rius@uab.cat

RESUMEN

Los barrios artísticos, uno de los fenómenos urbanos más característicos de este inicio de siglo, se están convirtiendo en un importante objeto de estudio para las ciencias sociales. No obstante, los análisis que se realizan siguen demasiado centrados en su impacto económico o en las políticas culturales que han contribuido a crearlos. En este artículo, proponemos centrar el estudio de los barrios artísticos en las dinámicas urbanas, sociales y del propio mundo artístico que explican su surgimiento y dan cuenta de su desarrollo. A este respecto, planteamos que en un sentido típico-ideal un barrio artístico posee un patrimonio histórico-simbólico y una concentración de creadores e intermediarios, representa un polo emergente dentro del mundo cultural y genera una etiqueta de estilo artístico. Finalmente, la política cultural desempeña en él un rol iniciador y catalizador. Utilizaremos el caso del barrio barcelonés del Raval para ejemplificar este análisis. Mostraremos en este sentido cómo el Raval está cargado simbólicamente, tiene una importante presencia de artistas y pequeñas empresas culturales, que constituye el núcleo barcelonés del arte emergente, multicultural e híbrido, y cuenta además con la presencia de dos instituciones culturales orientadas a la gobernanza cultural. A partir de esta configuración, veremos que se ha generado en él una dinámica artística muy singular y local, que a la vez se sintetiza en un estilo artístico característico, muy exportable en el mercado cultural global.

PALABRAS CLAVE ADICIONALES

Barrio artístico, Distrito cultural, Política cultural, Regeneración urbana.

ABSTRACT

Artistic neighborhoods, one of the urban phenomena most characteristic of the beginning century, are becoming an important object of study in the social sciences. However the analysis is overly centered on their economic impact or the cultural policies that have contributed to their creation. In this article, we propose to center the study of artistic neighborhoods in the urban, social and artistic dynamics that explain their emergence and rationale for their development. In this respect, we suggest that in a typical-ideal sense an artistic neighborhood possesses a historical-symbolic heritage, a concentration of creators and intermediaries, represents an emerging pole within world culture and generates a label for its artistic style. Finally, cultural policy performs an initiating and catalyzing role. We use the case of the Raval neighborhood in Barcelona to exemplify this analysis. In this sense, we show how the Raval is symbolically charged, having an important presence of artists and small cultural businesses, makes up the core of emerging, hybrid and multicultural art in Barcelona and in addition counts on the presence of two cultural institutions oriented towards cultural governance. From these conditions we see the generation of an artistic dynamic that is unique and local which at the same time synthesizes a characteristic artistic style which is very exportable in the global cultural market.

ADDITIONAL KEYWORDS

Artistic neighborhood, Cultural District, Cultural Policy, Urban Renewal.

INTRODUCCIÓN

Los barrios artísticos se han convertido en un fenómeno cada vez más presente en todas las grandes ciudades, siendo una de las transformaciones urbanas y culturales más características del inicio de siglo. La literatura académica no ha dejado pasar este objeto de estudio y cada vez hay más artículos que se dedican a analizarlo. Sin querer ser exhaustivos, señalaremos que muchos de estos artículos se han centrado en estudiar un *cluster* creativo (Crewe, 1996 y Bovone, 2005), la contribución de las políticas culturales a la creación de un barrio cultural (Montgomery, 1995) o el impacto de una determinada institución cultural sobre un barrio (Newman y Smith, 2000). Por lo demás, últimamente han aparecido también trabajos como los de Montgomery (2003) o Mommaas (2004), dedicados a comprender globalmente este fenómeno urbano, cultural y social a la vez.

Ahora bien, aunque barrio artístico es una expresión que se utiliza frecuentemente en la literatura académica y ha pasado a ser una fórmula usual en los discursos de los responsables de las administraciones culturales, desde nuestro punto de vista no se ha definido de forma sistemática qué fenómeno describe, qué conjunto de características definen el barrio cultural y qué lo diferencia del resto de barrios. La caracterización del fenómeno que aquí vamos a hacer reconoce en él seis dimensiones principales de especificación. 1) En primer lugar, el barrio artístico posee un patrimonio simbólico-arquitectónico que es activado culturalmente. 2) En segundo lugar, suele haber una concentración de creadores, de intermediarios o de instituciones culturales. 3) El barrio forma parte de un mundo cultural metropolitano y por lo tanto, representa un sub-segmento dentro esta dinámica y dentro de la estructura urbana, social y simbólica. 4) La concentración se refleja en la utilización del espacio urbano como temática o como escenario de creación. 5) Esta representación simbólica del espacio cristaliza en la formación de una etiqueta de estilo y en la proyección de ésta a nivel extra-local (nacional e internacional). Y 6) El barrio artístico se hace objetivo específico de la política cultural urbana y en él repercuten las transformaciones de esta última.

No todas estas dimensiones resultan igualmente definitorias y hay casos en los que unas u otras se acentúan o se difuminan, o bien pueden llegar a estar ausentes. Pero todas contribuyen positivamente a la cristalización del barrio artístico, ayudan a fraguar su peculiar dinámica, de modo que en su conjunción se apunta una caracterización típico-ideal del fenómeno. Nuestro objetivo a lo largo de este trabajo será examinar la contribución de cada una de estas dimensiones a la constitución del fenómeno de los barrios artísticos tal como hoy lo conocemos. Para ello, comenzaremos por revisar un conjunto de conceptos, teorías e investigaciones que ofrecen claves útiles para su análisis. Completada esta revisión, en la segunda parte del artículo aplicaremos el marco de análisis desarrollado al estudio de un caso paradigmático: el del céntrico barrio barcelonés del Raval.

EL ANÁLISIS DEL FENÓMENO DE LOS BARRIOS ARTÍSTICOS

¿Desde cuándo podemos hablar de barrios artísticos? Como analiza Hall (1998), las ciudades han sido desde la Antigüedad focos de irradiación cultural y artística. No obstante, no será hasta la modernidad artística que el marco urbano se convertirá en el centro indiscutible de la creación artística y que se podrá hablar del inicio de los barrios artísticos, los ejemplos clásicos de los cuales sería Montmatre y posteriormente Montparnasse o la *Rive gauche*.

Desde la sociología de las artes, algunos autores han analizado este singular comportamiento espacial del mundo artístico, a fin de revelar sus causas o para utilizar el espacio como elemento de análisis del mundo artístico. En este sentido, a continuación repasaremos cómo algunos autores han estudiado la capitalización simbólica de los espacios urbanos, la concentración de los sectores culturales, la distribución en focos urbanos de cultura, la aparición de estilos ligados a un territorio y la relación con las políticas culturales.

El espacio urbano y la capitalización simbólica

Como hemos dicho, una de las primeras características de un barrio artístico es la acumulación de capital simbólico en una zona determinada. El porqué una zona inspira muchas obras artísticas y otra no es una cuestión difícil de dilucidar. En todo caso, como veremos después, la concentración de creadores en una zona ayuda, aunque sea por simple proximidad física, a que dicha zona sea motivo o escenario de una creación. No obstante, el hecho de que haya muchas creaciones referidas a un territorio no quiere decir que automáticamente éste los acumule. Para que éste los capitalice tiene que haber un esfuerzo de patrimonialización que recoja y valore esta acumulación de obras, dándoles así un sentido de conjunto (Casanova, 1999 : 41).

París es el paradigma por excelencia de este proceso de acumulación, en el que se mezcla también el patrimonio histórico y político con la producción propiamente literaria de la "ciudad de las cien mil novelas", según la expresión de Balzac. No todas las zonas de la ciudad son por igual densas en capital simbólico, sino que hay algunas que lo son especialmente, como es el caso de Saint Germain-des-Prés o, más modestamente, el barrio barcelonés del Raval.

En estos casos se ha producido un círculo virtuoso por el que, en primer lugar, en el campo literario se genera la creencia en el valor de unas obras que tienen como tema o escenario un espacio; en segundo lugar, esas obras confieren renombre literario internacional a este espacio; y, finalmente, los creadores utilizan el lugar para "contaminarse" de ese prestigio, con lo que se retroalimenta el proceso¹. A veces, esta voluntad de asociarse

¹ Un ejemplo de este círculo del prestigio, el lugar y el creador se puede ver en la novela y los comentarios literarios de *Rayuela*, el barrio parisino de la *Rive gauche* y la biografía de su autor, Cortázar (Ver Julio Cortázar (1997) *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra).

a un espacio atractivo simbólicamente llega al punto de que los artistas se instalan físicamente en él. Este es el segundo elemento que vamos a tratar para explicar qué es un barrio artístico. No obstante, antes queremos destacar que un cierto patrimonio simbólico y su revalorización es un factor muy importante para el surgimiento de un barrio cultural: prueba de ello es que, pese a algunas excepciones, no hay casi ningún barrio artístico surgido en un lugar periférico, sin patrimonio arquitectónico o simbólico, sea este más pobre o más rico².

Las causas de la concentración de los sectores culturales

Tal como ha analizado Menger (1993) las grandes ciudades ejercen un poderoso efecto de atracción, para los sectores culturales. Estudios recientes sobre el caso francés demuestran que, pese a los esfuerzos de la política de descentralización cultural, la mayor parte de los profesionales de las artes viven en la región parisina (Menger, 1997). Las metrópolis, tal y como afirma Rodríguez Morató (2001), proporcionan numerosas ventajas a los creadores, por la concentración de instituciones, de intermediarios, de públicos receptivos, y por la presencia de las instituciones de consagración que permiten conseguir el éxito profesional. Otro elemento de gran ayuda para los creadores es la presencia de grupos de iguales (creadores que se encuentran en la misma situación), que constituyen una red de solidaridad importante en los comienzos de la carrera, siempre difíciles e inciertos. A la vez, en las metrópolis se encuentra la mayor parte del mercado de trabajo dentro del sector cultural y la mayor oferta imaginable de trabajo esporádico y flexible, susceptible de ser combinado con el trabajo artístico (Menger, 1993).

No debemos, pues, ver la gravitación artística de las grandes ciudades solamente como la consecuencia de la concentración del mercado artístico sino como el resultado de un conjunto de factores socio-profesionales. Tal como dice Scott: "Place-based communities such as these are not just foci of cultural labor in the narrow sense, but also active hubs of social reproduction of social reproduction in which crucial cultural competences are maintained and circulated. They are, too, magnets for talented individuals from other places who migrate to these centers in search of professional fulfillment and who in turn help to maintain local cultural energies" (Scott, 2000 : 33).

Con respecto a los intermediarios culturales también se da una gran concentración. El caso de las galerías de arte es paradigmático. Según White (1991: 103), a finales del siglo XIX ya la mitad de las galerías parisinas se encontraban concentradas en la *Rive*

² El escritor M.V. Montalbán reflexiona sobre esta diferencia entre la pobreza de los barrios obreros, pobreza también a nivel simbólico y la pobreza de los barrios antiguos, pobreza "con pátina histórica": "*La fea pobreza del Barrio Chino* (antiguo nombre de parte del Raval) *tenía pátina de historia. No se parecía en nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre*" Manuel Vázquez Montalbán (1973) *Los mares del sur*, Barcelona: Planeta, pag.137).

droite, cerca de la Opera. En 1989, el 58% de las galerías de arte francesas estaban situadas en París intramuros³ y de éstas un gran número se encontraban concentradas en Matignon-Rive droite y en la *Rive gauche*.

Moulin explica esta concentración en estas líneas: "La localisation du commerce de tableaux se situe dans la tradition la plus ancienne du négoce de l'art et les marchands ne cherchent pas à se prémunir contre la concurrence locale qu'ils estiment au contraire bénéfique; la clientèle étant dispersée, le monopole local n'offre pas d'intérêt; la concentration augmente au contraire les chances d'attirer les acheteurs éventuels. (Moulin, 1983: 515)". Así pues, para los intermediarios culturales, la concentración en un barrio es una ventaja competitiva. Además de la capacidad para atraer clientes, la concentración también tiene la ventaja de que implica disponer de abundante "mano de obra" (dada la concentración de creadores a la que nos hemos referido antes), de la existencia de industrias auxiliares y empresas proveedoras especializadas en el sector cultural y, finalmente, la posibilidad de establecer alianzas entre varios agentes del sector. Tal como muestra Scott con respecto a los sectores de la industria del películas de dibujos animados (Scott, 1990), la industria musical (Scott, 1999) o de la alta costura (Scott, 2000), la concentración resulta beneficiosa, puesto que facilita una integración horizontal del trabajo.

Las causas de la distribución de los sectores culturales en el espacio urbano

Si, como hemos visto, la concentración sólo aporta ventajas, no se podría explicar el porqué todos los creadores no se encuentran concentrados en una sola zona de la ciudad. En cambio, el espacio urbano dentro del orden cultural moderno, tal como lo describe Bourdieu, se encuentra dividido de forma bipolar: "(...) las divisiones fundamentales del espacio de las posiciones (por ejemplo arte "puro"/arte "comercial", "bohemio"/"burgués", rive "gauche"/rive "droite") (...)" (Bourdieu, 1995: 351). La división espacial de los creadores y de los intermediarios culturales que este autor muestra sobre un mapa de París (Bourdieu, 1977) en la segunda mitad del siglo XX reflejaría la división del campo artístico entre arte comercial y arte puro y, secundariamente, entre vanguardia consolidada y vanguardia joven.

No obstante, según Bourdieu esta división mostraría también una división social, entre las fracciones dominantes de la clase dominante (la burguesía) y las fracciones dominadas de la clase dominante (entre los que se encontrarían los artistas y los intelectuales), a la que correspondería asimismo una división ideológica y política entre —simplificando— derecha e izquierda. Así pues, la *Rive gauche*, tal como muestra Herbert R. Lottman (1981), sería el barrio de los creadores vanguardistas y la intelectualidad de izquierdas. Bourdieu (1995) afirma que la distribución de las clases y fracciones de clase dentro del espacio social connota este espacio y que los dominantes en el campo cultural tenderán a establecerse en la misma posición geográfica que los dominantes

³ Comité profesional de galerías de arte y Maison des artistes. Fuente citada por Moulin (1992).

en otros campos y, al contrario, los dominados en el campo cultural tenderán a hacerlo en los barrios donde viven los dominados. Desde una visión más interaccionista, por su parte, Moulin confirma que el espacio es un elemento jerarquizante: dentro del espacio urbano y en el mercado del arte hay centros y periferias y el prestigio de una galería de arte se mide según su proximidad o lejanía al centro o centros del mercado artístico.

En los años setenta el orden cultural moderno descrito por Bourdieu entrará en crisis, pudiéndose hablar de una redefinición posmoderna de las reglas del arte (Rodríguez Morató, 2003), a partir de la cual se desactiva la oposición entre arte comercial y arte de vanguardia, entre economía y cultura, entre productor y consumidor cultural. En consecuencia, también se desactivará la oposición espacial entre zonas artísticas. Por una parte, se pasará de un esquema bipolar a un esquema multipolar⁴, y a la vez surgirá el fenómeno del barrio artístico, que nacerá en antiguas zonas industriales o barrios populares, como será el caso del SoHo en Nueva York en los años setenta o el Marais y la zona de la Bastilla en París en los años ochenta.

El surgimiento de los barrios artísticos debe también comprenderse como producto de una desestructuración del orden urbano moderno (Lash y Myles, 2000). Se rompe, en este sentido, la clara división de los barrios por clase social y se debilita la especialización de los barrios por funciones. La posmodernidad significa una revalorización del espacio, de su historia y su legado simbólico, producto de la crisis del modelo fordista (Harvey, 1990). En EEUU estos cambios en la dinámica del mundo del arte se han traducido en muchas ocasiones en procesos de *gentrificación* de barrios anteriormente populares (Zukin, 1989). En cambio, en Europa, donde las dinámicas urbanas son mucho más lentas y mediatizadas por el Estado (Wacquant, 1992), se ha producido más bien una convivencia entre varias clases sociales y personas de diferentes etnias y una situación de incertidumbre con respecto al futuro social de estos barrios (Chalvon Demersay, 1984 y Rius y Subirats, 2005). En cualquier caso, los barrios artísticos expresarían un regreso a los centros históricos, a la convivencia social y de usos que preconizaba Sennet (1975) y también la expansión de una clase media vinculada a las artes y el conocimiento, síntoma de una sociedad más plural socialmente, en la que la cultura es un aspecto cada vez más importante a la hora de crear una identidad social y de grupo.

Barrio y etiqueta de estilo

Como hemos visto, los distintos segmentos del mundo artístico se sitúan en puntos característicos del espacio urbano y en consecuencia las diferentes zonas quedan marcadas

⁴ Otra vez el mercado del arte es un buen indicador de los cambios en la estructura del mundo cultural. Mientras que en los años sesenta la mayor parte de las galerías se dividían entre los dos polos mencionados (Maignon-Rive droite concentraba el 51% de las galerías y la *Rive gauche* el 44%), a finales de los ochenta estas zonas sólo concentraban el 22 y el 35% respectivamente y, en cambio, habían surgido nuevos núcleos, como Beaubourg-Marais (con un 29%) y la zona de Bastille (un 5%). Fuente: Comité profesional de galerías de arte y *Maison des artistes*.

simbólicamente por el estilo artístico que en ellas se fraguó. Por ejemplo, la zona de la *Rive droite* quedó asociada a la Escuela de París, primero, y al impresionismo, después; la *Rive gauche*, a las primeras vanguardias (cubismo y surrealismo); la zona del Beaubourg-Marais, al arte contemporáneo de los años ochenta (por proximidad también con el Centro Pompidou); y la zona de la Bastilla, al arte emergente de los años noventa (Bourdieu, 1995 y Moulin, 1992). En Barcelona, según un estudio que hemos realizado de galerías de arte y espacio urbano (Rius, 2002), la zona del Barrio Gótico (antiguo centro medieval de la ciudad) ha quedado asociada al arte figurativo clásico y en cambio el Eixample (zona burguesa edificada a principios del siglo XX), a la modernidad artística de la posguerra. Por lo demás, el fenómeno del etiquetado según la zona no sólo se da en las artes plásticas, sino también en la música o en el teatro. En este sentido, por ejemplo, se habla de teatro de boulevard o teatro de la *Rive gauche* (Fumaroli, 1992).

Como dice Rodríguez Morató (2003), la desestructuración del orden cultural moderno y de su dinámica universalista ha fomentado la aparición de dinámicas culturales locales. Los mundos artísticos han dejado de evolucionar hacia formas puramente autónomas. Ahora, al contrario, se producen contactos entre arte comercial y arte puro, entre disciplinas, entre la cultura entendida como forma de vida y la cultura especializada. Las producciones culturales de los barrios ya no son, como en los tiempos de la modernidad artística, unas obras, un estilo o un nuevo artista consagrado, sino formulas culturales híbridas (García Canclini, 1991) o criollas, reelaboración como producto cultural de las culturas de los inmigrantes (Hannerz, 1998), o nuevos estilos de vida y consumo. El SoHo neoyorquino lo recordamos por la eclosión del expresionismo abstracto, pero su legado más durable es el *loft living*, una nueva manera de rediseñar las viviendas y un estilo de vida diferente ligado a una nueva generación de artistas (Simpson 1981 y Zukin 1989).

Dentro de un mundo cada vez más globalizado, los territorios que tienen una personalidad simbólica fuerte, un ambiente socialmente diverso (en términos de trayectorias sociales, orígenes étnicos e incluso de identidades sexuales y de grupo muy diversas y contrastadas) devienen territorios fecundos para el surgimiento de estilos y de formas culturales diferenciadas. La globalización cultural, tal y como señala Crane (2002) no sólo se debe entender como un proceso de homogeneización o como un proceso de llegada de culturas de la periferia al centro, sino que desde nuestro punto de vista también puede ser visto como un proceso de constitución de un repertorio, como es el caso de la denominada World Music, de estilos y formas parcialmente diferenciadas (en su raíz), con una base común (el rock y el pop), que compiten dentro la escena global. En este sentido, los barrios culturales pueden ser la base local donde se genere una cultura globalizada (en el sentido que acabamos de exponer). La identificación con un espacio urbano puede ayudar a crear una etiqueta cultural que diferencie esta producción cultural del resto en la escena cultural local o internacional (Molotch, 1996).

La política cultural y los barrios culturales: del Knock on effect a la gobernanza cultural productiva

Desde los años ochenta los responsables de la política cultural se han dado cuenta de la importancia de la dimensión urbana de las políticas culturales y de su capacidad de regenerar zonas urbanas en decadencia (Bianchini, 1993). Entonces se daba mucha importancia a la instalación de grandes instituciones culturales y su posterior *knock on effect*, a su impacto medido en términos económicos o de puestos de trabajo creados⁵. Pero no siempre se producía este impacto positivo, ya que muchas veces la institución cultural no generaba una dinámica cultural en el barrio. Así pues, algunos autores han considerado que "(...) the level of success of urban regeneration policies cannot be adequately measured solely in physical or economic terms. Museums and art galleries may be a successful investment if they became a catalysts of further urban regeneration, as when an arts districts emerges close by. (...) A new museum would not necessarily work as a talisman healing urban cultures everywhere" (Lorente, 2002: 99).

De la orientación de la regeneración cultural se pasó, como en un proceso de maduración, a la perspectiva de la planificación cultural, en la cual los: Mechanisms employed include consideration of urban design, public art, transport, safety, cultural workspace and industry quarters and the linkage concept of the creative "production chain" and "scale hierarchy of facilities (Evans, 2001: 7). En este sentido, en los últimos años se ha empezado a pensar globalmente las condiciones necesarias para el éxito de los barrios culturales (Montgomery, 2003: 293). En cierta medida se está produciendo un cambio de óptica, en el sentido de que la evaluación de los barrios culturales ahora se plantea también a partir de indicadores sobre el mundo artístico, tales como el número de galerías, talleres, etc. (Lorente, 2002; Montgomery, 2003: 297). En esta perspectiva, la intervención cultural pública busca de forma cada vez más explícita favorecer la productividad propiamente artística del barrio (Rius y Rodríguez Morató, 2006).

⁵ Últimamente se han llegado a formalizar modelos econométricos para medir el impacto de las instituciones o eventos culturales, basados en el cálculo de los efectos directos, indirectos e inducidos. Ver por ejemplo INFORMETRICA LIMITED (1997), *Guide de évaluation de la impact des arts sur l'économie locale, Toronto: Council des Arts of Ontario*. Sin embargo, este tipo de estudios ha sido bastante criticado, en cuanto que, además de dejar de lado indicadores culturales y sociales, tiene el problema de que es muy difícil distinguir en ellos, en primer lugar, qué impacto económico es debido a las políticas culturales y cuál es explicable por las otras acciones del Estado, y, en segundo lugar, qué parte del impacto económico se queda realmente en el barrio, ciudad o territorio estudiado.

DEL XINO AL RAVAL: LA CREACIÓN DE UN BARRIO CULTURAL EN LA BARCELONA CENTRAL

El Raval es un barrio céntrico de Barcelona, encajado entre las Ramblas y el trazado de la tercera muralla de la ciudad. Fue urbanizado en la primera mitad del siglo XIX y en él se establecieron las primeras industrias y, por lo tanto, la clase trabajadora. El nombre del Raval, sin embargo, es una "invención"⁶ de las administraciones de los años setenta, que trataban de evitar los nombres estigmatizados de Barrio Chino, el Xino, Distrito V u otras (Villar, 1996), nombres que se asociaban a marginalidad, prostitución o drogadicción. Además, el nombre del Xino evoca también el pasado proletario del barrio, de las luchas anarquistas, a la vez que también recuerda su pasado de barrio bohemio y "canalla" (Aisa y Vidal, 2006).

En los años ochenta se inició un proceso de reforma del barrio, que ha implicado el derribo de 500 edificios, la construcción de 1.200 viviendas nuevas, la rehabilitación del 45% de las viviendas y la apertura tres grandes espacios públicos, así como otras muchas pequeñas intervenciones urbanísticas, todo lo cual ha supuesto una inversión pública de 1.215 millones de euros⁷. Todo este proceso de reforma tenía como buque insignia la construcción del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), diseñado por Richard Meier e inaugurado el año 1995, y del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), que abrió sus puertas en 1994.

El Raval contaba en 2003 con 37 mil habitantes, de los cuales un 48% eran extranjeros, lo que lo convierte en uno de los barrios con más inmigración de España. Aunque es preciso señalar que el 5,6 % de los extranjeros eran "guiris"⁸ (palabra de argot que designa a los extranjeros de países ricos), lo cual refleja la capacidad de atracción del barrio para jóvenes estudiantes o artistas. Pese a que algunos autores han querido afirmar que en el Raval se está produciendo un proceso de *gentrificación* (Martínez Rigol, 2000), o de conversión en un parque temático (Degen, 2003), estos análisis no resisten la contrastación con los datos oficiales de población (como el porcentaje mencionado de inmigrantes extracomunitarios) o la observación directa de la pervivencia del tejido social tradicional del barrio, visible en la existencia de asociaciones culturales⁹, restaurantes y tiendas populares (Rius y Subirats, 2005). Por el contrario, puede decirse que el Raval

⁶ Más concretamente, se trata de una recuperación del nombre medieval del barrio, que viene del árabe *Rawal* y que quiere decir, literalmente, fuera de las murallas. No obstante, es comunmente reconocido que hasta los años setenta nadie -ni siquiera la administración- utilizaba este nombre para designar lo que ahora conocemos como Raval.

⁷ Ver PROCIVESA (2002), *Ciutat Vella Ciutat construïda*, Barcelona: El Cep i la Nansa.

⁸ Este porcentaje está calculado a partir de sumar los extranjeros originarios de países desarrollados (Rius y Subirats, 2005).

⁹ En el Raval perviven 11 Sociedades Corales, asociaciones de origen obrero de principios de siglo que forman de bandas de metal y percusión que hacen de vez en cuando "passacalles" por el barrio. Estas asociaciones tienen sus sedes social con bar y representan un importante espacio de sociabilidad para los habitantes tradicionales.

está viviendo una mezcla intensa y fructífera entre los tres colectivos que lo forman: los habitantes de toda la vida, los inmigrantes y los nuevos vecinos de clase media. Esta mezcla da una gran personalidad, como veremos, al barrio artístico del Raval.

El Raval literario: una acumulación de capital simbólico

Barcelona, como ciudad, cuenta con un notable prestigio cultural: «D'autres villes, et notamment Barcelone, qui cumule, pendant le periode franquiste, une réputation de tolérance politique relative et un grand capital intellectuel, peuvent réunir des caractéristiques proches de celles de Paris» (Casanova, 1999: 42). Durante muchos años, además de ser la capital de la literatura de lengua catalana ha sido un polo de atracción para toda la literatura de expresión castellana, incluida la latinoamericana. Dentro de este contexto, según Carles Carreras, autor del libro *La Barcelona literaria*, el Raval constituye sin duda el barrio más literario de Barcelona¹⁰. Efectivamente, si hacemos la contabilidad de las obras dedicadas o escenificadas en el Raval las cifras son importantes. Según una recopilación que se encuentra disponible en la página web del CCCB, encontramos que hay cincuenta y seis novelas u obras de teatro, doce libros de poesía y nueve libros de memorias vinculados al barrio¹¹. Por otro lado, el Raval ha ejercido un notable poder de atracción hacia los escritores extranjeros. En la mencionada lista, podemos, por ejemplo, encontrar hasta catorce obras francesas y cinco escritas en inglés. Entre los escritores, hay que destacar a Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Josep M. Benet i Jornet, Eduardo Mendoza (los cuatro primeros, nacidos en el barrio), o, entre los franceses, *l'enfant terrible* de la literatura francesa, Jean Genet y el ganador del premio Goncourt el año 1962 con *La marge*, André Pieyre de Mandiargues.

El Raval, pues, cuenta con un gran patrimonio simbólico; patrimonio que lo constituye, a ojos de la guía culturalista *Time Out*, como unos de los atractivos de la ciudad: "Barcelona has been famous for many things: Gaudí, the Rambla, and the Barrio Chino for decades one of the legendary centres of low-life"¹². No obstante, como hemos dicho, para que contribuya a la formación de un barrio cultural hace falta que este legado sea valorizado. Uno de los síntomas de la patrimonialización de este capital simbólico fue la atribución de nombres de plazas y calles a escritores que hacen referencia a este pasado, como ocurrió en el caso de la plaza dedicada a Jean Genet, o en la dedicada a Pieyre André de Mandiargues. También se puede ver este proceso en la exposición organizada por el CCCB, Escenas del Raval¹³, realizada en 1998, en la cual se recogía la memoria histórica, cultural y oral del barrio, o también en el programa cultural del CCCB,

¹⁰ Ver Carles Carreras (2003) *La barcelona literaria*. Barcelona: Proa.

¹¹ Ver CCCB. 2005. <http://www.cccb.es/cat/raval/pdf/bibliografia.pdf>

¹² TIME OUT (1999) *Time Out guide Barcelona*, Londres, 1999, pag. 26.

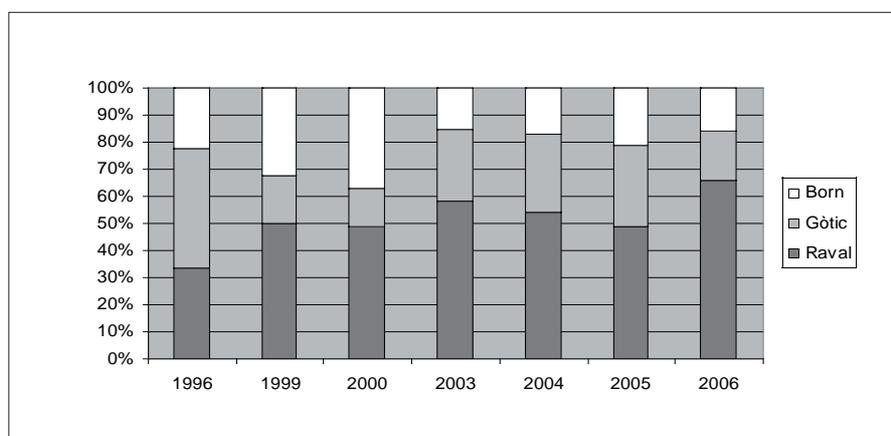
¹³ Ver la web de la exposición: <http://www.acteon.es/raval/matrix.htm>

iniciado en 2005, *Geografías Literarias del Raval*¹⁴, en el que el objetivo es poner en relación el pasado literario con la creación joven emergente sobre el barrio.

La densidad de creadores y de agentes culturales en el Raval

Barcelona es una capital de una cultura propia y como tal atrae a los creadores del área cultural catalana. También ha ejercido en buena parte del siglo XX de capital cultural de España y tiene una imagen muy positiva en el extranjero como ciudad cultural. Por lo tanto no es extraño que en el barrio haya cientos de jóvenes creadores de todos los orígenes. Por lo que respecta a las artes plásticas, tenemos un indicador indirecto de su presencia, como es la celebración anual de unos Tallers Oberts, evento que consiste en que los artistas abren las puertas de sus talleres al público, que los puede visitar y comprar sus obras sin otros intermediarios. En el siguiente gráfico podemos ver la evolución de este acontecimiento que, cada año centra la atención de la escena creativa sobre el barrio.

Gráfico 1.
Tallers oberts de Ciutat Vella por barrio, 1996-2006



Fuente: Organización de los Talleres Abiertos de Ciudad Vieja, <http://www.tallersoberts.es.org> (1996) y FAD, <http://www.tallersoberts.org> (1999-2000-2003-2005).

¹⁴ Ver la web dedicada a este programa cultural: <http://www.cccb.org/eng/raval/index.htm>

En el sur del barrio también se produce una gran concentración de músicos llegados de todos los rincones del mundo. Esta convivencia en un solo espacio facilita las colaboraciones, las fusiones, los proyectos en común, como es el caso del disco recopilatorio *Barcelona Raval Sessions*:

Somos tantos y tan variados que cuando estás en el Raval no te puedes creer que en solo un radio de aproximadamente 4 km quepamos todos. Es como una torre de Babel pero en horizontal. Chinos, indios, cubanos, senegaleses, argentinos, argelinos...conviven en un espacio que en estos últimos años está de moda en la ciudad condal y es punto de mira para todos aquellos que quieren aprender o sacar partido de las culturas del mundo. En este amplio abanico cultural sin duda alguna no podría faltar la música, nexo entre culturas y fuente de expresión y reivindicación. Es por eso que tras una primera parte y vista la multitud de formaciones musicales afinadas (o simplemente asiduas) en el Raval se ha editado una segunda parte llamada *Barcelona Raval Sessions 2*.¹⁵

Como vemos, en la presentación del disco se insiste en la densidad humana y la proximidad física entre creadores como elemento propiciatorio de los proyectos culturales comunes, a la vez que se destaca el tejido humano y su riqueza como fuente de inspiración creadora.

También en el caso de las industrias culturales ha habido desde el inicio de la reforma y la instalación de las dos grandes instituciones culturales, el MACBA y el CCCB, a mediados de los años noventa, un proceso de constitución de un cluster de instituciones culturales. A las dos mencionadas falta añadir el FAD (fundación de promoción del diseño), La Capella (sala de exposiciones municipal de arte emergente) y próximamente la Filmoteca de Catalunya (todavía en proceso de construcción). Con respecto a las industrias culturales, se han instalado cuatro nuevos medios de comunicación, catorce instituciones educativas y centros de investigación, cinco librerías orientadas a un público intelectual y tres editoriales, lo que hace del Raval un barrio con fuerte presencia de estudiantes e investigadores.

Las calles estrechas del barrio se han llenado de nuevos comercios y pequeñas empresas relacionadas con las industrias culturales, que se concentran (ver mapa) sobre todo en el norte del barrio, junto a las grandes infraestructuras culturales. En el estudio sobre la transformación del barrio (Rius y Subirats, 2005) hemos podido contabilizar 50 nuevos restaurantes y bares *trendy*. Su decoración por parte de diseñadores locales, la exposición de obras de arte y la organización de conciertos de música en directo los convierten en una parte más de la dinámica artística del barrio. También podemos encontrar 54 tiendas de ropa y diseño, abiertas por jóvenes diseñadores, 11 estudios de diseño y arquitectura, 16 galerías y comercios de arte y 19 tiendas de música, formando así un importante polo de producción, difusión y consumo cultural.

¹⁵ MUZIKALIA (2006) <http://www.muzikalia.com/leerdisco.php?referencia=1507> (Acceso: 11-05-2006).

Figura 1
Comercios y empresas culturales en el Raval (2004)

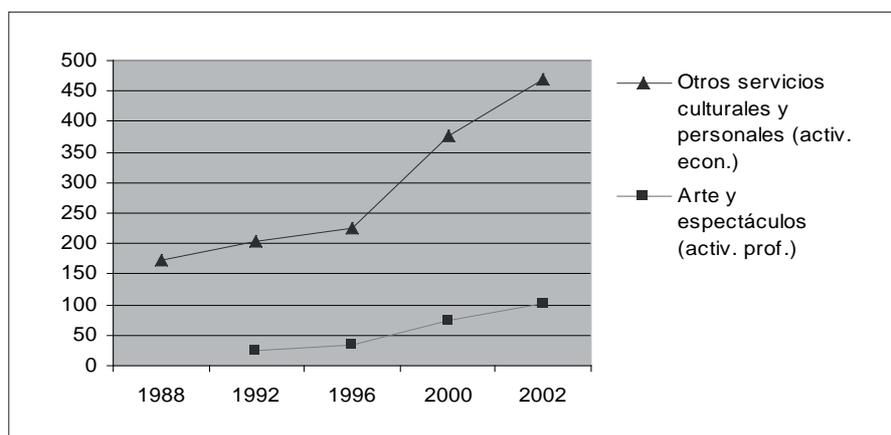


Fuente: Rius y Subirats, 2005.

Según los datos de 2002, el 11,57% de las actividades empresariales se podían clasificar en la categoría de servicios culturales y personales. Con respecto a las actividades profesionales el 14,8% se clasificaban como profesionales del arte y del espectáculo. Por lo tanto, el año 2002 una parte estimable de las actividades económicas realizadas en el Raval estaban relacionadas con el sector cultural. Además, y como se puede comprobar en el siguiente gráfico, tanto las actividades empresariales como las profesionales han ido creciendo sin interrupciones en el Raval, sobre todo a partir de 1996, año en que se acababan de poner en marcha las grandes instituciones culturales, el MACBA y el CCCB.

De barrio marginal y estigmatizado, el Raval ha pasado, en diez años, a ser un barrio plenamente integrado en lo que se denomina la sociedad de la cultura (Rodríguez Morató, 2003), tanto por lo que se refiere a la generación de cultura y conocimiento como por lo que hace referencia al consumo cultural y los nuevos estilos de vida. La administración ha alentado sin duda este proceso. Pero si se ha producido este cambio es también por la suma de muchísimas apuestas por el barrio por parte del sector privado y del tercer sector.

Gráfico 2.
Evolución de las actividades económicas relacionadas con la cultura en el Raval 1988-2002



Fuente: Ajuntament de Barcelona (1992, 1996, 2002) Oferta industrial, comercial i de serveis a Barcelona i Ajuntament de Barcelona. 2000 y 2001 Guia Estadística de Ciutat Vella.

Raval: el laboratorio del arte emergente

El Raval siempre ha tenido una pátina de barrio bohemio, opuesto a la sociedad burguesa y conservadora :

Los barrios situados a un lado y el otro (de las Ramblas) eran distintos, antagónicos. (...) Los de la parte derecha frecuentaban ateneos, casinos libertarios; los del otro margen iban a misa. Y así todo... es lógico que la bohemia se encontrara más a gusto a la derecha, es decir, al Distrito Quinto. Las costumbres y el atuendo estrafalarios no desentonaban tanto¹⁶.

No obstante, el Raval nunca representó un barrio de intelectuales en el que se desarrollara la modernidad artística opuesta al arte comercial y burgués. Se ha tenido que esperar a los años noventa para que surja un sector cultural propiamente dicho en este barrio.

Hemos visto que la modernidad artística se expresa en el ámbito urbano con el surgimiento de núcleos vanguardistas separados y que su debilitamiento hace surgir en EEUU sucesivos barrios artísticos -en Nueva York: SoHo, Chelsea, etc.-, mientras que en Europa se expresa con la aparición de diversos polos de arte emergente. En Barcelona nos encontramos con un mercado del arte más conservador y pequeño que el que existe en otras metrópolis. Pero también en este caso se experimentan estas transformaciones y es sobre todo en el Raval en donde se expresan. Mientras que el Barrio Gótico queda asociado al arte figurativo tradicional y el Eixample, centro del mercado artístico barcelonés, al arte moderno, el Raval es desde hace diez años el polo del arte contemporáneo. El año 2000, de las ciento cuarenta y siete galerías de arte profesionales que encontramos en Barcelona, el 9,3% se encontraban en el Raval. Todas estaban agrupadas en tres calles próximas al MACBA y compartían en general una apuesta por artistas jóvenes y emergentes (Rius, 2003).

Pero no es a través de la instalación masiva de galerías de arte como se ha construido el barrio artístico del Raval sino que en su constitución han tenido mucha mayor importancia otras actividades creativas más alternativas e inclasificables. En efecto, el barrio ha visto la irrupción de una fuerte dinámica creativa con la aparición de teatros *off*, salas de pequeño formato que producen o acogen propuestas creativas híbridas, mezcla de teatro, danza y artes visuales. En la tabla que mostramos a continuación se puede ver la distribución de los diferentes tipos de teatro en Barcelona por zonas. Aunque no hay fronteras rígidas entre zona y tipo de teatro, sí que podemos encontrar cuatro fuertes correlaciones: entre la zona de Montjuïc y el teatro público, entre el Eixample y el teatro comercial, Gràcia y el teatro alternativo (pequeñas salas comerciales de teatro) y el teatro *off* el Raval, puesto que 8 de las 11 salas de este tipo están situadas en sus calles.

¹⁶ Sempronio (1985) *El Valle de los Reyes*. Barcelona: Planeta, pag. 105. Citado en Sergio Vila-Sanjuán (2006) *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, pag. 92.

Tabla 1
Tipos de teatro en Barcelona por zonas (2006)

Distrito		Públicos	Comerciales	Alternativos	Off	TOTAL
Ciutat Vella	Born	-	-	2.	1	3
	Gòtic	-	2	-	-	2
	Raval	-	4	1	8	13
Eixample		1	5	3	1	10
Gràcia		1	-	4	1	6
Sants-Montjuic		4	4	-	-	8
TOTAL		6	15	10	11	42

Fuente: Rius y Subirats, 2005.

El Raval ha heredado el mito del Barrio Chino, espacio de espectáculos transgresores, de espectáculos de travestidos, de cabarets-concierto como los que todavía perviven en el club *El Cangrejo* y que impregnan el ambiente del *Café Teatro Llantiol* o del *Teatro Riereta*. Esta herencia se ha combinado con la renovación que han protagonizado jóvenes creadores que han abierto salas fuera del circuito comercial, como el *Espai Mer* (pequeña sala de teatro y danza experimental), *Areatangent* (concebido como laboratorio de experimentación teatral, audiovisual y musical), *Forn de Teatre Pa'Tothom* (especializado en teatro del oprimido), *Miscelanea* (club cultural pluridisciplinar), *Almazén* (asociación de activismo socio-cultural) y el *Conservas* (escenario y compañía de teatro, además de local de reuniones del movimiento antiglobalización). He aquí cómo describe un periodista este último:

Casi tiene un componente clandestino. Hace falta llamar al timbre para entrar. Se trata de un centro de experimentación teatral que lleva el nombre de *Conservas* (que) (...) es una apuesta por la producción y exhibición de nuevas tendencias teatrales. (...) La vocación alternativa de este local quiere encaminarse a ofrecer una programación que responda a los gritos de rebeldía de la juventud en contra de aspectos como la globalización, pero de forma creativa y constructiva¹⁷.

Como podemos ver, otra vez el Raval aparece relacionado con la escena creativa más contemporánea, más híbrida con respecto a la mezcla de estilos y lenguajes artísticos

¹⁷ Traducido del catalán por el autor a partir del texto de Jaume Vidal (Jaume Vidal (2001) "Conservas que no caducan" en *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, nº. 57.

y más permeable a su contexto social y político. Una producción cultural, por lo tanto, muy diferente a la del arte de la modernidad, que se caracteriza por ser autoreferencial. Estos teatros, que ocupan antiguos bajos comerciales, han dado a conocer las zonas más olvidadas del barrio y han generado todo un circuito *off*, en el que los artistas del barrio muestran sus trabajos y a los que asiste un público joven, entusiasta con la creación más emergente. Es cierto que no se trata de centros de atracción masiva, sino de espacios que requieren, tal como glosaba la cita anterior, una cierta "iniciación" al barrio y a su circuito cultural.

Desde una óptica sociológica, podemos ver que se trata de jóvenes creadores o gestores culturales a principios de su carrera artística y profesional, que escojen locales con alquileres baratos para empezar a forjar un proyecto. Su concentración en este espacio les permite ayudarse mutuamente, estar en contacto con un público receptivo a la escena cultural alternativa y, a la vez, tener una etiqueta de lugar que les ayuda a promover sus creaciones, a identificarlas y a valorizarlas: es el "estilo Raval", del que hablaremos a continuación.

La construcción del "estilo Raval"

Hemos visto cómo el Raval representa el segmento de la vanguardia joven de la escena creativa barcelonesa, en las artes plásticas y especialmente en las artes escénicas. Además, como hemos dicho, el fenómeno de los barrios artísticos hoy en día es algo más que una renovación discursiva dentro del mundo autónomo de la creación artística, porque ahora lo que se producen son fusiones entre disciplinas artísticas (danza, teatro, audiovisuales, etc.), entre alta cultura, cultura popular y cultura mediática, entre el discurso creativo y el discurso crítico y político, en una combinación que podemos denominar "estilo Raval".

Ya hemos hablado de la abundante creación literaria que hay sobre el barrio y que no para de crecer. También en el caso del cine el Raval ha sido objeto de una gran atención: el documental *En construcción*, dirigido por José Luis Guerín y estrenado en 2001 (reflexión coral sobre el proceso de cambio en el barrio); *De nens* de Joaquim Jordà, proyectada en las salas comerciales en 2004 (crítica a la reforma del barrio relacionándolo con unos juicios a unos dirigentes vecinales acusados falsamente de pederastia); *Raval* (2006), un documental con elementos de ficción y actores no profesionales, que refleja el ambiente multicultural del barrio; o la película de gran éxito *Una casa de locos* (2002), del director Cédric Klapisch, que, como *En la ciudad* (2003), de Cesc Gay, escenifica parte de la trama en los bares, restaurantes y centros culturales del barrio. En el caso de estos documentales, se trata de la nueva tipología del género, que mezcla hechos reales sin narrador con escenas de ficción, mientras que en el caso de las películas de ficción, lo que hay es una escenificación de las vidas de jóvenes de clase media en proceso de ruptura con sus destinos sociales.

Con respecto a la música, hemos comentado ya los dos recopilatorios *Barcelona Raval Sessions* (editados en 2003 y 2006), que reunían a grupos como Ojos de brujo

o Macaco, con notable proyección internacional en el ámbito de la World Music. Pero hay más casos, como el del disco colectivo *Barcelona Zona Bastarda* (en referencia al Barrio Xino), editado en 2002, o los de los grupos *08001* y *BarXino*. Una de las iniciativas más originales, por otra parte, es la que ha acogido la sala de fiestas *La Paloma*, que ha combinado gastronomía exótica, bailes de Bollywood y creación multimedia de jóvenes artistas locales. En este caso los promotores culturales han aprovechado el hecho de que en el barrio hay una fuerte inmigración paquistaní e india para crear un espectáculo que atrajese la atención pública, creando un espectáculo culturalmente híbrido.

Foto 1



Por otro lado, uno de los efectos más visibles para el paseante atento del Raval es la presencia en sus calles de todo tipo de *street art*: *graffitis*, *tags*, plantillas, adhesivos, carteles pintados, etc. Su extraordinaria abundancia se explica porque Barcelona, y el Raval en concreto, se ha convertido en una meca para los artistas españoles, o incluso internacionales, de este género. Muchas de estas expresiones del *street art* constituyen una clara reafirmación de la identidad artística o multicultural del barrio: plantillas con los lemas *Raval power*, *Super-Rawal*, *Rentapeus*¹⁸ así lo reivindican. Otras hacen de estas creaciones un instrumento de denuncia política de las multinacionales, de la guerra o la especulación inmobiliaria.

¹⁸ Juego de palabras con la traducción literal de Lavapiés, el barrio de Madrid que ocuparía una posición similar dentro del campo social y cultural.

Fotos 2.

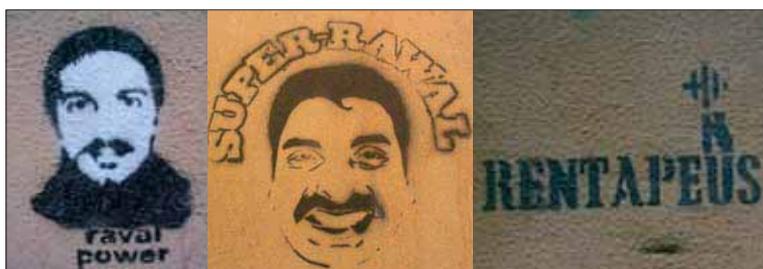
Plantilla bomba-logo Texaco; 2 . Plantilla Mata o Bush que há em ti; 3.
Plantilla SOS especulación, 2003.



La complejidad técnica de su ejecución (gusten o no, y sean más o menos respetuosas con las normas municipales), el nivel técnico-artístico de sus autores y la existencia de una competición (por su abundancia, diversidad y concentración), nos indica que se trata de un mundo creativo que implica un colectivo importante de artistas. Todo este conjunto de expresiones de *street art* contribuye fuertemente a la creación de una "marca de barrio", un branding del estilo Raval, muy visible para los residentes, para los usuarios del barrio o para los cada vez más numerosos turistas que se aventuran en él —jóvenes en su mayor parte, que se ven atraídos por su oferta cultural y de ocio, y por su ambiente *trendy*.

Fotos 3.

Fotos de plantillas en las calles del Raval, 2003.



Por último, también podemos hablar de un estilo Raval en la decoración de los bares y clubs (caracterizado por la reutilización creativa de elementos arquitectónicos o decorativos antiguos, o de objetos y muebles usados) y en la forma de vestir (utilización de ropa de segunda mano, de estilo retro, etc.). Los fines de semana, por ejemplo, se celebra una feria de jóvenes diseñadores, artesanos y artistas gráficos, que venden este tipo de ropa, fotos, camisetas y imanes con las graffitis y plantillas visibles en el barrio. Y es que el estilo Raval de hecho se contagia también a los productos y a las tiendas del barrio. Un caso muy claro es la internacionalmente conocida marca de zapatos Camper, que ha abierto una tienda en la plaza del MACBA, en el local que dejó libre una galería de arte. En su interior, el diseño corresponde al de una galería de arte contemporánea, en la presentación del producto y en los dibujos de la pared, y estos últimos imitan el *street art* presente en el barrio.

Fotos.

Tienda de la empresa Camper en el Raval y foto de la Òptica Gallery Bassol (Doctor Dou), 2006.



Esta misma empresa ha abierto un restaurante y un hotel en el barrio, y en su página web informa a sus clientes de que "El Raval constituye el núcleo característico e imprescindible de Barcelona (...) Sus calles transmiten una intensa aureola cultural"¹⁹. La asociación entre comercios *trendy* y el barrio es también muy visible en la adopción del nombre actual del barrio o de los antiguos nombres estigmatizados (Distrito V, el Xino, etc.).

¹⁹ Ver Web del Hotel de la Empresa Camper: <http://www.camper.com/web/es/casacamper.asp>

Fotos

(de derecha a izquierda y de arriba a abajo)

1. Raval Text, taller de confección de ropa.
2. Hostal gat Raval.
3. Candela bar restaurant al Raval.
4. Bar Raval.
5. Distrito Quinto, asociación artística.
6. RR, la Reina del Raval, restaurante.



Este proceso de creación de marca de barrio se ha visto culminado en 2005 con la creación de la campaña *ravalejar* (ravalejar), organizada por la Fundación Tot Raval. Utilizando el nombre del barrio como un verbo y traduciéndolo a las diversas lenguas presentes en el barrio —además de catalán, castellano, y también urdu, árabe o tagalo—, se quiere suscitar una adhesión activa al barrio y a su carácter multicultural y creativo.

Foto:

Pancarta Ravalejar ante el MACBA, Mayo de 2006.



De la regeneración cultural a la gobernanza cultural productiva del barrio artístico

La idea de convertir el barrio del Raval en un barrio artístico aparece a principios de los años ochenta, una vez recuperada la democracia, a causa de la necesidad de dar un nuevo uso a unos edificios públicos en desuso: los de la Casa de la Caritat, un antiguo hospicio. La idea estaba entonces influenciada por tres grandes referentes: 1/ el museo de Orsay, ejemplo de reutilización de un edificio histórico —en ese caso, una antigua estación de trenes—, empezado a reformar como museo el año 1979; 2/ el Centro Nacional de Arte Georges Pompidou, inaugurado en 1977 con gran éxito e impacto sobre su entorno, y 3/ el barrio del SoHo de Nueva York, que había puesto de manifiesto a finales de los años setenta las posibilidades de regeneración artística de un barrio anteriormente industrial y popular. De hecho, el modelo de regeneración del Raval combinará estos tres elementos: la transformación de un antiguo edificio para usos culturales (el CCCB), la construcción de uno nuevo con voluntad de crear un impacto positivo en su entorno (el MACBA), y también la idea de crear un nuevo centro galerístico y artístico en un barrio popular. El Raval se iba a convertir en la primera iniciativa de regeneración cultural del Estado español, en un momento en el que apenas acababan de ponerse en marcha las administraciones culturales democráticas.

De un proyecto de regeneración urbana vagamente cultural se pasará al proyecto de construcción de un museo de arte de la modernidad cultural. Este proyecto fracasará por razones económicas y políticas (Rius, 2005). De las cenizas de ese proyecto nacerán los actuales MACBA y CCCB, dos modelos singulares de institución cultural, animados ambos por una común perspectiva de gobernanza cultural productiva (Rius, 2006). Ya en 1995, con la entrada como responsable cultural municipal de Ferran Mascarell, éste reorganizará la administración cultural y pasará a definir así sus nuevos objetivos: “la Administración jugará un papel no tanto de protector-promotor sino como de catalizador (...) Barcelona debe ser incubadora de capital intelectual”²⁰. Las dos instituciones del Raval serán, como veremos, fruto de esta nueva orientación.

A partir del 1998, con el nuevo director Manuel Borja-Villel, el MACBA abandonará el modelo de museo moderno -el modelo MOMA o Pompidou-, enfocado a la democratización cultural. A partir de entonces, su objetivo será, de un lado, la reinterpretación neconceptualista de la historia del arte catalán, vinculándolo a las nuevas corrientes locales e internacionales y, de otro, la búsqueda de nuevas mediaciones con el público a través de los nuevos movimientos sociales. El MACBA se convertirá, de este modo, en un museo con poco público pero con un considerable prestigio y una importante proyección internacional²¹.

²⁰ Memoria de Constitución del ICUB, 1995, pág. 9.

²¹ El director del museo, Borja-Villel, miembro del comité asesor de la Documenta 2007, ha invitado a ella al famoso e innovador Ferran Adrià, mostrando así su apuesta por una concepción del arte conceptual alternativa al arte contemporáneo en su definición clásica (“Quadem”, *El País*, 30-03-2006, pág. 2).

En cuanto al CCCB, a partir de los años noventa se convierte en un centro de acogida de los denominados grupos asociados, colectivos de creadores-gestores de un acontecimiento cultural. El más conocido de ellos es sin duda el *Sonar*, el mayor festival de música electrónica europeo. En la edición del 2003 tuvo 89 mil espectadores y 499 artistas participantes, de 42 países diferentes. En palabras de su gerente: "El Centro ha ocupado un papel en el ecosistema cultural de Barcelona muy claro durante este tiempo; es algo así como una antena detectora y amplificadora de las señales culturales, de las producciones culturales más emergentes que ocurrían en Barcelona" (Entrevista a Jordi Martí, gerente del CCCB. 8 de octubre de 2004 . Rius, 2005).

Las administraciones culturales, local y autonómica, no han creado *ex-novo* y de arriba abajo el barrio cultural. De hecho, estas administraciones pronosticaban que el barrio se convertiría en un nuevo centro galerístico y no ha sido así (Rius, 2003). En cambio, no preveían que el barrio se convirtiese en un barrio de inmigrantes y éste ha sido, como hemos visto, un componente fundamental en el barrio artístico que finalmente se ha constituido. Sin embargo, hay que reconocer que las administraciones han apoyado las iniciativas culturales emergentes a través de las instituciones del MACBA y el CCCB, que han sido muy permeables al entorno social y a las redes de creadores instalados en el barrio. En definitiva, pues, puede decirse que las instituciones culturales no han creado el barrio artístico del Raval, pero sí que han sido las iniciadoras del proceso de su alumbramiento y, finalmente, han conseguido crear las bases para que cristalizase.

CONCLUSIONES

Muchas veces cuando se habla de barrio artístico o distrito cultural sólo se analiza la política cultural que ha contribuido a crearlo, o sólo se presta atención a las instituciones o a un sector cultural. En este artículo hemos querido mostrar que en la creación de un barrio artístico jugaban varios elementos: 1/ El patrimonio simbólico y cultural acumulado durante tiempo, que hace de un espacio céntrico e histórico un lugar "encantado", susceptible de ser utilizado físicamente como escenario de nuevas creaciones y como tema en posteriores elaboraciones artísticas. 2/ La concentración de creadores, intermediarios, fundaciones e instituciones de varios sectores creativos, que forman un denso tejido social, un ecosistema favorable al desarrollo de la creatividad. 3/ El hecho de que estos creadores forman parte del segmento vanguardista, pero no ya en el sentido que le daba a éste la modernidad artística (de oposición vanguardista) sino en el de un polo emergente paralelo a los circuitos comerciales y muchas veces en simbiosis con las nuevas emigraciones y con los nuevos movimientos sociales. 4/ La creación de un estilo de barrio, que engloba a diversos sectores y niveles culturales y que se sintetiza en la conformación de una etiqueta de producto cultural local, bajo la cual puede amalgamarse la contestación social y política con nuevos productos de consumo. 5/ La política cultural puede tener un papel de iniciador del proceso de creación de un barrio artístico, pero no puede controlar el contenido de éste. Puede, eso sí, intentar catalizar las energías dispersas y, con una

alianza compleja con los sectores culturales emergentes, favorecer la creatividad local y su proyección global.

Con respecto al barrio del Raval, podemos afirmar que como barrio céntrico de una ciudad con un importante componente cultural, como es Barcelona, poseía ya de entrada un fuerte capital simbólico y literario, pese a tener evidentes problemas de marginación. La entrada en el barrio de dos importantes instituciones culturales fue el disparo de salida para que otras muchas instituciones culturales, fundaciones, intermediarios o creadores, apostaran por él, creando así un denso tejido de artistas visuales, músicos, actores o jóvenes creadores en otros ámbitos, que han convertido al Raval en un territorio abonado para la creatividad. Desde entonces, el barrio se ha convertido en un polo del arte emergente, fuera de los circuitos comerciales pero asociado a las instituciones artísticas, a los nuevos estilos de vida y a las nuevas formas de consumo de fuerte carga simbólica. También ha creado un estilo propio, que hace referencia a menudo a su pasado marginal y proletario o a su presente extremadamente diverso, social y étnicamente. Por último, ha surgido una fuerte identidad de barrio artístico, que lo hace muy presente en la escena creativa y que ayuda a promover las producciones locales con la etiqueta de "made in Raval".

Los barrios artísticos ya no son el lugar de la elaboración de los discursos universalistas y autoreferentes de la modernidad, sino que, al contrario, hacen referencia a la realidad estrictamente local (la memoria histórica del lugar, la reforma urbanística y la especulación inmobiliaria, la inmigración extracomunitaria y las culturas que vienen con ella) y de esta realidad hacen elaboraciones completamente globales. Ya hemos visto, en el caso de la música, cómo se confeccionan estilos muy exportables dentro del género de la *World Music*, el *street art* o el teatro experimental e híbrido. El Raval es un barrio muy idiosincrásico, singular y local, pero constituye al mismo tiempo un caso paradigmático de los barrios artísticos de este principio de siglo. Como tal, es también un ejemplo sintomático de los profundos cambios que han experimentado en las últimas décadas las dinámicas culturales urbanas y de las nuevas relaciones que en estos momentos se están tejiendo entre las artes y la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AISA, F. y M. VIDAL (2006), *El Raval. Un espai al marge*, Barcelona, Editorial Base.
- BIANCHINI, F. (1993), "Remaking European cities: the role of cultural policies", en Bianchini, Fr., Parkinson, M. (eds), *Cultural policy and urban regeneration. The West European experience*, Manchester: Manchester U.P, pp. 1-20.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- CASANOVA, P. (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHALVON-DEMERSAY, S. (1984), *Le triangle du XIVe. Des nouveaux habitants dans un vieux quartier de Paris*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- CRANE D. et al. (2002), *Global culture. Media, arts, policy and globalization*, Nueva York, Routledge.
- CREWE, L. (1996), "Material Culture: Embedded Firms, Organizational Networks and the Local Economic Development of a Fashion Quarter" en *Regional Studies*, vol. 30, nº 3, junio 1996, pp. 257-272.
- DEGEN, M. (2003), "Fighting for the Global Catwalk: Formalizing Public Life in Castlefield (Manchester) and Diluting Public Life in el Raval (Barcelona)" en *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 27-4, pp. 67-80.
- FUMAROLI, M. (1992), *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Edition de Fallois.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1991), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, CNCA/ Grijalbo.
- HALL, P. (1998), *Cities in civilization*, Londres, Phoenix Giant.
- HARVEY, D. (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- HANNERZ, U. (1998), *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*, Madrid, Cátedra.
- LASH, S. y MYLES J. (2000), "From Accumulation to Circulation: Young British Artists and Twenty-first Century London", *Ponència en la Conferència La societat de la Cultura*, Barcelona, 6-8 Julio, 2000.
- LORENTE, P. (2002), "Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities" en: Diana Crane (ed.). *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, Nueva York, Routledge, pp. 93-104.
- LOTTMAN, H. (1981), *La rive gauche. Du front populaire à la guerre froide*. Paris, Seuil
- MENGER, P.-M. (1993), "L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique", *Annales ECS*, año 48, nº 6, 1565-1600.
- (1997), *La profession du comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française.

MARTÍNEZ RIGOL, S. (2000), «El retorn al centre de la ciutat. La reestructuració del Raval entre la renovació i la gentrificació», Tesis doctoral no publicada, Universitat de Barcelona.

MOLOTCH, H. (1996), «LA as a product: how design works in a regional economy», en A.J. Scott y E. Soja (eds.), *The city: Los Angeles and urban theory at the end of the twentieth century*, Berkeley, University California Press, pp. 225-75.

MONTGOMERY, J. (1995), «The story of Temple Bar: creating Dublin's cultural quarter», *Planning Practice and Research*, vol. 10, nº 2, pp. 135-172.

(2003), "Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. Part 1: Conceptualising Cultural Quarters", *Planning, Practice & Research*, vol. 18, No. 4, pp. 293-306.

MOMMAAS, H. (2004), «Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy», *Urban Studies*, Vol. 41, No. 3, pp. 507-532.

MOULIN, R. (1983), *Le marché de l'art en France*, Éditions de Minuit, París.

(1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

NEWMAN, P. y I SMITH (2000), «Cultural Production, Place and Politics on the South Bank of Thames», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 24 nº1, pp. 9-24.

RODRÍGUEZ MORATÓ, A. (2001), «Una nueva formación cultural: el complejo cultural local», en: Xan Bouzada (coord.), *Cultura e desenvolvemento local*, Santiago de Compostela, Conselho da Cultura Galega.

(2003) «The Culture Society: A New Place for the Arts in the Twenty-First Century», *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 32, nº4, 2003, pp. 243-256.

RIUS, J. (2002), «Els marxants d'art i l'espai urbà. Una anàlisi sociològica del mercat de l'art a Barcelona», *Revista Catalana de Sociologia*, nº 17, pp. 149-184.

(2005), «Un nou paradigma de la política cultural. Estudi del cas barceloní ». Tesis doctoral no publicada, Barcelona, UAB –EHESS.

(2006) «El MACBA y el CCCB. De la regeneración cultural a la gobernanza cultural» *Digithum*, nº. 8. <<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/esp/rius.html>>

RIUS, J. y A. RODRÍGUEZ MORATÓ (2006), «La gobernança cultural urbana. El cas del cluster cultural del Raval», *Working paper*, Centre d'Estudis de Sociologia de les Arts i la Cultura (CESAC-Universitat de Barcelona).

RIUS, J. y SUBIRATS, J., dir, (2005), *Del Xino Al Raval. Cultura i transformació social a la Barcelona central*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – Institut d'Edicions. <<http://www.cccb.es/pdf/raval.pdf>>

SCOTT, A. J. (1990), *Metropolis. From Division of Labor to Urban Form*, Berkeley, University of California Press.

(1999) «The US recorded music industry: on the relations between organisation, location and creativity in the cultural economy», *Environment and Planning A*, vol. 31, pp. 1965-1984..

(2000), *The Cultural economy of Cities*, Londres, Sage publications.

SENNET, R. (1975), *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona, Península.

SIMPSON, C. (1981), *SoHo. The artist in the city*, Chicago, The University of Chicago Press.

VILLAR, P. (1996), *Historia y leyenda del Barrio Chino*, Barcelona, Edicions la Campana.

WACQUANT, L. (1992), «Pour en finir avec le mythe des "cithés-ghettos. Les différences entre la France et les États-Unis», *Annales de la Recherche Urbaine*, nº. 54, pp. 20-30.

WHITE, H. y C. WHITE (1991), *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion.

ZUKIN, S. (1989), *Loft living: culture and capital in urban change*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. faltan páginas?

RECIBIDO: 13/06/08
ACEPTADO: 3/07/07