

La circulación de la cultura en español en las ciudades globales de los Estados Unidos: Los Ángeles, Nueva York, Miami

Jéssica Retis, Ángel Badillo, Azucena López Cobo



La circulación de la cultura en español en las ciudades globales de los Estados Unidos: Los Ángeles, Nueva York, Miami

Jessica Retis, Ángel Badillo, Azucena López Cobo

Equipo investigador:

Jessica Retis. Profesora de la Universidad de Arizona. Licenciatura en Comunicaciones (Universidad de Lima), Maestría en Estudios Latinoamericanos (UNAM, México) y Doctorado en América Latina Contemporánea (Universidad Complutense de Madrid). Coeditora de *The Handbook of Diasporas, Media and Culture* (Wiley, 2019). Coautora de *Narratives of Migration, Relocation and Belonging - Latin Americans in London* (Palgrave, 2020). Capítulos recientes: *Migrations and the Media between Asia and Latin America: Japanese-Brazilians in Tokyo and São Paulo* (2019); *Hashtag Jóvenes Latinos: Challenges and Opportunities of Teaching Civic Advocacy Journalism in 'Glocal' Contexts* (2018) y *The transnational restructuring of communication and consumption practices. Latinos in the urban settings of global cities* (2017). Retis investiga sobre migraciones, diásporas y medios de comunicación; medios e industrias culturales latinas en Europa, América del Norte y Asia.

Azucena López Cobo. Doctora por la Universidad de Málaga, es investigadora asociada en Harvard University y profesora investigadora del Centro de Estudios Orteguianos de la Fundación Ortega-Marañón. Es miembro del grupo de investigación editor de las *Obras completas de José Ortega y Gasset* (2004-2010) y autora de tres libros: *Estética y prosa del arte nuevo* (Biblioteca Nueva, 2018), la antología poética de Eduardo Chirinos, *Cuando suena la música* (Lumen, 2019) y *José Ortega y Gasset – Fernando Vela. Epistolario (1914-1954)*, en prensa. Ha sido directora de gabinete del presidente de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y responsable de Relaciones Institucionales de AC/E.

Ángel Badillo. Investigador Principal del Real Instituto Elcano y Profesor del Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca. Profesor, conferenciante e investigador invitado en numerosas instituciones de todo el mundo, es autor de un extenso número de trabajos vinculados a la geopolítica de la cultura y la economía política de la comunicación, la información y la cultura, la mayor parte de los más recientes pueden consultarse en la web del Real Instituto Elcano.

Este trabajo es el resultado de un acuerdo de colaboración entre la Sociedad Estatal de Acción Cultural S.A. (AC/E) y la fundación Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, realizado en 2015, con el objetivo de profundizar en el estudio de la cultura en español en los Estados Unidos.

El trabajo de campo y la redacción del informe se realizaron en 2016.



Real Instituto Elcano – Madrid – España
www.realinstitutoelcano.org

ISBN: 978-84-92983-18-6

Índice

1	Contextos translocales de la cultura hispana: Los Ángeles, Nueva York, Miami	5
1.1	Los discursos de los protagonistas	6
1.2	La "latinización" de Estados Unidos	8
1.3	Los circuitos culturales hispanos	9
1.4	Un examen multidimensional	10
1.5	La ciudad global como escenario	11
1.6	Una mirada desde España	12
1.6.1	Actividad pública de acción directa en Estados Unidos	16
1.6.2	Cooperación público-privada entre España y Estados Unidos	22
1.6.3	El mapeo de los circuitos culturales	24
2	Las comunidades hispanas en las ciudades globales estadounidenses	26
2.1	La inmigración como "problema"	28
2.2	La "latinización" de las ciudades	29
2.3	Los contextos de segregación	34
2.4	El "boom" del consumidor latino	37
2.5	Las comunidades hispanohablantes	40
2.6	La industria editorial: prensa y literatura	45
2.6.1	Los periódicos en español	45
2.6.2	La literatura en español	48
2.7	Las artes escénicas	55
2.7.1	La producción teatral en Los Ángeles	56
2.7.2	Los escenarios neoyorquinos	60
2.7.3	Las tablas en Miami	64
2.7.4	El teatro hispano en las décadas recientes	68

2.8	Las artes visuales	68
2.8.1	El arte chicano en Los Ángeles	69
2.8.2	La producción artística <i>nuyorican</i> en Nueva York	71
2.8.3	La revitalización del arte en Miami	74
2.9	El cine hispano	78
2.10	La música en español	84
2.10.1	La influencia mexicana en la producción musical en Los Ángeles	84
2.10.2	La influencia caribeña en la música latina de Nueva York	86
2.10.3	El sonido latino de Miami	87
2.10.4	De la " <i>Latin Explosion</i> " a nuestros días	88
3	El modelo cultural estadounidense como contexto	93
3.1	El modelo de financiación	95
3.2	El reclamo por priorizar la financiación de las artes	106
3.3	La necesidad de incorporar la diversidad cultural	107
3.3.1	La diversidad dentro de las instituciones	112
3.3.2	La diversidad en entornos urbanos	117
3.3.3	Los Ángeles: #ArtsEquity	124
3.3.4	La mirada desde Latinoamérica	128
4	Voces latinas de la cultura: Miami, Nueva York y Los Ángeles	138
4.1	Ciudadanía cultural y derechos culturales	158
4.1.1	Políticas y acceso a la financiación	159
4.2	Estrategias en el diseño y producción de proyectos	167
4.2.1	El acceso a los mecanismos de financiación	167
4.2.2	El reto de la producción	174
4.2.3	La promoción y difusión de actividades	180
4.2.4	El <i>engagement</i> y captación de audiencias	185
5	A modo de conclusión	189
6	Referencias	197

1 Contextos translocales de la cultura hispana: Los Ángeles, Nueva York, Miami

Para aproximarse al estado actual de los circuitos culturales en español en Estados Unidos, es preciso realizar un examen comparado de los procesos de concentración y dispersión geográfica de los hispanohablantes y analizar su incidencia en la gestación y desarrollo de las actividades culturales. Hemos escogido centrar la atención en tres ciudades por diversas razones. En primer lugar, son tres áreas metropolitanas en las que actualmente se concentran las mayores audiencias de medios latinos¹ y, como hemos anotado en otras investigaciones, directa o indirectamente, los medios de información y entretenimiento han sido uno de los promotores del mantenimiento del español en los entornos privados de las familias latinas (Retis y Badillo, 2015). En segundo lugar, desde mediados del siglo pasado pero, particularmente, a partir de la consabida *Hispanic Decade*², estas tres metrópolis han sido testigo de los procesos de llegada y asentamiento de inmigrantes provenientes de diversos países hispanohablantes³ que se unieron a los hispanos ya residentes en esas zonas. Esto significa que en ellas conviven con el inglés, lo que los investigadores han dado en llamar las lenguas de herencia indígena, lenguas de herencia colonial y lenguas de herencia inmigrante (Fishman, 2006). El hecho de que estas ciudades se encuentren en los estados con mayor número de hispanohablantes del país,⁴ ha supuesto retos y oportunidades para el avance del bilingüismo. Esto ha condicionado la compleja situación actual en la que encontramos personas con muy diversos niveles dominio de ambos idiomas.

Los Ángeles, Nueva York y Miami se ubican en estados que albergan al mayor número de votantes latinos; sin embargo, esto no se corresponde necesariamente con la mayor representación de hispanos en las esferas de la política local, estatal o federal. A nivel internacional, son metrópolis que cuentan con las mayores concentraciones de representaciones diplomáticas de los países hispanohablantes⁵ lo que demuestra que los estados de sus países de origen las consideran áreas estratégicas en sus políticas de atención a ciudadanos en el exterior, aunque no necesariamente en sus políticas de promoción cultural en español. En estas tres ciudades se concentran la mayor

1 Según el conteo más reciente de Nielsen, citado por el Hispanic Fact de Advertising Age, en cuarto lugar se encuentra Houston, seguido por Dallas, Chicago, San Antonio, San Francisco-Oakland-San José, Phoenix y Harlingen-Brownsville. Juntas constituyen las diez mayores áreas del mercado hispanohablante. Puede revisarse en Advertising Age, August 1, 2016.

2 A raíz de la publicación de los resultados del censo de 1980 que confirmó el primer notable incremento de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, se tildó a los años ochenta como la “Hispanic Decade” para connotar la acrecencia de los grupos. Algo similar sucedió en la década de los noventa y los dos mil.

3 Los mexicanos constituyen el grupo mayoritario en Los Ángeles, seguido de centroamericanos, mientras que puertorriqueños y dominicanos dominan las estadísticas de residentes en Nueva York, y en Miami los grupos mayoritarios son los cubanos. Esta selección nos permite indagar en el análisis comparado de diversos grupos hispanohablantes.

4 Según las estadísticas del censo de datos de Modern Language Association, el 28% de los hispanohablantes reside en California, el 10% en Florida y el 7,37% en Nueva York.

5 Además de Washington, donde se encuentran todas las Embajadas, en Los Ángeles, Miami y Nueva York se encuentran casi todos los consulados. Las únicas excepciones son Venezuela —cuya representación consular californiana se encuentra en San Francisco— y Cuba, que solo cuenta con una sección de interés en Washington.

parte de los grupos de educadores, investigadores y defensores de la enseñanza del español en Estados Unidos, mismos que han apuntado la necesidad de mayores apoyos en la instrucción del idioma, en el avance de la autoestima lingüística y la validación del español en el desarrollo cultural, profesional y económico del país (Carrera, 2000; Fishman, 2006; Macías, 2014; 2000; Valdés, Fishman, Chávez y Pérez, 2006)

A nivel global, hablamos además de tres metrópolis estadounidenses que destacan en el ranking de ciudades globales con mayores nexos internacionales⁶. Esto nos permite identificar de manera comparada el peso y las proyecciones de la cultura en español en entornos urbanos en los que se vienen produciendo sinergias, muchas veces contrapuestas, por un lado, de apertura y promoción de llegada y asentamiento de capitales e industrias, pero, por otro lado, de generación de cortapisas a la promoción de la diversidad socioeconómica, sociocultural y sociolingüística (Sabah y Bozorgmehr, 2003; Aranda, Hughes y Sabogal, 2014).

Por estas razones, entre otras muchas, hoy en día Los Ángeles, Miami y Nueva York conforman panoramas multidimensionales en los usos y prácticas del español. Y esto se revierte en los circuitos en los que se mueven sus manifestaciones culturales. En los apartados que siguen buscamos resumir las principales tendencias que venimos observando en los últimos años. Presentamos un estudio exploratorio que revisa la historia reciente, propone una revisión del estado de la cuestión y brinda un examen cualitativo basado en los discursos de quienes generan y promueven actividades en español en estas tres urbes.

1.1 Los discursos de los protagonistas

El objetivo del trabajo de campo para esta investigación es conocer, desde la perspectiva de los protagonistas, las percepciones sobre los retos y las oportunidades que se presentan al generar, gestionar y promocionar circuitos culturales en español en Estados Unidos, con particular énfasis en lo que viene ocurriendo en los entornos urbanos de las ciudades globales con mayor presencia de hispanohablantes. A partir de la información obtenida de las fuentes secundarias, se diseñó un estudio cualitativo que se realizó entre abril y agosto del 2016. El estudio comprendió sesiones de entrevistas en profundidad y prácticas de observación en las tres ciudades. Se realizaron 38 entrevistas, 11 en la ciudad de Miami, 12 en Nueva York y 15 en Los Ángeles, todas con carácter anónimo. Por esta razón en este documento no se identifican ni sus nombres, ni sus adscripciones institucionales, ni los detalles de sus funciones laborales. Las conversaciones se realizaron en diversas localizaciones, muchas en los lugares de trabajo, pero buena parte en cafeterías, plazas o parques cercanos a los centros culturales donde se realizan las actividades. Tres entrevistas fueron realizadas en los hogares de los protagonistas, ya sea porque los entrevistados

6 Según el Index de A.T. Kearney, 2016.

preferían estos lugares o porque sus viviendas constituyen también su centro de trabajo. Las conversaciones se desarrollaron en español, en inglés o en *Spanglish*, dependiendo de las preferencias de los entrevistados. Fueron charlas de entre 40 minutos y hora y media que siguieron un guion temático en vez de un cuestionario fijo. La mayor parte de las conversaciones fueron grabadas para su posterior análisis y para uso exclusivo de esta investigación. El objetivo principal del análisis comparado de estas entrevistas es identificar los consensos y los disensos en el análisis y las percepciones que los entrevistados tienen de los circuitos culturales en los que participan.

Esta investigación se realizó en el contexto de un año electoral. Las proyecciones estimaron en 27,3 millones los latinos que pueden votar, de los cuales, casi la mitad (44%) considerados "*Hispanic millennials*" o "*billenials*", en el discurso público. Aunque estos datos han sido considerados como una cifra récord por el incremento de hispanos en las urnas, como hemos apuntado en otros trabajos, reitera la baja incidencia proporcional en las decisiones electorales si consideramos que se calcula que son 56,6 millones los residentes que trazan sus orígenes en Hispanoamérica, según datos recientes (US Census Bureau, 2016). Sin embargo, sí apunta la creciente presencia de los jóvenes latinos nacidos en Estados Unidos, quienes serán los líderes del crecimiento de los votos hispanos en las siguientes dos décadas, seguidos por los grupos de adultos inmigrantes latinoamericanos que se naturalizan (entre 2012 y 2016 alrededor de 1,2 millones lo hicieron, según las proyecciones del *Pew Research Center*) y por el crecimiento de los flujos de puertorriqueños (desde 2012 alrededor de 130 mil han abandonado la isla y se han instalado principalmente en Florida, además de en otras ciudades) (Krogstad, *et.al.* 2016). Esta coyuntura se deja entrever en las percepciones de los informantes, quienes se encuentran expectantes ante los posibles cambios políticos y las consecuencias que estos tengan en la financiación de las actividades culturales.

Este estudio se ha realizado en años coyunturales de reciente recuperación económica. Como otras tantas esferas sociales, las artes se resintieron durante los años de la "gran recesión". Esta coyuntura se refleja en las respuestas de los entrevistados que explican los modos en que han tenido que enfrentar los años de recesión y crisis económica. Si los datos historiográficos que hemos recogido nos han permitido vislumbrar las diferentes etapas de gestión y desarrollo de circuitos culturales en español, han sido las entrevistas con los informantes, así como los reportes y sondeos más recientes los que nos han permitido identificar las tendencias actuales. Por lo tanto, las conclusiones que se detallan al final de este documento estarán sujetas al devenir del tiempo, a las nuevas sinergias que se produzcan en la coyuntura post-electoral.

1.2 La “latinización” de Estados Unidos

Aunque lo que presentamos en estas páginas no es un estudio académico en el sentido estricto ya que no podemos abordar en profundidad en marco teórico-metodológico por los límites de espacio, sí hemos querido esbozar las principales ideas de destacados investigadores que vienen reflexionando sobre los asuntos culturales en la génesis y la evolución de las comunidades latinas en Estados Unidos. Como veremos en estas páginas, el acelerado crecimiento de las migraciones internacionales provenientes de América Latina a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, impulsó el consecuente interés del mundo académico por analizar y comprender los procesos socioculturales que estos movimientos implicaron. Como anotan Valdivia y García (2012) se ha venido produciendo una creciente discusión nacional y transnacional por identificar la singularidad de los estudios sobre los latino/as en los Estados Unidos: “algunas escuelas han abrazado la pregunta desde una aproximación estrictamente disciplinaria, mientras que otras la han explorado desde una perspectiva multidisciplinaria. Otros han dirigido la atención a identidades particulares como mujeres, LGBTQ, latinos indocumentados; un lugar como Nueva York, Los Ángeles o “la frontera” (*the border*); un tema como la danza, el cine o la cultura popular en general” (Valdivia y García, 2012: 4). Mientras que las fronteras de esta comunidad imaginada permanecen en flujo y de alguna manera en debate, la práctica común de identificar a los “latinos” o “hispanos” en los medios estadounidenses, en los estamentos gubernamentales o en la academia, contribuye a la cartografía discursiva de este grupo; aunque, en realidad, como anota George Yúdice (2009), “No hay una identidad latina estadounidense, sino muchas. Y esa diversidad no se debe solo a la diferencia entre inmigrantes y nacidos en EE.UU. o a la diferencia entre hispanohablantes y angloparlantes o bilingües. Todas las nacionalidades de América Latina y el Caribe, más la española, se encuentran en EE.UU.” (Yúdice, 2009: 6).

En su reflexión sobre la latinización de Nueva York, Laó-Montes y Dávila (2001) proponen adoptar *latinidad* como categoría analítica que compite y se superpone con otras categorizaciones relacionadas y que se corresponden con otros campos del discurso. Parafraseando a Sandoval-Sánchez, resumen este “*mumbo jumbo*” de etiquetas y categorías étnicas en cuatro nombres que se corresponden con distintas fuentes y significados de identidad: *Hispano/a*, *Latin*, *Latino/a* e *Hispanic*. Los pronombres hispanidad o latinidad se refieren a ideologías de identificación que convergen y se usan de manera intercambiable en el lenguaje diario pero que en realidad se refiere a historias, ideologías y significados diferentes.⁷ Como propone Laó-Montes, los análisis de la *latinidad* y la *latinización* deberían incorporar dos métodos complementarios: por un lado, una perspectiva arqueológica que examine las condiciones históricas y sociales de posibilidad y producción de discursos de latinidad; por otro lado, una perspectiva genealógica que estudie las prácticas concretas y los lugares particulares en los que los distintos discursos de latinidad son producidos y representados:

7 Para ahondar, léase: Laó-Montes y Dávila (2001), *Mambo Montage. The Latinization of New York*, New York: Columbia University Press.

Latinidad es ahora una palabra clave en el campo emergente de los estudios latinos; es un concepto analítico que significa una categoría de identificación, familiaridad y afinidad. En este sentido, latinidad es un pronombre que identifica una posición de sujeto (el estado de ser latino/a) en un espacio discursivo determinado [...]. No es posible distinguir entre el discurso gubernamental, corporativo y académico de latinidad, sin analizar cómo la latinidad es producida a través del trabajo de las instituciones latinas comunitarias y por medio de prácticas estéticas y movimientos sociales. Este proceso general de producción de discursos de latinidad es lo que llamamos latinización. Aquí se debe hacer una distinción crucial entre las estrategias anglos de latinización y las tácticas latinas de autodefinición y autorrepresentación (Laó-Montes, 2001:3-4).

La perspectiva arqueológica de este documento se teje en la revisión histórica de los procesos de latinización de las ciudades del estudio. La perspectiva genealógica la basamos en las entrevistas semiestructuradas con los actores de los circuitos culturales en español que discurren en los entornos urbanos, pero en concreto, en las áreas donde se concentran ya sea la residencia de los hispanos o los espacios de producción cultural.

1.3 Los circuitos culturales hispanos

Hemos escogido el concepto circuitos culturales porque creemos que es el que mejor nos permite entender el transcurrir de los espacios de producción, circulación y consumo de la cultura en entornos urbanos. Como aclara Egeas, el concepto de circuito cultural no se refiere a las manifestaciones culturales de una clase social sino a la intencionalidad general de un proceso cultural que incluye a diversos actores sociales provenientes de diversos grupos y estratos sociales (Egea, 2012). Si bien los grupos latinos en Estados Unidos son muy heterogéneos, uno de los lazos de confluencia lo constituye el lazo lingüístico; así, los circuitos culturales en los que el modo de comunicación es el español apela a un espacio común compartido. Por eso hablamos de circuitos culturales en español. Pero queremos entenderlos en el contexto de sus condiciones socioculturales y político-económicas. Como las dinámicas de los circuitos culturales en español han ido cambiando a lo largo del tiempo, hemos creído importante esbozar su historiografía para poder analizar y comprender su estado actual.

Nos referimos a los circuitos de la cultura en español porque queremos observar los significados y las prácticas compartidas por las comunidades latinas y porque queremos observar las dinámicas culturales que generan los grupos de minorías lingüísticas y su relación con la cultura hegemónica. Los límites de este trabajo no nos permiten ahondar, pero sí hemos querido esbozar, desde los discursos de sus protagonistas,

cómo se generan las formas de producción y consumo de productos culturales, así como los significados de estas prácticas y la construcción de identidades colectivas (Hall, 1997). Hemos querido explorar las regulaciones, los modos de financiación y las formas de promoción, distribución y consumo. Pretendemos aportar, desde un estudio cualitativo, algunos nuevos ángulos para entender el capital social (Bourdieu, 2000) de los hispanohablantes en Estados Unidos.

1.4 Un examen multidimensional

La multidimensionalidad de las actividades de los hispanohablantes en Estados Unidos hace que se muevan entre contextos transnacionales, translocales y diaspóricos. La perspectiva transnacional nos permite examinar el aspecto asimétrico entre los países de origen y destino; dejamos de lado la mirada tradicional que se centra únicamente en las problemáticas que afectan a los inmigrantes en los países de destino. La perspectiva transnacional es un enfoque que distingue entre *formas de ser* y *formas de pertenecer*, sosteniendo que los procesos de asimilación y los vínculos transnacionales duraderos no son ni opuestos ni incompatibles. Este lente no solo permite identificar instituciones y procesos sociales complejos sino que nos ayuda a repensar y reformular el concepto de sociedad más allá de los límites de Estado-nación (Levitt y Glick-Schiller, 2004). Desde esta perspectiva buscamos examinar los procesos dinámicos, de construcción y reconstrucción de redes sociales que estructuran la movilidad espacial y la vida laboral, social, cultural y política tanto de los grupos migrantes como de familiares, amigos y comunidades en los países de origen y destino (Guarnizo, 2008).

Para este examen nos apoyamos también en los aportes de los estudios culturales y las perspectivas posmodernas y poscoloniales que proponen enfatizar los procesos de interconexión cultural, por un lado como un fenómeno heredero de la situación colonial pero hasta cierto punto nuevo, vinculado a las nuevas tecnologías de comunicación, información y transporte. Los estudios de las conexiones entre lo local y lo global generan, por un lado, el espacio analítico de lo translocal para examinar las sinergias multidimensionales. Por otro, el concepto de diáspora, nos permite relativizar lo nacional para instaurar espacios de transnacionalización e hibridación donde las identidades son negociadas a nivel colectivo o individual (Brazier y Mannur, 2003; Georgiou, 2006). Incorporamos además las aportaciones de las perspectivas críticas latinoamericanas que han generado matrices para comprender las nuevas mediaciones de la era global en el tiempo de los estados post-nacionales y del postcolonialismo. Nos apoyamos en los estudios de consumo y recepción que han señalado el papel de las políticas culturales (García Canclini, 2004b), la economía política del conocimiento (Reguillo, 2004) o la complejidad de los rasgos de la cultura común latinoamericana ante los cambios e innovaciones científico-técnicas y culturales (Retis y Sierra, 2010).

1.5 La ciudad global como escenario

Como hemos anotado en otros trabajos, las comunidades latinas en Estados Unidos están muy lejos de ser homogéneas, aunque el discurso público y publicitario se empeña en afianzar esta idea. A lo largo de las décadas recientes la llegada y asentamiento de grupos hispanohablantes han originado diversas sinergias que son complejas por lo que resulta impreciso extrapolar generalidades a nivel nacional. Por eso hemos querido examinar entornos urbanos y comparar sus prácticas para indagar similitudes y diferencias. El examen al entorno urbano implica de alguna manera contraponer la fuerza centrífuga del poder de las redes en tiempos de globalización (Castells, 2009; 2006) a la fuerza centrípeta de las ciudades globales (Sassen, 2001) que atraen capital, tecnologías e ideas, pero también personas; y éstas, al igual que las otras, establecen redes sociales por las que transitan la comunicación y los consumos transnacionales (Georgiou, 2013; Retis, 2011).

Pero además intentamos entender las formas de ciudadanía cultural de los hispanohablantes en ciudades estadounidenses. Doscientos años de modernidad han producido tres áreas de ciudadanía: 1) la política, el derecho a residir y votar, 2) la económica, el derecho a trabajar y prosperar, y 3) la cultural, el derecho a conocer y hablar (Miller, 2011). La globalización económica que favoreció la movilidad de los flujos de capital empero no ha permitido la misma flexibilidad en términos de movilidad social interna e internacional. En este sentido, la emergencia de nuevas formas globales, post-nacionales y transnacionales de ciudadanía suponen un reto cuando no se pueden ejercer de manera plena los derechos culturales transnacionales (Retis, 2011; 2013). Como afirma Massey (1995), no todos participamos del mismo modo en los procesos de globalización: unos tienen posición de control, otros participan pero no están a cargo, algunos son receptores de decisiones en las que no participan y otros terminan siendo incluso prisioneros del sistema al que sin embargo contribuyen a sostener. Hay una geografía del poder que estructura la inequidad del desarrollo desigual y cada ente individual o grupal se posiciona en esa geografía (García, Retis y Velázquez, 2016).

En este contexto, nos interesa examinar el posicionamiento de la cultura en español en ciudades donde el idioma oficial es el inglés, pero donde conviven grupos hispanohablantes que manejan alguno de estos idiomas como primera o segunda lengua. Nos interesa examinar las estrategias que desarrollan quienes promueven actividades culturales en español para servir a grupos considerados periféricos en los entornos urbanos. Queremos ver cómo transcurren las prácticas culturales hispanohablantes en las sinergias de la estratificación social de las ciudades que las albergan. Si bien la desigualdad social se concibe como un acceso desigual a los recursos, servicios y posiciones que la sociedad valora, la estratificación social apunta a que esta desigualdad va tomando cuerpo o se va institucionalizando, promoviendo un sistema de relaciones sociales que determina quién recibe qué y por qué (Kerbo,

2004). En este contexto, el estudio de la ciudad desde sus espacios inmigrantes y étnicos requiere retomar narraciones sobre movilidad, localidad y sentido de pertenencia (Vargas, Retis y Román, 2016).

1.6 Una mirada desde España

A lo largo de la historia reciente los grupos hispanohablantes han estado estrechamente relacionados no solo con los países latinoamericanos, sino también con España. Por un lado, debido a los lazos históricos y lingüísticos durante la época colonial, las guerras de independencia y la guerra entre España y Estados Unidos. Pero también en contexto migratorio, particularmente en Nueva York y en Miami, donde se concentraron exiliados españoles y flujos posteriores de inmigrantes.

Los primeros tres quinquenios del siglo XXI trajeron consigo dos coyunturas económicas significativas para el contexto europeo y el español en particular: la llegada a la cúspide de la bonanza económica acompañada, paradójicamente, de la especulación mercantil que dio paso a la posterior caída de la economía y la consecuente crisis financiera. Estos contextos de explosión e implosión resintieron a diversas áreas de las industrias culturales y creativas. En Europa, países como Francia, Inglaterra, Alemania, España, Italia o Suecia han fortalecido y dado mayor competencia a instituciones de carácter estatal para actuar en el exterior como una verdadera avanzadilla cuyas armas diplomáticas son la lengua y la cultura.

España comenzó en 2009 a cuantificar la aportación al PIB de las actividades culturales y de aquellas vinculadas a la propiedad intelectual, situando el inicio de su serie numérica en el año 2000. Los datos que anualmente ofrece la Cuenta Satélite de la Cultura se han revelado imprescindibles para conocer el peso que la actividad cultural tiene en el conjunto de la economía española, así como su evolución a lo largo de los años. Las dos figuras a continuación reflejan la casi simetría en la evolución del gasto estatal en la cultura y el aporte de ésta al PIB. El tercer gráfico revela cómo el gasto en ocio, cultura y espectáculos de los hogares españoles se ha comportado proporcionalmente.

Pero además de lo cuantitativo, y en paralelo, España se ha incorporado a sus vecinos europeos en el desarrollo de una acción cultural exterior concebida para mejorar su imagen en el mundo. Entre 2000 y 2002 se crearon las primeras herramientas estatales con carácter instrumental. La Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) nace a finales de 2000 vinculada al Ministerio de Asuntos Exteriores para desarrollar la acción cultural del gobierno en el exterior. Unos meses más tarde se crea la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI), orgánicamente vinculada al mismo departamento ministerial, con el objetivo de promocionar la imagen de España a través de las grandes exposiciones aprobadas por la Oficina Internacional de Exposiciones (Bureau International des Expositions).

SEACEX y SEEI divulgan el patrimonio nacional español por el mundo, no solo el tradicional e histórico, sino también el arte contemporáneo y los productos científicos, tecnológicos e innovadores. La actividad de estas instituciones la complementa la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, creada en 2002 y vinculada al Ministerio de Cultura. Su objetivo, como las anteriores, era la difusión del patrimonio nacional a partir de actividades referidas a hitos culturales y científicos de la historia de España. Inicialmente esta actividad se llevó a cabo principalmente dentro de territorio nacional, pero como consecuencia del reflejo en su programa de la diversidad cultural dentro y fuera del país, poco a poco fue ampliando su radio de acción al resto de áreas y regiones con las que España mantiene tradicionalmente vínculos histórico-culturales: Europa, Iberoamérica, Estados Unidos, algunas áreas de África y Asia. Con lo que, a la larga, se convirtió también en instrumento de difusión de la imagen española en el mundo.

A finales de 2010 esta sociedad absorbió a las anteriores dando lugar al nacimiento de Acción Cultural Española (AC/E), vinculada tanto a los departamentos de cultura como a los de asuntos exteriores. AC/E mostró una voluntad clara de impulso y promoción cultural fuera de las fronteras nacionales a través de tres ejes:

1. Un programa general de actividades centrado en la conmemoración de personajes y hechos histórico-artísticos, científicos o culturales que permiten interpretarlos desde la perspectiva contemporánea: el legado hacia el futuro. Las conmemoraciones permiten, en el exterior, reforzar la proyección y relaciones de España con países o regiones con quienes comparte su historia cultural.
2. La garantía de la presencia española en las Exposiciones Universales e Internacionales, siendo ésta una plataforma internacional de proyección de la imagen más tecnológica e innovadora del país, de afianzamiento del sector creativo y cultural en citas y foros internacionales de reconocido prestigio (bienales, ferias, etc.).
3. La creación de un Programa para la Internacionalización de la Cultura Española (PICE) que incentiva el sector creativo cultural a nivel internacional, promoviendo por un lado la movilidad de artistas, producciones, creadores, agentes y profesionales culturales (Ayudas a la movilidad) y, por otro, atrayendo al país prescriptores culturales extranjeros de renombre o emergentes con gran potencial para que conozcan de primera mano el sector creativo cultural español, con la intención de que lo tengan en cuenta en sus programaciones (Ayudas a visitantes).

En la actualidad, las industrias culturales y creativas (ICCs) aportan alrededor del 7% al PIB mundial —entre un 2% y un 6% a las economías nacionales— (UNESCO, 2010) y suponen unos 8,5 millones de empleos en el entorno UE (SEC, 2015b). España se sitúa en estos rangos. En toda la serie de la Cuenta Satélite de la Cultura (SEC, 2015a), el aporte de las actividades culturales oscila entre el 3,1% en el año

2000 (3,3% al Valor Añadido Bruto, VAB) y el 2,5% en 2012 (2,7% al VAB). Si a ello incluimos el porcentaje procedente de las actividades vinculadas a la propiedad intelectual, los valores ascienden a 6,3% en 2000 (7,7% al VAB) y 5,9% en 2012 (6,3% al VAB). Porcentajes que son superiores a sectores clave como el agrícola, financiero y de seguros, información y comunicación o inmobiliario.

En cuanto a la capacidad de empleo, la cultura fue en ascenso en número de empleados desde los 397.600 de 2000 a los 556.800 de 2008, momento en el cual el descenso ha ido en paralelo a la crisis económica (551.800 en 2014).

La facilidad de convertir los productos culturales de formato analógico en archivos digitales y la posibilidad de compartirlos a través de la red de manera generalizada con cualquier usuario ha revolucionado la manera de producirlos y difundirlos y, por tanto, ha revolucionado las ICCs. Los cambios han ido transformando, progresivamente y por este orden, la industria de la música, del cine y el sector editorial. A pesar de las dificultades que todavía hoy enfrenta la industria para adaptarse a la velocidad del cambio desde una perspectiva conceptual y práctica, por la licuefacción de las fronteras físicas, la rápida obsolescencia de los formatos clásicos de la intermediación o distribución, la urgencia en invertir en tecnología e innovación y, a pesar de que la implementación del marco jurídico legal que protege los derechos de propiedad intelectual va algo más rezagada, lo cierto es que las ventajas son enormes para las ICCs, también para las españolas.

En 2007 la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2010a), en un claro reconocimiento de la importancia de las ICCs en el desarrollo económico a nivel nacional y transnacional, proponía a los gobiernos la introducción de políticas y medidas que apoyaran la creatividad, potenciando la participación de los creadores en los mercados nacionales e internacionales. Asimismo, reconocía la contribución de las ICCs al desarrollo social, integraba la cultura en las estrategias de desarrollo sostenible y promovía la cooperación internacional para facilitar el intercambio entre creadores y la movilidad de los artistas y profesionales de la cultura. En su Informe Mundial de 2010, señalaba como uno de los riesgos de la globalización la erosión y la pérdida de diversidad cultural, si bien las sólidas raíces de muchas culturas frenaban el embate de la tendencia a la uniformización y homogeneización cultural.

En 2013 el gobierno de España aprobó la Ley 14/2013 de apoyo a los emprendedores y su internacionalización. El artículo 50.1 propone una definición de políticas de fomento a la internacionalización de la economía y la empresa que, en términos culturales quedaría así: son políticas de fomento de internacionalización de la cultura y de las ICCs el conjunto de actuaciones desarrolladas por el sector público, junto al privado, para facilitar y reforzar la dimensión internacional de la economía española y fomentar la presencia exterior de las ICCs como factores de estabilidad, crecimiento y generación de empleo. Dos años más tarde, el Plan de fomento de las industrias

culturales 2015, en línea con la UE y con las directrices señaladas por la UNESCO, determina que las ICCs se erigen en uno de los sectores fundamentales para el renacimiento industrial por el carácter innovador de sus propuestas («la innovación es uno de los principales frutos de la creatividad» y «la creatividad la materia prima esencial del ámbito cultural»). El carácter estratégico que se otorga a las ICCs es consecuente, por tanto, con su contribución estructural tanto a la producción como al empleo. (SEC, 2015: 3-4).

En este panorama implosivo, por un lado provocado por la crisis económica y por otro por las tensiones de la globalización cultural, el sector cultural público y privado se ha enfocado al exterior. A pesar de la adaptación desigual de los diversos subsectores culturales, las ventas internacionales, aun cuando han protagonizado descensos moderados, han demostrado desde 2010 una capacidad de recuperación progresiva. Solo el audiovisual creció en 2015 un 6,1%, liderado por las exportaciones cinematográficas (4,4%) y de la televisión (8,5%), según los datos oficiales del Bureau of Economic Analysis.

Gráfico 1. Comercio exterior de bienes culturales según áreas geográficas (en millones de euros)

	2010	2011	2012	2013	2014	2014 (%)
Unión Europea	407,5	412,4	386	372	400,4	58,1%
Iberoamérica	192,6	203,2	196,3	193	178,1	25,9%
Estados Unidos	32,7	41,3	59,9	54,3	39	39,0%
Resto de países	97,6	70,2	71,3	96,6	71,1	71,1%
Total mundial	730,4	727	713,4	715,8	688,6	100%

Elaboración propia a partir de datos de la Cuenta Satélite de la Cultura (2015).

En el resto de los subsectores la recuperación, algo menor, se produce de manera más prolongada.

En las estrategias de las administraciones se asume que el destino natural de los productos culturales españoles se corresponde con destinos geográficos y poblacionales con los que España comparte tradición histórica y lingüística. Los mercados europeo e iberoamericano son, por tanto, los más significativos. Pero no solo. Estados Unidos ha crecido a buen ritmo hasta entrada la crisis, 8,6 puntos en 2011 respecto del año anterior y hasta de 18,6 puntos en 2012. Se sitúa así en tercera posición solo por detrás de la UE e Iberoamérica.

Esta mirada a Estados Unidos no es casual. Tras casi tres décadas desde que se creara la Spain-USA Foundation que buscaba promover las actividades culturales, científicas y educativas entre ambos países, la realidad demuestra que más que un interés bilateral por el conocimiento de ambas culturas, se ha despertado la búsqueda de un hueco en el enorme volumen de negocio que los latinos en Estados Unidos vienen generando en los últimos años.

1.6.1 Actividad pública de acción directa en Estados Unidos

La presencia pública española en el exterior se organiza por niveles administrativos. A nivel estatal, el ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación es quien mayor y más amplia red de centros y actividades culturales desarrolla. La Oficina cultural de la Embajada de España en Estados Unidos ejecuta el programa Spain Arts&Culture, organizado conjuntamente por el MAEC a través de la AECID, el MECD y el Instituto Cervantes y en colaboración con la red de consulados generales, las sedes del Instituto Cervantes en EE.UU. y la Spain-USA Foundation. Su objetivo es difundir y promocionar en Estados Unidos lo mejor del patrimonio de España junto a lo más actual del panorama cultural. Sus campos de información abarcan diseño y cultura urbana, arquitectura, artes visuales, cine, artes escénicas, artes digitales, literatura y música. Recopila también exposiciones, conferencias, *showcases* y actuaciones que tienen lugar en instituciones españolas como el Instituto Cervantes, los consulados o el CCEMiami, pero también en otras instituciones culturales, universidades y fundaciones norteamericanas.

La **Spain-USA Foundation** es una entidad sin ánimo de lucro para promover, apoyar y desarrollar la presencia cultural española en los EE.UU. Su sede está en la capital del país y la preside el embajador español. Funciona en colaboración con la Oficina Cultural de la Embajada y cuenta con el apoyo de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID. Sus fines son la promoción, apoyo y organización de actividades culturales, científicas y educativas de interés para España y los Estados Unidos; el fomento de los intercambios culturales y la cooperación cultural, científica, tecnológica y de negocios entre España y los Estados Unidos y entre ambos países y los de Iberoamérica, prestando una atención especial a la comunidad hispana de EE.UU. y, por último, la protección, recuperación, conservación, investigación, conmemoración y difusión del patrimonio subacuático y cultural de España y su contribución a la historia y cultura americanas.

Además de la Embajada de España (Washington DC), la red consular la componen nueve sedes (Washington DC, Boston, Chicago, Houston, Los Ángeles, Miami, Nueva York, San Francisco y Puerto Rico). Esta red de consulados participa regularmente en las actividades culturales que organizan centros cuyos objetivos principales en Estados Unidos son la promoción de la cultura y la lengua españolas. Son el Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana en Miami (CCEMiami), de la Agencia

Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y el Instituto Cervantes. Ambos están adscritos al MAEC a través de la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica (SECIPI).

El CCEMiami se inauguró en 1996 y forma parte de la red de centros culturales que la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID ha extendido por el mundo para desarrollar la política de cooperación estatal a nivel cultural y científico. Su objetivo es el de fortalecer la acción cultural como factor para el desarrollo de las comunidades internacionales. Apoyan la promoción y la acción cultural en el exterior. En concreto, el CCEMiami ha buscado su consolidación como un espacio abierto al público, de referencia para la comunidad creativa estadounidense, con atención especial a la creación en español. Una programación cultural permanente y variada, contribuye a dar una mayor visibilidad a la cultura en español y a los creadores hispanos en la ciudad de Miami. En los últimos años se ha convertido en una institución de referencia en la ciudad para entablar puentes entre Estados Unidos, las comunidades hispanas del país, los gobiernos de origen de estos ciudadanos y Europa.

El Instituto Cervantes fue creado en 1991 para la promoción y la enseñanza de la lengua española y de las lenguas co-oficiales y para la difusión de la cultura española e hispanoamericana. Está presente en 90 ciudades de 43 países en los cinco continentes. Entre sus funciones están las de organizar cursos generales y especiales de lengua española, así como de las lenguas co-oficiales en España; expedir con carácter oficial y en nombre del MECED los Diplomas de español como lengua extranjera (DELE) y organizar los exámenes para su obtención; apoya la labor de los hispanistas; participa en programas de difusión de la lengua española; pone a disposición del público bibliotecas y recursos tecnológicos en la enseñanza de la lengua española; participa en la actualización de métodos de enseñanza y en la formación del profesorado y realiza actividades de difusión cultural en colaboración con otros organismos españoles e hispanoamericanos y con entidades locales de países anfitriones. En Estados Unidos cuenta con sedes en Albuquerque, Chicago, Nueva York y Seattle, más un centro de investigación en la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts).

El **Ministerio de Educación, Cultura y Deporte** lleva a cabo actuaciones culturales a través de la subdirección general de Promoción Exterior de la Cultura de la Secretaría de Estado de Cultura, directamente o en colaboración con la red de consulados y centros de la AECID u otras entidades del sector público (Instituto Cervantes, AC/E), ya que carece de centros y sedes en el exterior. A diferencia de ella, la subdirección General de Promoción Exterior Educativa cuenta con una amplia red de sedes en territorio estadounidense.

Además de la Consejería de Educación que tiene su sede en Washington y que forma parte de las dependencias de la Embajada, la red cuenta con agregadurías culturales en los consulados de Los Ángeles, Miami y Nueva York. Asimismo, participa de tres programas docentes que se desarrollan en centros docentes de Miami, Nueva York y Washington.

Uno de ellos es el Programa Agrupaciones de Lengua y Cultura Españolas (ALCE), que en Nueva York y Washington proporciona de forma gratuita formación complementaria en lengua y cultura españolas a los hijos de ciudadanos españoles en el exterior que estén cursando enseñanza primaria o secundaria en instituciones estadounidenses. El segundo es el Programa de Estudios Internacionales (PEI), una sección bilingüe del MECD que se desarrolla en ocho escuelas de primaria y secundaria del distrito escolar de Miami-Dade (Florida). Por último, el Programa UNIS (United Nations International School) proporciona el mismo plan bilingüe en escuelas de primaria y secundaria de Nueva York.

La Consejería de Educación cuenta asimismo con una amplia red de centros de recursos dependientes que prestan sus servicios tanto a profesores como a estudiantes de español en las áreas donde están ubicados: Albuquerque (Nuevo México), Baton Rouge (Louisiana), Boston (Massachusetts), Indianapolis (Indiana), Kernnesaw (Georgia), Los Ángeles (California), Miami (Florida), Provo (Utah), Rice University en Houston (Texas), Seattle (Washington), Storrs (Connecticut) y Universidad Lincoln-Nebraska (Nebraska).

Estos centros, además de prestar materiales didácticos o literarios, organizan y promueven diversos actos y certámenes culturales durante el curso escolar, orientados a la promoción y difusión de la lengua y la cultura españolas en Estados Unidos.

El Ministerio de Economía y Competitividad, a través del ICEX, se implica en actividades promocionales de la cultura española dentro de su programa de promoción comercial de las empresas y productos de España. Y lo hace en solitario o en colaboración con otras instituciones españolas y locales, a través de sus sedes en Chicago, Los Ángeles, Miami, Nueva York y Washington DC.

Ajena a la administración central pero dentro del sector público, Acción Cultural Española (AC/E) es la institución que desde su fundación más recursos dedica a la difusión de cultura en español en el exterior. Solo en los últimos cuatro años ha llevado a cabo 66 proyectos diferentes en territorio estadounidense, muchos de ellos desarrollados en más de una ciudad, por lo que el número total de actividades puede doblar la cifra.

En un equilibrio entre institución pública y privada, la Fundación Carolina nació en el año 2000 con el fin de fomentar las relaciones culturales y la cooperación en materia educativa y científica entre España y los países de la Comunidad Iberoamericana de Naciones y con otros con especiales vínculos históricos, culturales y geográficos. Actualmente, es la institución española de referencia de movilidad académica y becas internacionales. Cada año revisa, perfecciona y adapta su oferta a las nuevas tendencias formativas y culturales que hoy apuntan hacia la innovación y el emprendimiento. A su vez, contribuye a los objetivos del proyecto de Marca España, a través de programas de movilidad de delegaciones de países prioritarios de la política exterior española. Estados Unidos y los países del sudeste asiático encabezan esta lista: Estados Unidos, China, India, además de toda Iberoamérica.

El Programa Líderes Hispanos en Estados Unidos es una iniciativa de la Embajada de España en Washington DC. Por las 15 ediciones del programa han pasado 195 participantes, entre ellos, Arthur A. Estopinan, jefe de Gabinete de la presidenta de la Comisión de Asuntos Exteriores en la Cámara de Representantes de Estados Unidos. El programa nació con el objetivo de identificar a profesionales que destacan en el mundo empresarial, académico, artístico, político y en los medios de comunicación de Estados Unidos, facilitando el tejido de redes de contacto entre ellos y con sus homólogos españoles. Entre sus principales objetivos están los de difundir la realidad y la oportunidad que las comunidades hispanas de EE.UU. suponen para España, potenciar el sentimiento de pertenencia a una comunidad internacional que comparte idioma, cultura e historia y mejorar el conocimiento mutuo y la imagen de España en Estados Unidos y viceversa.

Las **Comunidades Autónomas** tratan de abrir o mantener espacios de difusión cultural en territorio estadounidense a la vez que tratan de estrechar los lazos con sus respectivas comunidades en Estados Unidos. Las que más desarrollada tienen su red de centros y actividades son el País Vasco y Cataluña.

El **País Vasco** cuenta con una Secretaría General de Acción Exterior que depende directamente del Lehendakari y al que asiste en la definición y dirección de la estrategia político institucional de la acción exterior de la comunidad. Cuenta con una delegación en Nueva York y su misión es fomentar la difusión de la cultura vasca en Estados Unidos. Financia actividades culturales en el medio artístico de creadores de origen vasco como, por ejemplo, las *performances* de Itziar Barrios en el *Abrons Arts Center de Nueva York* en el mes de julio de 2014. El fomento de la lengua y al cultura vascas dentro y fuera de su territorio es tarea del Instituto Etxepare. Llevan a cabo múltiples actividades diferenciadas por áreas: literatura, cine, teatro, danza, artes visuales, música (clásica, pop, rock, folk), fotografía, arquitectura y diseño, gastronomía y versolarismo (la improvisación popular de versos en vasco). El instituto ha creado 6 cátedras en diversas universidades de todo el mundo, de las cuales, 4 se ubican en territorio estadounidense: cátedra Bernardo Atxaga en Nueva York, creada en 2011; cátedra Koldo Mitxelena en Chicago (Illinois), creada en 2012; cátedra Jon Bilbao en Reno (Nevada), creada en 2014 y cátedra Eloise Garmendia Bieter en Boise (Idaho), en proceso de creación a lo largo de 2015. También en el ámbito pedagógico, el instituto cuenta con cuatro lectorados de lengua y cultura vascas en Illinois (Universidad de Chicago y Universidad de Illinois en Urbana-Champaign), en Idaho (Universidad Estatal de Boise) y en California (Universidad de California en Santa Bárbara). Además de las actividades puramente académicas, las cátedras son entornos privilegiados para el desarrollo de actividades de carácter cultural. El instituto Etxepare es también responsable de la gestión de las ayudas y subvenciones para la promoción de creadores en cada una de estas áreas.

El gobierno de **Cataluña** creó en 2008 una Secretaría de Asuntos Exteriores y de la Unión Europea que, entre el 4 y el 11 de marzo, instaló delegaciones del gobierno catalán en Francia, Reino Unido y Alemania, y en septiembre de ese mismo año 2008 puso en marcha una oficina en Washington⁸ cuyos objetivos son facilitar las relaciones bilaterales con las autoridades norteamericanas (EE.UU. y Canadá), así como con los gobiernos descentralizados; promover y coordinar las relaciones de colaboración del gobierno catalán con la ONU y otros organismos internacionales con sede en EE.UU. y Canadá que tengan intereses relevantes para Cataluña, especialmente en el ámbito de las relaciones internacionales y de cooperación al desarrollo y, por último, la ejecución de las acciones derivadas de los planes de actuación del comité de seguimiento de la acción exterior del gobierno.

Esto no obsta para que el departamento de cultura del gobierno catalán financie proyectos de difusión de la lengua y la cultura catalana fuera de Cataluña. Para ello cuenta con diversos organismos: el Instituto Catalá de Empresas Culturales (ICEC) que solo tiene sedes en ciudades del entorno UE; la Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural (OSIC) que, sin sedes en el exterior gestiona ayudas a la creación y a los sectores culturales; la Agencia Catalana de Patrimonio Cultural y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, organismo creado en 2009 para renovar las políticas culturales, mejorar, ampliar y estabilizar el apoyo a la creación, con el convencimiento de que las políticas de fomento y de expansión de la cultura deben mantenerse al margen de los cambios de gobierno. Su informe anual refleja el nivel de calidad o excelencia de la producción artística catalana, el funcionamiento y resultado de los canales y circuitos de difusión y distribución, el impacto económico de cada sector y su estructura de financiación y, por último, el peso del sector público y del sector privado y nivel de complementariedad.

En el ámbito empresarial y comercial, Cataluña ha creado su propia agencia para la competitividad empresarial. Con el nombre de Acció, se especializa en el fomento de la innovación y la internacionalización de la empresa catalana en el exterior. En Estados Unidos abre oficinas en Boston, Nueva York, Miami y San José de California.

El resto de las comunidades autónomas también llevan a cabo actividades culturales en Estados Unidos, si bien los años de crisis han debilitado cuando no han hecho desaparecer las dotaciones económicas de los gobiernos autonómicos a programas culturales de acción cultural. **Galicia** crea en 2009 un Consejo de Acción Exterior con prioridades de actuación de la acción exterior de Galicia que, en el plano cultural establece como objetivos: “tejer redes de intercambio que faciliten nuestro prestigio cultural y permita enriquecer nuestra propia vida cultural»; “combinar la difusión de la imagen de Galicia (más allá del tradicional recurso a exposiciones y otras iniciativas en el exterior) con el fomento de acciones que permitan el conocimiento entre culturas y faciliten la presentación a la sociedad gallega de otras identidades».

8 Decret 179/2008, de 9 de setembre, de creació de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya als Estats Units d'Amèrica, DOGC núm. 5216.

La Dirección General de Emigración del **Principado de Asturias** crea en 1984 un Consejo de Comunidades Asturianas que gestiona ayudas y subvenciones para los asturianos en el exterior. Para fomentar las relaciones bilaterales, crea un portal donde, entre otra información, se reúne la de los centros asturianos reconocidos en el exterior. En Estados Unidos existen tres en la costa este: Nueva York, Tampa y Miami.

El gobierno de **La Rioja** aprueba en 2005, una ley de la comunidad riojana en el exterior, entre cuyos objetivos está: “potenciar las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas con las instituciones y agentes sociales de las Comunidades Autónomas y países de residencia de los miembros de la Comunidad Riojana en el Exterior». No existe, sin embargo, una comunidad oficial de riojanos en Estados Unidos, más allá de un sencillo censo de una treintena de emigrantes registrados.

En **Aragón**, los esfuerzos de la Dirección General de Cultura y Patrimonio se dirigen a la promoción de creadores y al mantenimiento de las ICCs afincadas en la región. Las fundaciones y organizaciones que en el pasado mantenían una cierta actividad cultural en el exterior (Fundación Goya en Aragón, Fundación Torralba-Fortún, Fundación Dinópolis Teruel, Fundación Beulas, Fundación Santa María de Albarracín y Consorcio Patrimonio Histórico de Aragón) han visto reducido su margen de actuación considerablemente, sin que en las memorias del último bienio (2014-2015) se registren actividades en Estados Unidos, salvo una participación científica del equipo de la Fundación Dinópolis.

En la **Comunitat Valenciana**, la ley de 2015 de Transparencia, Buen Gobierno y Participación Ciudadana de la Comunitat Valenciana regula la participación de las comunidades de valencianos en el exterior (Organizaciones de la Sociedad Civil) en la difusión de la cultura y la identidad valencianas en el exterior. En EE.UU. existen las de Nueva York (La Iluna casa de Valencia), Atlanta (Casa de Valencia), Connecticut (Spanish-American Cultural Club Casa Valencia-España) y Miami (Centro Valenciano Florida).

En **Andalucía**, la Secretaría General de Acción Exterior centra su actividad en la promoción y divulgación de políticas europeas en territorio andaluz y de políticas andaluzas en Europa, así como en la mejora de las relaciones con los vecinos mediterráneos (sobre todo Marruecos) y atlánticos (sin especificar nada más). Por otro lado, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, creada en 1993 con la denominación de Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, se fusionó posteriormente con el Centro Andaluz de Teatro y la Productora Andaluza de Programas. En 2013, último año de que se dispone de memorias de actividades on line, las ciudades de la costa este de norte a sur y la capital aparecen como destino de compañías de artes escénicas (Ballet Flamenco de Andalucía en Boston, Nueva York, Washington, Carolina del Sur, Tampa y Miami. Ese mismo año pusieron en marcha un Programa de Internacionalización del Flamenco que contó con fondos UE para el desarrollo regional (FEDER).

Del resto de comunidades y ciudades autónomas o bien ni siquiera tienen regulados marcos normativos para el establecimiento de planes estratégicos de acción en el exterior o bien, como Extremadura o Castilla y León, tienen aprobada esa regulación con el objetivo de fomentar la presencia económica, cultural y social de sus comunidades en el exterior pero se aprobaron al inicio o en el peor momento de la crisis económica, por lo que la mayoría de ellas han quedado inactivas por falta de financiación.

1.6.2 Cooperación público-privada entre España y Estados Unidos

La cooperación público-privada se ha convertido, en un entorno de crisis económica como el de los últimos años, en una vía simbiótica de actuación que permite al sector público seguir programando un volumen similar al pasado de actividades culturales cuando el gasto público se ha visto reducido y, a las empresas privadas, contar con el *know how* y la capacidad productiva de entidades públicas dotadas de un personal y una trayectoria superespecializada, para mejorar su imagen ante el consumidor (mercado interno) o para penetrar en espacios de actuación comercial en los que la empresa privada tiene previsto acceder, expandirse, afianzarse y consolidarse (mercados internacionales). Especialmente cuando en dichos mercados el sector público lleva ejerciendo un papel facilitador de la marca país —incluida la cultura empresarial— desde el establecimiento de relaciones diplomáticas.

Se trata de una propensión que se inició algunos años atrás, antes incluso de las dificultades económicas para afrontar el tradicional gasto público, en la tendencia de finales de siglo de disminuir la estructura de los estados, de avanzar en competencia en los mercados globales, de potenciar la innovación, de reducir la burocracia de los servicios públicos y de pasar de un papel protagonista de gestión de los activos —con la consiguiente asunción de los riesgos inherentes a la propiedad— a desempeñar un papel planificador y regulador de la actividad privada. En este caso, la administración pasaría de ser la productora de servicios a un órgano garantista de la prestación de servicios eficaces y de calidad para los ciudadanos.

En Estados Unidos, tres son las vías actuales de actuación público-privada: la educativa a través de universidades y centros de difusión de la lengua y la cultura en español; la comercial, a través de la actuación de las oficinas comerciales de la Embajada de España y el establecimiento de organismos que nacieron en una conjunción público-privada para aprovechar los recursos compartidos de la diplomacia pública y la voluntad de penetración en el mercado estadounidense de la empresa española. Ejemplos de cada una de estas vías son: el Centro Juan Carlos I de la Universidad de Nueva York; el programa America Reads Spanish o la Fundación Consejo España-Estados Unidos (Spain-USA Council Foundation).

El **Centro Juan Carlos I** nace con la voluntad de promover la investigación y la enseñanza del español y de las culturas hispanas en la Universidad de Nueva York, de

desarrollar programas para todos los públicos y con carácter gratuito de difusión de la historia, la política y la cultura de las comunidades hispanas y organiza encuentros que promuevan el diálogo y la cooperación entre los líderes de los sectores público y privado en España, América Latina y los Estados Unidos. En 1983 la universidad se dotó de una cátedra de estudios contemporáneos de las culturas hispanas y culturas hispanas. El centro fue inaugurado en 1997 por los Reyes de España, con presencia de destacadas figuras de la política y la cultura hispanas y por Hillary Clinton. En poco tiempo, se convirtió en un centro de referencia para los estudios hispanos en Nueva York y en un punto de encuentro de las actividades culturales hispanas. Cuenta con apoyo financiero público de la ciudad de Nueva York y con donantes privados, entre otros, La Caixa, Bankia, Fundación Coca-Cola de España, Fundación Ramón Areces, Fundación Tabacalera, S.A, Grupo Endesa, Iberdrola S.A, RENFE, Telefónica de España, S.A.; siete de los cuales son honrados por la Universidad con la categoría de miembros de la sir Harold Acton Society por aportes superiores al millón de euros.

America Reads Spanish es una iniciativa del ICEX y la Federación del Gremio de Editores de España (FGEE) puesta en marcha en 2004 cuyo objetivo es fomentar la lectura en español de los ciudadanos estadounidenses, en el convencimiento de que conocer la lengua y las culturas hispanas mejora la comunicación entre las comunidades en contacto permanente en la era global. El peso del español como recurso económico ha permitido incorporarse a diversas organizaciones españolas, estadounidenses y de países iberoamericanos como The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP), American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL), Centro Barahona para el Estudio de Libros Infantiles y Juveniles en Español de la Universidad de San Marcos (California), Casa América, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Hispanic Association of Colleges & Universities, Instituto Cervantes, Reforma (The National Association to Promote Library and Information Services to Latinos and the Spanish-Speaking) y el Seminar of the Acquisition of Latin American Library Materials (SALALM). La campaña facilita publicaciones en español a miles de bibliotecas locales, escuelas, universidades y minoristas de libros en los EE.UU. Para ejercer esta difusión del producto editorial en español, el programa cuenta con numerosos socios que incluyen asociaciones profesionales, cadenas de librerías, bibliotecas públicas y privadas y asociaciones de hispanos en el país.

La Fundación Consejo España-Estados Unidos (Spain-USA Council Foundation) se creó en Sevilla en 1997. Con sede en Madrid y cerca de Washington, en su patronato hay representación de la mayoría de las empresas españolas que lideran los diversos sectores comerciales e industriales en Estados Unidos (Viscofán, Acerinox, Grifols, Abengoa, Ferrovial, BBVA, Aspen Institute, IESE, Sabadell, Santander, Popular, Indra, Abertis, Telefónica, Repsol, AC Hoteles, Cuatrecasas, Elzaburu, Acciona, Freixenet, Iberia, Iberdrola, Garrigues, Cosentino, Hp, ACS, Ferrovial, Mapfre, OHL, GómezAcebo). También cuenta con representación estatal (MAEC, Instituto Cervantes, Universidad de Alcalá, ICEX, Casa América), otras entidades civiles y

políticas (Real Instituto Elcano, Partido Popular, Partido Socialista Obrero Español), así como personalidades del mundo de la banca, la empresa y la política.

Entre sus objetivos destaca el impulso de la cooperación entre España y EE.UU. en los terrenos económico, comercial, empresarial, científico y cultural; la mejora del reconocimiento recíproco y las respectivas marca-país; la propuesta a los gobiernos de acciones tendentes al desarrollo de las relaciones bilaterales y el fomento de la relación con la comunidad norteamericana de origen hispano.

Algunos de sus programas más exitosos (Jóvenes líderes norteamericanos, Prácticas en empresas españolas y Becarios Fullbright) están enfocados a que las jóvenes generaciones tengan un conocimiento de primera mano de la realidad social, política, empresarial y cultural del otro país. Lleva a cabo, además, un programa de actividades que incluye la organización y celebración de seminarios, conferencias, encuentros y exposiciones (v.gr. Diseñar América con la Biblioteca Nacional de España en 2014 que ha estado itinerando por diversas ciudades de Estados Unidos a lo largo de 2015).

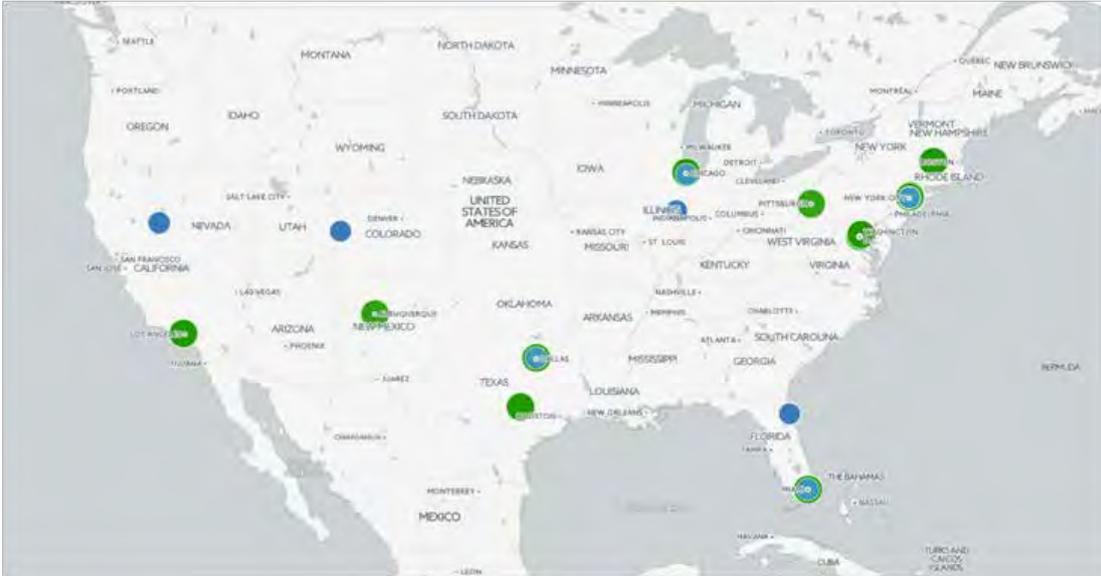
Pero la actividad de mayor relevancia y trascendencia de la Fundación Consejo España-Estados Unidos es la organización anual del Foro España/USA, que durante unos días reúne a los miembros del Consejo con personalidades prominentes de diversos campos de la economía, la empresa, la política y la cultura de ambos países. La finalidad de este foro es tratar las cuestiones prioritarias en las agendas bilaterales. En septiembre de 2015, el foro se celebró en San Agustín de La Florida con motivo de la conmemoración del 450 aniversario de su fundación.

1.6.3 El mapeo de los circuitos culturales

Con el objetivo de tomar el pulso a las propuestas e iniciativas de programas de promoción cultural apoyados por parte de las instituciones españolas, hemos elaborado un primer mapeo de las actividades desarrolladas a lo largo de los años 2014 y 2015.

El repaso de estas iniciativas en dos años nos permite identificar por dónde se establecen los circuitos culturales en español en Miami, Nueva York y Los Ángeles. Todos los mapas se han elaborado de forma dinámica, de modo que en estas páginas se muestran capturas, y al pie de cada gráfico se indica la dirección (URL) en la que se pueden consultar las cartografías en movimiento.

Gráfico 2. Actividades 2014



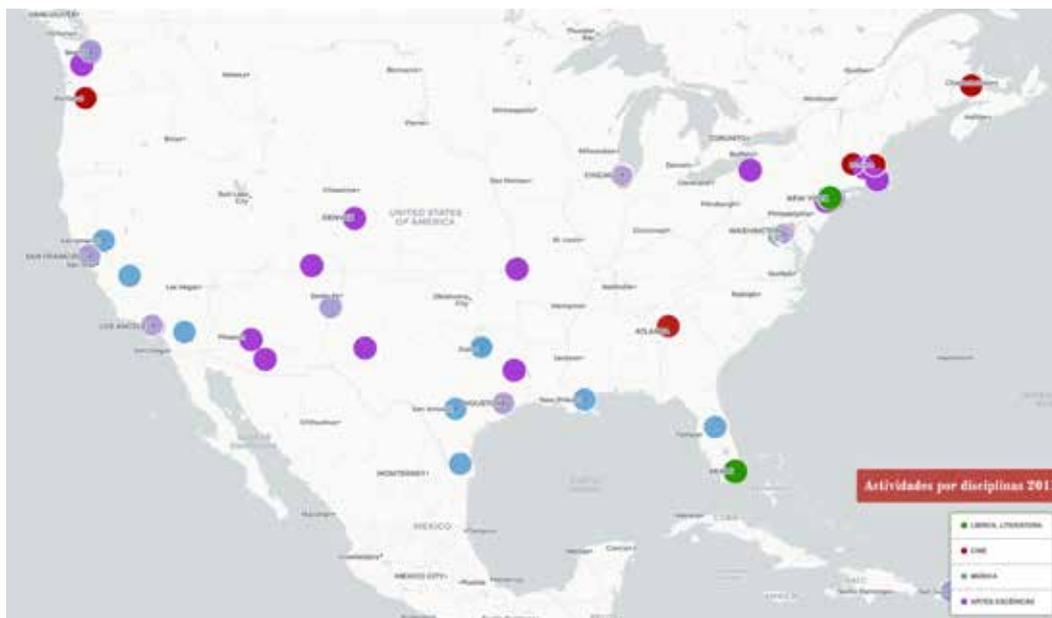
Puede consultarse en: https://azucenal.cartodb.com/viz/4598e2a6-acb9-11e5-a39d-0ecd1babdde5/public_map.

Gráfico 3. Mapa dinámico de actividades 2014



Puede consultarse en: https://azucenal.carto.com/viz/a837c322-acab-11e5-96de-0e3a376473ab/public_map.

Gráfico 4. Actividades por disciplinas 2015



Puede consultarse en: https://azucenalc.carto.com/viz/b4ff31ba-ad61-11e5-9251-0e31c9be1b51/public_map.

2 Las comunidades hispanas en las ciudades globales estadounidenses

La composición de las comunidades hispanas en Estados Unidos no es fácil de abordar, porque no se trata de una fotografía estática. Y si se trata de identificar en este grupo a las comunidades hispanohablantes, el trabajo se complejiza porque las lenguas están vivas y como tales, nacen, crecen y evolucionan conforme son utilizadas, conforme conviven con otras lenguas, conforme el contexto sociocultural y político-económico favorece o impide su desarrollo.

En otros trabajos hemos abordado con más profundidad la perspectiva historiográfica de la conformación de las comunidades latinas en EE.UU. y las industrias culturales en español (Retis, 2013a; 2013b; 2014; Retis y Badillo, 2015). Pero centrando la atención desde el último cuarto del siglo XX es preciso entender cómo mientras las teorías críticas latinoamericanas bautizaban los ochenta como la “década perdida” para interpretar los efectos de los reajustes estructurales y la crisis económica en la región, en Estados Unidos el discurso público la bautizó como la *Hispanic Decade*⁹ (Yúdice, 2009), para dar cuenta de la creciente presencia de inmigrantes latinoamericanos: en esos años llegaron más de cuatro millones, el doble que la década anterior y

9 Como explica Yúdice (2009) a finales de los setenta la revista *Time* publicó el artículo “It’s now your turn”, sugiriendo que los latinos superarían a los afroamericanos como la minoría más grande en Estados Unidos. Aunque esto no sucedería hasta el cambio de siglo, el discurso público continuó acuñando el término *The Hispanic Decade*, para hablar del primer “boom” latino en el país.

el cuádruple que los años sesenta (Retis y Badillo, 2015). Como explica Dávila, el crecimiento y popularización de una categoría única para englobar a comunidades diversas pero que trazan raíces en Latinoamérica, tal como “Hispanic” o “Latino”, data de los años setenta, cuando empezaron a ser usadas por las agencias federales y retomadas por los conteos censales, las políticas estatales y los medios (Dávila, 2001). En realidad, la mayor parte de los latinos (54%) tienden a identificarse más bien con su países de origen y sólo un 24% prefieren este tipo de etiquetas panétnicas (Taylor, López, Martínez y Velazco, 2012).

Según el informe del censo estadounidense de 2015, publicado con motivo del mes de la herencia hispana¹⁰, se calcula que el número de latinos alcanza 56,6 millones. Esto es, el 17,6% de la población total. Solo entre julio de 2014 y julio de 2015 crecieron en 1,2 millones, casi la mitad del crecimiento total de la población, que fue de 2,5 millones. Según este reporte, hacia 2060 la cifra subirá a 119 millones. Por estados, el mayor número reside en California (15,2 millones) y por condados, el mayor número vive en Los Ángeles (4,9 millones). Según este documento, 39,3 millones de latinos mayores de 5 años afirman hablar español en casa, una subida del 126,3% desde 1990 en que era 17,3 millones los que se comunicaban en este idioma en el hogar. Estos datos son algo superiores a las estimaciones que hizo el Pew Research Center tres años antes, que a su vez se basaba en las proyecciones que la oficina del censo publicó en 2011, cuando se calculaba que en 2015 serían algo más de 37 millones los hablantes de español (López y González-Barrera, 2013). Por entonces se dudaba de si el español sucumbiría en el cementerio de lenguas, es decir, si le pasaría lo mismo que al italiano, al alemán o al polaco, que bajaron en proporción (55,2%, 32,7% y 25,9% respectivamente entre 1980 y 2010) a pesar de que los grupos que trazan sus herencias en Alemania, Polonia e Italia subieron durante el mismo periodo. Sin embargo, parece estimarse que al idioma español no le pasará lo mismo, ya que los sondeos apuntan que para la mayoría de los latinos hablar español es importante para las futuras generaciones (95%) y, al contrario de lo que le pasó a las anteriores generaciones, los jóvenes de hoy en día escuchan en sus casas más comentarios positivos sobre la importancia de mantenerse bilingües (Taylor, López, Martínez y Velazco, 2012; Pew, 2013). Sin embargo, como veremos a lo largo de este documento, esta percepción no se corresponde con la tendencia general a percibir el crecimiento del idioma como una amenaza (González, 2011; Yúdice, 2009), con las cortapisas administrativas para fomentar el desarrollo del bilingüismo en la educación básica¹¹ (Ovando y Peters, 2000; Krashen, 1996; Benson, 2014) o con la percepción estereotipada de que los latinos son ciudadanos de segunda clase (Mason, 2016).

10 El mes de la herencia hispana en Estados Unidos se conmemora del 15 de septiembre al 15 de octubre de cada año. Empezó como una semana de celebraciones, conocida como el *Hispanic Heritage Week* establecido en tiempos de Lyndon Johnson y se expandió durante los años de Reagan a cuatro semanas como el *National Hispanic Heritage Month*.

11 Este año se somete a votación la eliminación de la proposición 227 en California. Esta proposición, que fue aprobada en 1998, supuso acordar oficialmente el dejar de apoyar la educación bilingüe en el estado.

2.1 La inmigración como “problema”

En otros trabajos hemos analizado en profundidad cómo la percepción sociotrópica puede condicionar la percepción egotrópica de la inmigración y hace que se la entienda como una amenaza para la sociedad de acogida (Retis, 2012). En España, por ejemplo, el estudio comparado de su tratamiento mediático como un “problema” de percepción para el ciudadano de a pie entre los problemas que aquejan al país y los problemas que le aquejan personalmente, permitió demostrar cómo los españoles incrementaron su malestar entre enero y marzo de 2001, producto del eco mediático de los enfrentamientos partidistas sobre el tema (Retis, 2006). La tendencia es semejante a nivel internacional: a pesar de la revolución en las comunicaciones, todavía hay mucha gente que tiene una idea inadecuada de la magnitud, las implicaciones y el contexto socioeconómico de los desplazamientos de población. La inmigración se ha convertido en un asunto altamente politizado y tiende a ser percibido de un modo negativo, a pesar de la clara necesidad de diversificación en las sociedades y economías modernas (OIM, 2008). Y esta tendencia se generaliza en la mayor parte de los medios del norte económico: mientras que los medios europeos tienden a hacerse eco de la preocupación porque los inmigrantes no “encajan” en la comunidad nacional, la prensa estadounidense tiende a enfatizar el “peligro” en el incremento de los costos fiscales de los servicios sociales y educativos (Benson y Saguy, 2005). El discurso público y mediático de la inmigración y, por extensión, la diversidad y las minorías étnicas y lingüísticas como un problema o una amenaza, influye en la opinión pública. Esto condiciona que los grupos minoritarios desarrollen estrategias de información, comunicación y autorrepresentación en espacios paralelos, lo que en otros trabajos hemos llamado “espacios mediáticos” al referirnos a los medios dirigidos a inmigrantes (Retis, 2008), pero que en este documento abordamos como “circuitos culturales”, para referirnos a todos esos entornos espaciales que surgen y se desarrollan en el interior de las ciudades, pero que son recorridos principalmente, y a veces casi exclusivamente, por grupos inmigrantes. En el caso de los hispanohablantes latinos, debemos hacer hincapié en la heterogeneidad de su composición que, empero, tiende a englobarse en una categoría pan-étnica. Como veremos en las páginas que siguen, a lo largo de la historia reciente y de modo comparado, los circuitos culturales hispanos se han originado en procesos coetáneos pero se han diferenciado en su composición, dependiendo de su origen y destino geográfico.

A lo largo de estos años, diversas investigaciones han demostrado que los latinos en Estados Unidos tienden a no aparecer en los medios, pero cuando lo hacen tienden a ser representados de manera estereotipada o en términos de conflicto social (Santa Ana, 2013; NAHJ, 2006; NCLR, 1997; Wilson y Gutiérrez, 1985). Por décadas, la prensa de referencia ha tendido a hacerse eco primordialmente del debate político en torno al malestar sobre la inmigración, de tal manera que el ciudadano de a pie conoce poco sobre los contextos socioeconómicos y políticos de los desplazamientos de hispanohablantes hacia Estados Unidos. Esta tendencia ha condicionado que pocos

sepan, como anota el periodista Juan González, que estos movimientos no fueron ocasionados por un sorpresivo deseo colectivo de conseguir los beneficios materiales de la sociedad estadounidense sino que fueron producto de las guerras civiles y el caos social que generaron los procesos intervencionistas a nivel militar y económico. El argumento central de su libro es que “la dominación económica y política de Estados Unidos sobre Latinoamérica ha sido —y continúa siendo— la razón subyacente de la masiva presencia de Latinos aquí. Muy sencillo, nuestra vasta población latina es la cosecha no intencionada del imperio de Estados Unidos”¹², lo que da título a su libro “Harvest of Empire” (González, 2011: XVII). Este (des)conocimiento de las condiciones que originan los desplazamientos de hispanohablantes, se traslada, como veremos más adelante, al modo en el que se percibe el crecimiento de los hispanohablantes.

2.2 La “latinización” de las ciudades

Como explica Canales, en sus procesos migratorios los latinoamericanos no rompen con sus raíces territoriales sino que configuran un campo social transnacional a través del cual la comunidad de origen se transforma en los lugares de destino (Canales, 2011). En las últimas décadas, los hispanohablantes que han llegado y se han asentado en entornos urbanos han ido reconfigurando su sentido de pertenencia, pero también han ido construyendo y transformando espacios en la ciudad, y los han ido haciendo suyos. Estos procesos no son estáticos, sino que protagonizan constantes mutaciones en términos de tiempo y lugar. La revisión de las estadísticas demográficas de las 100 áreas metropolitanas con mayor población hispana entre 1980 y 2000 confirmaba la consolidación de cuatro tipos de movimientos de concentración y dispersión geográfica en las áreas urbanas que, además, hay que tomar en cuenta, se producen en paralelo. Los “*established Latino metros*” como Nueva York, Los Ángeles, Miami o Chicago, son considerados como el corazón hispano en Estados Unidos. En esos años se contabilizaron dieciséis áreas metropolitanas en las que residían la mitad de los latinos del país. La comparativa también evidenció la emergencia de los “*new Latino destinations*” como Atlanta u Orlando; pero también de los “*fast-growing Latino hubs*” como Orange County o Riverside-San Bernardino, y los “*small Latino places*”, generalmente situados en el sur y el *mid-west*. Por entonces el 54% de todos los hispanos se registraban como residentes en áreas urbanas (Suro, 2002), una tendencia que se asemeja a la de la población general en el mundo. Si en 2008, ya la mitad de la población mundial residía en áreas urbanas (Naciones Unidas, 2007), las cifras más recientes se calculan en un 54% y, según las proyecciones, para 2050 el 66% de la población del mundo será urbanita (Naciones Unidas, 2014). Esta tendencia indica que en las próximas décadas serán las áreas urbanas las que absorberán el crecimiento de la población mundial (Naciones Unidas, 2009). Esta singularidad se

12 La traducción del inglés al español es nuestra.

agudiza en los entornos de las ciudades globales (Sassen, 2001) y de entre todas, las tres ciudades de esta investigación conforman entornos pluridimensionales que inciden en la gestión y el desarrollo de los circuitos culturales en español.

Una década después de ese primer estudio, la revisión por condados identificó los patrones de asentamiento de diversos grupos hispanohablantes: las comunidades mexicanas constituyen los grupos mayoritarios en Los Ángeles-Long Beach (78% de los grupos hispanos), así como en las áreas metropolitanas de los estados de Arizona, California, Nuevo México y Texas. Por su parte, en la costa este, las zonas metropolitanas de Nueva York-Nueva Jersey acogen a la mayor parte de los grupos puertorriqueños y dominicanos; mientras que en Miami-Hialeah los grupos mayoritarios tienen raíces cubanas o en Washington DC son predominantemente salvadoreños (Brown y López, 2013). Si nos detenemos en los datos por ciudad, vemos que en Los Ángeles la mayoría de los hispanos tienen raíces en México. Le siguen en proporción salvadoreños, guatemaltecos, puertorriqueños y nicaragüenses. En julio de 2015, *Los Angeles Times* titulaba "*It's oficial: Latinos now outnumber whites in California*"¹³ y desde 2009 viene actualizando el mapeo de los barrios con mayoría latina¹⁴: East Los Ángeles (96,7%), Maywood (96,4%) Walnut Park (95,5%), Huntington Park (95,1%), Boyle Heights (94 %), Cudahy (93,8%), Bell Gardens (93,7%), Commerce (93,4%), Vernon (92,6%), South Gate (92,1%) o Bell (90,7%) superan el 90% de la concentración de latinos. En Nueva York la mayor parte de los latinos son puertorriqueños, seguidos de dominicanos. Pero la llegada y el asentamiento de grupos mexicanos desde los años noventa los ha colocado como tercera mayoría hispanohablante (Smith, 2006), seguida por ecuatorianos y colombianos. En el caso de Miami, la mayoría de los hispanos se fueron constituyendo a lo largo de las décadas recientes conforme se produjeron los distintos flujos migratorios provenientes de Cuba. Le siguen en proporción los grupos colombianos, nicaragüenses, puertorriqueños y hondureños, aunque muy recientemente se ha empezado a notar la llegada de grupos venezolanos, como lo ha venido documentando el *Miami Herald*.¹⁵

13 Disponible en: <http://www.latimes.com/local/california/la-me-census-latinos-20150708-story.html>

14 Disponible en: <http://maps.latimes.com/neighborhoods/ethnicity/latino/neighborhood/list/>

15 Disponible en: <http://www.miamiherald.com/news/local/immigration/article81578152.html>

Tabla 1. Grupos hispanos más numerosos por país de nacimiento o herencia en las ciudades del estudio

Los Ángeles				Nueva York			
	Todos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.		Todos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.
Mexicanos	4.529	2.753	1.776	Puertorriqueños	1.225	1.212	13
Salvadoreños	443	179	264	Dominicanos	898	386	513
Guatemaltecos	283	105	178	Mexicanos	525	224	301
Puertorriqueños	64	63	2	Ecuatorianos	365	128	235
Nicaragüenses	55	19	35	Colombianos	227	74	153

Miami			
	Todos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.
Cubanos	886	260	626
Colombianos	111	29	82
Nicaragüenses	109	33	76
Puertorriqueños	90	89	2
Hondureños	70	23	47

Datos en miles. Fuente: Pew Research Center, 2013.

Las tres áreas de investigación seleccionadas para nuestra investigación se encuentran actualmente entre las 60 áreas metropolitanas con mayor presencia hispana: Los Ángeles-Long Beach tiene cerca de 6 millones de residentes (44,8% del total de la población), New York-Northeastern cuenta con casi 4 millones y medio (24,2% de la población) y Miami-Hialeah contabiliza 1,6 millones de hispanos (64,7% del total de la población de la zona) (Pew Research Center, 2011). Esto quiere decir que diversos grupos de hispanohablantes conviven en barrios, calles, plazas, escuelas, negocios,

trabajos y demás centros comunes. Lo interesante aquí es que, una buena parte de estos residentes empezaron a llegar en los años noventa, lo que supone una realidad relativamente nueva. Durante los primeros años de llegada, los inmigrantes tienden a asentarse en “enclaves étnicos” (Protes y Wilson, 1980) y esto condiciona la convivencia vecinal. Con el paso del tiempo el fortalecimiento de las redes migrantes y el asociacionismo producen sinergias hacia los entornos locales. En paralelo las relaciones con los países de origen refuerzan las relaciones transnacionales. Como veremos adelante, estas sinergias condicionan las prácticas culturales tanto en sus circuitos geográficos como en sus modos de producción y consumo.

Tabla 2. Población total en las ciudades y número de hispanos por origen de nacimiento

Ciudad	Hispanos			No hispanos		Total
	Todos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.	Blancos	Negros	
Los Ángeles - Long Beach, Metropolitan Area	5.804	3.358	2.446	4.043	853	12.947
New York- Northeastern New Jersey, Metropolitan Area	4.317	2.483	1.834	8.251	3.017	17.858
Miami-Hialeah, Metropolitan Area	1.627	556	1.071	402	425	2.514

Datos en miles. Fuente: Pew Research Center, 2013.

Como explica González, las predicciones apuntan a que hacia el final de este siglo la mayoría de la población estadounidense tendrá raíces latinoamericanas y no europeas. Por otro lado, está comprobado que ante la concentración geográfica en el suroeste o en los Estados de California, Nueva York y Florida se han venido produciendo movimientos de dispersión geográfica que están alcanzando virtualmente cada suburbio, ciudad y área rural de cada condado en el país. “Este rápido cambio ha originado consecuentemente una gran inseguridad entre los blancos no hispanos e incluso entre los afroamericanos” y “puesto que la cultura de los pueblos se expresa inevitablemente a través de sus lenguajes, el crecimiento del uso de la lengua “extranjera” de alguna manera implica el crecimiento de las culturas ajenas. Los hispanos, con razón o no, son vistos ahora como la vanguardia de una amenaza lingüística” (González, 2011: XVI).

Es imprescindible tener en cuenta que la acrecencia de los hispanos en las metrópolis estadounidenses se produjo en el contexto en el que los procesos de globalización

creaban nuevas formas de la economía mundial, con el surgimiento de mercados globales para las finanzas o servicios especializados. En términos de Saskia Sassen, la proposición central en el modelo de la “ciudad global” es que precisamente la combinación de la dispersión geográfica de las actividades económicas con sistemas simultáneos de integración otorga a las ciudades un rol estratégico en la fase actual de la economía mundial (Sassen, 2012: 35). Las grandes ciudades concentran infraestructura y servicios, una clave dinámica que otorga la capacidad de control global. Estas sinergias generan un orden social urbano asociado al tipo de actividades que se producen en la ciudad. A partir de la geografía y los estudios urbanos se analiza el desempeño de las cosmópolis en un criterio jerárquico dependiendo de una serie de medidores (actividades empresariales, capital humano, intercambio de información, experiencia cultural, *political engagement*, entre otros). Nueva York muy por delante, seguida de Los Ángeles unos escalones abajo, aparecen dentro de las ciudades con mayores conexiones y capacidad de poder a nivel internacional. Son ciudades del *Tier 1* o *Alpha*, según el índice que se consulte. Aunque Miami no se encuentra dentro del grupo de élite, está considerada como del grupo de ciudades menores al alza o *Alpha-*, o de *Tier 3*. A diferencia de las otras, su poder comercial y financiero es menos global, pero la incidencia que representa a nivel regional, particularmente con su posición geopolítica en los movimientos de capital y de población latinoamericanos, la convierten en un nodo regional al alza (Aranda, Hughes y Sabogal, 2014). Nueva York y Los Ángeles son las dos ciudades más pobladas de Estados Unidos y si consideramos la mayor concentración de hispanos en los entornos metropolitanos del país, se une Miami en tercer lugar (Pew Hispanic Center, 2014). En décadas recientes, las primeras dos se han erguido como laboratorios ideales para el estudio de dos interesantes procesos que se venían produciendo en las ciudades estadounidenses: la vitalidad de las periferias urbanas y el retorno hacia los núcleos urbanos a la ciudad (Halle, 2003). El desarrollo de las periferias urbanas y la fragmentación de las políticas es central para los geógrafos de la “escuela de Los Ángeles”; por su parte la “escuela de Nueva York” enfoca su interés en la ciudad central. Algunos investigadores sugieren que Miami exhibe muchas de las tendencias de los Ángeles, pero que al ser más pequeña, es más típica de las ciudades del futuro (Nijman, citado en Hall, 2014).

Los estudios comparados sobre el comportamiento del núcleo urbano (*urban core*), el área cercana al núcleo urbano (*near-core*) y la periferia, durante la segunda mitad del siglo XX, sugieren que Nueva York se asemeja a Los Ángeles con amplias proporciones de grupos con altos ingresos, pertenecientes a mayorías étnicas viviendo más allá del núcleo urbano (Beveridge y Weber, 2003). La acrecencia de hispanos y la disminución de afroamericanos ha llevado a la “latinización” de áreas consideradas tradicionalmente como guetos negros tanto en Nueva York como en Los Ángeles (Halle, 2003). Por otro lado, en Los Ángeles las clases más pudientes tienden a residir en áreas distantes de los barrios segregados y los guetos, donde

viven los más pobres, las minorías o los inmigrantes. El uso mayoritario de transporte privado impide además el contacto cercano entre distintos grupos sociales en la ciudad. En contrapartida, el intenso transporte público de Nueva York obliga a la constante exposición de grupos de distinta clase socioeconómica y origen racial y étnico (Sabagh y Bozorgmehr, 2003), lo que hace que los distintos grupos convivan, por lo menos en sus trayectorias por la ciudad. En Miami el comportamiento de los grupos diversos en términos demográficos y socioeconómicos es más complejo. A partir de los setenta, la ciudad experimentó una alta concentración de operaciones comerciales internacionales generadas en buena parte por la próspera élite cubana (Portes y Stepick, 1993). Sin embargo, esto no ha impedido que los inmigrantes posteriores enfrenten legados materiales e ideológicos del caduco proyecto racial de Estados Unidos que ha sobrevivido a la transformación cubana de la ciudad (Aranda, Hughes y Sabogal, 2014).

2.3 Los contextos de segregación

Además de albergar las áreas metropolitanas más pobladas del país, Nueva York, Los Ángeles y Miami —en este orden— se encuentran entre las diez ciudades más económicamente segregadas, un proceso que ha venido agudizándose en los últimos treinta años (Taylor, 2012). El aumento de la desigualdad de ingresos ha estimulado el crecimiento de la segregación económica —o segregación basada en los ingresos—, lo que ha llevado a la contracción de la proporción de vecindarios predominantemente de clase media (de 85% en 1980 a 76% en 2010), y al crecimiento de los de ingresos bajos (de 12% en 1980 a 18% en 2010) y de los de ingresos altos (de 3% en 1980 a 6% en 2010). En este reordenamiento urbano intervienen además de la renta, el nivel educativo y la posición laboral o la clase socioeconómica. Estos tres tipos de segregación están estrechamente relacionados: si una ciudad está segregada en una dimensión, aumenta la probabilidad de que se segregue en las otras dos (Florida y Mellander, 2015). Resulta imprescindible tener en cuenta que las posibilidades de ascenso social intergeneracional dependen de diversos factores como la segregación residencial, la desigualdad de ingresos, la calidad de la escuela, el capital social y la estabilidad de la estructura familiar. Tomando en cuenta estas variables, diversos autores han apuntado cómo la movilidad intergeneracional es un problema local, que potencialmente podría abordarse mediante políticas públicas locales (Chetty, Hendren, Kline y Sáez, 2014).

Veamos la radiografía reciente de los latinos en las tres ciudades, según los datos más recientes aportados por el Pew Research Center (2013 y 2016).

Casi la mitad de los hispanos que actualmente reside en Los Ángeles nació fuera de Estados Unidos (2.446.000 frente a 3.358.000 nacidos en el país), esto quiere decir que son grupos predominantemente hispanohablantes y con estrechos vínculos con sus entornos familiares y de barrio allá donde nacieron. De todos, la mitad son

mujeres (2.985.000 frente a 2.909.000 hombres) por lo que es probable que las jefas del hogar mantengan el uso del español en los entornos privados. Esto explica por qué todavía hay una proporción sugerente de hispanohablantes que tienen el español como primera lengua. Se trata de una población muy joven, con una media de 28 años de edad (frente a los 35 de la población total), y una particular concentración de niños y adolescentes (1.319.000 entre 5 y 17 años) y de jóvenes (1.200.000 entre 18 y 29 años). A nivel educativo, actualmente constituyen la mayoría de los escolares de educación básica (K-12) con 1.313.000 frente a los 467.000 blancos y 142.000 afroamericanos. Sin embargo, la proporción cambia de manera inversamente proporcional cuando revisamos las cifras de educación superior. Esta situación además está estrechamente relacionada con el tipo de zona de residencia y la calidad de la educación pública que reciben estos niños y jóvenes. De los adultos mayores de 25 años 1.414.000 hispanos tiene menos que un diploma de secundaria (frente a 178.000 blancos y 65.000 negros), 800 mil cuentan con un diploma de *high school* (frente a 530.000 blancos y 138.000 afroamericanos), 691 mil tienen algún tipo de estudios de educación terciaria (frente a 970.000 blancos y 230.000 afroamericanos). Solo 342 mil latinos han conseguido diploma de estudios universitarios frente a 1.338.000 blancos y 137.000 afroamericanos. Pero si los niveles de educación coloca a una buena parte de los latinos angelinos en posiciones de desventaja comparativa, su estatus económico también los posicionan en sectores periféricos. Los ingresos medios anuales para los latinos que viven en Los Ángeles son de aproximadamente 20 mil dólares, cifra mucho menor que la de los afroamericanos (30 mil), pero significativamente menos que la de los blancos residentes en el área (43 mil). Esto se agrava si tomamos en cuenta que los datos más recientes indican que alrededor de 600 mil latinos menores de 18 años son pobres (frente a 59 mil afroamericanos y 49 mil blancos) y las cifras suben si consideramos a las personas de 18 años o mayores (768 mil, frente a 135 mil afroamericanos y 309 mil blancos).

En el caso de Nueva York, las estadísticas muestran que de los 4,3 millones de latinos que residen en la ciudad, poco más de la mitad ha nacido en Estados Unidos (2.483.000), y hay un número similar de mujeres y hombres. Alrededor de 800 mil están inscritos en educación básica (menos que los 1.154.000 blancos pero más que los 523 mil afroamericanos). Al igual que en Los Ángeles, la proporción de escolarizados se invierte cuando revisamos los datos de educación secundaria o superior. Son 865 mil los latinos que cuentan con un diploma menor que *high school* (frente a 422 mil blancos y 328 mil afroamericanos), 774 mil tienen un diploma de *high school* o equivalente (frente a 1.500.000 blancos y 60 mil afroamericanos). 560 mil latinos cuentan con algún grado de *college* (frente a 583 mil afroamericanos y 1.270.000 blancos). Como en la costa oeste, en el norte de la costa este los datos de estudios superiores son dramáticamente opuestos: solo 421 mil latinos tienen estudios universitarios, cifra similar a los afroamericanos (438 mil), pero muy inferior a los blancos (2.829.000). El ingreso medio de los latinos que residen en Nueva York

es alrededor de 23.800 dólares al año, significativamente menos que otros grupos (30.200 los afroamericanos y 48.000 los blancos). De entre los jóvenes menores de 28 años, 382 mil viven en la pobreza (frente a los 195 mil afroamericanos y los 126 mil blancos). Y de entre los mayores de edad son 659 mil los latinos pobres (frente a los 400 mil afroamericanos y los 468.000 blancos).

La proporción de latinos que han nacido fuera de Estados Unidos es mucho más alta en Miami 66% (1.071.000 de un total de 1.627.000) por lo que la probabilidad de hablar en español en la ciudad es mayor que en las otras dos ciudades. Además, hay que tomar en cuenta que los migrantes cubanos de los primeros flujos mantuvieron la práctica del idioma en sus entornos de residencia, laboral y de estudios. De los latinos que residen en Miami, algo más de la mitad son mujeres (51%). A diferencia de las otras ciudades, su presencia en las edades básicas de escolarización es muy alta (227 mil frente a los 84 mil afroamericanos y los 57 mil blancos). Aproximadamente 290 mil tienen menos que un diploma de *high school* (frente a 63 afroamericanos y 19 mil blancos), 343 mil tienen un diploma de *high school* (frente a 88 mil afroamericanos y 53 mil blancos) 255 mil han cursado algún tipo de estudios profesionales (frente a 73 mil afroamericanos y 74 mil blancos). De las tres ciudades de estudio, Miami es la única en la que los latinos sobrepasan el número de graduados universitarios (260 mil, frente a 34 mil afroamericanos y 132 mil blancos). Sin embargo, al igual que en las otras ciudades, la media de ingresos es inferior, 22.500 (frente a 38.000 de los blancos, pero ligeramente superior que los 22 mil de los afroamericanos). En cuanto a los niveles de pobreza, son 91 mil los menores de 18 años los latinos que se encuentran viviendo en esta situación (frente a los 45 mil afroamericanos y 11 mil blancos). Las cifras se elevan si consideramos las siguientes franjas de edad: 247 mil latinos viven en la pobreza (frente a 77 mil afroamericanos y 32 mil blancos).

En términos laborales, luego de la recesión de 2007-09 la mayor parte de los trabajos recuperados han ido más a latinos nacidos en Estados Unidos que a inmigrantes. Mientras que en 2007 el 56% de los trabajadores hispanos había nacido fuera del país, esta cifra bajó a 49,7% en 2013. Durante los años de la burbuja de la construcción, los inmigrantes latinoamericanos ganaron 1,6 millones de trabajos, dos veces más que los nacidos en el país. Como producto de la recesión más de medio millón perdió sus puestos laborales, de los cuales 430 mil eran inmigrantes. Los especialistas estiman que se ha entrado en una era de lento crecimiento económico y que esto redundará en la inmigración proveniente de América Latina, proceso que confluye también con los cambios en la demografía de Latinoamérica debido al descenso de la natalidad (Kochhar, 2014). Como vemos en la siguiente tabla, el porcentaje de desempleo en Los Ángeles, Nueva York y Miami está por encima del 12%. En términos de sector de empleo, la mayor parte de los latinos se ocupa en información, finanzas y servicios, así como comercio y transporte.

Tabla 3. Tipos de trabajos e industrias en las que se emplean los latinos en las tres ciudades

	Los Ángeles	Nueva York	Miami
Empleado	2.457	1.893	744
Sin empleo	361	260	106
Inactivo	1.373	1.106	491
Porcentaje de desempleo	12,8%	12,1%	12,5%
Industrias			
Construcción	232	157	62
Manufacturas	343	158	43
Comercio y transporte	508	395	196
Información, finanzas y servicios	1.375	1.183	443
Ocupaciones			
Directivos, profesionales especializados y ocupaciones similares	495	449	217
Servicios	573	514	140
Ventas y servicio técnico	595	446	221
Contrucción, actividades agropecuarias y extractivas	209	140	49
Mantenimiento, producción transporte y traslado de materiales	585	344	117

Fuente: Pew Research Center, 2016.

2.4 El “boom” del consumidor latino

Desde que se estableció la categorización de “Hispanos” en los censos estadounidenses, cada década se ha venido apuntando el crecimiento de las comunidades hispanohablantes en el país. Si bien esto ha ido sucediendo a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, luego de esta última década se ha empezado a notar una nueva tendencia y es la ralentización de los flujos de inmigrantes. Al cambio de siglo el 40% de los grupos hispanos habían nacido fuera del país. En 2014 este porcentaje

descendió al 34,9%. Según las cifras más recientes aportadas por el Pew Research Center, si en 2014 se estimaban en 55,3 millones de latinos en el país, se proyecta que la cifra suba a 119 millones para el 2060. En este contexto hay que tomar en cuenta que si entre 1980 y 2000 la inmigración fue el principal motor del crecimiento de los grupos hispanos, y por lo tanto de los hispanohablantes —se pasó de 4,2 millones a 14,1 millones—, desde 2000 el crecimiento se debe a los nacimientos en el país: entre 2000 y 2010 nacieron 9,6 millones de bebés latinos y el número de inmigrantes fue de 6,5 millones, mientras que entre 2010 y 2014 nacieron 3,9 millones de niños y la cifra de inmigrantes se contabilizó en 1,4 millones (Stepler y Brown, 2016). Si enfocamos la lupa en las ciudades de esta investigación observamos que esta tendencia se corresponde: conforme han ido pasando los años, ha ido disminuyendo el porcentaje de inmigrantes recientes en los entornos urbanos, salvo excepciones.

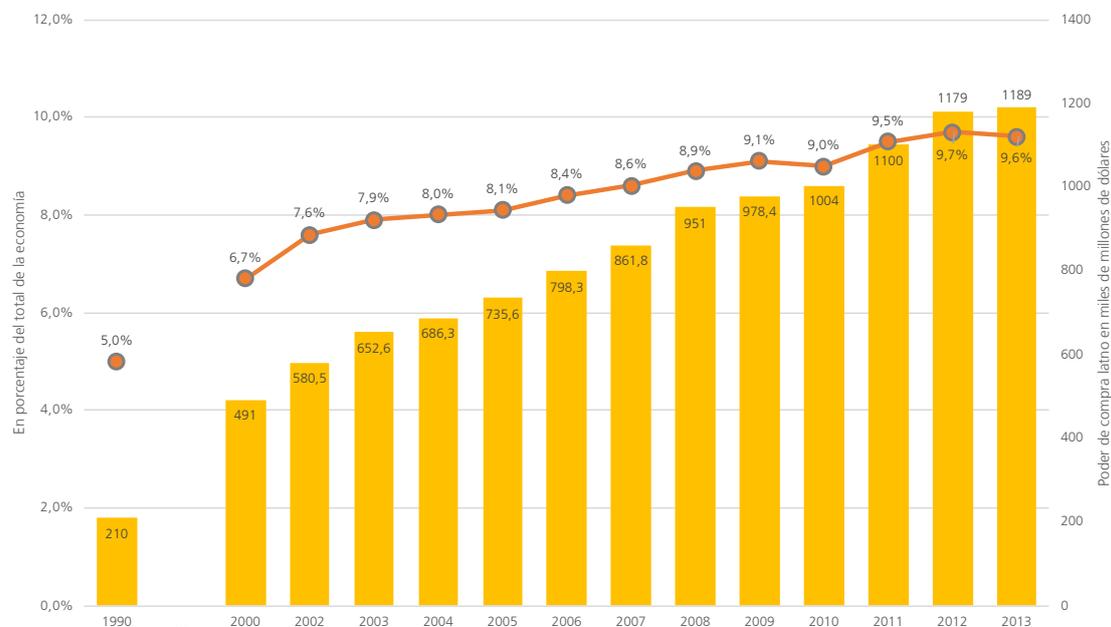
Tabla 4. Hispanos en las tres ciudades por años de entrada al país

Ciudad	Año de entrada a Estados Unidos			
	Antes de 1990	1990-1999	2000-2005	2006 o posterior
Los Ángeles - Long Beach, Metropolitan Area	1.197	670	397	182
New York-Northeastern New Jersey, Metropolitan Area	640	522	394	278
Miami-Hialeah, Metropolitan Area	454	237	221	160

Datos en miles. Fuente: Pew Research Center, 2016.

Se estima que la media de ingresos de los latinos es de 42.500 dólares al año, por debajo que la media de toda la población (53.700 dólares) y que casi una cuarta parte vive en niveles de pobreza (23,6%) una proporción mucho más elevada que la media nacional (14,8%). Si acercamos la lupa a las ciudades de nuestro estudio vemos que los ingresos medios para los que residen en Los Ángeles son de 20 mil dólares, para los que viven en Miami son de 22.500 y para los que viven en Nueva York son de 23.800. Paradójicamente, en general su poder de compra ha crecido a lo largo de estas décadas. Si en 1990 constituían el 5% de la economía estadounidense, hoy se calcula que es el 10%. En la actualidad, el consumo de los latinos se cifra en el entorno de los 1,5 billones de dólares anuales —1,5 trillones en contabilidad estadounidense, según Nielsen—, lo que visto de otra manera significa que la economía latina, de ser un país, sería la 11ª economía mundial, casi a la altura de Canadá y por encima de países como Corea del Sur, Australia, Rusia o España.

Gráfico 5. Peso de los latinos en la economía estadounidense (2000-2013)



Fuente: Nielsen.

Si bien los porcentajes de hispanos que viven en niveles de pobreza son altos comparado con la media estadounidense, ocurre, de la misma manera que en Latinoamérica, una tendencia a la concentración de la riqueza en otros grupos socioeconómicos. Los especialistas de márketing clasifican este segmento de población como *upscale latinos* y calculan sus ingresos familiares entre los 50 mil y los 100 mil dólares anuales. El estudio de Nielsen y la Association of Hispanic Advertising Agencies en 2014 les otorga 500 mil millones de dólares de capacidad de compra (el 40% del total), aunque representan el 29% de los hogares latinos de todo el país. Este segmento de población muestra datos de consumo de bienes y servicios, especialmente de los de gamas más altas, en comparación con los de sus homólogos no latinos. El trabajo de Nielsen destaca la confianza del mercado publicitario y los productores de bienes y servicios en el crecimiento de este grupo: *“uno de los satributos más convincentes del upscale latino es su nivel constante de optimismo sobre la seguridad, el bienestar y la creación de riqueza”*.¹⁶

En su análisis crítico sobre el crecimiento de la clase media hispana, Dávila (2008) examina la producción y circulación en tanto que la representación más mercantil de los latinos. La antropóloga pone énfasis en entender el rol que juegan en el discurso público y el discurso publicitario. Argumenta que la falta de examen crítico de los discursos sobre los grupos latinos que van cumpliendo años puede facilitar su

16 Nielsen & AHAA (2014): “Upscale Latinos: A Renewed Outlook For High-End Marketers. AHAA and Nielsen Release Results of Co-Authoring Study at AHAA’s Annual Conference”. NY: Nielsen. Consultado: <http://www.ahaa.org/LinkClick.aspx?fileticket=EHM4Hb-vc10%3d&portalid=0>

incorporación en políticas y proyectos que pueden perjudicarlos. Como veremos en las páginas que siguen, los movimientos por los derechos civiles durante los sesenta y setenta lucharon por los latinos pobres y las clases trabajadoras incidiendo en la agenda política, de la cual participaron también los circuitos culturales hispanos. La hegemonía de esta imagen monolítica de los latinos como una comunidad exclusivamente de clase trabajadora y pobre se ha venido discutiendo en diversos espacios académicos que reclaman la reflexión crítica sobre la creciente clase media. En el trabajo seminal del Instituto Tomás Rivera “The Latino Middle Class: Myth, Reality and Potential” se pone énfasis en que la percepción generalizada de los latinos como extranjeros, con poca educación y pobres ha impedido apreciar el crecimiento de los grupos en ascenso social y económico (Bean, Trejo, Capps and Tyler, 2001). Tal como Dávila explica, desde los años de la *Hispanic Decade* los discursos publicitarios comenzaron a promocionar la emergente fuerza latina y en los noventa los proyectos de márketing hacían alarde de su poder adquisitivo, este giro latino (“latino spin”) se ha hecho tan fuerte que hace que los problemas de los latinos pobres y de las clases trabajadoras puedan ser ignorados, como se podría hacer con los parientes pobres. Esto puede crear la ilusión de que los latinos son la respuesta ideal para una sociedad neoliberal en busca de trabajadores dóciles y condescendientes, a expensas de otros grupos étnicos. El peligro en la generalización tanto de un lado como de otro reside en esconder la enorme heterogeneidad de los grupos latinos que deben coexistir entre sí, con sus propias diferencias socioeconómicas, con las clases sociales hegemónicas y con otras minorías étnicas y raciales (Dávila, 2008).

2.5 Las comunidades hispanohablantes

La diferenciación entre los latinos que nacieron fuera y dentro de territorio estadounidense tiene un efecto proporcional en el dominio del inglés y el español. Los datos del censo y las diversas encuestas nos permiten identificar una fotografía indicativa. En las áreas metropolitanas de este estudio vemos cómo quienes han nacido en Estados Unidos tienden a hablar más inglés en casa frente a los inmigrantes que tienden a hablar inglés menos que muy bien (Pew, 2011). En 2014, el 88% de los jóvenes latinos entre 5 y 17 años respondieron que en casa hablan solo inglés y que dominan muy bien el idioma, frente al 73% que dijo lo mismo en el 2000. Algo similar ocurrió con quienes tienen entre 18 y 33 años, subieron de 59% a 76%. Esto apunta la tendencia al alza del uso del idioma inglés en los hogares latinos con niños y jóvenes (Krogstad, 2016).

Tabla 5. Dominio del idioma inglés por lugar de nacimiento

	En casa habla solo inglés			En casa no habla solo inglés					
	Todos los hispanos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.	Habla muy bien inglés			Habla inglés menos que muy bien		
				Todos los hispanos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.	Todos los hispanos	Nacidos en EE.UU.	Nacidos fuera de EE.UU.
Los Ángeles - Long Beach, Metropolitan Area	975	897	78	2.281	1.663	617	2.037	294	1.742
New York-Northeastern New Jersey, Metropolitan Area	701	621	80	1.675	1.189	486	1.590	330	1.260
Miami-Hialeah, Metropolitan Area	89	56	33	718	365	352	733	50	683

Datos en miles. Fuente: Pew Hispanic Center, 2016.

El avance del dominio del inglés, particularmente en los más jóvenes convive con la pervivencia del idioma español, particularmente en los más mayores. En 2013 se contabilizaban más de 37 millones de hablantes un incremento del 233% desde 1980, cuando se computaban 11 millones de hispanohablantes en el país (López y Barrera, 2013). Se ha convertido en el idioma más hablado en los hogares después del inglés, por encima del chino (2,8 millones de hablantes), el Hindi, Urdu u otras lenguas índicas (2,2 millones), francés o *créole* (2,1 millones) y tagalo (1,7 millones), según los datos del 2013 (Barrera y López, 2013). Por entonces, Pew consideraba que hacia el 2020 el número de hispanohablantes podría llegar a 41 millones. Sin embargo, si bien las tres cuartas partes de los hispanos mayores de 5 años hablan español, se prevé que ese porcentaje caerá en dos tercios hacia el 2020, mientras que subirá el porcentaje de latinos que hablarán más inglés en el hogar: serán alrededor de un 34% según las proyecciones (López y González-Barrera 2013).

Sin embargo, los investigadores apuntan que mientras que los grupos de hablantes de otros idiomas han tendido a decrecer a lo largo del tiempo (el porcentaje de hablantes de italiano, alemán o polaco decreció entre 1980 y 2010 en 55%, 33% y 26%, respectivamente), es probable que al idioma español no le ocurra lo mismo, ya que los latinos tienden a reconocer que es muy importante que las futuras

generaciones hablen español (95% de los hispanos adultos) (Taylor, López, Martínez y Velasco, 2012). Por otro lado, a diferencia de lo que ocurrió con las generaciones anteriores, los jóvenes latinos de hoy en día afirman escuchar más mensajes sobre la importancia y el valor de hablar español (Pew, 2009).

El informe más reciente del Instituto Cervantes (2016) arroja unas cifras algo mayores de hispanohablantes. Los investigadores calculan que en Estados Unidos viven 42,5 millones de personas que dominan el español a nivel nativo y 15 millones que lo hablan de manera limitada. Según sus predicciones, hacia 2060 será el segundo país hispanohablante del mundo, después de México. Si las predicciones del Censo de Estados Unidos aciertan, estaremos hablando de 119 millones de hispanos, el 28,6% de la población total del país.

La presencia de hablantes de español en Estados Unidos data del siglo XIX y durante años se pensó que con el paso del tiempo el uso de este idioma se iría extinguiendo, tal como ocurrió con los hablantes de alemán en la zona de Pensilvania o de holandés en el valle del río Hudson, por ejemplo. Como anota González (2011), la compra de Louisiana en 1803 trajo el primer grupo de hispanohablantes bajo la bandera estadounidense y poco después con el Tratado de Adams-Onís en 1819 España cedió Florida a los Estados Unidos, convirtiendo a San Agustín en la ciudad hispana más antigua del país. Después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, las comunidades mexicanas de los territorios anexados continuaron hablando en español. Hasta entrada la década de 1870, en zonas como Nuevo México la legislación todavía operaba en español, solo en dos de los catorce condados se realizaban juicios en inglés y en la mayoría de las escuelas públicas se impartían clases solo en español o en los dos idiomas. Procesos semejantes ocurrieron con las comunidades hispanohablantes en la zona del valle del Río Grande en Texas. En 1898 con la firma del Tratado de París, España abandonó los territorios caribeños, Puerto Rico fue oficialmente anexado, el congreso estadounidense declaró el territorio oficialmente bilingüe y el gobernador Guy Henry dispuso que las escuelas públicas incorporaran la enseñanza del inglés. Según González, esto originó una crisis en el sistema educativo, miles de estudiantes dejaron de asistir a clases y quienes se quedaron sufrieron por aprender materias en un idioma que no entendían. Los esfuerzos por forzar a los puertorriqueños a aprender inglés continuaron, con un breve retorno a la enseñanza del español en los años treinta, impulsado por José Padín, hasta que en 1949 Luis Muñoz Martín terminó con las políticas de supresión lingüística (González, 2011).

Entre los años sesenta y ochenta las crisis económicas, políticas y sociales impulsaron los desplazamientos de latinoamericanos hacia Estados Unidos. Más de 400 mil dominicanos se instalaron en la costa este, casi 300 mil salvadoreños, 145 mil guatemaltecos arribaron a la costa oeste y en el sur, mientras que 85 mil nicaragüenses y 77 mil hondureños llegaron al sur de la costa este. En esos años llegaron también 350 mil colombianos a la costa este y el sur, 225 mil ecuatorianos al

norte de la costa este, 170 mil argentinos al sur de la costa este y el sur de la costa oeste y alrededor de 100 mil peruanos al norte y sur de la costa este, entre los más numerosos (González, 2011; Censo de EE.UU., varios años).

Desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, los grupos hispanohablantes han ido creciendo y protagonizando dos fenómenos paralelos a lo largo de todas estas décadas. Por un lado, se produjo una tendencia a la concentración geográfica en las zonas del suroeste del país, el norte y sur de la costa este. Sin embargo, en los años más recientes se vienen produciendo también procesos de dispersión geográfica, particularmente incidente desde los noventa. En 2014 se detectó la cifra récord de 1.579 condados con al menos mil latinos residentes, dato que en los noventa era de 833. En 2014, estos 1579 condados acogían al 99% de los hispanos del país. El crecimiento poblacional y la dispersión geográfica ha originado diversos cambios sociodemográficos a lo largo del país.

Si entre los años ochenta y noventa el principal motor del crecimiento de las comunidades hispanas fueron los flujos migratorios, esta tendencia comenzó a ralentizarse a partir de la mitad de la década pasada. En el caso de México, se han producido procesos de retorno voluntario y forzado desde 2009. Como resultado de esto, el motor de crecimiento de los grupos hispanos se ha trasladado ahora a la tasa de nacimientos en el país. Pero, según las cifras estadísticas, aquí también se apunta una ligera ralentización. Si en la década pasada la tasa de natalidad entre las mujeres de entre 15 y 44 años era de 95 nacimientos por cada mil mujeres, llegando al máximo de 98,3 en 2006, a partir de los años de la gran recesión las cifras han bajado a 72,1 nacimientos por cada mil mujeres en 2014. En general, en los últimos años se ha notado una ralentización del crecimiento de los hispanos en Estados Unidos. Entre 2007 y 2014 los grupos crecieron en promedio 2,8%, un promedio menor que el 4,4% entre 2000 y 2007, pero más bajo que el 5,8% anual de los años noventa. Como resultado, los hispanos, que fueron el grupo de mayor y más acelerado crecimiento ha empezado a quedar detrás del acelerado crecimiento de los grupos asiáticos, cuya población creció un promedio de 3,4% entre 2007 y 2014 (Stepler y López, 2016).

El crecimiento de los grupos hispanohablantes a lo largo de estas décadas supuso un reto para las administraciones públicas. Tal como anotan diversos investigadores, la tendencia general fue reforzar el criterio de educación monolingüe, particularmente en los años de formación básica. Paradójicamente, el afán por conseguir réditos electorales ha provocado que diversos candidatos incluyan spots en español en sus campañas. Esta tendencia se contrapone con las políticas lingüísticas discriminatorias. En general, se esperaba que a los hispanohablantes les ocurriera lo que a otras migraciones como las alemanas, italianas y polacas que perdieron su legado idiomático, pues las "lenguas extranjeras" son percibidas como una amenaza ya que, como afirma Yúdice, algunos argumentan que "los Estados Unidos dejarán de ser

lo que han sido a lo largo de su historia para convertirse en un país fragmentado y penetrado por el virus de la extranjería” (Yúdice, 2009: 12). A día de hoy 31 estados y muchos condados y localidades han adoptado el inglés como el idioma oficial. En 2014 cinco estados —Michigan, Nueva Jersey, Pensilvania, West Virginia y Wisconsin— intentaron aprobar la ley de *English-only*, pero ninguna lo consiguió. Las prácticas lingüísticas discriminatorias son muy variadas y pueden ocurrir a diversos niveles de la sociedad. En 1919, por ejemplo, Nebraska prohibió la enseñanza de lenguas modernas a los niños que no hubieran superado el octavo grado. Esa ley que era parte del sentimiento anti-alemán de los periodos de guerras mundiales, fue anulada por la Corte Suprema (Grovnun, 2014). Algunos investigadores afirman que la implementación de las leyes *English-only* afectó principalmente a méxico-americanos en el suroeste, puertorriqueños en el noreste y cubano-americanos en Florida (Crawford, 1992; Tatalovich, 1995; Santoro, 1999). La lucha de los latinos por el cambio social ha involucrado interacciones con las élites y el uso de estrategias extrainstitucionales. El movimiento chicano, en particular, ha protestado de manera pacífica o violenta en contra de la explotación política, económica y cultural (Acuña, 2004). En su momento, las organizaciones hispanas protagonizaron marchas, boicots a empresas que apoyaban esas normas, o incluso testificaron en comités donde se debatían estas leyes (Tatalovich, 1995). Santoro (1999) demostró que durante la implementación de las leyes *English-only* durante los ochenta, del cúmulo de estrategias desarrolladas por las organizaciones hispanas, fueron las institucionales más que las extrainstitucionales las que consiguieron más resultados en limitar la adopción de estas políticas. Como los legisladores chicanos en Texas reconocieron, la falta de referéndum fue lo que últimamente bloqueó la aprobación de la ley *English-only* en ese estado.

De las tres ciudades de nuestro análisis, solo Nueva York no tiene legislación de *English-only*. En California se reconoció el inglés como lengua oficial en 1986 a través de una enmienda constitucional aprobada por iniciativa de los votantes. En Florida ocurrió lo mismo en 1988. “Es indicador del rechazo ‘americano’ de los latinos que en Estados como Florida, que incluye Miami con su mayoría latina, se haya pasado legislación para declarar el inglés como idioma oficial” (Yúdice, 2009: 13). Pero, como hemos ahondado en otros trabajos, las prácticas discriminatorias no solo se dan a nivel legislativo sino que también sucede en el entorno educativo. En este sentido, diversos investigadores han apuntado como la condición de exclusión de los “hablantes de herencia”¹⁷ en entornos escolares y sociales (Schreffler, 2007; Harklau, 2009) pueden ser concebidas como formas de re-segregación de los grupos chicanos y latinos en la educación secundaria y universitaria (Chao, 2012; Yosso y Solórzano, 2006) o cómo la competencia lingüística se puede convertir en una barrera para la movilidad social (Spence, Rojas y Straubhaar, 2011).

17 El concepto de hablante de herencia ha sido acuñado y desarrollado por aquellos investigadores interesados en el estudio, el mantenimiento y la revitalización de idiomas distintos al inglés en EE.UU. Aunque hay muchas definiciones de este concepto, en general se refiere a aquellos individuos que mantienen un idioma, que no es regularmente enseñado en los colegios y con el que tienen conexiones personales (Valdés, 2001).

Para algunos investigadores, las lenguas habladas por mexicanos, puertorriqueños, creoles y nativos americanos son marcadamente diferentes a las de los inmigrantes europeos, ya que fueron grupos nativos de los territorios que originalmente hablaban estos idiomas antes de que sus siguientes generaciones adoptaran el inglés. Consideran que el español, el cajún y las lenguas de los indígenas estadounidenses no son lenguas “extranjeras” sino lenguas de minorías lingüísticas previamente establecidas, que fueron absorbidas por un estado multinacional en expansión (Schlesinger, 1992). En su crítica, González recuerda que las leyes internacionales abogan para que las minorías lingüísticas dentro de los estados multiétnicos tengan el derecho a la protección ante la discriminación. Sin embargo, estos principios “son rutinariamente violados en este país, donde las cortes federales prohíben la discriminación de una persona por su raza, religión u origen nacional, pero en algunos casos continúa permitiendo la discriminación lingüística” (González, 2011: 231).

Si a lo largo de todos estos años los grupos hispanohablantes han convivido en contextos que no han resultado alentadores para el desarrollo del bilingüismo, resulta muy significativo examinar las estrategias formales e informales, institucionales y extrainstitucionales, individuales y colectivas que han implementado los grupos para generar y desarrollar circuitos culturales de comunicación, información y de construcción de identidades colectivas. Nos interesa aportar una sucinta revisión historiográfica que nos permita examinar cómo, a lo largo de estas décadas los hispanos han generado, gestionado y desarrollado industrias creativas y culturales en entornos urbanos con alta concentración de hispanohablantes. En este telón de fondo, apoyamos el trabajo de campo cualitativo que busca analizar y comprender el estado actual de los circuitos culturales a partir del discurso de sus protagonistas.

2.6 La industria editorial: prensa y literatura

Como hemos anotado antes, cuando fueron anexados los territorios mexicanos y puertorriqueños, se incorporaron al país no solo con sus comunidades hispanohablantes sino con sus actividades culturales en español. Al empezar a convivir con la dominación idiomática del inglés, los grupos hispanohablantes empiezan a quedar encasillados como minorías lingüísticas. A pesar de estas circunstancias, en la mayor parte de los territorios continuaron desarrollando estrategias de producción, distribución y consumo de lectura en español. Dos grandes rubros constituyeron las principales bases de este desarrollo: la industria periodística y la industria editorial. Dos tipos de actividades creativas que, como veremos se complementaron entre sí, pero que también sirvieron para apoyar y promocionar otras actividades culturales como las artes escénicas y audiovisuales.

2.6.1 Los periódicos en español

La pervivencia del idioma se mantuvo gracias al apoyo al surgimiento y desarrollo de publicaciones y viceversa. A pesar de lo que pensaban algunos historiadores¹⁸, los periódicos en español no se extinguieron, como le ocurriría a los periódicos europeos de la costa este en su momento¹⁹ sino que surgieron y evolucionaron en paralelo al crecimiento de las comunidades hispanohablantes, tal como le sucedió a las publicaciones asiáticas, por ejemplo (New California Media, 2005). Durante los años de anexiones de territorios surgieron publicaciones enfocadas en documentar las realidades de los hispanohablantes en Estados Unidos, en territorios transfronterizos y transnacionales. La prensa constituyó espacios mediáticos de las migraciones que permitieron conformar circuitos de información y comunicación para y por hispanohablantes (Retis, 2008). Tal fue el caso de *El Missisipí* (1808) o el *Mensajero Luisianés* (1809), por ejemplo. En 1817 se fundó el primer periódico en español en Florida, *El Telégrafo de Las Floridas* y unos años después se fundó el primer periódico en el noroeste *El Habanero* (1824). De los 380 periódicos en español que se publicaron entre 1848 y 1958, más de un centenar se fundaron antes de 1900 (Gutiérrez, 1977) y más de 80 publicaciones aparecieron antes de la Guerra Civil (González y Torres, 2011). Un buen número de estas publicaciones fueron impulsadas por grupos de exiliados. Tal fue el caso de *El Habanero* (1824) fundado por el reverendo Félix Varela en Filadelfia, para promover la crítica ante el colonialismo español y la independencia de Cuba; *El Telégrafo* (1825), fundado por refugiados cubanos; o *El Español* (1829), producto del influjo de refugiados de clase alta en la década de 1820.

Después de la firma del Tratado de Guadalupe, diversos periódicos fueron subsidiados por el estado de California como elementos de control social y algunos periodistas mexicanos contratados fungían básicamente de traductores (Gutiérrez, 1977). *The Californian* (1846) empezó a publicar en los dos idiomas y poco después *Los Angeles Star* empezó a publicar *La Estrella de Los Ángeles* (1851), gracias a un subsidio para imprimir las leyes en español. Durante estos años destacó el trabajo de editores como Francisco P. Ramírez, fundador de *El Clamor Público* (1855) gracias a un subsidio parcial del gobierno de Los Ángeles y que se convirtió en medio de expresión cultural y de crítica social. Por su parte, en la costa este la proliferación de periódicos cubanos en la década de 1850 reflejaba la división de la comunidad exilada en términos de raza y clase. Cirilo Villaverde fundó el periódico bilingüe *La Verdad* (1848) en Nueva York gracias al financiamiento de un grupo que promovía la anexión de Cuba. Entre los periódicos críticos destacan *El Mulato* (1854) y *El Pueblo* (1855), por ejemplo, que se posicionaron en contra de *La Verdad* y promovían la independencia de Cuba. Uno de los periódicos más significativos de esta época fue *La Patria* (1892) de Nueva York, fundado por José Martí (González y Torres, 2011).

18 Como explica Gutiérrez (1977), en los años cincuenta el historiador John Burma predijo que a los medios en español le quedarían unos quince años más de existencia hasta desaparecer. Sin embargo, no solo no se extinguieron sino que fueron al alza.

19 Por ejemplo a la prensa alemana, que fue de las primeras en habla no inglesa en circular hasta la Primera Guerra Mundial.

A comienzos del siglo XX Ignacio E. Lozano fundó *La Prensa* de San Antonio (1913), un periódico semanal dirigido a la clase media educada proveniente de México. Su perfil empresarial le empujó a desarrollar una empresa editorial prominente y siguiendo el flujo migratorio de mexicanos hacia Los Ángeles, fundó *La Opinión* (1926) uno de los principales periódicos hispanos a día de hoy. En Nueva York el puertorriqueño Jesús Colón fundó *Gráfico* (1902) y el español José Camprubí fundó *La Prensa* (1913). El dominicano Porfirio Domeneci fundó *El Diario* de Nueva York (1948) mientras que en Miami el nicaragüense Horacio Aguirre fundó el *Diario de las Américas* (1953). Durante los años de la depresión económica solo en Nueva York se fundaron ocho nuevas cabeceras, la mayoría semanales, excepto *El Diario* de Nueva York. Con dos periódicos fundados en Tampa y dos en Miami, Florida se establecía como otro centro de producción periodística, aunque la mayoría fueron semanales y de corta vida. Destacan *Ybor City*, *Sunday Times* y *Diario Las Américas* que se continúa publicando a día de hoy. En 1963, O. Roy Chalk, entonces dueño de *El Diario*, compra *La Prensa* y lo convierte en lo que es hoy *El Diario-La Prensa* de Nueva York. En 1976 El Miami Herald creó un suplemento inserto en español, *El Nuevo Herald*, que rápidamente ganó popularidad entre los lectores hispanos y que en 1988 comenzó a publicarse de manera independiente hasta el día de hoy.

Durante los años ochenta y noventa se produjeron diversos movimientos en la industria periodística, como reflejo principalmente de la *Hispanic Decade* en el mercado publicitario y particularmente en la industria del *broadcasting* en español (Retis, 2013a; 2013b). Surgen múltiples cabeceras regionales, locales e hiperlocales y el crecimiento continuó hasta los años de la gran recesión. Si bien los medios hispanos resistieron mejor que los *mainstream* a la crisis publicitaria del 2008-2010, el impacto en los periódicos se ha hecho notar, ya que la circulación ha venido en declive por dos años consecutivos. Con todo, a día de hoy los registros oficiales estiman que hay tres periódicos diarios en circulación, *El Diario La Prensa* (Nueva York), *El Nuevo Herald* (Miami) y *La Opinión* (Los Ángeles), aunque aquejan descenso en su circulación y buscan la supervivencia en el espacio digital. El resto de las publicaciones son semanales o semi-semanales. Se calculan alrededor de una treintena, con una circulación promedio de más de cien mil a la semana (Pew, 2016). Pero existen muchísimos otros medios hiperlocales que se producen, distribuyen y consumen en enclaves étnicos. Debido a que es sumamente difícil seguirles el rastro suelen no estar considerados en los conteos oficiales; pero esto no quiere decir que no tengan incidencia en las comunidades hispanohablantes (Retis, 2014) y son precisamente éstos, como veremos más adelante, los más involucrados en los circuitos culturales en español de las ciudades. Los tres grandes periódicos en español son locales o regionales y, en el caso de *La Opinión* y el *Diario La Prensa* de Nueva York, al compartir el mismo grupo editorial, algunas veces comparten los contenidos. En los últimos años, algunos periódicos *mainstream* han inaugurado sus versiones en español, buscando atraer lectores interesados en asuntos nacionales, locales, pero también de Latinoamérica. Tal es el caso de *Los Ángeles Times*, *The New York Times* y *San Diego Union Tribune*.

2.6.2 La literatura en español

Tal como afirma Kanellos (2000), la cultura de la lectura se introduciría en Estados Unidos allá por mediados del siglo XVI cuando Juan Ponce de León llegó a Florida. Desde entonces, la historia literaria la liderarían misioneros españoles, mestizos y mulatos. A esto le sucedió la importación de libros, las traducciones y el nacimiento de la escritura creativa en las áreas donde residen los hispanohablantes. Según sus registros, los primeros documentos y libros empezaron a publicarse en Filadelfia y Nueva York. Las primeras imprentas se introdujeron en California y Nuevo México hasta mediados del siglo XIX en tiempos en que todavía eran territorios mexicanos. De manera paralela al surgimiento y creación de periódicos se produjo un movimiento literario a lo largo de la década que, según Kanellos, no debería ser subestimado. La prensa, pero también la literatura, contribuyó a la formación de las identidades y los ethos de las comunidades hispanas en contextos inmigrantes, de exilio y diaspóricos (Retis, 2014).

Durante las guerras de independencia de España, hubo una significativa producción literaria. Destaca el filósofo y cura Félix Varela, que no solo fundó *El Habanero* en Filadelfia, sino que por muchos años, junto con otros intelectuales, estuvo traduciendo la Constitución estadounidense y los trabajos de Paine y Jefferson que fueron impresos en libros producidos por las primeras imprentas estadounidenses. Varela sentó un precedente para cubanos y puertorriqueños en la tendencia a imprimir sus libros para circularlos en la diáspora, pero también en sus países de origen. En esos años destacó el trabajo de Teurbe Tolón, que comenzó su carrera literaria como poeta, convirtiéndose en uno de los fundadores de la literatura en el exilio. Su trabajo aparece en la primera antología de la literatura en el exilio publicada en Estados Unidos, *El laúd del desterrado* (1856).

La mayor parte de los escritores y poetas continuaron escribiendo y publicando en Filadelfia, Nueva York, Tampa, Key West y Nueva Orleans hasta la guerra entre España y Estados Unidos en 1898. Todos ellos además, publicaron también en periódicos de la época: José María Heredia, José Antonio Saco, Cirilo Villaverde, Francisco "Pachín" Marín, Lola Rodríguez de Tió y, el más destacado, José Martí (Kanellos, 2000: 11). En Nueva York se instalaron numerosos intelectuales puertorriqueños luego de la rebelión de Lares, incluyendo varios filósofos y escritores como Eugenio María de Hostos, Ramón Emeterio Betances, Lola Rodríguez de Tió y Luis Muños Rivera. Todos ellos constituyeron una comunidad de escritores expatriados que fomentarían la publicación de libros en español y tertulias literarias y filosóficas en clubes como Las Dos Antillas. La imprenta de Francisco Marín se convertiría no solo en centro de reunión para las tertulias, sino que serviría para publicar sus textos *Romances* y *En la arena*. José Martí, Néstor Ponce de León y Santiago Pérez Triana formaron el influyente club literario Sociedad Literaria Hispano-Americana (Kanellos, 2002). Por su parte, Sotero Figueroa sirvió como presidente del Club Borinquen y su Imprenta

América publicó diversos libros para las ediciones de *La Patria*, así como para las publicaciones de libros de *El Porvenir*. En la zona sureste y California destaca el trabajo de Ricardo Flores Magón con sus publicaciones periódicas y Sara Estela Ramírez con sus discursos y poemas, principalmente relacionados con la reforma social en México. Ramírez publicó la revista literaria *Aurora* hasta su fallecimiento. En esos años, un grupo de mujeres puso en marcha publicaciones que informaban sobre la causa revolucionaria, pero también sobre asuntos de género, tal como Isidra de Cárdenas, Blanca de Moncaleano o Teresa y Andrea Villareal.

A lo largo de las décadas siguientes, los flujos de exilados políticos provenientes de diversos países latinoamericanos continuaron fomentando la publicación de periódicos, revistas y libros tanto en Los Ángeles, como en Miami y Nueva York. Cubanos, chilenos, salvadoreños, nicaragüenses se unirían a puertorriqueños y mexicanos en la fundación y desarrollo de publicaciones, particularmente importante en las zonas urbanas. Destaca la figura de los cronistas que se convirtieron en reporteros, columnistas y críticos de los periódicos locales como *La Prensa* de Nueva York, *La Opinión* de Los Ángeles o el *Diario Las Américas* en Miami. Entre otros, estuvieron Miguel Arce, Adalberto Elías González, Esteban Escalante, Gabriel Navarro o Daniel Venegas. Editorialistas como Nemesio García Naranjo fueron prolíficos en la prensa y en el mundo editorial, como la Casa Editorial Lozano. Kanellos apunta también otras editoras como Viola Novelty Company, Whitt Company, o Librería Española. Estas casas producían de todo, desde libros religiosos, pasando por propaganda política, libros de autoayuda, a novelas y poesía. De esos años destacan cronistas y costumbristas que muchas veces usaban seudónimos, como El malcriado (Daniel Venegas), Kaskabel (Benjamín Padilla), Loreley (María Luisa Garza) o Chicote. Muchos de ellos gustaban de mezclar el español y el inglés en sus escritos.

Con el paso del tiempo, los escritores comenzaron a producir ensayos y literatura que se enfocaba directamente con la experiencia inmigrante. Destacan Jorge Ulica, con sus *Crónicas diabólicas*, *México de afuera*, *Palos Bonchis* o *Por no hablar inglés* en el suroeste, o Alberto O'Farrill un actor y guionista afrocubano, muy popular por el personaje de el Negrito y sus publicaciones *Pegas suaves*, *El misterio de Washinbay* o *El emboque* o Jesús Colón, que fue uno de los columnistas e intelectuales más destacados de Nueva York. Mientras que muchas publicaciones eran altamente politizadas y críticas o dedicadas a los derechos de los trabajadores, otros grupos de élite fundaron publicaciones de corte intelectual y artístico. Algunos ejemplos son *El Ateneo*, *Repertorio Ilustrado de Arte y Literatura*, *El Americano*, publicaciones que, en palabras de Kanellos, buscaban una visión de integración hemisférica o el panhispanismo. La Revista Ilustrada de Nueva York empezó a publicar textos de Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón o Manuel Gutiérrez Nájera, Benito Pérez Galdós o Juan Varela, Emilia Pardo Bazán o Amalia Puga. En 1933 Josefina Silva de Cintrón en asociación con el Grupo Cultural Cervantes fundaron *Artes y Letras* donde se reunían actores y escritores puertorriqueños. *Artes y Letras* se convirtió en un magazine

mensual que publicaba obras de autores puertorriqueños como Isabel Cuchí Coll, Luis Palés Matos o Carmen Alicia Cadilla, entre otros. Entre los latinoamericanos estuvieron Gabriela Mistral, Jorge Mañach, José Santos Chocano o Alfonsina Storni.

Entrados los años treinta, en Nueva York se produjo lo que se ha dado en llamar el *Spanish craze*, una época en la que todo lo relacionado con el español se convirtió en moda: arte, música, literatura, arquitectura, etc. La ciudad se volvió un punto de atracción para artistas, escritores e intelectuales de muchos países hispanohablantes, aunque con predominio de España (Galasso, 2012). Se produjeron una serie de movimientos en la ciudad, como la creación de la *Hispanic Society of America* (1904), la creación del Departamento de Español (1916) y el Instituto de las Españas en la Universidad de Columbia (1920), la fundación de la Asociación Nacional de Profesores de Español (1917) que propició un interés académico por estudiar español, junto con la visita de Federico García Lorca o la literatura de Felipe Alfau, cuya producción literaria, según Galasso, es crucial para comprender la literatura de la Nueva York hispana, sobre todo con su segunda novela *Chromos* (la primera fue *Locos*). Más adelante destaca la producción de Tato Cumming con *Nueva York: Un español entre rascacielos* (1945), la que es considerada la primera novela en español sobre la inmigración a Estados Unidos, *Lucas Guevara*, del escritor colombiano, Alirio Díaz Guerra, o los trabajos de los autores Julia de Burgos, Eugenio Florit, Ernesto Cardenal y Manuel Ramos Otero, entre otros (Cañas, 1994).

Como afirma Cohn (2012), entre los sesenta y setenta, el ambiente de la Guerra Fría y las reticencias sobre el fervor revolucionario en Cuba y Latinoamérica eran intensos en Estados Unidos. Paradójicamente, la reticencia por la región se tradujo en un interés por su literatura. Editores, traductores, críticos y académicos se entusiasmaron con la calidad de la literatura y, en muchos casos, la política representada, por lo que comenzaron a trabajar en la promoción de algunos autores. Su tarea se vio facilitada por el aumento de la disponibilidad de fondos y subvenciones de organizaciones públicas y privadas que buscaban cultivar relaciones positivas con artistas e intelectuales latinoamericanos (Cohn, 2012: 2). Fueron también las décadas del "*boom latinoamericano*" en las artes literarias y esto propició la visita de escritores latinoamericanos de moda. Diversos investigadores destacan dos puntales en el florecimiento de las letras hispanas durante esos años: la literatura chicana y la literatura nuyorican.

La primera etapa de la literatura nuyorican siguió la estela de otras tradiciones literarias enfocadas en la experiencia migratoria. La mayor parte de los autores se centraban en temas autobiográficos y en prosas testimoniales. Destaca el trabajo de Jesús Colón con *Un puertorriqueño en Nueva York y otras estampas*, así como Piri Thomas con su novela sobre el Harlem español, las memorias de Bernardo Vega, Pedro Pietri, Nicholasa Mohr o Edward Rivera, Lefty Barreto, Nicky Cruz, Humberto Cintrón, Edwin Torres y Edwin Rivera, entre otros. Jorge Brandon, es considerado por

algunos como el padre de la poesía nuyorican con mezcla de décimas y elementos urbanos. En 1973 el poeta Miguel Algarín funda El Nuyorican Poets Café, un centro de actividad artística y cultural que sirvió como centro comunitario y lugar de acogida para escritores y poetas del barrio.

Como recuerda Galasso, a pesar de su presencia constante, la literatura en español producida en Nueva York, al igual que la literatura hispana en general, no ha sido tradicionalmente considerada parte de la literatura nacional en Estados Unidos. Algunos autores la llaman "literatura paralela" porque transcurre junto con la literatura *mainstream*. Hace algunos años se ha empezado a reconocer a Nueva York como un centro de producción de literatura hispana. En febrero de 2007, tuvo lugar la primera lectura del *Manifiesto Neoyorkino*, por los escritores Carmen Boullosa, Eduardo Lago (*Llámame Brooklyn*), José Manuel Prieto, Eduardo Mitre, Sylvia Molloy y Naief Yehya, que viven en Nueva York y que producen literatura en español (Gallaso, 2012).

El exilio cubano también fue prolífico durante los sesenta. Escribieron principalmente en español, pero también en inglés. Entre ellos destacan Lourdes Casal o Eliana Rivero, que formaron el grupo Areíto, retrataban la nostalgia y el deseo de reconciliación. También destaca el trabajo de Lino Calvo Novás, Octavio Armand, Isel Rivero, José Sánchez Boudy y Matías Montes, que produjeron, en prosa y poesía, experiencias de la vida cubanoamericana. Uno de los escritores más destacados de este tipo fue Celedonio González con "Los cuatro embajadores" y "El espesor del pellejo de un gato ya cadáver".

Los años de los movimientos por los derechos civiles fueron caldo de cultivo para la producción de obras en las que se conjugaba la resistencia política y la innovación literaria. Algunos autores ubican la obra de Cabeza de Vaca como la antecesora de esta corriente (o literatura pre-chicana) o los años inmediatamente posteriores a la firma del Tratado de Guadalupe cuando los México-americanos empezaron a desarrollar distintas perspectivas socioculturales. Algunos sugieren que los corridos son también parte integrante de esta corriente creadora al ser composiciones de protesta social. De esos años destacan los trabajos de Antonio Franco Coronel con *Cosas de California* o Florencio Serrano con *Recuerdos*, Eusebio Chacón con *Hijos de la Tempestad*, entre muchos otros. Los chicanos se empezaron a hacer valer tanto política como culturalmente. El movimiento influye la creación literaria en las obras sobre protesta social, denuncia de las condiciones sociales de las comunidades, el concepto de Aztlán (las tierras originarias del suroeste), la cuestión del mestizaje y las preguntas sobre la identidad. Destaca la obra de José Antonio Villareal (*Pocho*), o Rodolfo "Corky" González, que escribió el famoso poema épico asociado al movimiento Chicano *I am Joaquín*, así como Clemente Chacón, Richard Vázquez (*Chicano*), Raymond Barrio, Tomás Rivera (*Y no se trago la sierra*), Rudolfo Anaya (*Última*), Ronaldo Hinojosa (*Estampas del Valle y otras cosas*, *La verdad sin voz*, *Reto en el paraíso*). De entre las escritoras destacan Berta Omelas, Isabella Ríos, Margarita

Cota-Cárdenas o Sandra Cisneros, que escribió la que es, probablemente, la novela chicana más conocida actualmente, *The House on Mango Street*.

Como anota Martín-Rodríguez (2001), la literatura chicana estuvo en la oscuridad hasta hace poco. Fue la unidad nacional más que la idea de una literatura nacional gracias al trabajo de las editoras chicanas, las distribuidoras chicanas y los departamentos de estudios chicanos, en otras palabras, gracias a una red sin precedentes de enlaces nacionales entre autores y lectores, lo que permitió el reconocimiento del valor de la literatura chicana. La combinación de los movimientos literarios de los sesenta y el trabajo de los académicos e investigadores chicanos permitió recuperar del olvido obras de sustancial valor. Para él este impulso en la costa oeste fue capitalizado en la costa este donde se lanzaron series de libros en español que empezaron a incluir autores chicanos.

Hoy en día encontramos en la literatura latina contemporánea una serie de sinergias de forma y de fondo. Por un lado, conforme han ido evolucionando demográficamente los grupos latinos, sus expresiones culturales, particularmente las escritas, se han ido moviendo en los mismos circuitos que sus competencias lingüísticas. Encontramos entonces autores latinos que escriben en español, que escriben en inglés o que escriben en los dos idiomas a la vez. Por otro lado, la producción escrita ha ido conjugando diversos géneros literarios y periodísticos, a veces combinándolos en un mismo formato.

La mezcla del español y el inglés en la comunicación oral ha sido frecuentemente utilizada como un estigma para los latinos, atribuyéndoles equivocadamente pobreza de habilidades lingüísticas. El *code-switching* (CS) ha sido visto como la convergencia trágica de las dos lenguas que supone el colapso de la integridad de ambas. En realidad, la investigación ha demostrado que el CS se ajusta a un número de funciones socio-pragmáticas al mismo tiempo que sigue ciertas restricciones gramaticales (Flores, 1981; Alcalá, 2015). La escritura creativa en Spanglish, que tuvo un momento de inflexión durante el movimiento por los derechos civiles puesto que buscaba yuxtaponer los dos códigos para lograr un efecto literario en particular (Lipski, 1982), imprime ahora la impronta de una corriente de la literatura contemporánea. Los investigadores insisten en que la literatura latina resultaría poco creíble si no tuviera diálogos bilingües. Y esto se aplica también a la creación teatral (Montes-Alcalá, 2015). Entre los autores bilingües destacan Richard Blanco, Óscar Hijuelos, Junot Díaz o Quiara Alegría. El crecimiento de la literatura bilingüe en los últimos años, particularmente en la literatura chicana, la literatura nuyorican y la literatura cubano-americana, le ha otorgado legitimidad. Entre los escritores chicanos destacan Alurista, Rodrigo Duarte-Clark, Luis Valdez, Rolando Hinojosa o Sandra Cisneros. Entre los escritores cubanoamericanos destacan Roberto Fernández, Gustavo Pérez-Firmat, Pablo Medina o Dolores Prida. Entre los nuyorican destacan Giannina Braschi, Tato Laviera, Julia Álvarez o Miguel Algarín.

Entrevistado por su estilo al escribir *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, en el que no utiliza itálicas o comillas al incluir palabras en español, Junot Díaz responde que es una decisión política:

El español no es una lengua minoritaria. No en este hemisferio, no en los Estados Unidos, no en el mundo dentro de mi cabeza. Entonces, ¿por qué tratarlo como si lo fuera? ¿Por qué hacerlo otredad? (Why 'other' it?), ¿Por qué volverlo anómalo?... Yo he querido recordar a los lectores la fluidez de los lenguajes, la mutabilidad de los lenguajes. Y para marcar cómo el inglés está transformando el español constantemente y como el español está transformando el inglés (Chen, 2005: 204).

Al cambio de siglo se produjo un repunte de publicaciones de libros que adoptaron la crónica como forma de exponer los conflictos políticos, económicos, sociales y culturales en Latinoamérica. En Estados Unidos, una parte significativa de esta corriente se ha recogido en las crónicas que exploran las vidas y experiencias de los latinos en territorios transfronterizos. Algunos autores encuentran que con este tipo de narrativa latinoamericana y latina los escritores están convirtiendo este género en una forma de dar sentido a las paradojas contemporáneas. El uso de la crónica periodística permite reivindicar la legitimidad de la no ficción en su descripción de la realidad latina. Entre los cronistas contemporáneos se encuentran Rubén Martínez, Juan González, Héctor Tobar, Luis Alberto Urrea, Sonia Nazario, Daniel Hernández, Francisco Goldman, Daniel Alarcón, Mirta Ojito o Alfredo Corchado. Estos escritores latinos están participando de la imaginación literaria transnacional para intervenir en las representaciones históricas, los debates políticos y la configuración de una identidad latina que está todavía en construcción en los Estados Unidos, con especial atención a las intersecciones de la nacionalidad, la ciudadanía y la clase, que complejizan conceptos de unidad latina hemisférica (Hanna, 2016: 363).

Como hemos anotado en otros trabajos, desde la *Hispanic Decade*, cada diez años las publicaciones del censo han venido dando cuenta de un nuevo crecimiento de hispanos en Estados Unidos. En el caso de la industria editorial, desde España, por ejemplo, en 2005 se impulsó un Plan del Libro para atender al creciente grupo de hispanohablantes. Sin embargo, como recuerda George Yúdice (2011), la percepción de la Federación de Gremios de Editores de España y el Instituto Español de Comercio, no tuvo en consideración que si bien llevamos cuatro décadas de rápido crecimiento, desde el cambio de siglo ese incremento se viene dando más bien entre los nacidos en el país, no entre los inmigrantes. Entre 2000 y 2010 se contabilizaron 9,6 millones de nacimientos frente a 6,5 millones de inmigrantes, lo que quiere decir que el 60% del crecimiento de los hispanos se produjo por nacimientos. Según las cuentas, cada año alrededor de 800 mil jóvenes hispanos se hacen adultos. Algo más de una cuarta parte de los hispanos habla únicamente inglés en casa (26%) y el porcentaje sube entre los nacidos en el país (39%) frente a los nacidos en el exterior (4%) (Krogstad y López,

2014). Esto quiere decir que la mayoría de los jóvenes latinos serán angloparlantes y que sus consumos culturales serán mayoritariamente en inglés.

Coincidimos con Yúdice en afirmar que quienes seguirán leyendo en español serán los inmigrantes recientes, que continúan teniendo prácticas culturales en español y mantienen estrechos lazos transnacionales. Por otro lado, recuerda Yúdice, debemos tener en cuenta que la mayoría de los hogares de inmigrantes es de clase trabajadora, con ingresos económicos bajos y donde la lectura de libros no es un hábito común. Además, como hemos visto, no es habitual tener acceso a educación bilingüe generalizada que fomente el mantenimiento y el desarrollo del idioma a nivel medio alto. Y este contexto conforma, según se vea, un reto pero también una oportunidad. Resulta imprescindible seguir apoyando las iniciativas educativas y culturales en español.

De las cinco grandes compañías editoras estadounidenses, tres publican la mayor parte de los libros en español: Penguin Random House, Simon & Schuster y Harper Collins. Macmillan se concentra en libros educativos y para la enseñanza del inglés como segunda lengua, mientras que Hachette, a través de su Faith Words, publica traducciones de libros religiosos y de autoayuda. Para entender los altibajos durante las últimas décadas, es importante observar los ciclos de optimismo que a veces han distorsionado las expectativas (Riesenberg, 2015).

Al comienzo del siglo XXI el lector en español era considerado como un nicho creciente, con muchos artículos apuntando al potencial del mercado de lectura en español. En 1999 el Departamento de Comercio estimó que el valor de los libros en español era de 368 millones de dólares, un monto más elevado que, por ejemplo, el de las biblias. Estos números hicieron que muchas editoriales quisieran hacer importantes inversiones en sus proyectos de publicación en español en los primeros años de la década de los 2000. Random House lanzó Random House Español. El esfuerzo reunió a títulos que estaban siendo publicados por sus divisiones y empresas asociadas. El proyecto se centró en la publicación de biografías de celebridades, libros de salud, obras de referencia, de autoayuda y libros prácticos de temáticas variadas. Harper Collins también entró en el mercado con el sello Rayo. El programa publicó una docena de títulos al año para y sobre los latinos, tanto en inglés y como en español. Reader's Digest introdujo una lista de libros en español al mercado estadounidense con traducciones de sus grandes éxitos. Harlequin se expandió en 1996 a Harlequín Bianca y Arlequín Deseo. Con sede en Miami, Editorial Santillana EE.UU. debutó con su programa de publicación bajo el sello Alfaguara, publicando entre ocho y diez obras al año. En 2005 Simon & Schuster lanza Atria Books Español para publicar textos en ambos idiomas. Penguin lanzó Celebra en 2007, centrando la atención en libros de no ficción en ambos idiomas escritos por celebridades como Jennifer López, Ricky Martin, Shakira, Gloria y Emilio Estefan, Mario López, Thalia, George López, Rita Moreno, entre otros. En 2009 Vintage Español de Random House firmó un acuerdo con Random House Mondadori incrementando el número de títulos de 15 a 55 al año.

Luego de la recesión económica del país se empezaron a notar los cambios en las editoriales. A finales de la década cerró Random House Español. Rayo se redujo y ya no publica nuevos títulos y el Reader's Digest abandonó el proyecto en español. Los expertos indican que, entre otros muchos factores, una economía débil y el cierre de la librería Borders, un comercializador minorista muy importante en la circulación de libros en español, provocaron la ralentización de las ventas. Y a pesar del crecimiento de la población hispana en un 43% entre 2000 y 2010, el gobierno estimó el valor del mercado de publicaciones en lengua española en 350 millones de dólares, menos que lo estimado en 1999 (Riesenberg, 2015). Con la recuperación de la economía luego de la gran recesión, se produjeron todavía más cambios en el negocio. En 2011 Penguin puso en marcha C.A. Press, publicando una amplia variedad de géneros para Estados Unidos y América Latina. Tras la fusión de Penguin y Random en 2013, C.A. Press fue absorbido por la división Celebra. La división de publicaciones para adultos de Santillana en EE.UU. pasó a formar parte de Penguin Random House Grupo Editorial en 2014, una vez fue adquirido a PRISA. A principios del 2015, Harper Collins amplió su alcance en el mercado hispano mediante la creación de dos nuevas divisiones en español, Harper Collins Español y Harper Collins Ibérica. La primera publicaría alrededor de cincuenta títulos al año, mientras que la segunda lanzará aproximadamente 30 títulos anuales en España y Portugal. Por su parte, Vintage Español y Atria Book Español han continuado prosperando y publicando varios éxitos a lo largo de estos años.

2.7 Las artes escénicas

Si la prensa escrita y la literatura han constituido circuitos de información, comunicación y construcción de identidades colectivas a lo largo de estas décadas, las artes escénicas en español, desde sus inicios, fungieron no solamente como espacios de representación y expresión, sino que constituyeron barómetros en los que los creadores medían el pulso político y conformaban espejos en los que las sociedades hispanohablantes se han venido reflejando. Las artes escénicas en español circulaban —y circulan— en escenarios donde se preservan el idioma y la cultura, se gestionan lazos de pertenencia comunitarias, se promueve la crítica y se cristalizan los discursos contestatarios; pero también han sido —y son— espacios para provocar emociones y el disfrute estético. Por eso resulta imprescindible revisar su evolución histórica y comparar su desarrollo en diversos escenarios geográficos para comprender su estado actual. Los límites de este texto no nos permiten ahondar en la reflexión, pero aportamos trazados que resaltan las principales tendencias. Coincidimos con Huerta en que “uno no puede escribir sobre el teatro latino en Estados Unidos sin sonar como un sociólogo, un politólogo, un etnógrafo, etc., porque estos son discursos vitales en el entendimiento de nuestras culturas como latinas y latinos” (Huerta, 2008: 463), y con Kanellos en que el teatro hispano es una de las formas artísticas más populares y relevantes en las comunidades latinas:

“La tradición hispana en los Estados Unidos no es aquella que puede ser caracterizada exclusivamente por la disfunción social, la pobreza, el crimen y el analfabetismo, como los medios a menudo nos hacen creer. Más bien, si nos enfocamos en el teatro, podemos esbozar caracterizaciones alternativas: la habilidad de crear arte incluso bajo las circunstancias más difíciles, la cohesión social y cultural, y el orgullo nacional de cara a las presiones raciales y de clase, la continuidad cultural y la adaptabilidad en tierras extranjeras. Todo esto puede ser tomado en cuenta en la trayectoria y desarrollo del teatro hispano. El teatro, sin duda, fue la forma artística más popular y culturalmente relevante en las comunidades hispanas en los Estados Unidos”. (Kanellos, 1990: 34-35)

Hasta hace relativamente poco había un escaso reconocimiento a las aportaciones del teatro hispano en los libros de historia del teatro estadounidense. En su minuciosa investigación documental Kanellos (1990) encontró que, por ejemplo, nadie mencionaba las salas que llevaban nombres hispanos y que ya funcionaban cuando los primeros juglares llegaron a la costa este. Tampoco hacían referencia a las compañías *amateurs* y profesionales que representaban el único entretenimiento teatral para mexicanos y anglos en varias partes del sureste. Más aún, había escasa reflexión sobre el florecimiento del teatro hispano y su relación con la industria cinematográfica de Hollywood durante los años veinte y difícilmente se contextualizaba la tradición histórica del teatro hispano. No fue sino hasta los años sesenta, con la aparición del Teatro Campesino en California, cuando se empezó a reconocer la tradición teatral latina, o en los años setenta, con el florecimiento del teatro cubano-americano en Miami, la aparición del Teatro Rodante Puertorriqueño y el Teatro Repertorio Español en Nueva York, o los éxitos de escritores como puertorriqueño Miguel Piñeiro o el cubano Miguel Acosta (Kanellos, 1990). Tal como sugiere Huerta (2008), para entender el teatro hispano, se debe tener en cuenta que “you can’t know where you are if you don’t know where you’ve been”. Por eso, antes de adentrarnos en examinar el estado actual del teatro en español en Los Ángeles, Nueva York y Miami, veamos lo ocurrido desde sus orígenes hasta los noventa; posteriormente veremos en conjunto lo acontecido en los últimos años para, a través de los protagonistas, examinar el estado actual de los circuitos culturales en estas urbes.

2.7.1 La producción teatral en Los Ángeles

Según Kanellos (1990), los orígenes del teatro profesional en español en California se pueden ubicar a mediados del siglo XIX, cuando las compañías itinerantes de actores empezaron a viajar desde México para representar melodramas acompañados de otros espectáculos musicales y entretener a los residentes de las ciudades de la costa oeste que habían sido desarrolladas por las tempranas misiones franciscanas en Los

Ángeles, San Francisco y San Diego.²⁰ En sus investigaciones ha encontrado reseñas de periódicos en inglés, lo que le permite afirmar que las obras eran vistas también por público angloparlante. Hay constancia de al menos un teatro semiprofesional en funcionamiento durante la década de 1840, el Teatro Coronel, y durante la década siguiente se constata la existencia del Teatro Unión, donde se presentaban obras dirigidas por Rafael Guerrero. En la década de 1860 funcionaban el Teatro de la Merced, el Teatro Alarcón y Turn Verein Hall y ya se había consolidado un circuito de teatros en español que continuaría a lo largo del resto del siglo con una fuerte influencia de obras provenientes de España, mientras que en los años ochenta se montaron obras en Grand Opera House. La influencia de la producción latinoamericana y la gestación de la producción latina se produciría posteriormente. De estos años destaca la figura del empresario Gerardo López del Castillo, uno de los primeros en producir y realizar giras al exterior de México.

El cambio de siglo trajo un nuevo impulso al teatro en español y algunos autores anotan incluso que, al igual que la iglesia, se convirtió en una institución de importancia para las comunidades hispanas por su capacidad organizativa y de preservación de la cultura.²¹ Con el incremento de la presencia de trabajadores provenientes de México, en Los Ángeles se generaron nuevos circuitos teatrales ya que la segregación en los cines no permitía a los mexicanos asistir a las funciones para anglosajones. La ciudad se convirtió en centro para dramaturgos que escribían obras para teatros comunitarios que empezaron a crecer en proyección.²² Los periódicos *La Opinión* y *El Heraldo* de México publicaban críticas a las obras de drama, melodrama, zarzuela, ópera y vodevil. Éste último fue el género que más trabajó narrativas de la conformación de la identidad México-americana.

Entre 1930 y 1935, más de 500 mil mexicanos fueron deportados como consecuencia de la Gran Depresión. El impacto de la depresión en la vida de los mexicanos es recogida por Don Catarino en la obra *Los efectos de la crisis*. Además, con el crecimiento de la industria cinematográfica, los empresarios empezaron a echar mano de los teatros de la ciudad para proyectar sus películas. Entre los veinte y los treinta, los actores se presentaban en carpas y se establecieron circuitos itinerantes. Los sketches de las carpas se centraban en personajes como el rascuachi, que miraba al mundo desde

20 La primera obra encontrada es *Astucias por heredar un sobrino a su tío*, de Fernando de Reygadas (Kanellos, 1990).

21 Estas ideas son recogidas del texto de Kanellos - Excerpt "From the Ground Up". Disponible: <https://roadside.org/asset/nicholas-kanellos-excerpt-ground?unit=148>

22 El famoso Teatro Hidalgo se fundó en 1911. En 1921, el Teatro Principal de Los Ángeles realizaría las primeras presentaciones dirigidas por Romualdo Tirado. Hacia 1924 se contaban alrededor de cinco y se presentaban obras de Eduardo Carrillo, Adalberto González, Esteban Escalante y Gabriel Navarro, entre otros. En esos años destaca el trabajo de Guzmán Aguila, con las sátiras políticas *México para los mexicanos* y *Los Ángeles vacilador*, el actor Romualdo Tirado, Adalberto Elías con *Los amores de Ramona* y, particularmente, Virginia Fábregas quien fue importante no solo para México sino para los escenarios del otro lado de la frontera. En 1927 se construye el Teatro México en Los Ángeles y presenta obras con actores mexicanos y latinos hasta 1933.

la perspectiva del *outsider*. Las puestas en escena eran respuestas creativas a los conflictos de lealtades y proyectaban soluciones a los problemas de aculturación, el mantenimiento de la cultura y la solidaridad étnica (Ybarra-Fausto, 1984). Por entonces las obras ya conjugaban el bilingüismo, el biculturalismo y la experiencia transnacional, representando a su vez personajes como el Pachuco, que denotaban los procesos de hibridación cultural, o las versiones angelinas de Cantinflas. El teatro en español no solo reforzaba el sentimiento de pertenencia comunitario sino que fomentaba la preservación de la cultura en un ambiente extranjero y de resistencia ante la sociedad dominante (Kanellos, 1983).

En los años sesenta nace uno de los pilares más importantes de la dramaturgia chicana: el Teatro Campesino (Kanellos, 1992). Fundado por Luis Valdez en 1965, este movimiento creativo que aglutinó estudiantes, trabajadores y activistas se inspiró en las protestas de los recogedores de vid en Delano para crear obras que representaran la lucha de la Asociación Nacional de los Trabajadores del Campo, liderada por César Chávez. Valdez, junto con Agustín Lira y Felipe Cantú, produjeron obras en un solo acto para educar y concientizar a los trabajadores del campo, como *Las dos caras del patroncito*. Este movimiento produjo básicamente dos géneros: el Acto, mucho más breve y de carácter satírico, y el Mito, que enfatiza lo espiritual y los orígenes histórico-culturales de los chicanos (Urbina, 2003). Pronto Daniel Valdez se une a Teatro Campesino y producen *La Carpa de los Rasquachis* que narra la vida de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos, y otras obras como *Las dos caras del patroncito*, *Los vendidos* y *No saco nada de la escuela*. En 1967 Rodolfo González escribe el poema *I am Joaquín* que define la identidad militante chicana y es llevado a escena por los hermanos Valdez y Agustín Lira. Para Luis Valdez el Acto se encontraba en algún lugar entre Brecht y Cantinflas. Y tenía cinco objetivos: inspirar a la audiencia a la acción social, ilustrar puntos específicos de los problemas sociales, satirizar la oposición, mostrar alguna solución y expresar lo que la gente está pensando.²³

La influencia del Teatro Campesino impulsó la creación de un movimiento de compañías de teatro chicano; algunos autores afirman que fueron hasta 150.²⁴ Este crecimiento propició sinergias de encuentro y colaboración, como el primer festival de teatro chicano en 1970 o la creación de la red nacional de teatros chicanos TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán) en 1971. Después de este festival los teatros empiezan a mirar a Latinoamérica en búsqueda de ideas y dramaturgia.²⁵ En esos años la mayor parte de los teatros eran organizaciones colectivas de base, fruto de la conciencia política que reforzaba el sentimiento de pertenencia y el compromiso con una causa común (Pollitzer, 1984).

23 Huerta, citado en Pollitzer, 1984: 17.

24 Tales como Teatro Chicano, Teatro Espíritu de Aztlán, Teatro Urbano, Teatro de la Esperanza, Teatro de la Gente o Teatro Mestizo, entre otros.

25 El Teatro de la Esperanza adapta la obra del colombiano Enrique Buenaventura e incorpora piezas musicales del compositor chileno Luis Advis en *The Siege of Santa María de Iquique*, que dramatiza la masacre de dos mil mineros en el norte de Chile. El Teatro de la Gente adapta una obra argentina incorporando corridos en determinadas escenas (Pollitzer, 1984).

En esos años setenta se funda el Bilingual Foundation of the Arts, por parte de la actriz mexicana Carmen Zapata, la directora cubana Margarita Galbán y la diseñadora de escena argentina Estela Scarlata. Juntas ponen en escena numerosas obras de países latinoamericanos así como clásicos españoles, tanto en inglés como en español. En 1974 el Teatro de la Esperanza estrena *Guadalupe*, basada en hechos reales de discriminación hacia México-americanos en la comunidad agrícola de Guadalupe, California. En 1979 la obra *Zoot Suit* de Luis Valdez es estrenada en el Mark Taper Forum de Los Ángeles y su éxito animó a muchos México-americanos a asistir al teatro. La obra se convirtió en una plataforma de lanzamiento de los actores Edward James Olmos, Lupe Ontiveros, Rose Portillo, Alma Martínez, Tony Plana y Sal López, entre otros.

Durante los ochenta se empezaron a extinguir los movimientos de base, la guerrilla y el teatro callejero, pero se produce una mayor profesionalización del teatro chicano. Los creadores y actores empiezan a poder vivir de su trabajo en teatros comunitarios, en las universidades e incluso en los medios de comunicación.²⁶ A mediados de la década la Fundación Ford toma un particular interés en el teatro hispano y empieza a financiar no solo a las compañías de teatro en un esfuerzo por estabilizarlas, sino que funda la editora hispana líder Arte Público Press para publicar una línea de antologías de obras y colecciones de trabajos de dramaturgos hispanos. En los ochenta el Teatro Campesino recibe financiación del *National Endowment for the Arts* y otros grupos de teatro reciben ayudas de la Fundación Ford. Para Broyles-González (citado en Ramos-García, 2002) un problema fue que las estipulaciones de los *grants* sugerían la reestructuración del funcionamiento interno de las compañías, alterando su naturaleza colectiva, en la que los miembros tienen múltiples funciones, hacia una división más jerárquica del trabajo. Estos movimientos hacia la profesionalización ocasionaron diversas discusiones durante los ochenta (Marrero, 2002). Aunque muchos grupos continuaron su trabajo de base, la transición hacia la profesionalización, así como el naciente discurso sobre la estética de las producciones fueron giros fundamentales en la producción teatral que, además, empezaba a considerar en sus procesos creativos a la creciente clase media urbana. El crecimiento en el ingreso en programas universitarios añadió a esta coyuntura grupos de actores, escritores, dramaturgos, diseñadores y especialistas con una mayor preparación profesional.

Entre lo más destacado de los noventa se cuenta con la producción *S.O.S. Comedy for these urgent times* de Culture Clash, inspirada luego de lo ocurrido con Rodney King y los disturbios de Los Ángeles. En esos años, Arte Público Press produce una nueva antología de las obras de Luis Valdez, Milcha Sánchez, Severo Pérez, entre otros, así como la antología de obras escritas por hispanas, obras cubano-americanas y obras puertorriqueñas, entre otras. En 2001, Agustín Lira y Patricia Solórzano

26 En 1986 Luis Valdez produce *I don't have to show you no stinking badges* en Los Ángeles Theatre Center. En 1987 Luis Valdez produce *La Bamba* y se convierte en un éxito. En 1988 Richard Montoya, Ric Salinas y Herbert Siquenza escriben *The Mission* que se presenta en Los Ángeles Theater Center.

crean El Teatro Inmigrante, el grupo, compuesto principalmente por mujeres, nace en respuesta por el creciente sentimiento antiinmigrante en el país. En 2005, Hebert Sigüenza de Culture Clash presenta *Cantinflas* en el teatro Visión en San José. En 2006, Dan Guerrero presenta *Gaytino!* en el teatro Kirk Douglas de Hollywood. Ese mismo año, Culture Clash presenta *Water and Power* en el Mark Taper Forum. En 2008, Teatro Inmigrante, basado en Fresno, presenta la obra creada por miembros del Teatro Campesino *Honest Sancho's Used Mexican Lot y Las dos caras del Patrón*. En ese mismo año se publica Teatro Chicana. A Collective Memoir and Selected Plays, una antología de ensayos de las componentes del Chicana Theater Group.²⁷

2.7.2 Los escenarios neoyorquinos

El incremento de la producción editorial de finales del siglo XIX generaría el telón de fondo para la fundación y el desarrollo de las primeras obras teatrales en español. Fueron periódicos como *El Mercurio de Nueva York* y *El Mensajero Semanal* (fundados en 1828) los que empezaron a documentar los circuitos de producción teatral hacia la década de 1890, que se sumaría a la ya desarrollada tendencia de publicaciones de obras poéticas y dramaturgia, aunque se intuye, sin poder contar con evidencia documental, que hubo producción teatral antes de estos años (Kanellos, 1990). Miller (1984) sugiere tres etapas para entender el desarrollo y la evolución del teatro hispano: los años de su juventud (1917-1965), su adolescencia (1965-1977) y su madurez (desde 1977 hasta hoy).

Algunos autores fechan los inicios de la producción teatral en español en 1916, cuando Manuel Noriega y María Conesa se presentan en el teatro Amsterdam. Noriega formaría la Compañía Dramática Española, que producía en el Teatro Leslie o el Amsterdam Opera House.²⁸ Miller ha identificado a La Compañía de Teatro Español como la primera troupe teatral basada en la ciudad, que produjo ocho obras entre 1921 y 1922.²⁹ Como la población hispana de Nueva York hasta entrados los treinta era principalmente peninsular, predominaron las zarzuelas como *Luisa Fernanda* y *La del soto del Parral*, el repertorio clásico contó con obras como *La vida es sueño* o *Don Juan Tenorio*, aunque la producción típica era comedia o melodrama. Por entonces las obras eran dirigidas principalmente a españoles y cubanos de clase media, que constituían más de la mitad de las comunidades hispanohablantes de la ciudad.

Entre los veinte y los treinta, la mayoría de los teatros eran rentados para una o dos obras de corta temporada. La mayor parte de las presentaciones eran hechas por compañías contratadas por el Teatro Apollo o el San José y, más adelante por el Campoamor, el Teatro Cervantes o el Teatro Hispano. Durante esos años, a diferencia de lo que ocurría en Los Ángeles, no había competencias entre los productores por

27 La revisión de los datos recientes se ha tomado de la website *Latinopia: 100 years of Latino Theatre*.

28 Noriega, citado en Kanellos, 1990.

29 Obras de Álvarez Quintero, Benavente, Dicenta, Martínez Sierra y Muñoz Seca (Miller, 1984).

las audiencias hispanas ni se producían concursos de dramaturgia. Kanellos (1990) explica que mientras que en México había una estrecha relación entre el periodismo y la dramaturgia, éste no era el caso en España, Cuba o Puerto Rico; por entonces las audiencias hispanas no eran tan amplias como en Los Ángeles lo que no daba cabida para una intensa actividad comercial en la industria del teatro (Kanellos, 1990).

Lamentablemente, tal como anota Miller, la crisis económica de los años treinta y el periodo de la posguerra casi destruye la naciente tradición teatral en español. Sin embargo, los nuevos flujos de inmigrantes cubanos en los treinta y de puertorriqueños en los cuarenta traería nuevos cambios en los circuitos culturales hispanohablantes.³⁰ A su llegada, los puertorriqueños en Nueva York encontraron un clima hostil, particularmente en barrios no hispanos, y la fuerte resistencia se convirtió en arma frente a esta hostilidad (Vázquez, 2001). En este contexto, los hispanohablantes encontraron en la música, la producción editorial, el teatro y la iglesia espacios para preservar el idioma, lo que, por entonces, también propiciaba un sentimiento de pertenencia comunitaria.³¹ En estos circuitos culturales también habría que incluir bodegas, botánicas, restaurantes, tiendas de discos y empresas étnicas de todo tipo (Vázquez, 2001). Durante estos años la producción se empezó a centrar en las áreas donde se concentraban puertorriqueños como East Harlem y el Lower East Side, aunque en menor grado en otras zonas donde había gallegos, vascos (Cherry Street) y andaluces (Brooklyn). Por entonces, las actividades culturales se realizaban principalmente en las hermandades y los clubes sociales, o en los teatros hispanos especializados en la producción de zarzuelas. En esos años, los teatros también se convirtieron en vehículos para recolectar dinero de apoyo a los movimientos políticos como el movimiento republicano español o el movimiento independentista puertorriqueño (Vázquez, 2001). Ya antes, el periódico *La Patria* habría documentado estas mismas sinergias culturales entre 1892 y 1898, en apoyo a las actividades revolucionarias cubanas (Kanellos, 1990).

Si bien la mayor parte de los teatros presentaban obras escritas en España pero protagonizadas por actores residentes en Nueva York (De la Roche, 1990), por entonces empezaron a emerger dramaturgos puertorriqueños como Nilda González, Erasmo Vando, Juan Nadal o Juan Martínez. Gonzalo O'Neil se convirtió en empresario y produjo la obra *Amoríos borincanos*. Frank Martínez escribió obras como *Un velorio en Harlem* o *De Puerto Rico a Nueva York*, la misma que presentó en una iglesia en El Barrio, en 1941. Sin embargo, como indica Miller, esta última obra, así como *La perla de las Antillas* de Jesús Solís o *Nobleza puertorriqueña* de Enrique Codina, no tuvieron

30 Citando a James Collins, Miller recuerda que hay que tener en cuenta que en Puerto Rico la tradición teatral estaba prácticamente limitada a las élites intelectuales y a las clases medias urbanas. Las formas de arte popular eran más bien musicales o películas habladas.

31 Entre los años veinte y treinta, los teatros Dalys y Apollo también presentaron obras de teatro en español. En los años veinte Gonzalo O'Neill publica su primera obra *La india borinqueña*, en la que expone sus ideas sobre la independencia de Puerto Rico. En 1928 estrena *Bajo una sola bandera* en el *Park Place Theater*. Un año antes, la argentina Camila Quiroga y su compañía vendrían de gira a la ciudad para montar seis obras en el *Manhattan Opera House*. En 1932, la Compañía Dramática Española tuvo cuarenta actuaciones en el *New Yorker Theatre*.

tanto éxito con los inmigrantes recientes porque estaban más acostumbrados a la revista musical. En su perspectiva, el teatro hispano floreció en esta época más en un tipo de circuito, el que se movía entre Barnard-Columbia-Middlebury, bajo la dirección de refugiados de la guerra civil española (Angel del Río, Amelia Agostini) y el exilio cubano (Luis Baralt). Algunos otros grupos teatrales tuvieron éxito temporal, como la troupe del actor dominicano Rolando Barrera, Futurismo o Gala, liderado por Félix Anteló. En 1953, se estrena *La Carreta*, del puertorriqueño René Márquez, en la iglesia de San Sebastián. En 1954 el director Roberto Rodríguez y la actriz Miriam Colón crean El Nuevo Círculo Dramático. Miller destaca que aunque durante la primera mitad de los años sesenta muchas compañías teatrales aparecían y desaparecían durante un fin de semana, fueron intensas las actividades de dramaturgos y nuevos actores, dentro de los que destacaban los profesionales, como Miriam Colón, Raúl Juliá o Carla Pinza. En 1964 el New York Shakespeare Festival presentó por primera vez obras en español. En 1965 se estrena *La Carreta*, una obra *off-broadway* producida por René Márquez sobre la experiencia inmigrante puertorriqueña. En la obra intervienen Raúl Juliá y Miriam Colón. Ese mismo año se forma el Teatro Cuatro liderado por Óscar Ciccone y Cecilia Vega que fusiona los movimientos de teatro popular latinoamericanos con la experiencia de los puertorriqueños y latinos de Estados Unidos.

El movimiento teatral entre 1965 y 1977 estuvo compuesto por tres campos artísticos que variaban en estilo, propuesta y contenido. El primero estuvo compuesto por los grupos más establecidos, con propuestas de teatro moderno europeo o americano y sus producciones eran tradicionales o experimentales. Entre ellos se encuentran INTAR, Teatro Rodante Puertorriqueño,³² Teatro Repertorio Español y Nuestro Teatro.³³ Tenían espacios relativamente estables, lo que propiciaba el sentido de compañía para actores y directores. Estos grupos recibieron fondos federales y estatales y establecieron programas de entrenamiento para actores, directores y escritores. Otros grupos con menos estabilidad fueron Centro Cultural Cubano, Dúo, Instituto Arte Teatral (INTI), Latin American Theater Ensemble (LATE), Thalía en Queens y el Tremont Art Group en el Bronx.³⁴ La segunda categoría es la que Miller identifica como teatro popular, que basaba sus propuestas en materiales políticos que lidiaban con la opresión y la lucha de los hispanos más pobres de la ciudad. Las producciones eran creaciones colectivas y las presentaciones tradicionalmente se realizaban en espacios abiertos como la calle o un patio. Incorporaban elementos revolucionarios callejeros y teatro de guerrilla. Se les consideraba como teatro proletario de izquierdas. Entre ellos se encuentra Teatro 4, que empezó en el Lower East Side y se movió en 1979 a

32 Destaca la labor de Miriam Colón, del Teatro Rodante Puertorriqueño y la cubana María Irene Fornés, de INTAR.

33 En 1967 Miriam Colón funda el Teatro Rodante Puertorriqueño. La compañía monta obras de escritores puertorriqueños como René Márquez y José Luis González, entre otros. En 1968 se funda el Teatro Repertorio Español por antiguos miembros del grupo cubano Sociedad Pro Arte.

34 En 1977 Max Ferra funda el *International Arts Relations*, cambiándole el nombre al *Latin American Art Group*. La compañía produce obras en inglés y español. Ese mismo año el Centro Cultural Cubano pone en escena la obra *El Súper*, de Iván Acosta, basada en la vida de los inmigrantes latinos en Nueva York.

El Barrio, convirtiéndose en la única compañía de teatro del Harlem hispano. También se encuentran el Teatro Orilla, Teatro Jurutungo, Teatro Guazábara y el Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz. El tercer grupo está compuesto por el teatro New Rican o Nuyorican, generalmente escrito y producido por una nueva generación de puertorriqueños nacidos y crecidos en la ciudad. De entre estos se encuentran Latin Insomniacs, El Teatro Ambulante de Bimbo Rivas, the Rican Organization for Self Advancement, el Teatro Otra Cosa, The Family y el Nuyorican Poets Café. El lenguaje que trabajaban estos grupos era la mezcla de español e inglés que se hablaba en las calles de El Barrio o el Low East Side (Losaida). Los escritores hablaban de lo que pasaba en las calles con el trapicheo, la prostitución, las drogas y el sexo. The Family nació en la correccional Bedford Hill y se expandió a otros grupos de presos en varios centros de la costa este. De sus talleres salió la obra *Short Eyes* de Miguel Piñero, que ganó el Obie y el New York Drama Critics Award como mejor obra americana de 1973-74.

Como anota Vázquez (2001), los movimientos por los derechos civiles tuvieron una importante influencia en la creación artística de los hispanos en la ciudad. Movimientos como el Black Power y la creación de organizaciones como Aspiara o el Young Lords Party promovieron la toma de conciencia de los problemas sociales que afectaban a las comunidades latinas en Nueva York. En este contexto comienza el movimiento de teatro puertorriqueño, que se centraba exclusivamente en la lucha social y política. El teatro puertorriqueño inspirado en el activismo fue fructífero por sus puestas en escena y, como anota Rivero (1993) concentraba su atención en la crítica social y en la toma de conciencia de las injusticias. En muchos aspectos la música y la poesía sirvieron para mantener el lazo artístico entre la comunidad puertorriqueña y los artistas de distintas disciplinas, incluyendo el teatro. Si la mayor parte de los puertorriqueños en Nueva York había perdido contacto con el teatro tradicional, no ocurrió así con la tradición poética de su lenguaje y su música. Esto explica por qué la poesía y la música fueron elementos esenciales en las producciones teatrales de esos años y que el teatro se volviera escenario de la naciente poesía nuyorican (Vázquez, 2001).

Los progresivos avances de la producción teatral durante los años setenta propiciaron la transición hacia el estado actual. En 1978 Silvio Brito se hizo cargo de la dirección del Teatro Thalia, dirigido desde su fundación en 1969 por el cubano Herberto Dume hasta que se mudó a Miami. CHARAS Inc. y El Nuyorican Poets Café entraron en procesos de renovación. En 1976 Teatro Cuatro organizó el Primer Festival de Teatro Latinoamericano en Losaida, auspiciado por el New York Shakespeare Public Theatre. El evento congregó a grupos teatrales latinos de Estados Unidos y a grupos provenientes de Latinoamérica. El segundo se produjo en 1980. En 1979 los puertorriqueños Rosalba Colón, David Crommet y Luis Meléndez fundaron el Teatro Pregones en El Barrio con la intención de impulsar obras de manos de productores puertorriqueños. Pero a mediados de los ochenta, William Aguado, director ejecutivo del Consejo de las

Artes de el Bronx los contactó para convencerlos de que se movieran hacia esa zona y apoyaran la actividad teatral. El grupo aceptó y se movieron al sur del Bronx. Desde los ochenta un prolífico grupo de artistas salió de los laboratorios de INTAR, entre los que se encuentran Dolores Prida, Eduardo Machado, Milcha Sánchez-Scott, Ana María Simo, Ella Troyano, Carmelita Tropicana, Caridad Svich, Luis Alfafor, Cherrié Moraga, Josefina López, Edit Villareal, Nilo Cruz, Migdalia Cruz, Oliver Mayer, Octavio Solís y Denise Chávez, entre otros, lo que es importante porque mucha de la producción teatral de los noventa ha involucrado de alguna manera a los talleres de María Irene Fornés (Marrero, 2002). La influencia de Valdez en la producción teatral de California sería comparable entonces a la influencia de Fornés en la producción teatral de Nueva York.

2.7.3 Las tablas en Miami

El teatro en español florecía en lo que hoy son los Estados Unidos mucho antes de que se presentara la primera obra en inglés en este país (Depaula, 1987).³⁵ La actividad teatral en el Estado de la Florida se inicia en Tampa. En 1900, organizaciones como El Centro Español de West Tampa o el Círculo Cubano organizaron escenarios para presentar declamaciones y otras puestas en escena. En 1902, El Centro Asturiano de Ybor City empezó a promover presentaciones de obras locales, de Latinoamérica y España. Al cambio de siglo, cuando las sociedades hispanas estaban desarrollándose, había ya un naciente grupo de empresas teatrales pero de corta vida. El empresario más dinámico de ese periodo fue Domingo Perdomo, tanto en el Centro Español como en la Sociedad Porvenir y La Aurora en Tampa. En 1926 Manuel Aparicio, director de la compañía en el Centro Español gana reconocimiento por su liderazgo. En 1936 se crea el Federal Theater Project que, posteriormente, en su intento por llegar a las comunidades hispanas, colabora con el Centro Asturiano de Tampa. Producto de esto se ponen en escena zarzuelas españolas y revistas locales.

Durante los sesenta, la llegada de exiliados cubanos a Miami marcó el inicio de la transformación de la ciudad y trajo el impulso de producciones teatrales. Nueva York y Los Ángeles también tienen una amplia población hispanohablante e inmigrante, pero en ningún sitio los recién llegados tuvieron el peso social y económico o la significación política como en el sur de la Florida:

“En Nueva York los que llegan son rápidamente absorbidos por la inmensa fábrica de la ciudad; la diversidad de nacionalidades en Nueva York conspira en contra de que cualquier grupo se haga muy prominente. En Miami, la reagrupación de la burguesía cubana no solo redefinió el carácter de la ciudad, sino que impulsó a otras comunidades étnicas —afroamericanos e incluso blancos— a poner en relieve sus propias identidades (Portes y Stepik, 1993: xii).

35 Depaula anota que en el 24 de junio de 1567 un grupo de frailes y soldados montaron la primera obra en el país. Fue una obra pastoral en la que se representan el modo de vida cristiano y que fue representada como parte de la celebración del día de San Juan Bautista. Según el Profesor George C. Odell, la primera obra en inglés fue presentada en la costa este fue en algún momento entre 1699 y 1702 (Depaula, 1987).

Los reacomodos en la ciudad coadyuvaron a la conformación de lo que se dio en llamar una economía étnica de enclave (Portes, 1987). Este contexto ayuda a comprender la génesis y el desarrollo de las actividades artísticas en los circuitos urbanos. Tal como anota Kanellos (1992), mientras que los dramaturgos cubanos en Nueva York, muchos de los cuales fueron educados en los Estados Unidos, forjaron un teatro cubano-americano abierto y de vanguardia, los escritores en Miami fueron más tradicionales en forma y contenido y, por supuesto, más políticamente conservadores. El teatro cubano del exilio, dice, tendía más frecuentemente a producir un teatro heredado del absurdo, del realismo teatral y, en alguna medida, de los recursos cómicos y los caracteres del teatro bufo³⁶ cubano; sin embargo, la actitud predominante de los dramaturgos cubanos es la intelectual, la creación del teatro de las ideas. Entre estos se encuentran los trabajos de Julio Matas, José Cid Pérez, Leopoldo Hernández, José Sánchez Boudy, Celedonio González, Raúl de Cárdenas y Matías Huidobro, entre otros.

Por entonces, la mayor parte de las compañías de teatro creadas por cubanos presentaban producciones tradicionales latinoamericanas y obras inspiradas en las memorias de la Cuba prerrevolucionaria y que atacaban el régimen de Castro. Tal como apunta Depaula (1987), Cuba ha tenido una larga tradición teatral por lo que resulta inconcebible que los inmigrantes cubanos no la hubieran traído consigo a Miami. De hecho, en los primeros años de su gestación, la actividad teatral de la zona estuvo a cargo de cubanos que se instalarían principalmente en el suroeste de la ciudad, a la que se bautizó como La Pequeña Habana y también en la zona cercana a Hialeah. En estos "enclaves étnicos" (Portes, 1987) a la par de las asociaciones vecinales, restaurantes, tiendas de abastos y demás comercios, surgirían circuitos de cultura y entretenimiento. La revolución y el exilio estimularon la producción artística.³⁷ Los cubanos asentados en estas zonas estaban expuestos principalmente a teatro de vodevil y comedia. Consecuentemente, estos fueron los géneros que dominaron los teatros que empezaron a ofrecer puestas en escena en la ciudad. Según Pottlitzer, las predilecciones del público, junto con la desconfianza de la financiación gubernamental de las artes supusieron retos en el desarrollo del teatro hispano en Miami y por eso las producciones teatrales cubanas quedaron relativamente aisladas de los proyectos de financiación de las artes minoritarias de entonces.

Los vínculos con la isla influyeron en el desarrollo del teatro en Miami, reflejados en conceptos tales como la sala-teatro y la replica de nombres de teatros de Cuba, como

36 Dos de los géneros teatrales más populares fueron los sainetes (*sketches* cómicos de un acto a menudo con música) y el teatro bufo. El bufo representa la tradición teatral más antigua de Cuba. Era una mezcla de comedia de payasadas y comentarios políticos por actores con las caras pintadas de negro. Otro género de largo alcance favorito del público cubano era el llamado teatro lírico, en el que se incluían óperas, zarzuelas y comedias musicales ligeras (University of Miami, 2011).

37 En su investigación Depaula encontró que se han publicado muy pocas obras escritas y producidas por exiliados cubanos. En 1986 el departamento de lenguaje de la biblioteca pública de Miami-Dade publicó una nota de prensa solicitando a los escritores que enviaran sus obras para poderlas catalogar y hacerlas de dominio público (Depaula, 1987).

Las Máscaras, Teatro Martí o La Comedia.³⁸ También influyeron en la producción de teatro lírico en general y de zarzuelas en particular, tanto cubanas como españolas. Sus puestas en escena se convirtieron en eventos sociales que aglutinaban a los miembros de la comunidad. La producción teatral cubana desde el vodevil, pasando por la comedia, sátira u obras dramáticas, eran enteramente en español ya que los escritores cubanos que se arraigaron en la ciudad continuaron escribiendo en español. También se producían dramas traducidos de obras europeas o estadounidenses. De esos tiempos data el trabajo de Teresa María Rojas, quien fundó el Teatro Prometeo en el Miami-Dade *community college* en 1972 y que le permitió montar producciones más arriesgadas en estilo y contenido. Al año siguiente, junto con Griselda Noguera funda el Studio Tres que, aunque tuvo una vida corta, produjo montajes donde coincidían actores experimentados con jóvenes talentos. En 1979 Mario Ernesto Sánchez, Alina Interián y Teresa María Rojas fundaron RAS Community Theater, que se convirtió más adelante en el Teatro Avante³⁹, en donde se montan obras cubanas, españolas y de otros países latinoamericanos. Seis años más tarde se funda el Festival Internacional de Teatro de Miami, bajo la dirección de Sánchez.

La intensa actividad teatral de esos años propició la apertura de diversas salas y la fundación de compañías profesionales y semi profesionales. Estas sinergias empezaron a ser recogidas por la prensa en español fundada en aquellos años, como el *Miami Herald* o la revista *Cosmopolitan*, y empiezan a publicarse las primeras críticas teatrales en español. A diferencia de otros grupos de teatro latino en el país que en esa época realizaban apuestas críticas y menos comerciales, en Miami la producción teatral cubana era principalmente de corte comercial. Se empezaron a producir obras de Broadway y *off Broadway* en español y los circuitos teatrales incorporaron artistas venidos de la televisión y el cine de diversos países iberoamericanos. En 1973 el productor Enrique Beltrán le cambia el nombre al Carrousel Theater de Coral Gables por Teatro El Carrusel. En ese mismo año, la Sociedad Pro-Arte Grateli se asocia con Repertorio Español de Nueva York y montan *Quién teme a Virginia Wolf*, protagonizada por Carmen Montejo. La actividad teatral impulsó la creación de un patronato de teatro conformado por líderes comunitarios y autoridades locales como los gestores de Las Máscaras, el primer alcalde de origen hispano de Miami Maurice Ferré, los medios de comunicación hispanos o de la Cámara de Comercio Latina. También se crearon premios y reconocimientos, como los Premios Carbonell, Chin de Plata o Estrellas. Los más importantes fueron los dados por la Asociación de Críticos y Comentaristas de las Artes, creada en 1975 por Josefina Rubio y otros periodistas, semejante a la Asociación de Cronistas de Espectáculos, creada en Nueva York en 1967.

38 Ernesto Capote construyó lo que Estorino, Manzor y Rizk (2011) llaman un pequeño imperio de salas de cine y teatro en la ciudad, conocido como el Circuito Cineteatral Capote, o CCC. Empezó con el Teatro Martí en 1967 y siguió con el Teatro Martí II, La Comedia I, La Comedia II, Teatro Miami y los Teatros Apollo, un compendio de seis salas de cine y dos teatros.

39 Entre 1981 y 1986 los nombres de RAS y Teatro Avante se usaban por igual, aunque RAS era el grupo de teatro y Avante el espacio teatral. Desde sus inicios el objetivo principal de la organización fue preservar el legado de la cultura hispánica, especialmente la cubana. Escogieron a Virgilio Piñera para su inauguración y trajeron a Francisco Morín para que la dirigiera. Este fue el primer montaje de una obra de Piñera por Avante, que años después produciría varias obras del autor incluyendo el estreno mundial de *Una caja de zapatos vacía* en 1987 (University of Miami, 2011).

Estorino, Manzor y Rizk (2011)⁴⁰ reconocen que aunque hacia el final de los años setenta se gestionaban más obras en español que en ninguna otra época, esto no generó un movimiento orgánico teatral sino que en su intento por satisfacer el gusto popular por la comedia, se perdió el potencial para impulsar producción teatral seria e integrada. Se volvieron populares las sátiras con inclinaciones a lo grotesco y lo vulgar, las comedias con personajes estereotipados y exagerados, los diálogos burlones y grotescos. En esos años surge un nuevo tipo de movimiento teatral, el café-teatro o café-concert, también popular en Latinoamérica, consistente en actos cortos de contenido sexual.

Los años ochenta marcan el inicio de una nueva época para Miami. Tal como en el resto del país, se intensificaron los flujos de nuevos inmigrantes latinoamericanos. Como consecuencia, la ciudad dejó de ser principalmente cuna de exiliados cubanos para empezar a transformarse en un centro urbano cosmopolita. En esos años José Ferrer introdujo programación en español en el Coconut Grove Playhouse. En 1984 se formó la coalición Acting Together que reúne a diversos teatros basados en Miami a partir de la iniciativa de Olga Garay-Ahern del Metro-Dade Cultural Affairs Council. A mediados de los ochenta, y a invitación de Kanellos, Maida Watson-Espener compara la producción teatral cubano-americana de Miami con la chicana de Los Ángeles y la puertorriqueña de Nueva York y se pregunta por qué existe tan limitada producción de obras originales. En primer lugar, se aqueja de la escasa documentación y bibliografía comparada sobre los tres grupos. Sin embargo, apunta que si bien el teatro, en contraste con las novelas, la poesía y los ensayos es un género que debe existir en relación con la comunidad de *theatre goers* (asistentes al teatro), la necesidad de relacionar la literatura con la sociedad se convierte en imperativo. A diferencia de la producción chicana o nuyorican, que, como hemos visto, son fruto de movimientos sociales y tomas de conciencia de la situación marginal de las clases trabajadoras, los escritores cubanos en Miami no son producto de movimientos sociales y políticos, sino que son miembros de grupos que evidencian altos grados de asimilación a la sociedad anglosajona. Pero también, contrario a la concepción popular, el exilio cubano no solo incluye a los grupos de clases medias y altas de los primeros flujos inmigrantes, sino que se compone de un amplio rango de clases sociales, lo que le imprime una alta heterogeneidad (Watson-Espener, 1984: 35). Citando el trabajo de Reigosa, la autora recuerda que las comunidades cubanas varían mucho dependiendo de su proceso de asimilación y sus estatus educativos y socioeconómicos. De entre ellas, se encuentra lo que se ha llamado el *frozen culture*, aquellos que idealizan los valores de Cuba antes de 1959, a lo que se podría llamar el teatro cubano en el exilio. Por otro lado, describe el desarrollo de una nueva cultura, urbana y norteamericana, llamada *Cubish*, y se define como un grupo que rehúsa a perder sus valores hispanos pero que se siente comfortable lidiando con los problemas de este país y sociedad. La

40 University of Miami (2011) *Teatro cubano en Miami 1960-1980*. Coral Gables: University of Miami Libraries. Disponible en: <http://scholar.library.miami.edu/miamiteatro/index.html>

expresión teatral de este grupo se podría llamar teatro cubano-americano (Watson-Espener, 1984: 36).

Para Kanellos, la oferta teatral en Miami es ecléctica, con audiencias capaces de escoger de entre una gran variedad de estilos y géneros, desde el vodevil a la farsa francesa de dormitorio, el drama, los musicales de Broadway en español a versiones en español de obras clásicas. En los años noventa las compañías que producían la oferta más "seria" eran el Teatro de Bellas Artes, Teatro La Danza, Grupo Ras y Pro Arte Gratelli. De entre los teatros más longevos de la ciudad se contaban el Teatro Las Máscaras de Salvador Ugarte y Ernesto Cremata, que en su mayor parte produce comedia ligera y vodevil para el público, en su mayoría, de clase trabajadora. También los teatros del empresario Ernesto Capote, el Teatro Martí, el Teatro Essex componen circuitos estables de comedia y variedades. En su tercera casa, el Teatro de Miami, se ofrece una propuesta más ecléctica en la que se incluyen dramas y también se graban telenovelas. Mientras que las obras ligeras son más rentables, las obras artísticamente intelectuales usualmente mendigan audiencias y dependen de donaciones, becas o el apoyo universitario para su subsistencia.

2.7.4 El teatro hispano en las décadas recientes

Sandoval-Sánchez apunta que si durante los sesenta el teatro hispano se basaba principalmente en teatros comunitarios, desde los ochenta, la tendencia ha sido a moverse hacia los teatros regionales angloamericanos; por lo tanto, entiende Sandoval, el teatro latino se ha movido de ser un esfuerzo colectivo a la exaltación de lo individual, el dramaturgo, una transformación que registra una creciente mercantilización y comercialización; se ha movido de una construcción comunitaria al entretenimiento, con un toque de multiculturalismo, practicado principalmente en los teatros regionales angloamericanos desesperados por nuevas audiencias (étnicas y raciales) de clase media. Y aquí, apunta, hay que tomar en cuenta que los recortes presupuestarios en las artes han afectado grandemente a los teatros latinos y de minorías (Sandoval-Sánchez, 1999: 107-108).

Otro factor que hay que tomar en cuenta es la presencia de dramaturgos que han recibido educación formal y que se adhieren a los valores de las clases medias. Esta generación, entiende Sandoval-Sánchez, no se siente motivada a ser específicamente "étnica" o a escenificar los *plots* dramáticos del barrio.

2.8 Las artes visuales

Si la literatura y el teatro fungieron como modos de expresión cultural y de reivindicación en situaciones de segregación y discriminación, las artes visuales fueron el elemento central en la protesta ante situaciones de marginalidad. Desde

las primeras décadas del siglo pasado y hasta bien entrados los años ochenta, los artistas hispanos inspiraron su trabajo creativo en la búsqueda de la identidad, en el rescate de la herencia cultural y en la denuncia ante las injusticias sociales. Al trabajo de creación se sumó además la lucha por el reconocimiento y la generación y apropiación de espacios, principalmente en circuitos alternativos, pero también en circuitos *mainstream*. La historia reciente da muestras de diferentes momentos de gestión, organización y reivindicación que consiguieron luchar ante la tendencia de las instituciones de alta cultura a ignorar la prolífica producción de artistas hispanos locales. Por esto, como anota Yúdice, es imprescindible tomar en cuenta las distancias que se perciben entre los artistas hispanos de clase media o media alta y el trabajo más reivindicativo de las obras de los artistas chicanos o nuyoricans, lo que explica por qué “históricamente ha habido fricciones cuando los artistas latinoamericanos o españoles se valen de oportunidades por las cuales los grupos marginados han luchado, conquistando espacios como la Galería de la Raza en Mechanico Art Center, Goetz Gallery, Self Help Graphics y Social and Public Art Center (SPARC) en Los Ángeles, Centro Cultural de la Raza y Chicano Park en San Diego, Casa Aztlán y Movimiento Artístico Chicano (MARCH) en Chicago, Guadalupe Cultural Arts Center en San Antonio, en el contexto chicano; y el Museo del Barrio, el Bronx Museum y el Alternative Museum en el contexto nuyoricano” (2011: 168).

Pero además, como explica Yúdice, salvo las similitudes que se puedan encontrar entre el arte chicano y nuyoricano en tanto que propuestas creativas de reivindicación y protesta, la cultura artística en ambas costas es muy diferente: “En Los Ángeles hay arte chicano y hay arte a secas; en Nueva York, además de los artistas nuyoricans, hay un gran número de artistas latinoamericanos que se codean entre sí y con artistas de otros rincones del mundo. Salvo en espacios como el Museo de Arte Hispano Contemporáneo (MoCHA, 1985-1990) y Exit Art (1982-), cofundado por el artista puertorriqueño Papo Colo, no hay mucha coincidencia entre puertorriqueños, latinoamericanos y artistas de otras latitudes. O al menos así era antes de que Nueva York se llenara de latinoamericanos y cambiaran la impronta hispana que los puertorriqueños le habían grabado a la ciudad” (Yúdice, 2011: 168).

2.8.1 El arte chicano en Los Ángeles

En marzo de 2016 la Fundación Getty anunció que otorgaba 8,45 millones de dólares al programa “Pacific Standard Time: Los Ángeles / Latin America” un proyecto a desarrollarse entre septiembre de 2017 y enero de 2018 con el objetivo de hacer dialogar el arte hispano y latinoamericano. Esta iniciativa se suma a los 5,5 millones de dólares que otorgó para la planificación e investigación del proyecto “PST, Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980”. Iniciativas como ésta ponen en perspectiva, según apunta Sanromán (2012), la historia del arte contemporáneo de la ciudad que ha sido muchas veces ignorada o desatendida. La histórica asimetría de poder, visibilidad y acceso que han sufrido los mexicanos, los méxico-americanos y chicanos

en Estados Unidos, hace particularmente importante atender a preguntas que cuestionen asuntos de agencia y representación al escribir narrativas fieles a su espíritu crítico: "Si PST se dispone a corregir el discurso sobre la historia del arte, las exhibiciones, catálogos, investigación y colecciones buscan enmendar los registros políticos y culturales y reparar una larga historia de marginación y racismo estructural" (Sanroman, 2012: 79). Como apunta Sanromán, para entender el estado actual de las artes visuales hispanas o latinas, resulta imprescindible abordar el contexto histórico desde una perspectiva crítica.

Mirando atrás, desde los años veinte diversos creadores hispanos tuvieron que luchar contra situaciones de marginación. Según los registros, algunas excepciones como el "Mexican Painters and Photographers of California", una de las primeras muestras de artistas hispanos o la apertura de tiendas de arte en Olvera Street, apoyaron la gestión y difusión del arte hispano en Los Ángeles. No fue sino hasta los años treinta con la visita de representantes del muralismo mexicano cuando se empezó a fomentar una mayor difusión de las artes, por entonces, más bien marginales. Tal fue el caso de José Clemente Orozco con el mural "Prometheus" en Pomona College, Diego Rivera en California School of Fine Arts, o David Alfaro Siqueiros con los murales *Street Meeting*, *América Tropical* y *Portrait of México Today*, éste último que alcanzó a pintar antes de ser deportado. Luego de un estancamiento producto de las crisis económicas, en los años cincuenta se reanuda la, hasta entonces, muy marginal difusión de arte latino. Se empezaron a rescatar los trabajos de creadores como Manuel Neri o Rufino Tamayo.

Pero sin duda los años sesenta y setenta imprimieron un nuevo impulso al talento creativo de los artistas hispanos en California. La influencia de las expresiones críticas de los muralistas Rivera, Siqueiros y Orozco, así como el arte reivindicativo del movimiento chicano confluyeron en la génesis y el desarrollo de circuitos de arte visual. Tal fue el caso del grupo Mexican American Liberation Art Front (MALAF) que cuestionaba el rol de los artistas chicanos frente a la discriminación social y política. De entre ellos se encuentran Esteban Villa, José Montoya, Malaquías Montoya, René Yáñez y Manuel Martínez. En Los Ángeles se crean The Mechicano Art Center en Whittier Boulevard y el Goez Art Gallery en 1st Street, consideradas las dos primeras galerías de arte chicano de la ciudad. En 1969 se forma el Rebel Chicano Art Front en Sacramento, un grupo de artistas comprometidos entre los que se encuentran José Montoya, Esteban Villa, Juan Orozco y Armando Cid. Con la formación del colectivo Con Safos, un grupo compuesto por creadores como Gilbert Luján, Sergio Hernández, Arturo Flores, Ralph López, Adalberto Flores, Tony Gómez y Óscar Castillo, se empiezan a generar mayores estrategias de difusión, como la creación de magazines artísticos. Harry Gamboa se une a artistas como Willie Herron, Gronk y Patti Valdez para producir arte original para el magazine alternativo *Regeneración*. En 1970 forman el grupo ASCO como un intento de contraponer la marginalidad ante el mundo artístico *mainstream* de Los Ángeles, pero también de su propia comunidad

chicana. Los miembros de ASCO desarrollaron actividades creativas que reflejaban su incisividad conceptual y la sensibilidad *queer* y *punk*, con una refrescante falta de autoconsciencia que hizo que su colaboración resistiera al impulso de objetivación del mundo del arte, para reflejar el sentido de su inspiración artística *anti-establishment*.

De los años setenta destacan la formación el Congreso de Artistas Chicanos de Aztlán en San Diego y la creación de Self-Help Graphics and Art Center. Este último es impulso de Karen Boccalero para montar un espacio creativo que promoció el trabajo artístico de creadores del área del este de Los Ángeles y que permita la exploración de la herencia cultural chicana. Durante décadas este centro se convirtió en una fuerza vital de empoderamiento de artistas locales y de promoción del arte chicano en la ciudad. En 1974, "Los Four" se convierte en la primera exposición de arte chicano presentada en una sala *mainstream* en Estados Unidos. La muestra se inaugura en Los Ángeles County Museum of Art (LACMA) y recoge los trabajos de Gilbert Luján, Frank Romero, Carlos Almaraz y Roberto De la Rocha. Al año siguiente Wayne Alaniz y Devid Botello forman el colectivo de arte muralista Eastlos Streescapers y crean el primer mural colectivo de la ciudad en la esquina de Broadway o Daly en el área de Lincoln Heights de Los Ángeles. En 1976, frustrada por las limitaciones del programa muralista de la ciudad, Judy Baca crea Social and Public Art Resource Center (SPARC), institución que se convertiría por décadas en la mayor de arte muralista del país. Dos años más tarde, con la colaboración de estudiantes, Baca trabaja "The Great Wall", un mural pintado en las paredes del canal de agua de Los Ángeles cuyo tema principal es la narración de la historia de los diversos grupos étnicos de la ciudad.

En los ochenta, la creatividad chicana fue avanzando hacia diferentes circuitos, en algunos casos, originando críticas y conflictos. Tal fue el caso de "Murales de Aztlán", una exhibición de murales pintados en Los Ángeles Craft and Art Museum, que fue fuertemente criticado por haber sacado el arte del barrio y llevarlo a un *venue* comercial y *mainstream*. En 1984, la ciudad de Los Ángeles comisiona a Frank Romero, Judy Baca y Willie Herrón, entre otros muralistas, para pintar las paredes de las carreteras de la ciudad. En los años noventa, nuevos impulsos asociativos generan sinergias productivas en el mundo cultural hispano. Tal es el caso de Chicano Art: Resistance and Affirmation (CARA), 1965-85, del Wight Gallery en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA), que fue la primera exposición de arte latino o chicano curado por los propios artistas a través de un complejo proceso que tomó en cuenta la representatividad regional de los trabajos para ser incluidos en la propuesta.

2.8.2 La producción artística *nuyorican* en Nueva York

Los circuitos de artes visuales en la ciudad de Nueva York son tan intensos y multifacéticos que, como anota Yúdice (2011) a veces es prácticamente irrelevante si el artista es latino o no, ya que prevalecen las cuestiones estéticas, incluso si

éstas son políticas. Sin embargo, si volvemos la mirada a la historia contemporánea, veremos cómo el arte en esta ciudad ha tenido disímiles momentos de protesta y reivindicación tanto en la producción artística como en la búsqueda de espacios de difusión del arte latino. Durante los años veinte, como hemos visto, una buena parte de los hispanos de la ciudad provenían de Cuba y España. Al igual que la prensa escrita y la literatura, el arte se empezó a mover en circuitos colindantes a estos sectores. Por entonces se empiezan a mostrar trabajos de algunos artistas hispanos. Destacan la exposición de Joaquín Torres-García en Whitney Studio Club de Nueva York o la apertura del estudio de Luis Hidalgo. En los años treinta la influencia de los muralistas mexicanos también llega a la costa este. En este contexto, resalta la visita de Orozco, en 1931, para pintar el mural "A Call for Revolution and Universal Brotherhood". Ese mismo año el Museum of Modern Art expone una retrospectiva de Rivera. En 1933, Rivera pinta por encargo de Nelson Rockefeller el mural "Man at the Crossroads" que causa una enorme controversia por sus connotaciones políticas. A finales de los años treinta se presenta "Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts" en el Riverside Museum, donde se presenta el trabajo de artistas de varios países latinoamericanos. En los años cuarenta y en el contexto de las políticas del buen vecino, se organizan en Nueva York las exposiciones "Twenty Centuries of Mexican Art", "Brazil Constructs", "Cuba Painting Today" o "Modern Cuban Painters". En esos años se producen una serie de intercambios de artistas puertorriqueños viviendo en Estados Unidos que vuelven a la isla para organizar talleres: así hicieron Julio Rosado del Valle, Rafael Turizo, Carlos Osorio, Lorenzo Homar o Carlos Rivera. Durante estas décadas se empieza a cimentar una práctica que, tal como señala Dávila, tiende a considerar principalmente los orígenes nacionales de los países latinoamericanos en el arte latino en los Estados Unidos. Esto nos permite entender por qué los artistas nacidos en EE.UU. de raíces puertorriqueñas y latinoamericanas no son identificados como pertenecientes al imaginario nacional de un país específico y, por lo tanto, no son involucrados como los grandes beneficiarios de la promoción del arte latino. De hecho, anota Dávila (1999), la falta de interés por parte de los compradores latinoamericanos en el arte latino estadounidense hace que las casas de exposición y venta de arte tiendan a excluirlos de sus catálogos. Algunos de los creadores que consiguen entrar en los circuitos lo hacen catalogados como "contemporary American artists" (artistas contemporáneos americanos, o estadounidenses) en vez de "Latin American artists"; es decir, que constituyen una minoría que tiende a pasar desapercibida por los compradores potenciales.

Los años sesenta y setenta marcan los movimientos de reivindicación por los derechos de las minorías latinas en la ciudad. Los puertorriqueños constituían el grupo mayoritario y lideraron muchas sinergias asociativas tanto en la lucha política como en la artística. El nacimiento del "Nuyorican Movement" en los años sesenta constituye la muestra más significativa del movimiento intelectual y cultural que involucra pensadores, poetas, escritores, músicos y artistas en lucha contra las

situaciones de discriminación y marginalización, primordialmente de las clases trabajadoras y pobres. El movimiento se concentra sustancialmente en las áreas de East Harlem (el Harlem Hispano, conocido como El Barrio), Low East Side (conocido como Losaida) el sur del Bronx y Williamsburg, pero se extiende por todos los sectores con residentes latinos. Son los años del nacimiento del Nuyorican Poets Café, del Teatro Rodante Puertorriqueño, de la librería Agüeybana, de la Galería Mixta o del Clemente Soto Vélez Cultural Center, entre otros, que surgen en el clima de movimientos de reivindicación social y política como ASPIRA y Young Lords. El movimiento nuyorican tuvo una importante fuerza en el mundo artístico, no solo en su vertiente creativa sino en la lucha por la educación artística. Estas sinergias originaron la fundación del Museo del Barrio, en 1969, o el Taller Boricua, que reunía artistas de la talla de Rafael Tufiño, Nitza Tufiño, Fernando Salicrup o Marcos Dimas, entre otros. El Museo del Barrio se convirtió en la muestra más significativa de la lucha de padres, educadores y activistas por resaltar la importancia de la educación artística y el empoderamiento de los grupos puertorriqueños. Por esto, como explica Dávila (1999), concentró sus actividades en las exposiciones multimedia educativas más que en curaduría, exhibición y colección de objetos artísticos; asimismo, sus muestras se concentraron en el folklore y el arte popular para validar la experiencia puertorriqueña en la ciudad, más que la alta cultura. Durante los años setenta y ya entrados los ochenta, expresiones de arte callejero como los pintores de graffiti empiezan circuitos de expresión artística que toman las paredes de los barrios latinos como sus lienzos de expresión. Más recientemente los trabajos de artistas como Antonio Martorell o Pepón Osorio continúan promoviendo estéticas artísticas con contenidos sociales. En los años siguientes se promovieron varias exposiciones de artistas latinoamericanos en espacios *mainstream*. Destacan "Transition: 80s Art from Cuba" o "Mexico: Splendors of 30 Centuries" en el Museum of Contemporary Art o el "Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970" en el Bronx Museum. En 2000, el Museo del Barrio organizó la exposición "Pressing the Point: Parallel Expressions in the Graphic Arts of the Chicano and Puerto Rican Movements".

El análisis que Dávila hace de la transformación del Museo del Barrio en las décadas recientes nos permite entender, por extensión, las experiencias de los circuitos del arte visual hispano en la ciudad. Como hemos señalado anteriormente, los años ochenta fueron considerados como el comienzo de la Hispanic Decade, que se extendió también a los años noventa, para dar cuenta de la acrecencia de la llegada de inmigrantes latinoamericanos al país. Como hemos explicado, la mayor parte de los latinos residentes en Estados Unidos, a día de hoy, llegaron durante esas dos décadas. Estos cambios demográficos, tuvieron su impacto en los circuitos culturales. Como explica Dávila (1999) la transformación del Museo del Barrio fue condicionada principalmente por dos corrientes. Por un lado, el impulso por la categorización, promoción y exhibición de arte Latinoamericano en lo que ha sido considerado como el "Latin Art Boom" de los años ochenta, que implicó una renovada popularización

de la expresión artística hispana. Por otro lado, el apogeo del discurso sobre el multiculturalismo estadounidense que, a efectos de los circuitos de las artes visuales, significó un despliegue en la promoción y representación del arte. Las preocupaciones de los multiculturalistas indujeron a evaluaciones nacionalistas en la representación y exposición de arte latinoamericano, desestabilizando de esta manera la categoría panétnica que se supone que obvia y borra las diferencias nacionales, y que fue impulsada desde la categorización administrativa oficial estadounidense: "Latino" o "Hispanic". Ambas tendencias tienden a ignorar la heterogeneidad intrínseca de los grupos en función de clase, estatus administrativo, raza, etnicidad, nacionalidad, entre muchas otras variables. Corroborando la "latinidad" de obras o artistas, relacionándolos particularmente con determinadas culturas nacionales o determinados países latinoamericanos, los curadores y trabajadores de los museos han tendido a llamar la atención en formas particularizadas de identificación.

En 1985 se funda el Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA) con un enfoque latinoamericanista y, como explica Dávila (1999), con el objetivo de legitimar el arte latinoamericano dentro de los cánones del arte y la cultura occidental: así se evidenció en la insistencia de los fundadores en ubicarlo en el Soho, fuera de un barrio latino, y en exponer artistas con formación artística formal. Entrando en los noventa, el MoCHA y el Museo del Barrio fueron, de manera similar, dedicando su trabajo a la organización de exposiciones que abarcaban una variedad de artistas latinos y latinoamericanos, esencializando de esta manera una construcción particular de la "Latinidad", apta para ser representada y exhibida. Por esta razón, según la antropóloga, la construcción del "arte latinoamericano" abarcó obras valoradas por los museos y los mercados de arte que tienden a ajustarse más a lo que ellos consideran serán las expectativas del público o los estándares y tendencias europeas. Esto explica, por ejemplo, la visibilidad de artistas como Wilfredo Lam, Roberto Matta o Frida Kahlo, durante el auge del arte latinoamericano y la popularidad de exposiciones dentro de los confines de una tradición estética principalmente europea como el estándar dominante. Estas asociaciones han sido criticadas por perpetuar las representaciones estereotipadas y folclóricas del arte latinoamericano que alimentan la visión normalizada de lo exótico en vez de fomentar la diversidad del arte producido por los artistas latinoamericanos y latinos.

2.8.3 La revitalización del arte en Miami

Tal como anotan Bosch y Álvarez-Borland, el trabajo de los artistas cubano-americanos tiene una gran sensibilidad creativa pero a veces es trágica y fracturada porque nace de la mezcla de dos tradiciones culturales muchas veces contrapuestas. El trabajo creativo tiende a internalizar momentos cruciales de la historia de Cuba y de los cubanos en Estados Unidos en las últimas décadas: la dictadura, el exilio y las diversas corrientes migratorias. La llegada de diversos grupos de cubanos

provenientes de la isla ha ido cambiando el tono y el significado de la síntesis cultural que define lo cubano-americano, un concepto en constante cambio que se perfila por el tiempo, el espacio, la clase, la raza y la etnicidad dentro de una “American matrix”: los creadores encarnan un retrato microcósmico de la sociedad cubana y americana en la que los artistas escogen su territorio expositivo. Y dentro de este microcosmos, un cambio de énfasis proporciona un cambio de sentido en el proceso de definición o el diseño de lo que es cubano o lo que es cubano-americano, o, para el caso, lo que es americano (Bosch y Álvarez-Borland, 2009: 2).

Como hemos ido exponiendo en páginas anteriores, la estrecha relación de Miami con Cuba se ha reflejado en la creación literaria y periodística. Para Bosch y Álvarez-Borland, además de reconocer la influencia de José Martí y Jorge Mañach, hay que rescatar el trabajo de Fernando Ortiz, que fue de los primeros en rescatar las raíces africanas en la herencia cultural cubana, haciendo hincapié en la transculturación, para dar cuenta de la transmutación constante de culturas, que es esencial para entender la cultura cubana y consecuentemente la cultura cubano-americana. Los ensayistas que participan en la edición de Bosch y Álvarez-Borland coinciden en reconocer que es imposible reducir el trabajo de los artistas cubano-americanos en un grupo uniforme, pero que, sin embargo, todos encuentran un lugar común en su necesidad de explicar como llegaron a ser lo que son y su necesidad de expresar sus experiencias a través de su trabajo creativo. Para los artistas el reto común es confrontar identidades a veces contrapuestas.

Durante la primera mitad del siglo pasado diversos artistas de lo que se denominó la Generación de la Vanguardia emigraron de Cuba buscando modernismo y modernidad. Como parte de este giro consiguieron su inclusión en una colección del Museum of Modern Art de Nueva York, por ejemplo. Entre ellos se encuentran los trabajos de Carlos Enríquez, Fidelo Ponce, Eduardo Abela, Amelia Peláez o Lorenzo Romero. Algunos de estos creadores llamaron la atención a las situaciones de discriminación de los afrocubanos y los mulatos. En el mercado del arte en Miami, el trabajo de Vanguardia suele cotizarse muy alto y han crecido considerablemente desde su irrupción en los años sesenta. Para los exilados cubanos, el trabajo de Vanguardia representa la “vieja Cuba”, como se le llama ahora. El estilo de Vanguardia no pasó a la siguiente generación de artistas. Los trabajos de creadores como Rafael Soriano, Baruj Salinas, Eladio González, Antonia Eiriz, Gladys Triana o Lourdez Gómez Franca, entre otros, no estaban interesados en buscar “lo cubano”. Los miembros de esta generación que se ubica entre los años de Vanguardia y la revolución, fueron quienes emigraron de Cuba entre los sesenta y los setenta. Se fueron a Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Los que se asentaron en Miami fueron conocidos eventualmente como La Vieja Guardia. Y aunque su estilo no buscaba la expresión de la identidad cubana, la vida en el exilio los orilló a expresar artísticamente sus diferencias culturales como cubanos o cubano-americanos. Estos artistas utilizaban el modernismo como herramienta para negociar y definir la identidad, lo cual no los ubicaba en un espacio claramente definido en el mercado del arte.

Como explica Bosch (2009; 2004), los primeros artistas cubanos en el exilio, asistidos por coleccionistas y propietarios y directores de galerías empezaron a vender las obras de un modo muy distinto al que hoy en día se observa en la ciudad. Las ventas tenían lugar en casas privadas y garajes. Habían galerías que se abrían y cerraban en un pestañear de ojos. Muy lentamente, a partir de los años setenta en adelante, espacios como Bacardí Gallery, el Meeting Point Gallery, así como circuitos montados en instituciones educativas y bibliotecas empezaron a conformar los circuitos del arte visual latino. Hacia finales de los setenta La Vieja Guardia ya se había establecido en la ciudad y habían impulsado con fuerza el arte cubano dentro del mercado del arte, a medida que formulaban los parámetros originales para una definición del arte cubano-americano. Destacan el trabajo de Agustín Cárdenas, Enrique Gay García o Eladio González.

Hacia finales de los setenta, como explica Bosch (2009), los hijos de los exilados se comenzaron a abrir camino en el mercado del arte. Sus creaciones, aunque inspiradas en el arte en el exilio, tuvieron otras bases conceptuales y variaban en estilos. Destacan Humberto Calzada, Emilio Falero, Arturo Rodríguez, Mario Bencomo, María Brito, Juan Carlos Llera o María Lino, entre otros. Sus trabajos muestran nuevas tendencias en la negociación de lugar que ocupan dentro del modernismo y postmodernismo, tal como se ha venido desarrollando en los ochenta y los noventa. Con todo, estos artistas se ubicaron compitiendo con otros creadores del país. Sus trabajos abstractos y realistas fueron expuestos en varios montajes como "Outside Cuba" o "Cuba/USA: The First Generation".

A pesar de su prolífica producción, tal como explica Bosch (2009), el sistema establecido y en control del mundo del arte en Estados Unidos ha venido aprobando agendas temáticas opuestas a las intenciones personalizadas basadas en las emociones y en la experiencia del exilio, que eran las principales temáticas de los creadores cubano-americanos. Por lo tanto, no es de extrañar que entre los sesenta y los ochenta, el mundo artístico *mainstream* fuera incapaz de reconocer o apuntar las implicaciones y la significancia del trabajo de los cubano-americanos. A la falta de reconocimiento o aceptación por parte de los críticos e historiadores estadounidenses, explica Bosch, hay que agregar la barrera del idioma, ya que los cubano-americanos usaban el español como idioma de comunicación. Encima de esto, Miami, que se encuentra a un corto vuelo en avión, no era reconocida durante esos años como un centro artístico comparable al mundo artístico de Nueva York. La mayor parte de los artistas cubanos mayores se educaron en San Alejandro, una institución que no era reconocida en los Estados Unidos. Los jóvenes creadores cubano-americanos se habían educado en escuelas locales de Miami o eran autodidactas. Por lo tanto, ni los unos ni los otros contaban con las conexiones garantizadas para los artistas estadounidenses que provenían de las escuelas favorecidas por el mundo artístico del país. Para el mercado artístico establecido del norte de la costa este, los artistas cubano-americanos eran extranjeros provincianos que creaban obras que reflejaban

experiencias y emociones que no eran familiares para las instituciones y los individuos que definían el modernismo y postmodernismo de mediados a finales del siglo XX. A esto se sumaban los conflictos ideológicos que impedían a los artistas cubano-americanos acceder a los circuitos generales.

“Los artistas cubano-americanos siguen careciendo de reconocimiento merecido como grupo y como individuos. Posiblemente esta falta de reconocimiento es el resultado de la ignorancia por parte de los críticos estadounidenses que no son lo suficientemente flexibles en su evaluación crítica de los movimientos dentro del arte contemporáneo para hacer frente a la problematización de un grupo de artistas cuyo trabajo no se ajusta a sus parámetros de importancia. Por esto ha recaído en los críticos e historiadores del arte cubano-americanos tratar de integrar este grupo dentro de la corriente modernista y posmodernista actual, un proceso que solo ahora está empezando. A pesar de su falta de reconocimiento por parte de la corriente principal de Nueva York, en los años 1970 y 1980, los esfuerzos combinados tanto de los artistas de La Vieja Guardia y como de los más jóvenes cubano-americanos lograron establecer un mercado de arte en Miami que al cambio de siglo se había convertido en un centro artístico por derecho propio”. (Bosch, 2009: 140).

Con el cambio de siglo se identifican tres grupos de artistas cubano-americanos viviendo en Miami. El mercado del arte en la ciudad recibía reconocimiento nacional e internacional. Por otro lado, se empezó a distinguir el advenimiento de Miami como un nuevo centro cultural que se distingue por ser un mercado donde la negociación de la identidad en el arte era una temática legítima y que refleja la experiencia de una parte significativa de la población naturalizada. Los artistas que llegaron durante los noventa no encontraron necesario vender sus trabajos en garajes porque en Coral Gables y sus alrededores ya se habían instalado una docena de galerías donde exhibir su arte. Las ferias internacionales de arte, Art Miami y Art Basel, incrementaron su visibilidad en los noventa. Por otro lado, el hecho de que se empezara a hacer más fácil visitar Cuba permitió también que algunos artistas tuvieran una percepción transnacional. Parte de ellos conforma la generación llamada “Nuevo Arte de Cuba”, que cuenta con apoyo del gobierno cubano para incidir en el mercado internacional. A diferencia de los inmigrantes del exilio y de los marielitos, esta generación pudo desarrollar su trabajo en otras circunstancias en Miami. Bosch recuerda que gracias a las políticas cubanas en gestión artística, los creadores de la generación de los noventa disfrutaron de manera diferenciada su inserción en el mercado del arte en Miami. Algunos de estos artistas han tenido éxito financiero como José Bedia, Rubén Torres o María Magdalena Campos; otros artistas sin embargo no pudieron adaptarse a la economía de libre mercado donde su exposición y ventas no estuvieran garantizadas por programas de gobierno. Estos artistas se han desvanecido de la escena del arte. En la visión de Bosch (2009), una buena parte de estos artistas encajan en las

normas y las formas del modernismo y posmodernismo estadounidense por lo que sus trabajos llenan las expectativas de las críticas y los compradores. No representan una presencia incómoda en el panorama estadounidense como los cubano-americanos, ya que son considerados enteramente cubanos; por tanto, los críticos estadounidenses no se sienten incómodos con que hablen español.

2.9 El cine hispano

Cuando Hollywood comenzó a hacer guiños en español en sus producciones más taquilleras, correspondía más bien a la constatación de la sobrerrepresentación de hispanos en la taquilla. En 2013 constituían el 32% de los espectadores y aunque ha bajado a 23% en 2015, continúan acudiendo al cine en mayor proporción que los afroamericanos o los asiáticos (MPAA, 2013; 2015). Sin embargo, en los puestos de producción cinematográfica no se contabilizan representaciones semejantes. La revisión historiográfica da cuenta de que la emergencia del cine chicano, puertorriqueño y latino ocurrió durante del movimiento de los derechos civiles y, particularmente, con la introducción de hispanos en la industria, que trataron de crear imágenes más genuinas en Hollywood o producir de manera independiente. Hasta entonces raramente aparecían imágenes de latinos en el celuloide y cuando lo hacían eran distorsionadas.⁴¹ En 1969 un grupo de actores hispanos liderado por Ricardo Montalbán formó Nosotros, una organización por la defensa de mejores roles. En ese año solo el 3% de los trabajadores de Hollywood eran latinos. Tal como afirma Keller, la aparición del cine latino fue en cierto modo inesperado, al menos para los ejecutivos de la industria. Presionados por los tribunales y ciertos sectores de la sociedad, las corporaciones del cine empezaron a contratar más latinos, pero para trabajos generales en la profesión y no necesariamente para la producción de películas latinas (Keller, 1993).

En esos años, Berg identifica la primera corriente del cine chicano, la de los documentales radicales (1969-1976) cuando Luis Valdez, el fundador de Teatro Campesino, realiza el cortometraje *I am Joaquin* sobre el poema del escritor y activista Rodolfo "Corky" Gonzáles. Durante estos años, los productores buscaban documentar las luchas por los derechos. La segunda corriente (desde 1977 hasta hoy) la constituyen producciones más rebeldes y menos separatistas con films como *Águeda Martínez* de Esperanza Vázquez, *Raíces de Sangre*, de Jesús Salvador Treviño o *¡Alambrista!* de Robert Young. Durante esos años las producciones consiguieron apoyos de organismos como PBS, the Corporation for Public Broadcasting (CPB), el American Film Institute o el National Endowment for the Humanities, entre otros. Para Berg, "mientras que este tipo de financiación institucional fue bienvenida y ayudó a legitimar la práctica del cine chicano, puede haber llevado a suavizar los mensajes ideológicos —que no

41 Berg (2002) identificó seis estereotipos básicos: el bandido, la prostituta, el bufón masculino, la cómica femenina, el *latin lover* y la dama oscura.

es necesariamente lo mismo que comprometerlo—”(Berg, 2002: 186). La tercera corriente aparece en los años ochenta que, en su mayoría constituyen películas hechas dentro del sistema de Hollywood o adhiriéndose al paradigma. Estas producciones no acentúan la opresión o resistencia de los chicanos, la etnicidad aparece como una de otras tantas características de los personajes. Esto no quiere decir que no tengan contenidos políticos sino que están incrustados dentro de la estructura de los géneros que los realizadores emplean, en lugar de estar en la superficie, donde los cineastas de la primera y la segunda corriente los colocan (Berg, 2002: 187). De entre muchas obras destacan *Gabriel's Fire* de Jesús Salvador Treviño, *The Waterdance* de Neal Jiménez o *El Mariachi* de Robert Rodríguez. Keller identifica algunos de los temas más producidos por la filmografía hispana entre los sesenta y los noventa. Entre ellos se cuentan los documentales de corte antropológico o folclórico; los temas sobre arte, cultura, literatura y tópicos aliados; los temas sobre la identidad chicana; los asuntos de bandas, drogas, juventud y violencia doméstica; los asuntos de diversidad en la orientación sexual; las producciones que abordaban temas históricos; la realidad sobre los procesos migratorios; los asuntos políticos relacionados con la lucha de los sindicatos de trabajadores; los temas sobre espiritualidad o las producciones cinematográficas sobre el aniversario de la conquista de América o la Segunda Guerra Mundial, entre otros (Keller, 1993).

Para López, la producción de cine latino con vertiente cubano-americana debe trazarse desde la isla ya que lo que ella considera la primera generación empezó produciendo cine antes de exiliarse en Estados Unidos. Algunos continuaron produciendo, otros como Francisco Villaverde, por ejemplo, fue director de documentales y terminó trabajando para Associated Press en Nueva York o como crítico literario para el Miami Herald. Otros, encontraron trabajo en la academia (Benítez Rojo) o en el periodismo (René Jordán). Destaca Orlando Jiménez Leal quien se instaló en Nueva York y produjo en 1979, *El Súper*, la primera producción de ficción del exilio cubano. Luego produjo *The Other Cuba* con Néstor Almendros, conocido por su documental *Improper Conduct*. También destaca *Nobody Listens* de Almendros y Jorge Ulloa. La segunda generación, nacida en Cuba, pero formada en Estados Unidos, a pesar de tener trayectorias muy variadas, su asimilación parcial ha supuesto que a menudo se hayan sentido libres para dejar atrás las denuncias explícitas de la primera generación con el fin de centrarse cada vez más en la vida como exiliados, lejos del discurso trágico del despojo y recuperarla como identidad étnica, no solo cubano-estadounidense, sino también latina (López, 1993: 9). Entre ellos se encuentran León Ichaso con *A Short Vacation*, *Scarface* o *Crossover Dreams*; Raúl Menéndez con *Stand and Deliver*; Jorge Ulloa con *In Their Own Words*, un documental de 30 minutos sobre el éxodo del Mariel patrocinado por la Agencia de Información de Estados Unidos; Orlando Jiménez con *The Other Cuba*; y Miñuca Villaverde quien luego de trabajar como cineasta en Nueva York se mudó a Miami donde realizó *To My Father y Tent City*. La tercera generación, los cubano-americanos, han tenido presencia en los círculos de

film y vídeo alternativos. Entre ellos están Enrique Oliver que realizó *Photo Album*, Tony Labat con *Ñ*, Rafael Elortequi, graduado de la Universidad de Miami que ha producido muchas películas experimentales, y Raúl Ferrera, que ha realizado *Mérida Proscrita*, *We Are Hablando*, o *No me olvides*, ofreciendo un profundo análisis de las vicisitudes de los gay latinos. Para López, esta última generación es la más distante de la experiencia del exilio como tal. Su trabajo no está vinculado a la agenda habitual anti-Castro. Su preocupación central en el biculturalismo (y la consecuente pérdida, marginalidad y diferencia) es, sin embargo, todavía redactada en términos de exilio postcolonial —un cubanismo desliziándose hacia la Latinidad— que es inevitable (López, 1993: 12).

Según Jiménez, para muchos puertorriqueños coger la cámara era como coger la pistola en defensa de los derechos civiles en Estados Unidos. Entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, encontramos producciones como *El pueblo se levanta*, de Iris Morales, una integrante del *Young Lord Party*, una de las organizaciones de activismo político más influyentes de Nueva York. Los primeros inmigrantes puertorriqueños allanaron el camino a través de las formas internas y externas de resistencia. Años de dominación por parte de España y luego los Estados Unidos “habían inculcado la cultura con un arraigado sentido del nacionalismo junto con la ambivalencia política. Algunos tomaron rápidamente la oportunidad de rehacerse en el modelo de ciudadano “anglo asimilado” (Jiménez, 1993: 3). La primera corriente de cine puertorriqueño se concentró en el formato documental debido a su relativamente bajo costo, la accesibilidad y la eficacia en la representación visual. *Newsreel*, un medio de comunicación alternativa, abrazó la teoría de que cualquier persona podría “coger la cámara y disparar” para crear películas, lo que dio poder a la gente. La influencia de esta filosofía y otros principios democráticos del movimiento de los medios, influyó en el surgimiento de un grupo de documentalistas puertorriqueños. Entre ellos están Carlos de Jesús que produjo *The Devil is a Condition*, una oda a la lucha de negros y latinos por mejorar sus condiciones de vida en la ciudad, o *El Picnic*. Beni Matías hizo *In The Heart of Losaida*, un documental en blanco y negro que narra la toma de viviendas por parte de los latinos en el *Lower East Side* (*Losaida*, para los nuyoricans), *Housing Court*, un documental que explora los problemas en *El Bronx* y que se hizo con el apoyo del Consejo de las Artes de Nueva York. Pedro Rivera, empezó enseñando cine en *Young Filmmakers Foundation*. Junto con Susan Zeig y Jaime Barrios y el Centro de Estudios Puertorriqueños (*Hunter College*) produjeron *Manos a la Obra*, una recopilación sobre el impacto del programa de industrialización *Operation Bootstrap* en Puerto Rico. Luego produjo el *Plena is Work, Plena is Song* sobre el canto de plena por la clase trabajadora. También destaca Pablo Figueroa, que produjo cortos como *Dolores*, una producción sobre violencia doméstica en la comunidad latina. Luis Soto y Ángela Montañez produjeron *Reflections of our Past*, un corto que acompaña a jóvenes que vuelven a la isla para descubrir su historia y cultura. Entre los más prolíficos durante los setenta y ochenta están Edin Vélez

con *Tule: The Kuna Indians*, *Meta Mayan*, o *The Meaning of the Interval*; Ana María García con *La Operación* o *Cocolocos y Roqueros*; Diego Echevarría con *Puerto Rico: A colony the American Way*, o *Los Sures*; o Alba Martínez con *Brincando el Charco*. Lillian Jiménez reflexiona sobre la producción documentalista y filmográfica de los puertorriqueños afirmando que “como creadores, nos atormentamos por falta de oportunidades, experiencia y recursos. Como espectadores, a veces nos gustó lo que vimos, otras veces no. Muchas veces no estuvimos de acuerdo con la interpretación, pero nunca pudimos negar que estábamos comprometidos en un diálogo de vida o muerte con nuestra existencia” (Jiménez, 1993: 10).

Si durante los sesenta y setenta diversas organizaciones hispanas⁴² siguieron el éxito de organizaciones afroamericanas en la lucha por abrir más trabajos en la industria del cine, a día de hoy, como afirma George Yúdice (2011), todavía hay muy poco cine hecho por latinos o, más bien, hay muy poco cine hecho por latinos que se distribuya en las salas *mainstream*. Si durante los ochenta se empezaron a negociar algunos avances en la industria y se produjeron películas como “Born in East L.A.” o “La Bamba”, el número de películas con temas hispanos se redujo durante los noventa (Puente, 2013).⁴³ Con el paso del tiempo los productores latinos independientes han venido enfrentando cada vez más obstáculos para producir y distribuir en un mercado cada vez más global (Noriega, 2000), hecho que solo puede ser entendido si se toma en cuenta los cambios políticos, sociales y económicos que afectaron a la producción, el márketing y la distribución de las películas latinas (Puente, 2013). La industria cinematográfica, por supuesto, reaccionó a la publicación de los resultados del censo de los años noventa, como muchas otras industrias de producción de servicios y productos de la época, ante la perspectiva del crecimiento de potenciales consumidores decidió mover algunas piezas. Las películas latinas comenzaron a recibir, además, el apoyo de grupos como el National Council of La Raza que desarrolló una colaboración con la Mexican Foundation para promover coproducciones entre cineastas mexicanos y chicanos. Por entonces publicaron el reporte “Out of the Picture”, que fue una crítica ante la escasa o negativa representación de los hispanos en pantalla. En 1995 crearon los premios Bravo, para reconocer aquellas producciones que representaran positivamente a los latinos. La producción de películas hispanas también sufrió un duro revés cuando cerró American Playhouse de PBS. Distribuidores de mercados de nicho o pequeños distribuidores como New Line Cinema consiguieron colocar algunas producciones en los circuitos. Pero la subida en los costos de marketing obligaban a los distribuidores a asegurar salas y permanencia. El mercado de compra puso a los pequeños productores en desventaja por dos razones: primero, pequeños distribuidores estaban obligados a asegurar salas; segundo, éstos no podían enfrentar

42 Keller recuerda el trabajo de la League for United Latin American Citizens, el Mexican American Legal Defense and Educational Fund, ASPIRA of America, o el National Council of la Raza, entre otros.

43 Destacan las películas *American Me* de Universal, o *Bound by Honor* de Touchstone. Algunas empresas crearon nuevas áreas para comprar o distribuir películas independientes, como New Line Cinema, que adquirió, por ejemplo, *Mi familia* (Puente, 2013).

económicamente la reducción del porcentaje de ganancia de los exhibidores, máxime cuando se trataba de películas con bajo coste de producción (Puente, 2013).

Estas condiciones político-económicas, se suman a los retos que la producción hispana supone para la industria *mainstream* en términos de contenido. Extrapolando al mundo hispano la perspectiva de Noriega (1992) cuando analiza el cine chicano, podemos decir que, en general las películas latinas subvierten las fórmulas y géneros de Hollywood; usan el español y el inglés de modo innovador; demuestran usos innovadores de la música; incluyen elementos culturales en la puesta en escena y el montaje; se ocupan de asuntos hispanos a expensas de la taquilla; muestran voluntad para emplear a profesionales hispanos; están diseñadas para audiencias hispanas; se producen en locaciones auténticas.

A todo esto, como anota Puente, hay que agregarle que los críticos de cine en los medios tienden a concentrarse en las grandes películas y poner menor atención a las películas pequeñas o independientes. Se suponía que la creación de los complejos multisala ayudaría a enfrentar estas desventajas pero, como explica Puente, en realidad ocurrió lo contrario: en este contexto de “three-tiered distribution marketplace (los estudios, las divisiones especiales de los estudios y los independientes) y su escalada subida de costes supuso cada vez más riesgos y menos beneficios para las películas latinas. Todas estas razones puestas en contexto dan como resultado que, a día de hoy, la producción cinematográfica mexicana, latinoamericana y más recientemente española se pueda ver más en los canales de cable que en las salas de cine estadounidenses. Como explica Yúdice, “podría decirse que el cine latino es en una buena medida todavía un asunto transnacional y el hecho de que no existan salas de cine para películas latino-estadounidenses y muy pocas latinoamericanas, obliga a referirse a la televisión” (Yúdice, 2011: 156-157).

Frente al incremento de las trabas para avanzar en el contexto comercial cada vez más monopolizado por las grandes productoras y distribuidoras, se han producido algunas excepciones de alianzas estratégicas que han intentado abrir un camino en el nicho de mercado que representan las audiencias hispanohablantes. Tal es el caso de, por ejemplo, la empresa Lionsgate que en septiembre de 2016 anunciaba su acuerdo con Univisión para el lanzamiento de un servicio de streaming en español dedicado a las audiencias hispanohablantes. Esta oferta de suscripción de vídeo a demanda (SVOD, por su siglas en inglés) al cierre de este documento aún no tiene nombre, pero asegura el estreno en los servicios de streaming en Estados Unidos de películas en español al mismo tiempo que se estrenan en las salas latinoamericanas. Univisión se une a este acuerdo ofreciendo sus servicios de cable y satélite, su sistema de suscripción NOW que ofrece la producción de Univisión y UniMás, así como su catálogo de películas latinas clásicas en español (James, 2016). Tan solo unos años antes, en 2010, Lionsgate se unía a Televisa para formar Pantelion Films una empresa de distribución de películas dirigidas a las audiencias latinas y que se ha posicionado

estratégicamente para negociar acuerdos con algunas cadenas de salas de exhibición como Regal Entertainment Group, AMC Theatres, Cinemex, Cinamar, y, a diferencia de otras empresas, poder pasar de estrenar en un número reducido de salas a una gama más amplia. El objetivo de este acuerdo es poder conseguir mejores resultados que los anteriores intentos hechos por New Line Cinema (*Mi familia*) o el acuerdo en 2001 entre Universal Studios y Arenas Group (*Ugly Betty*) para formar el nuevo sello de cine latino, Arenas Entertainment (*Imagining Argentina*), que desapareció en 2003, el mismo año en el que Venevisión cerró su área de distribución de películas en el país.

Antes, otras dos compañías, New Latin Pictures y Latin Universe lanzaron *Luminarias* y *Santitos* sin éxito en las taquillas. En 2001 Samuel Goldwyn Films estrenó *El crimen del Padre Amaro* con Gael García Bernal y *Tortilla Soup* sin conseguir el éxito esperado en la taquilla latina (Muñoz, 2006). Pantalión lanzó *From Prada to Nada* en 256 salas y recaudó 3 millones de taquilla, *No eres tú, soy yo*, que recaudó 1,3 millones y se estrenó en 226 salas, *Casa de mi padre*, que recaudó 5,9 millones. Pero su mayor éxito de taquilla ha sido, en 2014, *Instructions Not Included (No se aceptan devoluciones)* dirigida y protagonizada por Eugenio Derbez, estrenada en 348 salas estadounidenses en la primera semana y abriéndose a 717 en la segunda. La película se ha convertido en la cinta en español más taquillera en Estados Unidos, con 44,4 millones de dólares de taquilla, sobrepasando a *Selena* que en 1997 había recaudado 35,4 millones. En 2015, *Un gallo con muchos huevos* recaudó 9 millones; en septiembre de 2016 *No manches Frida* recaudó 10 millones en su primer mes de exhibición.

En 2013, luego de 12 años de vida, se anuncia el cierre del New York International Latino Film Festival (NYILFF), fundado en 1999 por Calixto Chinchilla con el objetivo de difundir el trabajo de destacados profesionales de la industria, pero también como una ventana para directores y actores noveles latinos o latinoamericanos. En 2004 HBO se unió con el HBO/NYILFF Shorts Film Competition, un concurso que ofrecería hasta 15 mil dólares en financiación para producir y dirigir el guión del mejor corto. Además del premio, el ganador tendría un mentor en HBO durante la producción. El producto final se presentaría en las fechas del festival pero también sería considerado para emitirse en la programación de HBO. Entre los requisitos básicos para aplicar al premio estaban remitir el guión en inglés, ser latino y que la película hable sobre la experiencia de los latinos en Estados Unidos. Desde 1999 y durante 12 años NYILFF fungió como uno de los principales circuitos de difusión de trabajos cinematográficos producidos por latinos y latinoamericanos en Estados Unidos.

2.10 La música en español

Al igual que la producción literaria, cinematográfica y las artes escénicas, las ciudades de Los Ángeles, Nueva York y Miami han acunado una intensa y prolífica producción musical en español. Y cada ciudad ha tenido un peso específico a lo largo de la historia reciente.

2.10.1 La influencia mexicana en la producción musical en Los Ángeles

A la par del auge del teatro en español, durante los años veinte, Los Ángeles se convirtió en un centro de grabaciones de música en español y de conciertos en directo. La naciente industria discográfica vio un nicho en la creciente llegada de trabajadores mexicanos y buscaba cantantes en español incluso publicando anuncios en los periódicos. Tal fue el caso de Pedro J. González, quien no solo se convirtió en el vocalista del grupo Los Madrugadores, sino que en 1928 fue el primer locutor de radio en español de Los Ángeles (la gente se agolpaba a las 3:30 de la mañana para entrar al Teatro Hidalgo y ver su programa diario). El grupo grabó un centenar de canciones (Parlee, 1984). Durante los años treinta, los programas de radio en español mezclaban música, poesía, drama y tertulias (Albarrán y Huton, 2009). En esa década La Voz de América Latina empezó a emitirse desde XEW en México para Los Ángeles. Además de la música tradicional y popular mexicana, destacó el florecimiento de los corridos, un género musical que combina narrativa popular en canción, poesía y balada en formas de historia oral y cuyos temas varían entre política, lucha social, conflictos, frontera, hasta historias de amor e incluso chismes. El formato del programa de González en XELW, combinando música (principalmente corridos y rancheras), dedicatorias y comentarios sociales continúa replicándose en los circuitos radiales en español de la ciudad (Casillas, 2014).

La gran depresión y la deportación masiva de trabajadores mexicanos durante los años treinta afectó la naciente industria, que se recuperaría en los años de la posguerra. La firma del Programa Bracero de 1942 impulsaría la llegada de trabajadores mexicanos y con ellos la acrecencia de radioescuchas hispanohablantes. Entre los años cuarenta y cincuenta una nueva generación de artistas comienza a desarrollarse musicalmente en español, como Lydia Mendoza, cantante de música tejana, o Valeria Longoria, quien incorporaría cumbia y rancheras en los conjuntos de bandas. Algunos empezarían a entrar en los circuitos *mainstream* como Ritchie Valens, considerado el primer *rock star* México-americano que se hizo famoso con *La Bamba*. A finales de los años cuarenta, Don Tosti (originario de Texas) y Lalo Guerrero (de Arizona y considerado el padre de la música chicana) crearon un estilo llamado *Pachugo boogie*, que usaba *swing*, *boogie woogie* y rumba con letras en español y caló, el lenguaje usado por los pachuchos (Smithsonian Institution, 2016).

La segregación y los movimientos por los derechos civiles influyeron en las creaciones musicales de la ciudad durante los años sesenta y setenta. Aunque algunos investigadores ubican la zona del sureste de Los Ángeles o Pacoima como los núcleos principales de creación, lo cierto es que los grupos México-americanos estaban dispersos en varias áreas de la ciudad, aunque concentrados en zonas segregadas racialmente. Si bien Tosti, Guerrero y Chico Sesma fueron los pioneros en incorporar los ritmos populares en el contexto de la identidad México-americana, la emergencia de Carlos Santana o El Chicano o Malo produjo un florecimiento del Rock Chicano que abrazó sonidos latinos y nombres españoles. El grupo más conocido de esa época fue Los Lobos. De esos años data también la emergencia de artistas de música nortea que se empezaron a hacer populares de la mano del grupo Los Tigres del Norte. Inspirándose en el estilo narrativo de los corridos, la música nortea retrata historias de vida de los inmigrantes y los conflictos sociales, pero también habla de amor, traición y las vicisitudes de la vida. Conviven con ellos los avances de la música ranchera y los boleros, producidos principalmente en México, pero que se insertan en los circuitos musicales de la ciudad, sobre todo en las generaciones mayores. La emergencia de las Bandas, grupos compuestos por entre diez y veinte músicos, consolida la popularidad de la mayor parte de estos géneros pues en sus presentaciones en vivo conviven las rancheras, los corridos, las cumbias y los boleros; algunas incluso incorporarían temas de rock chicano.

El incremento de las migraciones de hispanohablantes durante los ochenta y los noventa trajo consigo la consecuente respuesta de la industria discográfica que empezó a incorporar los top Latin Albums y los Hot Latin Tracks en sus rankings de música grabada y que inaugura los Latin Grammy en 1997. Los estilos musicales ranchera, banda y música tejana, englobados ahora en una categoría más global del tipo música regional mexicana empiezan a acaparar las ondas radiales, las ventas de discos y conciertos en vivo. Destacan Selena Quintanilla, que fue asesinada en la cúspide de su carrera y, más recientemente Jenny Rivera, quien murió en un accidente aéreo, ambas convertidas en íconos de la música regional mexicana.

Mientras los estilos retratados en párrafos anteriores encuentran sus espacios en los circuitos *mainstream* que se abren a la producción en español, no podemos dejar de mencionar las importantes creaciones musicales como East L.A. Punk que surgen en las áreas segregadas de la ciudad con un estilo musical tenso, energético y agresivo, presentándose en las calles o en escenarios alternativos como el Club Vex. Los grupos más famosos de este estilo son Los Illegals, o The Brat, liderado por Teresa Covarrubias, quien escribió letras sobre la opresión y los conflictos de la estratificación social (Smithsonian, 2016). En los noventa el Café Troy y el Peace and Justice Center acogieron una mezcla ecléctica de bandas retrofuturistas chicanas (ibid). Más recientemente se ha reconocido también la emergencia del estilo de Banda Rap o regional urbano, caracterizado por la fusión de hip-hop estadounidense y los estilos tradicionales mexicanos, de la mano de Jesse y Jorge Morales o Sergio y

Francisco Gómez, conocidos como Akwid. Este tipo de música expresa las identidades colectivas de jóvenes que crecieron escuchando la música tradicional de sus padres y la música moderna estadounidense.

2.10.2 La influencia caribeña en la música latina de Nueva York

A finales del siglo XIX Nueva York se estrenó como el primer centro de la industria de grabación en el mundo. En los años de la guerra entre España y Estados Unidos, la inmigración de músicos cubanos impactó en la producción musical de la ciudad con los ritmos de rumba, mambo y chachachá. La llegada de puertorriqueños desde comienzos del siglo XX influyó innovaciones musicales en los estilos de mambo, salsa y más recientemente hip-hop. El arribo de dominicanos en el último cuarto de siglo pasado influyó en el desarrollo de los ritmos de merengue y bachata. La mayor concentración de creación musical se produjo en El Barrio, el Harlem hispano y el sur del Bronx (Smithsonian, 2016).

En los años veinte y treinta, las presentaciones de artistas como Don Aspiazu, con su popular canción "El Manicero", comenzaron el apogeo de las discotecas de rumba y guanguancó, instaurando un nutrido circuito de espacios para clases de baile y zonas de diversión, lo que despejó el camino para el apogeo del mambo en los años cuarenta y cincuenta. De la mano de conjuntos como los de Antonio Arcaño o Arsenio Rodríguez, a la música afrocubana se le dio paso en la ciudad. A finales de los años cuarenta Pérez Prado popularizó el mambo, que encontró un espacio de transformación en el Palladium Ballroom de Nueva York, con las bandas de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez. Ya en los cincuenta, el chachachá se incorporó a los circuitos de baile neoyorquinos que eran frecuentados ya no solo por latinos sino también por grupos afroamericanos, italianos y anglos.

En los sesenta los jóvenes nuyoricans del *Spanish Harlem* empiezan a expresar mezclas culturales en sus estilos musicales y eso origina el nacimiento del Latin Jazz, con artistas como Arturo Sandoval, Tito Rodríguez o Eddie Palmieri; el Latin Soul, con artistas como Joe Cuba y el movimiento del Latin Boogaloo, que combina ritmos de chachachá, son montuno y pachanga, con el *Rythm & Blues* afroamericano. Músicos como Ritchie Ray, Bobby Cruz, Joe Cuba o Mongo Santamaría, empiezan a mezclar letras en español e inglés haciendo evidente la mezcla de influencias artísticas y sociales en sus expresiones musicales. Su apogeo se vio opacado con el nacimiento de la salsa durante los años sesenta y setenta. Considerado como un género híbrido que conjuga principalmente los ritmos del son cubano con los de la bomba y plena puertorriqueña y la influencia del jazz y el R&B, la salsa irrumpió en los circuitos musicales de Nueva York. En realidad el término salsa fue usado como paraguas para incorporar una gran diversidad de estilos y esto ayudó a posicionarlo en el mercado. Fania Records fue la principal productora y se lanzaron a la fama a

artistas como Héctor Lavoe, Willie Colón, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri, Celia Cruz o Rubén Blades (Smithsonian, 2016). En los ochenta se hizo un intento por promover el género de salsa romántica que había tenido mucho éxito en Latinoamérica, pero no cuajó en Nueva York. En los noventa el sonido de pop salsa desarrollado por el productor Sergio George con cantantes como Marc Anthony o La India trajo un nuevo esplendor de salsa fans a las pistas de baile de la ciudad (Bosch, 2009). En los noventa los circuitos *underground* puertorriqueños que incluían reguetón, una mezcla de reggae jamaicano y hip-hop se hicieron hueco en el gusto de los jóvenes hispanos de Nueva York. Desde Tego Calderón, pasando por Calle 13, estos nuevos estilos innovadores que incluyen en sus letras no solo narrativas de la vida cotidiana sino comentarios de crítica social han ganado influencia en la música en español de la ciudad, sobre todo en los jóvenes. Entre las mujeres destaca Ivy Queen, la mayor artista de este género. Desde mediados de los dos mil, artistas como Don Omar, N.O.R.E., Tego Calderón, Daddy Yankee, Orishas, Calle 13 y Ozomatti, entre otros, vienen implementado reguetón y hip-hop en español como parte de lo que se ha dado en llamar el *urban pan-Latino identity and pride* (Bosch, 2009).

2.10.3 El sonido latino de Miami

Desde los años treinta Miami fue parada obligatoria en los tours de músicos cubanos como Machito y su orquesta afrocubana. La transformación de la ciudad en un enclave étnico empresarial a raíz de las migraciones de cubanos en los años de la revolución tuvo sus efectos directos en la creación y el desarrollo de los circuitos musicales urbanos. El sonido de Miami (*Miami sound*) se hizo popular justamente en la Hispanic Decade, cuando por primera vez se empieza a hablar del “boom Latino” en el país. El estratégico posicionamiento de Miami como puente de producción y circulación de industrias culturales latinoamericanas y latinas se hizo evidente no solamente en la producción televisiva sino en la creación musical. La mayor parte de los sellos discográficos establecieron oficinas en Miami con el objetivo de capitalizar la hispanidad de la ciudad, simbolizada en una de sus mayores fiestas populares, el Festival de la Calle Ocho, inaugurado en 1978.

En los años setenta y ochenta, Miami empezó a desarrollar circuitos musicales que combinaban la influencia de Cuba, el Caribe y Latinoamérica en general, con la influencia de la música popular estadounidense. Las pistas de baile fungieron como experimentos de esta mezcla de herencias musicales y las ondas radiales recogían estos estilos en su programación cotidiana. Diversos artistas combinaron ritmos latinos, principalmente cubanos, con estilos de pop o rock y comenzaron a crear lo que se dio en llamar el sonido de Miami. Entre ellos destacan Carlos Oliva, Los Sobrinos del Juez, Hansel y Raúl, Willy Chirino y Miami Sound Machine. Estos ritmos se convirtieron en la música de fondo de la vida de la ciudad y englobaban expresiones de culturas e identidades híbridas. Algunas canciones estadounidenses

fueron “cubanizadas”, otras se convirtieron en versiones más suaves de la salsa dura de Nueva York. Willy Chirino consiguió impactar en los gustos manteniendo un estilo cercano al sonido moderno cubano, cantando principalmente en español y frecuentemente sobre Cuba. Emilio y Gloria Stefan tomaron un camino diferente al realizar *crossovers* del español al inglés y viceversa. Estas apuestas fueron centrales en la producción del escenario musical de Miami. Con el éxito internacional de Miami Sound Machine los Stefan comenzaron a producir a otros artistas latinos como John Secada, Shakira, Ricky Martin, Carlos Vives y Thalía.

2.10.4 De la “Latin Explosion” a nuestros días

Para muchos, 1999 fue el año del “Latin Pop Explosion”. Ese año se sucedieron una cuarentena de hits producidos por artistas latinos en el contexto de una prolífica creación de pop latino. Los éxitos de Ricky Martin con “*Livin’ la vida loca*” o Jennifer López con “*If you had my love*” trascendieron los circuitos de música en español y se insertaron en los *mainstream* hablando en inglés, tal como lo había hecho cuatro años antes Selena con su álbum “*Dreaming of you*”. Con el cambio de siglo el Latin Pop se ha insertado en el *mainstream pop* y los trabajos de Ricky Martin, Jennifer López, Shakira, Marc Anthony y Enrique Iglesias, entre otros, se publican en español e inglés de manera simultánea, aunque sigue habiendo otros artistas que no han hecho *crossovers* y siguen produciendo exclusivamente en español para público hispanohablante de Estados Unidos, como Luis Miguel, Thalía, Alejandro Sanz y Alejandro Fernández, entre otros.

Si los últimos años noventa fueron los de la Latin Explosion, paradójicamente, como apunta George Yúdice, la industria musical en su formato tradicional de venta de discos empezó a enfrentar una profunda crisis en paralelo. Pero, como explica el investigador, en realidad no es que la música en sí esté sufriendo sino que se ha venido produciendo una transformación en las formas de acceder a la música y esto ha propiciado nuevos modelos de negocio. La radio sigue siendo la verdadera compañera. Según las últimas estadísticas, existen 1.100 estaciones AM/FM que emiten en español o se concentran en programación dirigida a audiencias hispanas (National Association of Broadcasters, 2016). Cada semana llegan a más de 41 millones de hispanos o el 97% de todos los que residen en el país. Los latinos pasan un promedio de 12,5 horas semanales escuchando la radio dentro o fuera del hogar, principalmente de 10 de la mañana a 3 del mediodía (Nielsen, 2016b). En los últimos años la población radioyente ha crecido más del doble, solo desde 2011 subió un 11%. En comparativa, los hispanohablantes son los que pasan mayor tiempo escuchando la radio, unas 13 horas y 12 minutos semanales, comparado con las 11 horas y 48 minutos de los que hablan principalmente inglés.

La música regional mexicana lidera los consumos musicales de los hispanos en el país debido al peso proporcional de los mexicanos y los México-americanos. Es importante recalcar, como recuerda Yúdice, que hace una década no era posible diferenciar estos

consumos específicos porque la música latina se englobaba como tal en los sondeos y no se detallaban los géneros particulares que nos ayudan a identificar cómo los consumos en el suroeste del país son liderados por los mexicanos, mientras que en la costa este es más significativo el gusto cubano, puertorriqueño, caribeño en general y sudamericano por extensión. Pero el grupo más creciente, los jóvenes latinos *millennials* —o *billennials*, como los llama Univisión— tienden a escuchar menos música regional mexicana y más pop CHR o *Hot Adult Contemporary*. Los músicos latinos que producen en español e inglés son los más populares en estos segmentos, como Enrique Iglesias, Jennifer López o Pitbull.

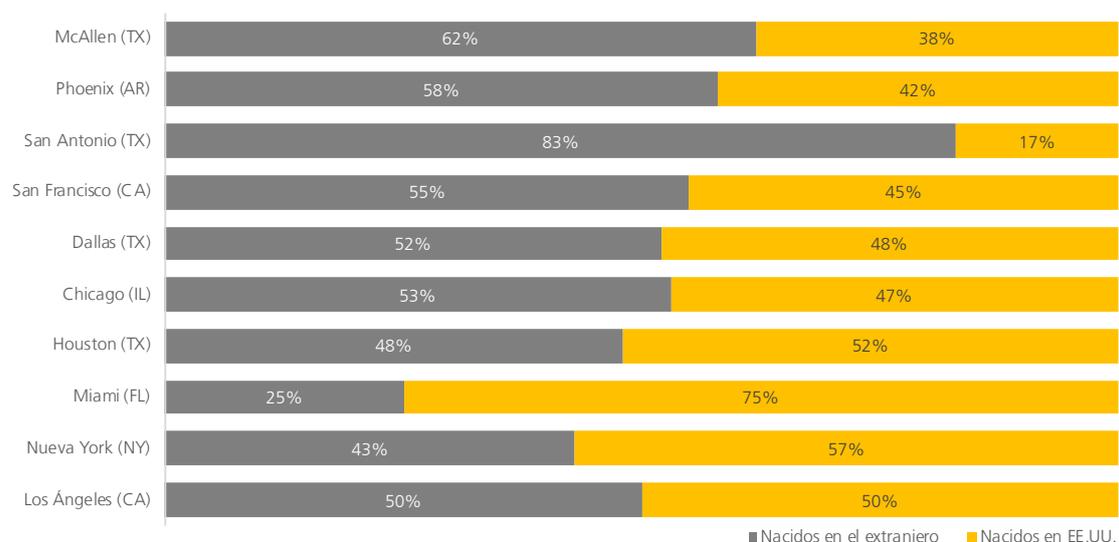
Tabla 6. Consumo musical de los hispanos en la radio

Hispanos (12 y más años)		Hispanos (12-17 años)	
Mexican Regional	16,3	Pop Contemporary Hit Radio	18
Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	9,1	Rhythmic Contemporary Hit Radio	15,1
Pop Contemporary Hit Radio	9	Mexican Regional	12,4
Adult Contemporary	6,7	Hot Adult Contemporary	7,1
Spanish Adult Hits	6,3	Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	6,9
Hispanos (18-34 años)		Hispanos (18-49 años)	
Mexican Regional	16,9	Mexican Regional	17,9
Pop Contemporary Hit Radio	12,1	Pop Contemporary Hit Radio	10,3
Rhythmic Contemporary Hit Radio	9,6	Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	8,7
Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	7,8	Rhythmic Contemporary Hit Radio	7,2
Hot Adult Contemporary	5,8	Adult Contemporary	5,7
Hispanos (25-54 años)		Hispanos (35-64 años)	
Mexican Regional	18,3	Mexican Regional	17,3
Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	9,5	Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	9,9
Pop Contemporary Hit Radio	8,9	Spanish Adult Hits	7,8
Spanish Adult Hits	6,6	Adult Contemporary	7,3
Adult Contemporary	6,5	Pop Contemporary Hit Radio	6,8
Hispanos (dominio del inglés) (12 y más años)		Hispanos (dominio español) (12 y más años)	
Pop Contemporary Hit Radio	11,5	Mexican Regional	26,2
Rhythmic Contemporary Hit Radio	9	Spanish Contemporary + Spanish Hot AC	14,4
Adult Contemporary	7,8	Spanish Adult Hits	10,4
Country	6,9	Pop Contemporary Hit Radio	6,6
Hot Adult Contemporary	6,8	Adult Contemporary	5,6

Fuente: Nielsen, 2016a.

En general, como apuntan los sondeos, la mayoría de los hispanos, sin importar su lugar de nacimiento ni su edad, tienden a preservar su identidad cultural. El 85% afirma que su cultura es importante y cada vez más acceden a su herencia cultural a través de productos y servicios en español. Si observamos en perspectiva comparada, vemos que las tres ciudades de nuestro análisis tienden a agrupar un porcentaje muy significativo de hispanos nacidos en el exterior. Esto quiere decir que sus consumos en español todavía siguen siendo prioritarios. El 75% de los residentes de Miami nació en el extranjero, mientras que esto ocurre al 57% de los que viven en Nueva York y a la mitad de los residentes en Los Ángeles.

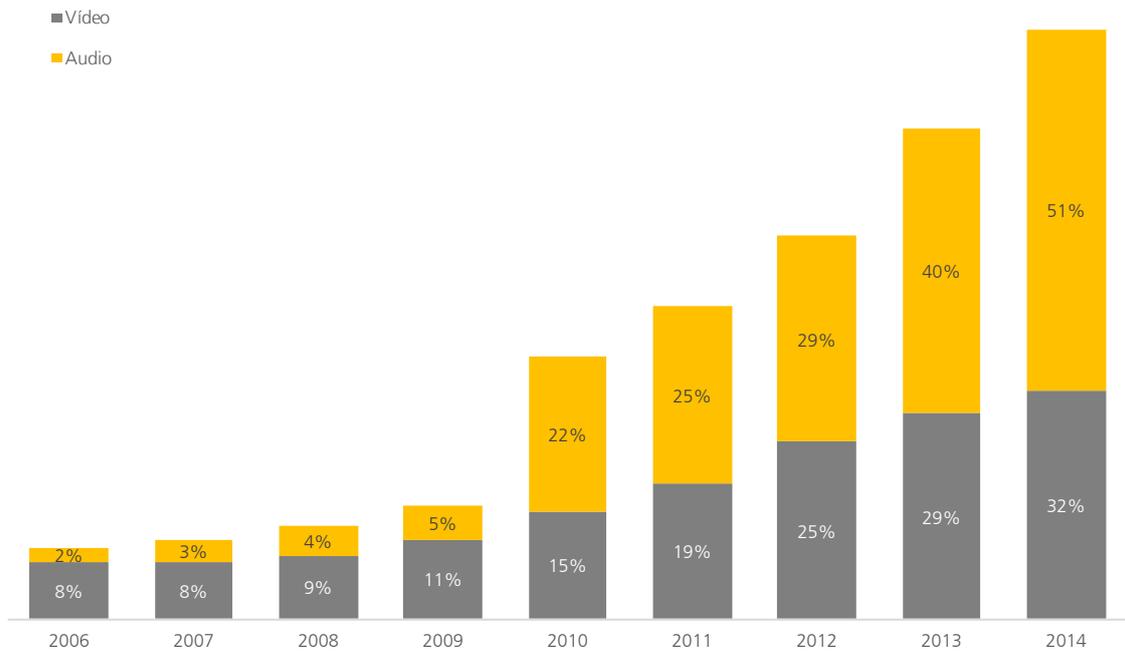
Gráfico 6. Origen de la población hispana en los diez mayores mercados



Fuente: Nielsen.

La transformación del acceso a la música también implica el consumo online. Como vemos en el gráfico 7 el uso de los móviles va creciendo muy significativamente. Si en el 2006 solo el 10% de la población consumía medios online a través de sus dispositivos móviles, hoy en día ya casi el 83% de los hispanos utiliza estos medios para sus consumos mediáticos y culturales. Por eso, como explica Yúdice (2011), la nueva etapa en el desarrollo de la música latina se está dando en Internet, tanto por el consumo de radio como por las alianzas y fusiones verticales entre discográficas, productores de conciertos y agencias publicitarias. En este contexto, las industrias culturales han apostado no solo por relanzar o reflatar sus sitios de internet para hacerlos más interactivos y atractivos, sino que vienen apostando por una mejor gestión de sus redes sociales y versiones para dispositivos móviles. Estas estrategias de multiplataforma buscan integrar los contenidos y la publicidad en varios medios, lo que algunos estudiosos han dado en llamar las prácticas transmedia (Scolari, 2009; Jenkins, 2006).

Gráfico 7. Consumo online de vídeo y audio por adultos hispanos



Fuente: Nielsen.

3 El modelo cultural estadounidense como contexto

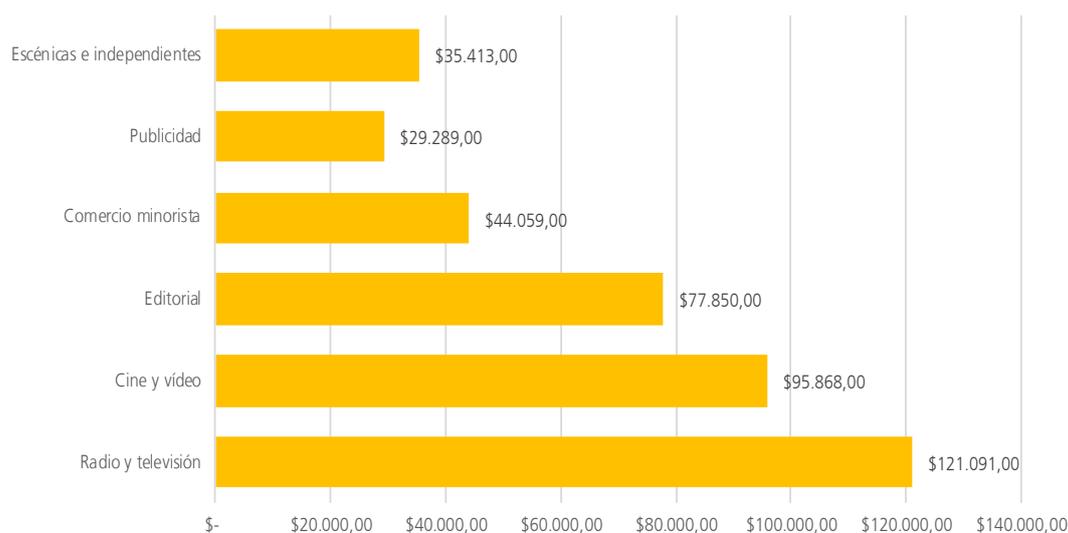
Hasta ahora hemos bosquejado la historia reciente de la génesis y el desarrollo de los circuitos culturales en español en las ciudades de Nueva York, Miami y Los Ángeles. Pero la situación reciente no se podría comprender si no se añaden otros elementos. Por un lado, es imprescindible analizar el estado general de la cultura en el contexto estadounidense para incorporar la perspectiva latina y, dentro de ésta, la producción en español. En este apartado queremos explicar brevemente cómo funciona la financiación y la gestión cultural en un país de 324 millones de habitantes y que se prevé tendrá 438 en 2050. Y dentro de estas proyecciones, los hispanos pasarán del 14% al 29% de la población total, mientras que los blancos decrecerán del 67% al 47% (Passel y Vera, 2008).

Actualmente, el gobierno federal supervisa las actividades culturales a través de un cruce de ramas gubernamentales: el *National Endowment for the Arts* (NEA) una agencia independiente del gobierno federal creada por el congreso en 1965 y que ofrece apoyo y financiación a proyectos artísticos; el *National Endowment for the Humanities* (NEH), una agencia independiente del gobierno federal establecido por el *National Foundation on the Arts and the Humanities Act* en 1965 con el objetivo de apoyar la investigación, la educación, la preservación y los programas públicos en las humanidades; y el *Institute of Museum and Library Services* (IMLS), una agencia independiente del gobierno federal establecida en 1996 y que constituye el principal apoyo para las bibliotecas y los museos del país. Las agencias independientes del gobierno federal de los Estados Unidos son los organismos que existen fuera de los departamentos ejecutivos federales (dirigidos por un secretario de gabinete).

El sector cultural, en su conjunto, tiene un valor económico estimado de casi 700 mil millones de dólares en la economía estadounidense. Los datos que periódicamente publica el *Bureau of Economic Analysis* (BEA)⁴⁴ cifran en un 4,32% su contribución a la economía nacional. El trabajo conjunto del BEA y el *National Endowment for the Arts* (NEA) ha permitido elaborar desde hace algunos años una detallada cuenta satélite de las artes y la cultura (*Arts and Cultural Production Satellite Account*, ACPSA). Los datos del BEA incluyen tanto a los sectores industriales como a aquellos considerados como sin ánimo de lucro. En una economía en la que solo el audiovisual supone más de doscientos mil millones de dólares anuales, el modelo de acción pública se concentra en aquellas áreas en las que no existe un mercado que garantice su existencia y por tanto la producción artística y el acceso de los ciudadanos a diversos contenidos y formas de expresión estética.

44 Véase la información acerca de la *Arts and Cultural Production Satellite Account* (ACPSA) que realizan el BEA y el NEA: <https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis/data-profiles/issue-2>. Véase también BEA (2016): *Arts and culture grows at faster pace in 2013. BEA releases for the first time inflation-adjusted statistics*. Consultado: <http://www.bea.gov/newsreleases/general/acpsa/acpsa0216.pdf>.

Gráfico 8. Los seis mayores sectores económicos de la cultura en Estados Unidos (2012)



En miles de millones de dólares. Fuente: Arts and Cultural Production Satellite Account (ACPSA).

La financiación de la cultura en Estados Unidos procede básicamente de dos fuentes: la directa de los fondos públicos federales, estatales y locales, y la indirecta, proporcionada por los fondos privados de fundaciones, empresas y particulares estimulados por las deducciones fiscales. En 2014, el gasto público en cultura en los Estados Unidos supuso 1.230 millones de dólares, más de dos tercios de los cuales provienen de las administraciones locales, 146 millones del NEA y 307 millones de las asignaciones de cada uno de los estados.⁴⁵ En los últimos veinte años, la financiación pública de la cultura se ha incrementado en casi un 20%. El gasto privado, como veremos enseguida, es mucho mayor. Solo las 1.000 mayores fundaciones de Estados Unidos donaron a la categoría *Arts and Culture* un total de 2.166 millones de dólares⁴⁶ en 2013 (un 8,2% del total).

45 Stubbs, R. *Funding of the Arts: 2014 Update. Grantmakers in the Arts Reader: Volume 25, No. 3*, (Fall 2014). Consultado: <http://www.giarts.org/article/public-funding-arts-2014-update>. Stubbs, R. & Clapp, H. (2015): *Public Funding for the Arts: 2015 Update. GIA Reader, Vol 26, No 3* (Fall 2015). Consultado: <http://www.giarts.org/article/public-funding-arts-2015-update>

46 Lawrence, S. & Mukai, R. (2016): *Foundation Grants to Arts and Culture, 2013. A One-Year Snapshot. GIA Reader, Vol 27, No 1* (Winter 2016). Consultado: <http://www.giarts.org/article/foundation-grants-arts-and-culture-2013>

3.1 El modelo de financiación

En un primer nivel encontramos las contribuciones realizadas por las instituciones públicas federales, básicamente el *National Endowment for the Arts*, creado en 1965 como agencia federal independiente. Este rasgo resulta fundamental para comprender el modelo estadounidense de política cultural frente a, por ejemplo, el dominante en Europa. Como explica el NEA en un reciente documento, *“the U.S. arts system has no single benefactor, no overarching arbiter or agency, no Ministry of Culture. Instead, a variety of government subsidies compose roughly 7 percent of the nation’s total investment in not-for-profit arts groups. The NEA is the largest single funder of the arts across America, but the majority of direct public funding still flows from a combination of other federal, state, regional, and local agencies”*.⁴⁷ El hecho de que no exista un ministerio de cultura estadounidense ha sido motivo de enfrentamiento entre críticos y detractores. En opinión de la mayor parte de nuestros entrevistados, esto es percibido como que el país realmente no tiene una política cultural, particularmente en la gestión de la diversidad. Esta percepción se contrapone con uno de los primeros informes del presidente de la NEA en 1966: *“Our mandate is clear. The 89th Congress, by a large majority, directed the National Endowment for the Arts to develop and promote a broadly conceived national policy of support for the arts in the United States”*.⁴⁸

En realidad, no fue sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX cuando Estados Unidos se empezó a plantear la discusión en torno a una política cultural. De alguna manera, la fundación de James Smithson (1846) retrata el modelo de promoción de la cultura en Estados Unidos, con un gobierno federal que en las primeras décadas pone en marcha un museo o la biblioteca del Congreso, mientras deja que sean los mecenas privados los que impulsen la producción cultural.⁴⁹ Pese a los intentos en 1874 y 1879 de impulsar un *Federal Council*, solamente una *Commission on the Fine Arts* funcionó entre 1910 y los años cincuenta y solo para emitir recomendaciones en ciertos temas de arte y arquitectura en el distrito de Columbia. En esos mismos años, varios programas se pusieron en marcha en torno a la *Works Project Administration* para generar actividad en la literatura, el teatro o la música, fuertemente debilitados por la crisis de 1929. Ninguno de los proyectos para crear una administración federal en torno a la cultura salió adelante en el congreso. Como resumen Heilbrun y Gray,⁵⁰ *“although government support for the arts was common-place in Europe, opinion in the United States was quite hostile to the idea”*.

47 Cowen, T., & National Endowment for the Arts (2004). *How the United States funds the arts*. Washington, D.C: National Endowment for the Arts.

48 *National Endowment for the Arts* (1966): Annual Report. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/NEA-Annual-Report-1966.pdf>

49 Para una revisión del proceso histórico: Taylor, F., & Barresi, A. L. (1984). *The arts at a new frontier: The National Endowment for the Arts*. New York: Plenum Press. Bauerlein, M., & Grantham, E. (2009). *National Endowment for the Arts: A history, 1965-2008*. Washington, DC: National Endowment for the Arts.

50 Heilbrun, J., & Gray, C. M. (2001). *The economics of art and culture*. New York: Cambridge University Press.

A mediados del siglo XX, el asentamiento del consumo cultural en las clases medias urbanas y ejemplos como el programa de artes de la *Fundación Ford* o el *New York State Council for the Arts* creado por el gobernador Nelson Rockefeller, impulsaron al gobierno Kennedy a reflexionar sobre el rol de la administración federal en la promoción de las artes y la cultura. El informe Heckscher⁵¹ (1963) condujo a la aprobación de la *National Arts and Cultural Development Act* (1964) y la creación de la *National Foundation on the Arts and Humanities* (1965), con dos divisiones de financiación llamadas "endowments": el *National Endowment for the Arts* y el *National Endowment for the Humanities*⁵² —de orientación más académica—, supervisados cada uno por un *National Council* de notables de cada campo.

Todo este proceso se realizó con un enorme recelo ante la posibilidad de que la administración ejerciera un control dirigista de la actividad cultural, que optase más por la intervención que por la asistencia al campo artístico-cultural en el contexto de la guerra fría y con el ejemplo de la importancia que el diseño de la política cultural tiene en la Unión Soviética y en los países comunistas. "*Political interference in the arts should be repugnant to all Americans*", afirmaba durante el trámite parlamentario el congresista republicano John J. Rhodes, siguiendo la línea expresada por el informe Heckscher de diseñar un modelo "*not copied after European models, but keyed to the particular conditions of diversity and decentralization prevailing in the United States*". Coincidimos, sin embargo, con Cowen⁵³ en que "*subsidy does not imply complete neutrality across different visions of the arts. A decentralized system inevitably favors some artistic visions over others, whether intentionally or not*".

Este temor a que si se instituye una secretaría o ministerio de cultura pueda significar una mayor incidencia política en la gestión y financiación de las actividades culturales, sigue vigente en varios de los entrevistados, particularmente quienes se ubican en puestos directivos de las organizaciones o fundaciones. En su perspectiva, la situación actual es beneficiosa en tanto que, según comentan, permite cierta independencia a la hora de otorgar ayudas o fondos de financiación.

En el extremo opuesto se encuentran la mayor parte de los entrevistados que han fundado o gestionan proyectos culturales. Debido a que la mayor parte de ellos son inmigrantes, en sus percepciones, tienden a comparar el estado actual de la financiación de las artes con el sistema imperante en sus países de origen.

El periodo en el que en todo el mundo emerge la cultura como un asunto relevante para las políticas públicas es también el de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, la posguerra mundial en la que el fantasma del uso de la cultura

51 Heckscher, A. (1963). *The arts and the National Government: Report to the President*. Washington: U.S. Govt. Print. Office.

52 Ley 89-209. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-79/pdf/STATUTE-79-Pg845.pdf>

53 Cowen, T. (2006): *Good and Plenty: the creative successes of American Arts funding*. Princeton: Princeton University Press, p. 52.

en los regímenes fascistas está muy presente, lo que contribuye a que la cultura se incorpore al paradigma del *marketplace of ideas* que sintetiza una concepción fundamentalmente liberal del derecho a la libre expresión estadounidense. En el debate de ideas en torno al diseño institucional de la política cultural estadounidense, el peso de la perspectiva liberal de Van den Haag o Banfield⁵⁴ resulta determinante. Como se afirma en los sitios web de varias embajadas de los Estados Unidos al referirse a la cultura, la ausencia de un ministerio refleja *“the conviction that there are important areas of national life where government should have little or no role”*.⁵⁵

De los dos modelos organizacionales que aparecen en todo el mundo para la gestión pública de la política cultural, siguiendo el trabajo de Schuster, Estados Unidos opta por el modelo del *Arts Council*, frente al de la agencia gubernamental dirigida por un ministerio.⁵⁶ Puede pensarse que es la estructura político-administrativa federal del país la que condiciona el modelo, la que hace que sean los estados los que diseñen la política cultural —como ocurre en otros países federales, como Alemania—. Sin embargo, las administraciones culturales de los estados se crearon como reflejo del NEA, y de manera genérica puede decirse que replican sus funciones y estructuras. Hay, por tanto, una voluntad explícita de que la política cultural se articule en torno a una agencia más o menos independiente que gestiona la financiación, mediante convocatorias abiertas, de la producción, la circulación, la difusión, la educación o el acceso a la cultura, no mediante la acción estatal directa que fije una agenda de temas o áreas concretas. La importancia de los poderosos *lobbies* de las industrias culturales estadounidenses en mantener este *statu quo* es indudable.

Esta tensión entre la necesidad de estimular la actividad del sector y la prevención respecto a construir un modelo centralista o dirigista explica, además, la utilización del término *‘arts’* en lugar del de *‘culture’* en la acción pública en esta materia en los Estados Unidos, pese a que en otros países angloparlantes —piénsese en el Reino Unido o Australia— el término *‘cultural policy’* está sobradamente consolidado. La elección del término *‘arts policy’* frente al de *‘cultural policy’* tiene sus causas y consecuencias en un modelo particular de relación entre la acción pública y la producción y consumo de la cultura.⁵⁷ El propio NEA explica que su mandato no es fijar líneas de política cultural, sino distribuir los fondos con criterios de carácter técnico: *“Direct public support is not used to impose arts policy. Instead, government decisions on arts*

54 Van den Haag, E. (1979): *Should the Government Subsidize the Arts?*. *Policy Review*, 10, Fall 1979. Banfield, E. (1984): *The democratic Muse*. New York: Basic Books.

55 Por ejemplo, la embajada de Estados Unidos en Alemania. Véase <http://usa.usembassy.de/arts.htm>

56 Véase Schuster, J. M. D. (1985). *Supporting the arts: An international comparative study, Canada, Federal Republic of Germany, France, Italy, Great Britain, Netherlands, Sweden, United States*. Washington, D.C.: Policy and Planning Division, National Endowment for the Arts.

57 Sobre el uso del término *“arts policy”* y *“cultural policy”* en Estados Unidos puede revisarse Wyszomirski, M. (2004): *From Public Support for the Arts to Cultural Policy*. *Review of Policy Research*, 21: 469-484.

funding tend to be driven by experts in a given field or discipline. Candidates for those funds are almost always subject to rigorous peer review, which ensures that the awards are based on merit, not on policy aims or on political favoritism".⁵⁸ Hay también una decisión de orientación de la política pública: frente a un ámbito mucho más extenso, diversificado y popular —según Williams,⁵⁹ "*culture is ordinary*"—, la orientación hacia las artes de la iniciativa pública deja clara la intención de mantener dentro del mercado todas aquellas formas de expresión cultural de consumo masivo (la cultura popular, frente a la alta cultura), y de proteger desde la financiación pública las formas de expresión minoritarias que merecen el cuidado desde lo público. Aunque el NEA ha tenido oscilaciones en esta orientación hacia la alta cultura y la inclusión de la cultura popular⁶⁰, no es extraño que aparezca en la descripción de sus objetivos en su actual Plan Estratégico⁶¹ 2014-2018: los objetivos para este periodo son "*support the creation of art that meets the highest standards of excellence, foster public engagement with diverse and excellent art and promote public knowledge and understanding about the contributions of the arts*".

Si señalamos la cuestión terminológica es, entre otras razones, porque resulta un indicador de las diferencias del modelo estadounidense de políticas públicas culturales respecto al europeo, pero también para recalcar que el hecho de que opte por un modelo "técnico" no significa que las decisiones de las comisiones que evalúan los proyectos, como las de la normativa que rige la estructura de financiación del NEA o sus mecanismos de decisión y control, no tengan un valor político. En resumen, aunque pueda identificarse más la acción pública en materia de cultura con la promoción de las artes, Estados Unidos tiene una política cultural —explícita e implícita⁶², en el nivel federal, el estatal y el local— cuyas consecuencias sobre la producción, circulación y consumo de cultura deben considerarse en cualquier trabajo sobre la cuestión.

La financiación federal del NEA procede de las asignaciones que anualmente realiza el Congreso de los Estados Unidos, que alcanzan alrededor de 150 millones de dólares en los últimos ejercicios, lo que supone un 0,004% del total del presupuesto federal, 0,47 céntimos de dólar per cápita y año⁶³. Dentro del presupuesto federal, esta partida se integra en los gastos obligados (*mandatory expending*, frente a los que el Gobierno puede fijar, los *discretionary*). Los fondos de los que dispone el NEA son asignados mediante un proceso de revisión por pares (*peer review*) en paneles

58 Cowen, T., & National Endowment for the Arts. (2004). *How the United States funds the arts*. Washington, D.C: National Endowment for the Arts.

59 Williams, Raymond (1958/1989): *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London:Verso, pp. 3-14.

60 Wyszomirski, M. (2008): *Field Building: The Road to Cultural Policy Studies in the United States*. En *Understanding the Arts and Creative Sector in the United States*, editado por Joni Cherbo, Ruth Ann Stewart and Margaret Jane Wyszomirski (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2008),pp 39-57.

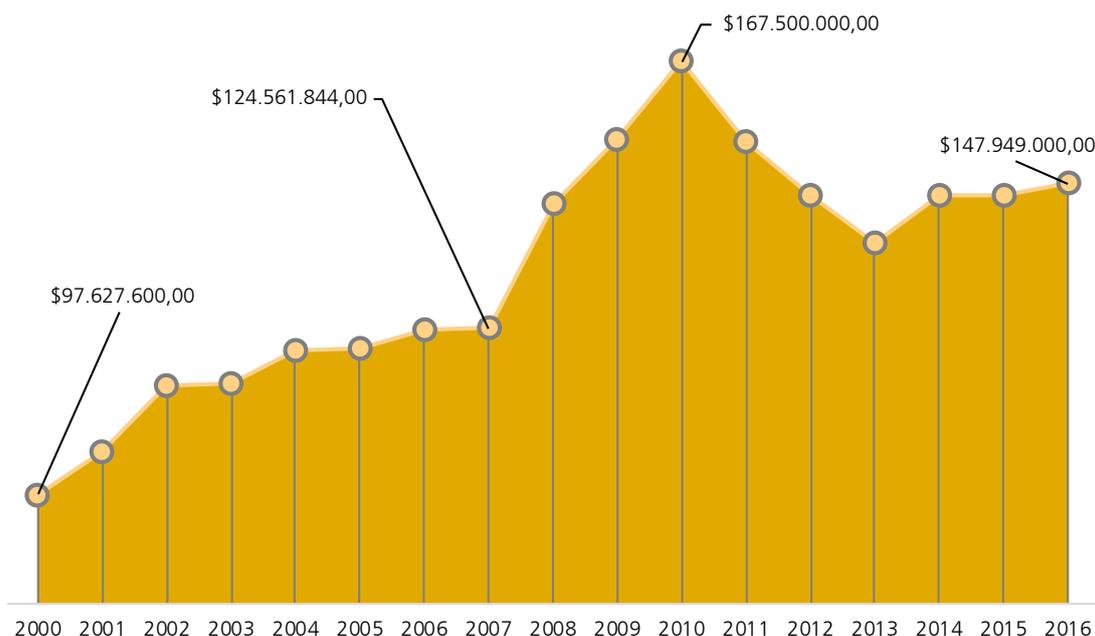
61 NEA: *Strategic Plan FY 2014-2018*. <https://www.arts.gov/sites/default/files/NEAStrategicPlan2014-2018.pdf>

62 Ahearne, Jeremy. (2009) Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy*, Vol.15:2, pp. 141-153. David Throsby (2009) Explicit and implicit cultural policy: some economic aspects, *International Journal of Cultural Policy*, 15:2, pp. 179-185.

63 American for the Arts (2016): *2016 Congressional Arts Handbook*. Washington: American for the Arts. http://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2016/arts-advocacy-day/handbook/AAD_Issue_Brief.pdf

de expertos. Los paneles se organizan por áreas de actividad: *artist communities; arts education; dance; design; folk & traditional arts; literature; local arts agencies; media arts; museums; music; opera; presenting; research; state and regional; theater and musical theater; and visual arts*. Las evaluaciones realizadas por cada panel son remitidas al National Council of the Arts (NCA), un organismo formado por 18 expertos nombrado por el Senado a propuesta del Presidente de Estados Unidos. El NCA se reúne 3 veces al año para revisar las recomendaciones de los paneles temáticos, y hacer las suyas propias, y tomar las decisiones de financiación que se remiten al NEA⁶⁴. La financiación pública se realiza, en casi todos los casos, mediante *matching grants*, esto es, la ayuda aportada por la financiación pública debe ser igualada, al menos, por fondos privados⁶⁵.

Gráfico 9. National Endowment for the Arts, evolución de las asignaciones (2000-2016)



Fuente: NEA⁶⁶.

64 Para una revisión en detalle, véase Cowen, T., & National Endowment for the Arts. (2004). *How the United States funds the arts*. Washington, D.C: National Endowment for the Arts.

65 Véanse las condiciones de las ayudas a organizaciones en el web de NEA. En el programa Art Works, se indica: "All grants require a nonfederal match of at least 1 to 1. For example, if an organization receives a \$10,000 grant, the total eligible project costs must be at least \$20,000 and the organization must provide at least \$10,000 toward the project from nonfederal sources." Cfr.: <https://www.arts.gov/grants-organizations/art-works/award-information>. Las ayudas a individuos, como las Creative Writing Fellowships o las Translation Projects se ofrecen como non-matching grants. Cfr.: <https://www.arts.gov/grants/apply-grant/grants-individuals>

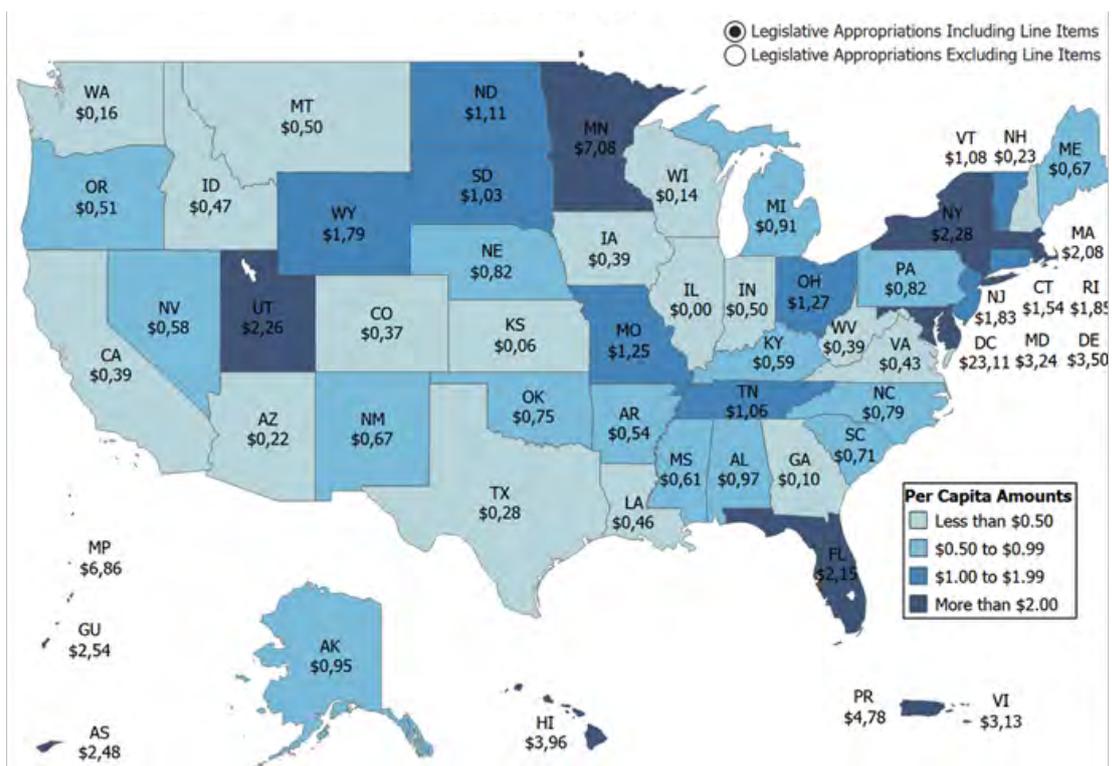
66 La serie temporal completa puede consultarse en: <https://www.arts.gov/open-government/national-endowment-arts-appropriations-history>

El segundo canal de financiación pública directa de la cultura lo constituyen las aportaciones de instituciones de cada estado, o de las localidades. En EE.UU., 23 estados cuentan con agencias de promoción de las artes y la cultura —las llamadas SAA, equivalentes estatales del federal NEA—, como el *New York State Arts Council* (NYSCA), el *New Jersey State Council of the ARTS* (NJSCA) o el *California Arts Council* (CAC), organizados en seis redes regionales y agrupados también en una red nacional, la *National Assembly of State Arts Agencies* (NASAA). Las SAAs fueron creadas como condición para recibir fondos federales del NEA en sus territorios, complementados en cada caso con asignaciones realizadas por las legislaturas estatales a las actividades artísticas y culturales⁶⁷. Siguiendo los datos del propio NEA, alrededor de un 32% (unos 46 millones de dólares) de sus fondos anuales se destinan a los programas del *Partnership for the Arts* en el que son administraciones estatales, regionales y locales las que reciben y reasignan los fondos para garantizar un proceso descentralizado en la financiación de la cultura. A los fondos federales descentralizados hay que sumar los que cada estado asigna a este campo. La revisión periódica que realiza *Grantmakers in the Arts*⁶⁸ cifra en alrededor de 350 millones de dólares el gasto de los estados en programas de política cultural durante el año 2015, recaudados tanto a través de las *appropriations* de cada legislatura estatal como, en algunos casos, mediante mecanismos específicos de financiación de las artes —impuestos especiales, porcentajes de impuestos al juego— que algunos estados han desarrollado específicamente. Las diferencias son significativas entre unos y otros territorios: si nos fijamos en el gasto per cápita, Washington DC es de lejos el territorio que más invierte en cultura respecto a su población, seguido de Minnesota, Nueva York, Utah o Florida.

67 Lowell, J. (2004). *State arts agencies, 1965-2003: Whose interests to serve?* Santa Monica, CA: RAND.

68 Stubbs, R. & Clapp, H. (2015): *Public Funding for the Arts: 2015 Update*. GIA Reader, Vol 26, No 3 (Fall 2015). Consultado: <http://www.giarts.org/article/public-funding-arts-2015-update>

Gráfico 10. Financiación *per capita* presupuestada por las legislaturas estatales a las State Art Agencies (2017)

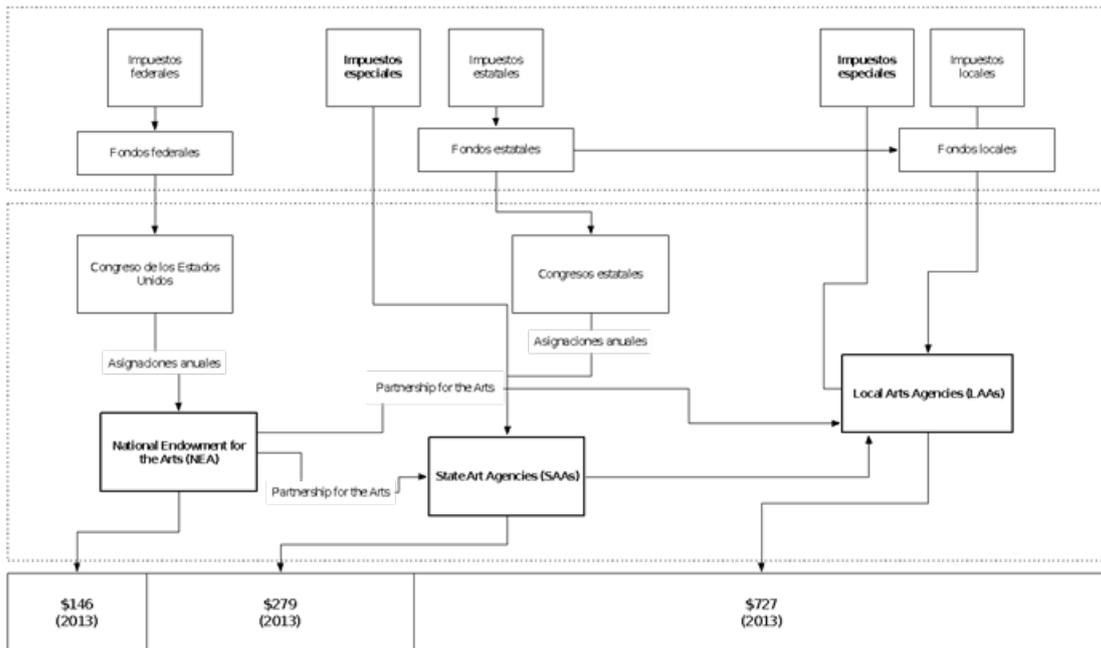


Fuente: NASAA.

Por último, además de las instancias federal (NEA) y estatales (las SAAs), existen unas 5.000 instituciones locales (*Local Arts Agencies, LAAs*) en ciudades, condados y regiones, que reciben financiación para acciones en sus territorios del NEA, de las agencias estatales, de los presupuestos locales, de impuestos locales especiales o de donaciones privadas. Muchas de las agencias locales de impulso y financiación de las artes tienen sus raíces en el *Public Works of Art Project (PWAP)*, parte de la *Works Progress Administration* puesta en marcha durante el *New Deal* de Roosevelt para emplear a artistas y creadores culturales en ese difícil periodo⁶⁹; más tarde, en los años sesenta y setenta, la necesidad de articular institucionalmente instrumentos para acceder a fondos federales —como los programas “*City Spirit*” (1974) o el *Locals Program* (1982) del NEA— contribuyó a la creación de muchas de las instituciones locales que existen hoy.

69 Sobre esta cuestión pueden revisarse: McDonald, W. F. (1969). *Federal relief administration and the arts: The origins and administrative history of the arts projects of the Works Progress Administration*. Columbus: Ohio State University Press. Bustard, B. I. (1997). *A New Deal for the arts*. Washington, DC: National Archives and Records Administration in association with the University of Washington Press.

Gráfico 11. Modelo de financiación pública de las artes en Estados Unidos

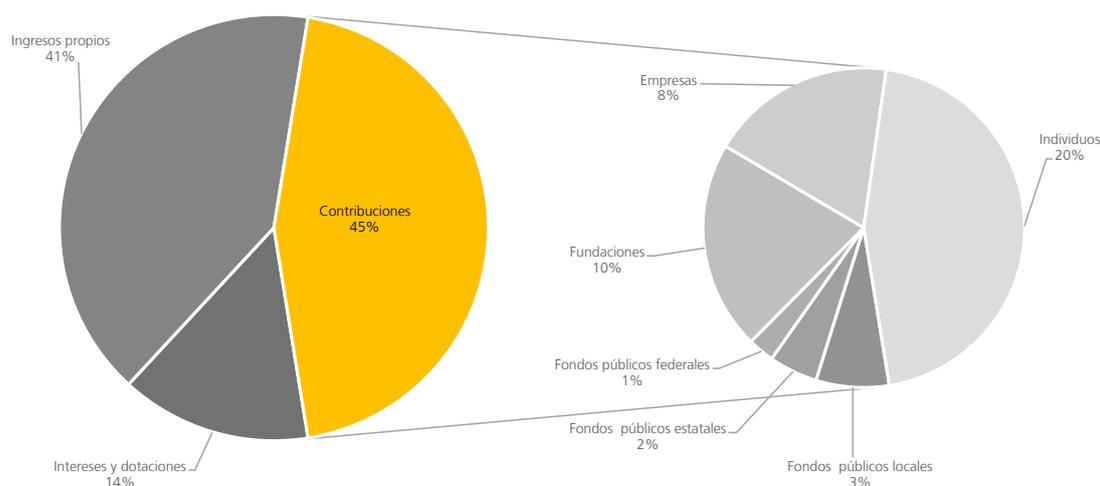


Los datos de aportaciones están en millones de dólares del año 2013. Elaboración propia.

Los cálculos realizados por el NEA sobre datos de 2006 a 2010 valoran las aportaciones federales, estatales y locales en el 6,7% del total de los ingresos de museos y grupos de artes escénicas sin ánimo de lucro en los Estados Unidos; las aportaciones de fundaciones, empresas e individuos suponen según esos mismos cálculos un 38,2% del total de ingresos. Los cálculos del NEA son que las aportaciones públicas suponen un 7% de la financiación total del sector artístico sin ánimo de lucro⁷⁰.

70 Cowen, T., & National Endowment for the Arts. (2004). *How the United States funds the arts*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts.

Gráfico 12. Fuentes de financiación de museos y grupos de artes escénicas sin ánimo de lucro en Estados Unidos



Fuente NEA, 2016.

La falta de iniciativa pública en materia de cultura ha asentado al sector privado como la base de la financiación cultural en Estados Unidos desde su nacimiento, pero especialmente a partir de las reformas fiscales de 1917 y 1935 (la *Revenue Act* de Roosevelt) que introducen las deducciones fiscales a las donaciones sociales de las corporaciones. Como resume Cowen⁷¹: "*U.S. policy is based on indirect subsidies to the arts, rather than direct subsidies. Direct subsidies occur when governmental agencies write checks to artists or art institutions. An indirect subsidy arises when government policy somehow influences relative prices, or relative returns, to encourage the production of art*". A mediados del siglo XX, dos cambios se producen que resultan de relevancia para comprender el escenario actual: por un lado, se pasa de un modelo de pocos donantes con grandes aportaciones a uno en el que los mecenas son mucho más numerosos y las aportaciones individuales menores; por otro, la cultura se beneficia del crecimiento económico del país y del mayor interés de las clases medias por la cultura, que desplaza el interés de la filantropía del apoyo a programas sanitarios o de bienestar a otros con la educación y las artes en el objetivo⁷².

71 Cowen, T. (2006): *Good and Plenty: the creative successes of American Arts funding*. Princeton: Princeton University Press.

72 Taylor, F. & Barresi, A. L. (1984). *The arts at a new frontier: The National Endowment for the Arts*. New York: Plenum Press.

Los incentivos fiscales han permitido que los ciudadanos estadounidenses donen a organizaciones sin ánimo de lucro una importante cantidad de dinero anualmente, una parte del cual llega a las instituciones culturales. Según los cálculos de Cowen, por cada dólar donado (*itemized*, en el lenguaje fiscal estadounidense) el contribuyente desgrava entre 0,28 y 0,40 dólares de impuestos. La reforma en curso del sistema fiscal estadounidense⁷³, que podría reducir las deducciones fiscales a las donaciones (*charitable tax deduction*)⁷⁴ ha generado preocupación en el sector.

Las donaciones realizadas por individuos a organizaciones de artes y cultura sumaron en 2014 más de 17 mil millones de dólares⁷⁵, es decir, que se supera el matching de un dólar privado por cada dólar público invertido en artes, y los datos se corresponden más a 10 dólares de aportación privada por cada dólar de aportación pública. Las donaciones a entidades sin ánimo de lucro del campo artístico y cultural son las más habituales entre los individuos con mayores rentas⁷⁶. Los datos de *Charity Navigator* muestran que las 5 instituciones que reciben más fondos son *The New York Historical Society*, *la America-Israel Cultural Foundation*, *el Muhammad Ali Center*, *la International Folk Art Alliance* y *el Metropolitan Museum of Art*⁷⁷.

Además de los donantes individuales, la otra fuente de ingresos privados en la cultura son las fundaciones. Los datos publicados por *Grantmakers in the Arts* reflejan que 8,2 de cada 100 dólares gastados en mecenazgo por las 1.000 mayores fundaciones del país se destinaron en 2012 a las artes y la cultura, un total de 2.166 millones. El sector que más financiación recibió fue el de las artes escénicas (741 millones), seguido de los museos (672 millones). Los estados de Nueva York y California fueron los que mayor cantidad de donaciones culturales recibieron⁷⁸.

73 La reforma, que se encuentra en proceso, está siendo discutida por el Committee of Ways and Means del Congreso. El proceso de reforma puede consultarse en: <http://waysandmeans.house.gov/taxreform/>.

74 El organismo fiscal estadounidense, *Internal Revenue Service* (IRS) dispone de una herramienta de búsqueda para identificar las organizaciones que pueden recibir donaciones susceptibles de acogerse a la desgravación fiscal (*tax deductible charitable contributions*). Puede consultarse en: <https://apps.irs.gov/app/eos/mainSearch.do?mainSearchChoice=pub78&dispatchMethod=selectSearch>. El listado completo de organizaciones puede descargarse en: <https://apps.irs.gov/pub/epostcard/data-download-pub78.zip>.

75 El cálculo es el realizado por el *Giving Institute* para su informe anual sobre filantropía *Giving USA 2015*. Puede consultarse en: <http://givingusa.org/giving-usa-2015-press-release-giving-usa-americans-donated-an-estimated-358-38-billion-to-charity-in-2014-highest-total-in-reports-60-year-history/>.

76 Mauldin, B. (2016): *The Charitable Deduction. What Does "Tax Reform" Mean for the Arts?*. *GIA Reader*, vol. 27, n. 2, Summer 2016.

77 Los datos pueden consultarse en: <http://www.charitynavigator.org/index.cfm?bay=tools.sector.default&cgid=2>

78 Véase: <http://data.foundationcenter.org/#/fc1000/subject:arts/all/total/bar:amount/2012>

Gráfico 13. Distribución de las ayudas a las artes y la cultura de las 1.000 mayores fundaciones estadounidenses



Fuente: Foundation Center.

Según los datos de *Grantmakers for the Arts*, las aportaciones realizadas por las 1.000 principales fundaciones estadounidenses suponen en los últimos años el 10% del total de la financiación cultural en Estados Unidos, lo que supone un descenso de dos puntos respecto a la década anterior (*GIA Reader*, vol. 25, núm. 3, 2014).

La fundamentación de esta orientación indirecta en la financiación pública de las artes —el estado no financia, sino que deja de recaudar los fondos que los ciudadanos deciden aportar a las instituciones culturales— supone un intento por desconectar la agenda política del campo artístico, creando un *marketplace*, esta vez de *charities*, en el que los estadounidenses deciden pagando —no un precio, sino una exención fiscal— qué actividades culturales deben financiarse. Si bien la base democrática del mecanismo es indiscutible, presenta un evidente problema de sobrerrepresentación de los intereses culturales de quienes más ingresos tienen —y, por tanto, más impuestos pagan— y condicionando el acceso a la financiación privada de las organizaciones vinculadas a comunidades culturales cuyos miembros tienen menos recursos.

Las dos constantes en el modelo de política cultural —en lo que se refiere a los fondos destinados a sectores sin ánimo de lucro— de los Estados Unidos son la utilización de un sistema mixto de financiación (*matching grants*) y la asignación de los fondos en procesos competitivos evaluados por comités de pares (*peer review*). ¿Garantiza este modelo la financiación de todo tipo de organizaciones? En lo que se refiere a las *matching grants*, el riesgo de que organizaciones minoritarias o que trabajan con comunidades más pobres no consigan recaudar los fondos adecuados parece muy relevante. En su estudio, David Pankratz⁷⁹ afirma que “*the private sector tends to support major, established institutions who perpetuate traditional art forms, to the*

79 Pankratz, D. B. (1993). *Multiculturalism and public arts policy*. Westport, Conn: Bergin & Garvey.

relative neglect of emerging art forms and smaller, younger institutions, including multicultural arts organizations". Y en esa misma línea insisten las investigaciones impulsadas en los últimos años por *The Association of American Cultures (TAAC)*⁸⁰.

El otro problema del modelo es la necesidad de articular institucionalmente a las organizaciones culturales para que dispongan de los medios suficientes para acceder a los procesos concursales de los fondos públicos, por un lado, y de la recaudación de fondos privados, por otro. ¿Y quiénes forman parte de esas instituciones? El trabajo de Francie Ostrower⁸¹ sobre la composición de 476 organizaciones de artes, cultura y humanidades en Estados Unidos muestra una preocupante falta de diversidad: el 58,7% de los *boards* estudiados por Ostrower tienen miembros exclusivamente blancos no hispanos, un 26% tiene uno o más miembros afroamericanos, un 19% tiene uno o más hispanos y un 14% tiene uno o más miembros de otras etnias. Más aún, el 70% de los entrevistados por Ostrower para la realización del estudio consideran que la diversidad étnica en los *boards* de las instituciones culturales no es relevante para el desempeño adecuado de sus funciones.

En las entrevistas con quienes dirigen salas de arte o teatro, se descubre además otro elemento importante para el análisis. La mayor parte de ellos coincide en reconocer que si oficialmente el peso de los donantes o los miembros de los *boards* de las organizaciones no debería influir, indudablemente media de manera indirecta. Ellos mismos desvelan que a la hora de trabajar en la programación anual muchas veces se encuentran pensando en las apreciaciones de los miembros del *board* más que en las audiencias a las que sirven.

3.2 El reclamo por priorizar la financiación de las artes

En enero de 2009, poco después de haber sido electo el presidente Obama, 76 mil personas firmaron una petición iniciada por el músico Quincy Jones. En ella reclamaban que el país tuviera un Ministerio de Cultura, tal como otros países europeos y latinoamericanos. "We need a voice that looks broadly," dijo Robert Lynch, presidente de *Americans for the Arts*, un *lobby* nacional.

"Pedimos una persona en el nivel ejecutivo que entienda que existe un National Endowment for the Arts, pero que también entienda el portafolio del arte en el Departamento de Educación, en el Departamento de Estado y además de las organizaciones sin ánimo de lucro artísticas, esté mirando al turismo cultural, el acceso a banda ancha y el comercio de discos, películas y vídeos" (Washington Post 2009).

80 Véase: <http://www.taac.com/resource-links>.

81 Ostrower, F. (2013): *Diversity on Cultural Boards: Implications for Organizational Value and Impact*. Working Paper. Austin: University of Texas at Austin. Véase también: Ostrower, F. (2002): *Trustees of Culture: Power, Wealth, and Status on Elite Arts Boards*. Chicago: U. of Chicago.

En enero de 2013, apenas empezando el segundo mandato de Obama, nuevamente se hicieron públicas las peticiones de creación de un Ministerio de Cultura. Reclamando el agravio comparativo de los gastos en otras áreas y los ejemplos de otros países que invierten más en apoyar a la cultura, los creadores insistían en que de los países de la OCDE, Estados Unidos es el que menos financia las artes. En su reclamo subrayan —como lo hace el crítico musical Mark Swed (2013)— su decepción porque tenían esperanzas de que Obama fuese el presidente de las artes; sin embargo, los reclamos el mandato pasado solo parecieron tener frutos en invitaciones a la Casa Blanca y en participación del presidente en actos culturales: “El arte puede ser un imán para los políticos populistas, pero es evidente que Obama ha tenido otras prioridades antes que departamentalizar políticamente a la cultura y Washington está lo suficientemente dividido tal como está”; por eso, insiste, “necesitamos un portavoz a nivel de gabinete para la cultura”. En su reflexión Swed anota: “nos hemos convertido en un país de los opuestos. La asignación de los fondos públicos para casi cualquier cosa es vista como una guerra entre los ricos y los pobres”. Y añade “el arte y las humanidades nos ayudan a descubrir quienes somos. Un departamento de cultura en el que los actuales NEA y NEH converjan, puede que no esté protegido de la vulnerabilidad presupuestaria, pero por lo menos tendría más prestigio y tal vez más estabilidad” (Los Ángeles Times, 2013). Esta propuesta que tiene, como es natural, sus defensores y sus detractores no ha conseguido impulsar un cambio en el estado de las cosas. Todo apunta a que habrá pocos cambios en los años que siguen. Pero si bien las iniciativas a nivel nacional no han sido tan fructíferas, sí hemos encontrado una serie de estudios y reflexiones críticas que han aportado más elementos a la discusión y han generado acciones propositivas tanto de las organizaciones no lucrativas como de algunas administraciones locales, como es el caso de la ciudad de Nueva York y el condado de Los Ángeles, acciones que analizamos en los párrafos que siguen.

3.3 La necesidad de incorporar la diversidad cultural

Hace una década la UNESCO convirtió la cuestión de la diversidad en centro de la política cultural y en la base de las políticas culturales en el mundo. En su 33ª Conferencia General aprobó la *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*⁸², tras cuatro años de negociaciones y varios antecedentes relevantes: la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo de Estocolmo en 1998, la Declaración del Consejo de Europa sobre Diversidad Cultural de 2000 y la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001. En la votación de la *Convención* de 2005, el texto tuvo 148 votos a favor, las abstenciones de Australia, Honduras, Nicaragua y Liberia, y los votos en contra de Israel y Estados Unidos. Como expresó la embajadora de

82 Puede consultarse en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

EE.UU. en la UNESCO explicando su voto, "*the goal of the United States is to ensure the free flow of diversity in all its forms, cultural, informational, and trade*"⁸³.

En el fondo de ese resultado estaba la batalla política en torno a las políticas culturales que venía enfrentando a Francia y a Estados Unidos desde la ronda Uruguay del Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT), en la que Canadá y Francia consensuaron su posición acerca de que la cultura fuese excluida de las negociaciones de comercio internacional. El debate en torno a la excepción cultural terminó reformulándose de forma más constructiva que defensiva hacia el concepto de diversidad, lo que pese a todo no convenció a Estados Unidos, que regresaba a la UNESCO en 2003 después de veinte años de ausencia como consecuencia de otro debate fundamental, el del *Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación* (NOMIC), plasmado en el informe MacBride. La reformulación de la excepción cultural en protección y promoción de la diversidad no sirvió para atraer, sin embargo, a los Estados Unidos, que vio en el principio de no subordinación del documento un instrumento para dotarlo del estatuto de derecho internacional equivalente a otros tratados y, por tanto, un mecanismo para promover las políticas culturales nacionales por encima de la circulación comercial de la cultura⁸⁴, a las que Estados Unidos se ha venido oponiendo sobre todo por razones económicas⁸⁵.

Diez años después de la aprobación de la *Convención sobre diversidad* de la UNESCO, implementada en 141 países más la Unión Europea⁸⁶, las posiciones siguen siendo las mismas en el plano internacional. Francia aboga por la excepción cultural y Estados Unidos defiende la libertad del comercio internacional de la cultura. La *Convención* ha servido para que muchos países incorporen el concepto de diversidad cultural a sus políticas nacionales, profundicen en ellas, las conecten con el desarrollo sostenible y las articulen en contacto directo con la sociedad civil⁸⁷. Y, aunque pueda parecer paradójico, en este contexto de emergencia de la diversidad cultural como eje de las políticas culturales en todo el mundo, este motor está también en los cambios recientes de la acción pública en materia de artes y cultura en Estados Unidos. Y ello aunque el país no haya suscrito la *Convención*.

La transformación sociodemográfica de los Estados Unidos ha convertido la cuestión de la diversidad en eje central de muchas reflexiones, tanto en política, como en economía, en educación, y por supuesto en arte y cultura. Pero además, los procesos

83 Thomas, J. (2005): U.S. *Deeply Disappointed by Vote on UNESCO Diversity Convention. Ambassador Oliver explains U.S. votes against pact and UNESCO budget.* U.S. Department of State, IIP Digital. Consultado: <http://iipdigital.usembassy.gov/st/english/article/2005/10/200510211602421cjsamoht0.1666986.html#ixzz4lu1rFR8>.

84 Barreiro, C. B. (2011): *La diversidad cultural en el derecho internacional: La Convención de la UNESCO*. Madrid: Iustel.
Voon, T. (2008): *UNESCO and the WTO: A Clash of Cultures?* The International and Comparative Law Quarterly, Vol. 55, No. 3 (Jul., 2006), pp. 635-651. Petit, M. (2005): *La Convención de la UNESCO sobre diversidad cultural: ¿un tratado que llega demasiado tarde?* Quaderns del CAC, 23-24, pp. 187-200.

85 Azzi, S. (2005): *Negotiating Cultural Space in the Global Economy: The United States, UNESCO, and the Convention on Cultural Diversity.* International Journal, Vol. 60, No. 3, pp. 765-784.

86 Véase <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=31038&language=S&order=alpha>.

87 UNESCO (2015): *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo.* París: UNESCO.

judiciales por discriminación racial a empresas como Coca Cola (que lo cerró en 2000 con un acuerdo de 192 millones de dólares), Merrill Lynch (160 millones en 2013), Wal-Mart (17,5 millones), o la victoria de los granjeros afroamericanos que acusaron al estado de discriminación racial en el caso *Pigford vs. Glickman* (que costó en 2010 1.200 millones de dólares a los Estados Unidos) han mostrado que la cuestión de la diversidad debe ser cuidadosamente tratada, y han servido para fomentar los programas de diversidad tanto en el ámbito privado como en el público. Comprendiendo la cultura como un territorio en que se manifiestan, se producen y reproducen, las tensiones sociales del poder, el debate cultural de la diversidad es la manifestación de una tensión subyacente mucho más importante: la de la transformación de la sociedad estadounidense.

En el debate de ideas, los conceptos de diversidad (*diversity*), inclusión (*inclusion*) y equidad (*equity*) aparecen de manera casi equivalente, pero emergen hace relativamente poco tiempo en el campo cultural. Pese a la conciencia del *melting pot* como base de la sociedad estadounidense, "*up to the 1990s, many Americans simply took culture and cultural diversity for granted*"⁸⁸. Si bien las primeras referencias al tema en el sistema cultural estadounidense aparecen en los años sesenta y setenta, por ejemplo con el lanzamiento del programa *Expansion Arts*⁸⁹ de la *National Endowment for the Arts* (entre 1971 y 1995), a partir de los noventa emerge el concepto de multiculturalidad⁹⁰, como resume Pankratz en 1993: "*Over the past decade, and with accelerated momentum during the past five years, multiculturalism as a societal ideal has taken a prominent place in the complex policy contexts of the arts*"⁹¹. Al tiempo, se intensifica la lucha por la inclusión de grupos sociales marginados, como los movimientos LGTB, por desarrollar mayor conciencia acerca de la necesidad de que las organizaciones culturales y las políticas públicas garantizaran la pluralidad de las expresiones culturales y la incorporación efectiva de todos los colectivos. Estos objetivos suponen revisar los contenidos culturales de las programaciones y reconocer las formas de expresión de la *popular culture*, frente a los estándares de la *high culture*, frecuentemente identificados con el elitismo de la cultura europea. Los movimientos artísticos comunitarios tienen, en estas dos últimas décadas, un papel primordial tanto en la lucha por el reconocimiento y el estatus artístico de las creaciones culturales de las minorías como en el sostenimiento del debate de ideas en torno a la inclusión⁹².

El reconocimiento de las desigualdades históricas de la sociedad estadounidense y la necesidad de repensar su identidad colectiva parecen inspirar en los últimos

88 Naylor, L. (1997): *Cultural Diversity in the United States*. Westport: Greenwood Publishing Group.

89 Véase <http://www.expansionartsri.org/nea.php>.

90 Gilmore, S. (1993): *Minorities and Distributional Equity at the National Endowment for the Arts*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 23:2, pp. 137-173.

91 Pankratz, D. B. (1993). *Multiculturalism and public arts policy*. Westport, Conn: Bergin & Garvey, p. 2.

92 Bau Graves, James: *Cultural Democracy: The Arts, Community and the Public Purpose*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

años algunas de las iniciativas en torno a la diversidad en las artes. Es el caso de *Grantmakers in the Arts* (GIA): aunque GIA viene trabajando sobre estas cuestiones hace algunos años a través del programa *GIA Racial Equity*⁹³, impulsando sobre todo la visibilidad de las llamadas instituciones ALAANA (*African, Latino, Asian, Arab and Native American*), la organización de filantropía y artes publicó una declaración de intenciones a principios de 2015, la *GIA Racial Equity in Arts Philanthropy Statement of Purpose*, en la que mostraba su preocupación por la financiación de las organizaciones culturales de las minorías étnicas y raciales, y apuntaba hacia reconocer las desigualdades estructurales, las injusticias históricas y "*a historic societal and philanthropic bias for European artforms*" como base para corregir la situación⁹⁴.

Pero, ¿cuáles son las bases de la aparente incapacidad del sistema cultural estadounidense para reflejar en la producción y la circulación de la cultura la diversidad social que la conforma? Probablemente, una de las razones deba buscarse en el propio diseño del modelo de política cultural del país. El modelo de financiación de las artes y la cultura en Estados Unidos promueve la atomización de las instituciones culturales sin ánimo de lucro, en particular las de las minorías étnicas y raciales, muchas de las cuales disponen de fondos muy escasos. Un reciente estudio de la Universidad de Maryland comparaba las mayores instituciones culturales latinas y afroamericanas con las instituciones artísticas más grandes del país, para subrayar la atomización y la debilidad económica de estas últimas: mientras el presupuesto anual de las mayores organizaciones artísticas era en 2013 de 61 millones de dólares, las 20 mayores organizaciones culturales afroamericanas y latinas tenían un presupuesto anual medio de 3,8 millones de dólares⁹⁵. El estudio comprobó que solo un 5% de los fondos de estas organizaciones provienen de donaciones individuales (frente al 60% de las grandes instituciones culturales) y que su capacidad para obtener ingresos en taquilla es también menor.

93 Véase <http://www.giarts.org/racial-equity-grantmaking-initiative>.

94 GIA (2016): *Racial Equity in Arts Philanthropy: Statement of Purpose*. Seattle: Grantmakers in the Arts. Consultado: <http://www.giarts.org/racial-equity-arts-philanthropy-statement-purpose>

95 DeVos Institute (2015): *Diversity In The Arts: The Past, Present, and Future of African American and Latino Museums, Dance Companies, and Theater Companies*. Washington: University of Maryland. Consultado: <http://www.devosinstitute.umd.edu/~media/D6750176AEF94F918E8D774693C03E53.ashx>. A la presentación del informe le siguieron dos paneles temáticos, "Legends in the field" (<https://www.youtube.com/watch?v=-xr2Aq-zxWI>) y "Future of the field" (<https://theclarice.umd.edu/events/2015/future-field-latino-dance-companies-theatres-and-museums>).

Tabla 7. Gastos medios anuales de las instituciones culturales afroamericanas, latinas y *mainstream* (2013)

	<i>Mainstream</i>	Afroamericano	Latino
Danza	New York City Ballet \$61.611.189	Alvin Ailey American Dance Theater \$35.374.596	Ballet Hispanico \$5.091.087
	Presupuesto medio: \$22.427.817	Presupuesto medio: \$1.386.086	Presupuesto medio: \$750.945
Museos	The Metropolitan Museum of Art \$462.576.918	Charles H. Wright Museum of African American History \$5.375.358	El Museo del Barrio \$4.507.776
	Presupuesto medio: \$94.857.814	Presupuesto medio: \$3.054.248	Presupuesto medio: \$569.869
Teatro	Roundabout Theatre Company \$60.587.348	Black Ensemble Theater \$3.474.065	Repertorio español \$2.363.308
	Presupuesto medio: \$25.533.709	Presupuesto medio: \$1.653.360	Presupuesto medio: \$575.363

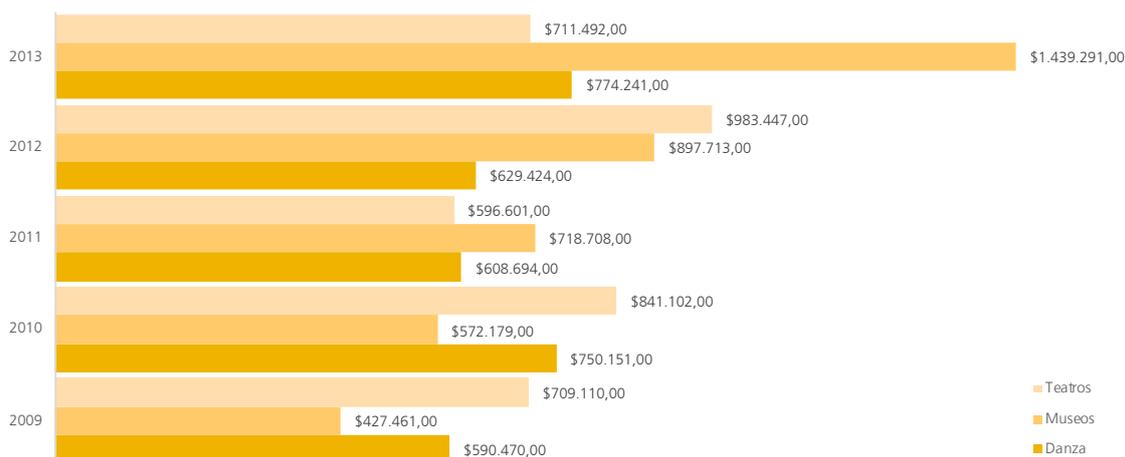
Dato: Total Expenses Fiscal Years 2009 to 2013. Fuente: DeVos Institute (2015).

Tabla 8. Evolución de los ingresos medios anuales de las instituciones culturales latinas, por sectores (2009-2013)

	2009	2010	2011	2012	2013
Danza	\$590.470	\$750.151	\$608.694	\$629.424	\$774.241
Museos	\$427.461	\$572.179	\$718.708	\$897.713	\$1.439.291
Teatros	\$709.110	\$841.102	\$596.601	\$983.447	\$711.492

Datos: Total Revenue Fiscal Year 2009 to 2013. Fuente: DeVos Institute (2015).

Gráfico 14. Evolución de los ingresos medios anuales de las instituciones culturales latinas, por sectores (2009-2013)



Datos: Total Revenue Fiscal Year 2009 to 2013. Fuente: DeVos Institute (2015).

En la última década, se han venido promoviendo iniciativas que estimulan tanto la reflexión como la acción en materia de diversidad. Usando, por ejemplo, el análisis de Napoli⁹⁶, podemos reconocer al menos dos líneas de actividad: las acciones que tratan de corregir los desequilibrios sociodemográficos en las instituciones culturales (*source diversity*, es decir, los productores y/o programadores del contenido); y las que se dirigen a diversificar la programación (*content diversity*) y los públicos de la cultura (*exposure diversity*).

3.3.1 La diversidad dentro de las instituciones (*leadership, boards and staff diversity*)

El primer problema procede de la propia configuración de las instituciones culturales, del modo en el que cada sociedad las genera, las promueve o las diseña. Si bien hasta ahora buena parte de los trabajos sobre sociología profesional en el campo de la cultura se habían concentrado en estudiar variables como la experiencia, la formación o las actitudes⁹⁷, el foco de atención se ha trasladado progresivamente hacia la representación de la diversidad social en las instituciones culturales, particularmente en varias iniciativas recientes. El *Regional Arts and Culture Council*

96 Napoli, P. (1999): *Deconstructing the Diversity Principle*. *Journal of Communication*, Volume 49, Issue 4, December 1999, pp. 7-34.

97 Véase, por ejemplo: DiMaggio, P. (1987): *Managers of the Arts: Careers and Opinions of Senior Administrators of US Arts Museums, Symphony Orchestras, Resident Theaters, and Local Arts Agencies*. Research Division Report 20, National Endowment for the Arts. Consultado: <http://arts.gov/sites/default/files/Managers-of-the-Arts.pdf>. Mankin, L. D., R. W. Perry, P. Jones, and J. Cayer (2006): *Executive Directors of Local Arts Agencies: Who Are They?* *Journal of Arts Management, Law, and Society* 36, no. 2: 86-103.

de los condados de Clackamas, Multnomah y Washington encargó en 2013 un breve *Diversity Research Study* que identificaba 21 iniciativas en torno a la diversidad en instituciones culturales de todo el país, de las que 14 afectaban a cuestiones de raza y/o etnicidad, las variables de diversidad más contempladas en los casos estudiados⁹⁸.

El reciente informe impulsado por la *Mellon Foundation*, que de hecho viene trabajando desde el año 2013 en la financiación de iniciativas en el ámbito de los museos subraya la importancia de “*make the country’s art museums more representative of the growing diversity of the American people*”. El estudio impulsado por la *Mellon*⁹⁹ sobre la diversidad en los museos en 2015 ha servido para conocer el perfil sociodemográfico de los trabajadores de estas instituciones culturales. En este trabajo se pone al descubierto cómo las minorías étnicas y raciales están escasamente representadas entre los directivos de los museos, y son más habituales en los sectores de las instituciones que requieren menor cualificación, que además están menos vinculadas a la programación. Los datos del estudio de la Mellon muestran que “*many job categories are highly specific to White Non Hispanic employees or, to a lesser extent, to Minority employees. [...] Security and Facilities staff are split fairly evenly between these two groupings. Other job categories are majority White Non Hispanic, with approximately 9 out of 10 Registrar staff being White Non Hispanic*”. Las categorías laborales de *Facilities*, *Security* y *Finance/HR* son las más habituales para las minorías étnicas, mientras que las de *Leadership*, *Curators*, *Educators* y *Conservators* muestran mayoría (84%) de blancos no hispanos.

La cuestión de la diversidad en las plantillas de trabajadores de las instituciones culturales ha sido también objeto de preocupación en Nueva York, donde por ejemplo el *Queens Museum* viene desarrollando un proyecto plurianual para diversificar su equipo¹⁰⁰. En mayo de 2015, el alcalde Di Blassio encargó al *Department of Cultural Affairs* de la ciudad la elaboración de un nuevo plan cultural¹⁰¹ —que se publicará antes de julio de 2017— una de cuyas preocupaciones debe ser la inclusión social y la diversidad. Como parte de esta iniciativa, el *Department of Cultural Affairs* de la ciudad de Nueva York puso en marcha en enero de 2015 el programa *Diversity and Equity in New York City’s Cultural Workforce*¹⁰², desde el que se replicó y adaptó hace unos meses el estudio¹⁰³ de la *Mellon Foundation*, diversificando los sectores y aumentando la muestra.

98 CRSmith Consulting (2013): *Regional Arts and Culture Council Diversity Research Study*. Portland: CRSmith.

99 Mellon Foundation (2015): *Art Museum Staff Demographic Survey*. New York: The Andrew W. Mellon Foundation. Consultado: https://mellon.org/media/filer_public/ba/99/ba99e53a-48d5-4038-80e1-66f9ba1c020e/awmf_museum_diversity_report_aamd_7-28-15.pdf.

100 Smith, Jennifer (2015): *Measuring Diversity in City Arts Organizations*. The Wall Street Journal, 4 de enero de 2015.

101 NYC (2015): *A Local Law to amend the New York city charter, in relation to a comprehensive cultural plan*. Committee on Cultural Affairs, Libraries and International Intergroup Relations. Consultado: <http://legistar.council.nyc.gov/LegislationDetail.aspx?ID=1853941&GUID=15689E9B-3860-4882-B9D3-F67A4C896AAC>.

102 Véase <http://www1.nyc.gov/site/diversity/>.

103 Schonfeld, R. & Sweeney, L. (2016): *Diversity in the New York City Department of Cultural Affairs Community*. Nueva York: Ithaka S+R. Consultado http://www.sr.ithaka.org/wp-content/uploads/2016/01/SR_Report_Diversity_New_York_City_DCLA_12716.pdf.

Los resultados, más amplios y que han comenzado ya a discutirse con el tejido cultural neoyorquino¹⁰⁴, apuntan hacia los mismos problemas. El estudio muestra que el 62% de los trabajadores en las plantillas de las instituciones culturales de Nueva York está formado por blancos no hispanos —17 puntos más que el porcentaje de población de la ciudad—, y solo un 38% pertenece a minorías. Dentro de estas, los afroamericanos (15,1%) y los hispanos (10,4%) son las comunidades más representadas. Las minorías étnicas están más presentes en puestos *junior* que *senior* (55% vs 74%) y, en coherencia con el estudio de *Mellon* sobre los museos, los puestos desempeñados por las minorías étnicas son *Security* y *Facilities*. En el estudio de Nueva York destaca también que los puestos directivos son raramente desempeñados por las minorías: un 9% son afroamericanos, un 6% hispanos y un 6% asiáticos, frente a un 75% de blancos no hispanos.

Uno de los aspectos más preocupantes de estos resultados radica en que las organizaciones con mayores presupuestos sean las que muestran una mayor concentración de personal blanco no hispano. Como expresaba la activista cultural Marta Moreno tras la publicación del estudio:

Basically, it affirms what we already know. You can go to any of the so-called major institutions and just look around and see the lack of people of color in executive and decision-making positions. You tend to see more of our people in security and maintenance¹⁰⁵.

Si comparamos estos datos con, por ejemplo, los señalados por NALIP en su estudio sobre los puestos ocupados por los latinos en medios, vemos cómo es una tendencia preocupante. En su trabajo “The Latino Media Gap” encontraron que solo un 1,9% de los ejecutivos tiene raíces hispanas, y aunque ha habido un ligero incremento respecto a otros años, todavía solo un 2,7% son directores, 2,1% son productores y un 52% son escritores. Y apuntan que desde que se comenzaron a estudiar los porcentajes de representación de minorías en puestos directivos de medios en 1968 con la Kerner Commission, poco ha cambiado: en aquellos años solo un 1,6% de las minorías étnicas ocupaba altos cargos de producción.

Seis meses después de que Nueva York empezara su iniciativa, *Los Ángeles County Arts Commission* puso en marcha, en noviembre de 2015, la iniciativa “*Improving Leadership, Work Force, Programming and Audience Diversity in Los Angeles County Cultural Institutions*”¹⁰⁶. El condado de Los Ángeles creó un grupo de

104 Véase <http://www.nyc.gov/html/dcla/downloads/pdf/Diversity%20in%20Theater%20Readout%205%2012%2016.pdf>.

105 Reyes, Raúl (2016): *Latinos Speak Out About Lack of Diversity In NYC Arts, Cultural Groups*. NBC News, 2 de febrero de 2016. Consultado: <http://www.nbcnews.com/news/latino/latinos-speak-out-about-lack-diversity-nyc-arts-cultural-groups-n507451>.

106 Los Ángeles County Arts Commission (2015): *Motion by Supervisors Hilda L. Solis and Mark Ridley-Thomas: Improving Leadership, Work Force, Programming and Audience Diversity in Los Angeles County Cultural Institutions*. 10 de noviembre de 2015. Consultado: <http://ceii-artsforla.nationbuilder.com/resolution>.

asesoramiento para promover la participación de las minorías sociales en las artes, identificar buenas prácticas en todo el país sobre el tema y fijar recomendaciones para incorporar a las minorías tanto a las directivas como a los equipos de trabajo de las instituciones culturales, todo ello en directa comunicación con el *New York Cultural Affairs Department*. Un primer informe encargado por Los Ángeles¹⁰⁷ y hecho público en la primavera de 2016 ofrece unas primeras recomendaciones: explicitar los objetivos de inclusión y equidad, extenderlos más allá de las comunidades étnicas a otros colectivos sociales excluidos, buscar alianzas con organizaciones sociales, definir mecanismos de objetivos y progreso asumiendo procesos de largo plazo que cambiarán a las propias instituciones culturales y contar con los actores de la cultura y las artes reconociendo las grandes diferencias que puedan encontrarse.

Desde la perspectiva de los públicos, las políticas de diversidad se orientan a reducir la diferencia entre las características de la población y la del público de las artes, el objetivo vertebral de todas las políticas de diversidad. La búsqueda de nuevos equilibrios en la composición de los boards de las instituciones culturales o sus plantillas busca, ante todo, tener una incidencia final en las programaciones y, por tanto, en los públicos de las artes, diversificándolos. En el caso de los Estados Unidos, ya a fines del siglo XIX el trabajo de Thorstein Veblen (1899) sobre la que bautizó como “clase ociosa” prevenía acerca de que la cultura y las artes terminaran siendo un reducto de interés exclusivo de las clases económicamente más pudientes. La explosión de las clases medias después de la segunda guerra mundial, junto al crecimiento económico, la concentración de la población en las ciudades y el aumento del nivel educativo contribuyeron, conjuntamente, a que las previsiones de Veblen fueran matizadas por el apoyo, en parte, de la iniciativa pública —con la creación del NEA y las agencias estatales y locales de promoción de las artes— y la filantropía cultural responsable de la puesta en marcha de instituciones culturales en el país. La explosión del consumo cultural es, de hecho, responsable del extenso y fértil debate de los pensadores emigrados de la Escuela de Frankfurt en la postguerra, enfrentados a la masificación y serialización de la cultura estadounidense. Solo a partir de los años sesenta y con la aportación pública al sector cultural comienzan a producirse trabajos empíricos sobre los públicos culturales, preocupados de si todos los ciudadanos se benefician igualmente de las artes, sobre todo mostrando cómo las élites locales tienden a copar los boards de las instituciones artísticas y las clases medias altas las audiencias¹⁰⁸.

Los cambios en la demografía del país debido al incremento de los flujos migratorios han originado consecuentemente cambios en las audiencias artísticas, que se han

107 Mauldin, B., Laramie Kidd, S. & Ruskin, J. (2016): *Cultural Equity and Inclusion Initiative: Literature Review*. Los Ángeles: Los Ángeles County Arts Commission. Consultado: https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/artsforla/pages/1235/attachments/original/1459799129/CEII_LitRev_Final.pdf?1459799129.

108 Véanse en particular sobre esta cuestión los trabajos de Paul DiMaggio en los años setenta y ochenta.

diversificado y ampliado en el último medio siglo¹⁰⁹. Estos cambios han generado sinergias reivindicativas en diversos sectores del país y, como hemos visto en páginas anteriores, estos movimientos han sido particularmente significativos en las ciudades de nuestro estudio. El aspecto más relevante en cuanto al concepto de diversidad en los públicos de las artes es la progresiva inclusión del factor étnico como variable de estudio. Si acudimos, por ejemplo, a trabajos pioneros como el de DiMaggio y Useem (1978), comprobaremos que la representatividad de los públicos se comprueba en los primeros trabajos sociológicos sobre el tema analizando variables de género, edad, educación, ocupación o ingresos, con escasos estudios que revisan el consumo cultural de las minorías étnicas.

Los datos más relevantes en torno a la diversidad de los públicos culturales en Estados Unidos son los que proporciona el *National Endowment for the Arts* (NEA) a través del *Survey of Public Participation in the Arts* (SPPA)¹¹⁰, que desde 2002 se realiza como parte del *Current Population Survey* del censo. En este reporte se señala que los hispanos son un público menos proclive que otros a asistir a eventos culturales¹¹¹ (10,4% menos), en un porcentaje que no ha dejado de decrecer en la última década; en todo caso, es la variable educación la que resulta más determinante para predecir el interés por las actividades culturales. Las categorías de los estudios del SPPA han sido criticadas, sin embargo, por considerarse demasiado canónicas y clásicas: trabajos como el *Community Partnerships for Cultural Participation Survey del Urban Institute* muestran que *"the results for questions that used a narrow definition are similar to SPPA results at the national level, with audiences appearing much more white than the national population. When all types of music are included, however, the ethnic and racial distribution of music attendees is virtually identical to that of the population"*¹¹². La conclusión de Rosenstein es clara: la variable explicativa en la diversidad del consumo cultural no es tanto la etnicidad como la educación, *"whites and Asian Americans have the highest rates by both measures, African Americans and Hispanics have the lowest"*. Otra fuente habitual para comprender la diversidad de los públicos culturales es el General Social Survey (GSS) que realiza bienalmente el National Opinion Research Center (NORC) de la University of Chicago, un estudio ómnibus en el que se incluyen cuestiones acerca de los públicos de la cultura¹¹³.

109 DiMaggio, P. & Useem, M. (1978): Cultural Democracy in a Period of Cultural Expansion: The Social Composition of Arts Audiences in the United States. *Social Problems*, Vol. 26, No. 2 (Dec., 1978), pp. 179-197.

110 NEA (2015): *A decade of arts engagement: findings from the survey of public participation in the arts 2002-2012*. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/2012-sppa-feb2015.pdf>. Los datos históricos de los estudios SPPA están disponibles en: <http://www.icpsr.umich.edu/icpsrweb/NADAC/index.jsp>.

111 Véase NEA (2015): *A decade of arts engagement: findings from the survey of public participation in the arts 2002-2012*. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/2012-sppa-feb2015.pdf>, p. 22.

112 Rosenstein, C. (2015): *Diversity and Participation in the Arts. Insights from the Bay Area*. Washington: Urban Institute. Consultado: <http://www.urban.org/sites/default/files/alfresco/publication-pdfs/311252-Diversity-and-Participation-in-the-Arts.PDF>

113 NEA (2015): Arts Data Profile #4 (January 2015) - *Why Don't They Come? Characteristics of Interested Non-Attendees of the Arts*. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis/data-profiles/data-profile-4>. NEA (2015): *When going gets tough: Barriers and Motivations Affecting Arts Attendance*. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/when-going-gets-tough-revised2.pdf>

La reciente preocupación por la diversidad en la cultura ha fomentado también algunas iniciativas más específicas de estudio. Sin duda, la más relevante es el *Arts Diversity Index* impulsado por los teatros californianos. El estudio del *Theatre Bay Area*, realizado a partir del análisis de más de medio millón de registros de asistencia teatral en el área de la bahía de San Francisco en 2013, revisa la diversidad social de su área geográfica y la del público teatral. El *Arts Diversity Index*¹¹⁴ concluye que para conseguir equilibrar la diversidad social con la del público teatral deben orientarse las actividades hacia población femenina, soltera, no blanca, más joven, con menos recursos y menos nivel educativo. Más allá de los datos estadísticos, el estudio impulsado por el *Irvine Foundation Arts Program* y llevado a cabo por los investigadores de la Universidad de Chicago, busca entender los entresijos de las prácticas culturales en California. Por muchos años, afirman, las organizaciones sin ánimo de lucro han venido documentando el decrecimiento de la asistencia a actividades culturales, este estudio sin embargo se centra en por qué y cómo los californianos han desarrollado un gran interés en las artes. En el estudio apuntan cómo el panorama cultural californiano viene protagonizando los cambios de convertirse en, como lo llaman, el “*Majority-minority*” State. Pero para proponer cambios en la oferta, es preciso entender las diversas formas de participación en actividades culturales. El estudio apunta, por ejemplo que el 51% de los adultos invierte tiempo en aprender a realizar algún tipo de arte y que la mayor parte de este aprendizaje se realiza en los espacios privados, en el hogar, a través de Internet. También arroja que aunque los latinos tienen menores porcentajes de participación en actividades culturales, la proporción es alta cuando se trata de bailar o de participar en ferias y festivales. Un 28% de los hispanos dona dinero, productos o servicios a alguna organización artística o cultural. Y en general, los latinos que viven en áreas urbanas tienden a asistir más a eventos culturales que aquellos que residen en áreas rurales.”

3.3.2 La necesidad de incorporar la diversidad en entornos urbanos

Con el lema “La cultura pertenece a todos” (*#CultureForAll*), en enero de 2005 el gobierno de la ciudad de Nueva York lanzó una iniciativa dirigida a la comunidad cultural local con el objeto de promover la diversidad y la igualdad en las artes y la cultura. Pasaba por conocer lo básico sobre la estructura organizativa de cada una de ellas (juntas directivas, consejos de administración y personal), para lo cual la Concejalía de Cultura (*New York Department of Culture Affairs*, DCLA) elaboró una encuesta dirigida a casi un millar de personas que en los años anteriores habían sido beneficiarios de alguna ayuda o fondo procedente de los programas culturales municipales.

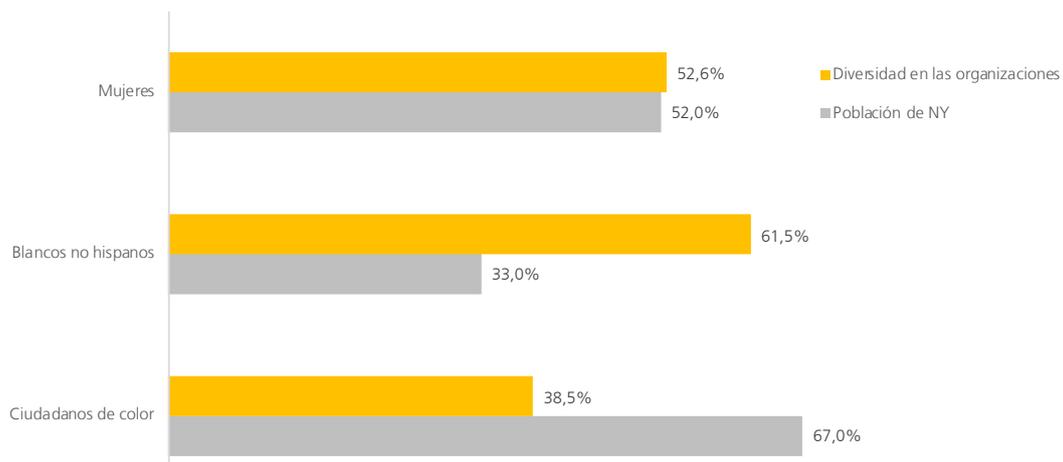
La encuesta (*#SpeakUp*), que manejó variables como el género, la edad, la raza y la etnia, la discapacidad, el nivel profesional y el tipo de trabajo realizado, iba

114 Lord, Clayton: *The Arts Diversity Index*. San Francisco: Theatre Bay Area. Consultado: <http://culturaldata.org/media/1302/the-arts-diversity-index.pdf>.

dirigida a conocer el grado de diversidad tanto en los grupos directivos como entre los técnicos y consejos de administración de dichas organizaciones. Pretendía identificar aquellas estrategias de éxito en la consecución de una alta diversidad entre los profesionales pero también entre el público y los usuarios de sus programas. Tres eran los objetivos a alcanzar: utilizar la información recogida para poner en marcha programas que reflejaran el modo en que la ciudad atiende sus necesidades en materia cultural, ofrecer estrategias de diversidad exitosas para las organizaciones menos heterogéneas y diseñar programas de futuro que sirvieran como modelo para las nuevas generaciones de líderes culturales.

Para poder dimensionar los resultados obtenidos, estos se compararon con el censo de población de la ciudad de Nueva York. La encuesta reveló una casi total inversión de las cifras respecto al grado de representación de las razas y etnias. Si el censo reconocía que dos terceras partes de la población eran de raza negra, la encuesta arrojó que solo un tercio de los empleados de las organizaciones culturales se identificaban con esta raza. Ocurre al contrario respecto a los blancos no hispanos, el porcentaje de su presencia en las entidades culturales prácticamente doblaba las cifras censales. No sucedía lo mismo con la diversidad genérica, siendo ligeramente superior la presencia de mujeres en las organizaciones culturales respecto al peso que tienen en los registros censales.

Gráfico 15. La diversidad censal y en las organizaciones culturales en la ciudad de Nueva York

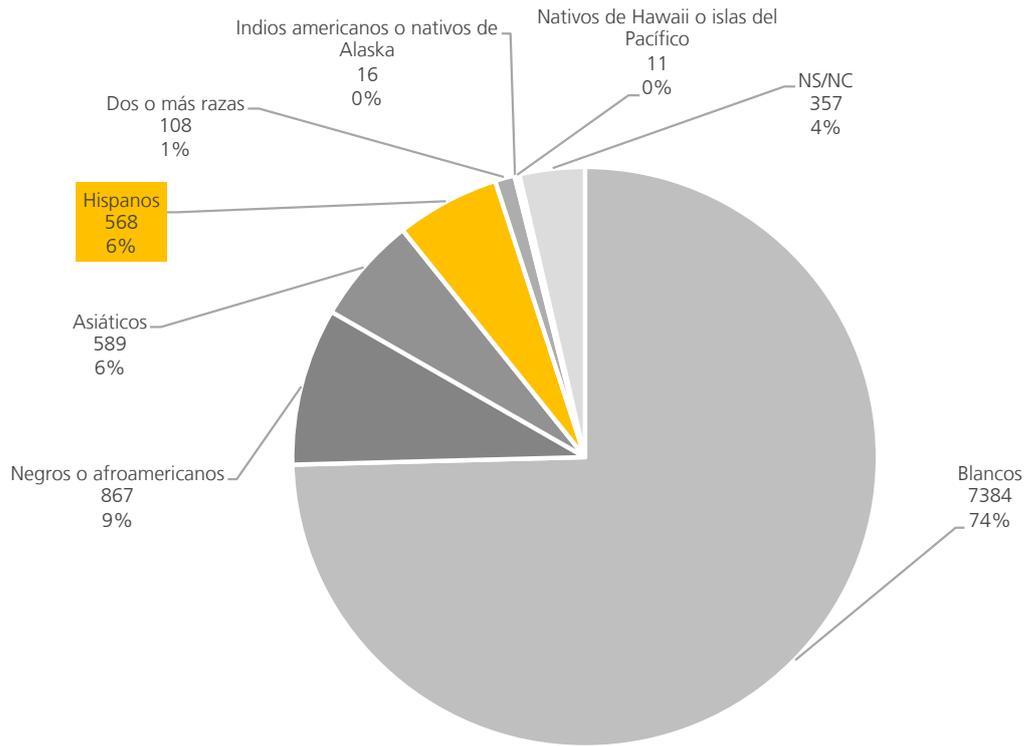


Fuente: NYC Department of Cultural Affairs | Diversity Survey Overview.

La marcada diferencia entre los porcentajes que ofrece el censo y los que proceden de la identificación de los trabajadores del sector cultural es aún más significativa cuando se desglosan entre las diferentes razas y etnias. Los negros o afroamericanos (8,78%), los hispanos (5,75%), los asiáticos (5,76%), los indios americanos y nativos de Alaska (0,16%), los nativos de Hawai y de las islas del Pacífico (0,11%) y aquellos que se identifican con dos o más razas (1,09%) forman el corolario del 25,6% de los trabajadores del sector cultural frente al 74,74% de los que se identifican como blancos no hispanos. Las distancias porcentuales aún son mayores si incorporamos la variable relativa al nivel profesional. De un hipotético grupo de 100 trabajadores que estuvieran en el nivel técnico, 55 serían blancos no hispanos y 45 pertenecerían al conjunto de las razas o etnias antes citado. La distancia crece a medida que se avanza en la carrera profesional. El 68% de los cargos medios son blancos no hispanos y el 32% del resto de razas y etnias. Entre los directivos la distancia se triplica: 74% para el primer bloque y 26% para el segundo.

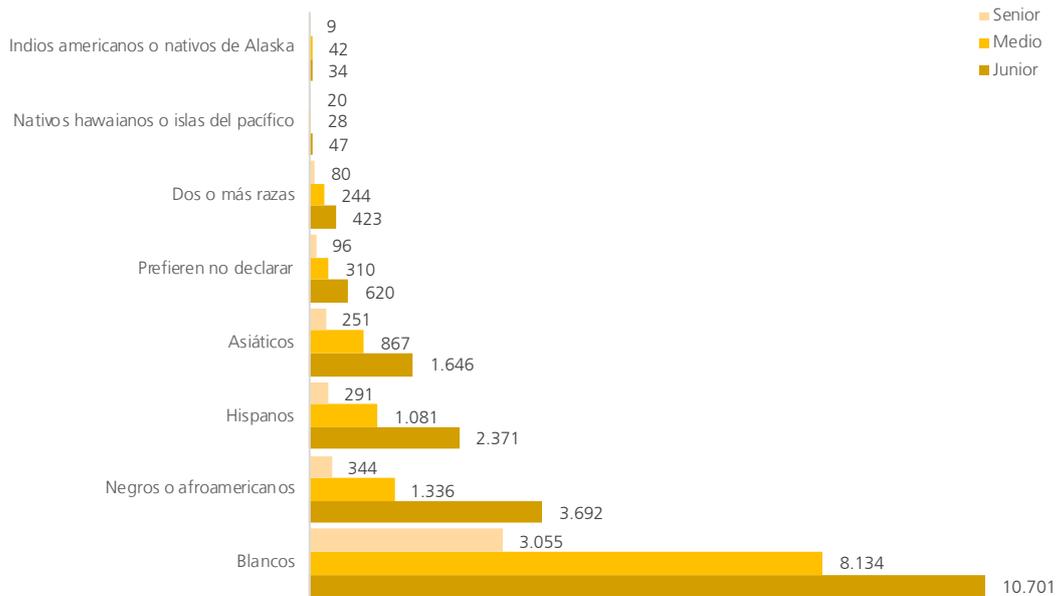
De este segundo bloque cabe destacar que si bien hay diferencias apreciables en el número de trabajadores de una y otra raza/etnia en los niveles bajos de la escala profesional, esas diferencias se aminoran hasta casi desaparecer a medida que se asciende. Entre los dos grupos étnicos con mayor representación sectorial tras los blancos no hispanos, es decir entre los afroamericanos y los hispanos, la distancia es de 6,8 puntos porcentuales entre los técnicos; desciende a 2,03 puntos entre los cargos medios y a 1,29 entre los directivos. Lo mismo ocurre con los asiáticos: 11,4 puntos a nivel de técnicos con respecto a los afroamericanos, 3,9 puntos para los cargos medios y 2,26 puntos para los cargos ejecutivos. La primera conclusión que se obtiene es que la diversidad racial disminuye a medida que se asciende en la escala profesional.

Gráfico 16. Porcentaje de trabajadores del sector cultural de Nueva York, según la raza/etnia autodeclarada



Fuente: NYC Department of Cultural Affairs | Diversity Survey Overview.

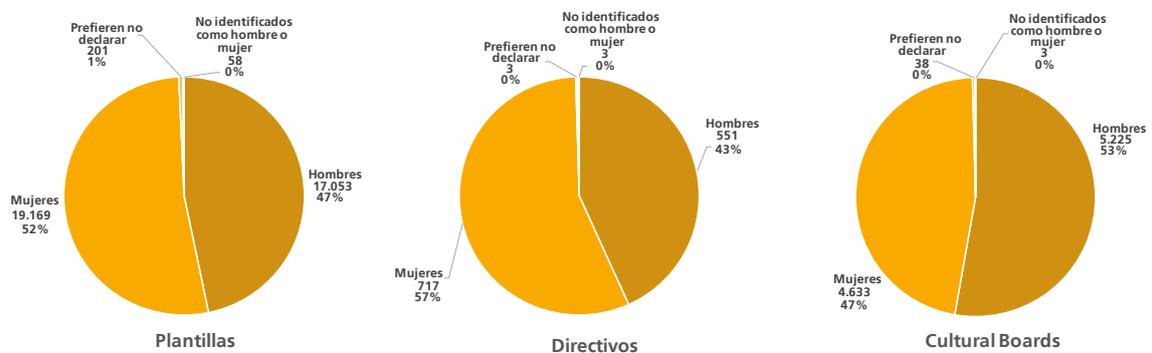
Gráfico 17. Trabajadores culturales en función de la raza/etnia y nivel profesional



Fuente: NYC Department of Cultural Affairs | Diversity Survey Overview.

La diversidad genérica se comporta de un modo diferente y prácticamente puede hablarse de igualdad, si bien en los puestos superiores de la escala profesional, la mujer sigue estando ligeramente menos representada que el hombre.

Gráfico 18. Relación género y nivel profesional



Fuente: NYC Department of Cultural Affairs | Diversity Survey Overview.

Como resultado de la iniciativa *#SpeakUp* de comunicación con los trabajadores y los usuarios culturales, la ciudad de Nueva York ha diseñado algunos programas para mejorar la diversidad tanto de los grupos de trabajo como del público. A finales de 2015 el Ayuntamiento anunció la puesta en marcha inmediata del programa "SU-CASA: Envejecimiento creativo" (*SU-CASA Creating Aging*) que daba continuidad a un programa anterior de colaboración entre los centros de mayores y los artistas locales (*Seniors Partnering with Artists Citywide*, SPARC 2012-2015). SU-CASA insta a las asociaciones y organizaciones que apoyan a artistas locales, a que vinculen sus proyectos a las residencias de mayores de la ciudad, creando para ello hasta 102 ayudas (*grants*) que tienen un doble objeto, conseguir que este grupo poblacional esté presente en la concepción artística del siglo XXI y acercar el arte a la población de más edad y de menos movilidad de la ciudad. El Ayuntamiento dedica a la financiación del programa un millón de dólares.

Es la misma dotación que para 2016 el gobierno de la ciudad comprometió para financiar a organizaciones culturales del ámbito privado que apostaran por la diversidad en la estructura de sus equipos de trabajo. Los beneficiarios han sido designados a propuesta del Grupo de Instituciones Culturales (*Cultural Institutions Group*, CIG) constituido por más de una treintena de instituciones con sede local que reciben regularmente financiación municipal para sus gastos operativos (seguridad, mantenimiento, administración, consumo energético), a cambio de la cual sus instalaciones se ponen a disposición del servicio municipal de cultura¹¹⁵. Por otro lado, el Consejo Dramático Distrital (*Theater Subdistrict Council*) lanzó en la primavera de 2016 un programa de ayudas para potenciar la formación y el desarrollo de profesionales del teatro, especialmente para personas y grupos sociales con menor representación en la comunidad dramática. La iniciativa cuenta con dos millones de dólares de financiación. *#SpeakUp* ha permitido también redirigir los objetivos de programas de ayudas consolidados para conseguir los fines propuestos por las políticas de diversidad en el sector cultural. Es el caso del "Fondo de Desarrollo a la Cultura" (*Cultural Development Fund*, CDF) que evalúa anualmente entre 900 y

115 Las instituciones que forman el CIG son: American Museum of Natural History, Bronx County Historical Society, Bronx Museum of the Arts, Brooklyn Academy of Music, Brooklyn Botanic Garden, Brooklyn Children's Museum, Brooklyn Museum, Carnegie Hall, David H. Koch Theater (formerly the New York State Theater), New York City Ballet, El Museo del Barrio, Flushing Town Hall, Jamaica Center for Arts & Learning, Lincoln Center for the Performing Arts, Inc., Metropolitan Museum of Art, MoMA PS 1, Museum of Jewish Heritage, Museum of the City of New York, Museum of the Moving Image, New York Botanic Garden, New York City Center, New York Hall of Science, Public Theater, Queens Botanic Garden, Queens Museum, Queens Theatre, Snug Harbor Cultural Center & Botanical Garden, Staten Island Children's Museum, Staten Island Historical Society, Staten Island Museum, Staten Island Zoological Society, Studio Museum in Harlem, Wave Hill, Wildlife Conservation Society, Bronx Zoo y New York Aquarium. http://www.nyc.gov/html/dcla/html/funding/institutions_links.shtml.

1100 candidaturas de organizaciones culturales locales sin ánimo de lucro para la obtención de las ayudas de la DCLA¹¹⁶.

Asimismo, a través de la "Unidad de Proyectos Monetarios" (*Capital Projects Unit, CPU*), el Ayuntamiento de la ciudad apoya proyectos de diseño, construcción y adquisición de equipos para las grandes instituciones culturales financiadas por el municipio (CIG) y para otras 200 instalaciones culturales con sede y actividad en el área distrital. Los objetivos del programa son la mejora del servicio público, proporcionar un mayor acceso a las personas con discapacidad, aumentar las actividades de carácter escénico, mejorar el mantenimiento y conservación de los edificios históricos que son la sede de estas entidades e incrementar el grado de protección de colecciones de obras de arte y centros botánicos y zoológicos. Para el futuro inmediato, la ciudad está diseñando proyectos de colaboración público-privada con la implicación de la *City University of New York (CUNY)* y diversas entidades culturales sin ánimo de lucro. Se pretende construir y apoyar iniciativas conjuntas que incorporen estudiantes en prácticas con proyección profesional en el sector cultural y que las organizaciones culturales ofrezcan oportunidades de empleo a estos jóvenes profesionales. El fin último es proporcionar a las organizaciones culturales técnicos y directivos culturales con formación específica en el sector.

La estrategia "Construyendo Habilidades Comunitarias" (*Building Capacity Community, BCC*) en la que la DCLA colabora directamente con la oficina del alcalde y diversas agencias públicas locales¹¹⁷, establece como objetivo prioritario potenciar el desarrollo equitativo de los diferentes distritos de Nueva York. Con un enfoque integral, el BCC busca mejorar la capacidad cultural de los barrios con ingresos más bajos a través de encuentros con representantes de asociaciones y organizaciones locales que se reúnen en sesiones intensivas de capacitación y talleres dirigidos al público y actividades diseñadas para respaldar el papel que las artes y la cultura ejercen en el desarrollo de las comunidades. Esos mismos fines se han incorporado a la estrategia "Una Nueva York: Un plan para una NY fuerte y justa" (*#OneNYC*)¹¹⁸. Se trata de un ambicioso proyecto que se inició en 2007 con el objetivo de conseguir que la ciudad

116 Los requisitos para que una entidad pueda ser candidata a una de estas ayudas son: a) que sean organizaciones artísticas y culturales sin ánimo de lucro, localizadas y operando en cualquiera de los cinco distritos de la ciudad; b) que hayan sido consideradas organizaciones sin ánimo de lucro con anterioridad al fiscal de 2015 y que desde entonces cumplan con los requisitos exigidos por la Hacienda Pública, incluida la Oficina de Organizaciones Benéficas. Las organizaciones sin ánimo de lucro que no hayan sido incluidas como tales con anterioridad al ejercicio fiscal de 2015 no podrán ser elegidas durante la presente convocatoria. En este caso, las organizaciones deberán esperar a tener cumplidos los dos años de vigencia para poder solicitar la ayuda; c) que estén en posesión del Número de Seguridad Social Patronal (*Federal Employee Identification Number, EIN*); d) que hayan obtenido la certificación del IRS de entidad exenta de imposición fiscal 501(3)(3). Las organizaciones que carezcan de este certificado deberán solicitar la ayuda a través del conducto fiscal aprobado por el DCLA; e) que puedan avalar al menos dos años de servicio público cultural durante en NYC con documentación fiscal y de actividad programática durante 2014 y 2015.

117 Entre otras, el Área de Planificación Urbana (*Department of City Planning, DCP*), el Área de Planificación de la Vivienda (*Housing Preservation and Development, HPD*) y la Concejalía de Desarrollo Económico de la ciudad (*New York City Economic Development Corporation, EDC*). Véase: <http://www.nyc.gov/html/dcla/html/funding/cadp.shtml>.

118 Véase: <http://www1.nyc.gov/html/onenyc/index.html>.

siga siendo en 2025 (año de conmemoración del 400 aniversario de su fundación) uno de los núcleos urbanos con mayor dinamismo económico del mundo. Las autoridades aspiran a que la economía local sea inclusiva y equitativa, sostenible en el largo plazo y respetuosa con el cambio climático. Otro de los objetivos que establece el plan es que tanto la economía como los barrios, los ciudadanos y los servicios sociales sean resilientes ante las potenciales amenazas del siglo XXI.

En materia de cultura, el plan *#OneNYC* aspira a aumentar la programación cultural en las zonas marginadas de los cinco condados. La decisión política nace tras haber constatado que las desigualdades económicas entre los distritos más ricos y los más pobres ofrecen el mismo abismo en materia cultural. La ciudad de Nueva York recibe 56,4 millones de turistas anuales, de los cuales 27,6 aseguran que el motivo del viaje es la vida cultural de Nueva York. En 2013, Mark Stern and Susan Seifert, investigadores principales del Proyecto Impacto Social de las Artes (*Social Impact of the Arts, SIAP*) de la Universidad de Pensilvania realizaron un estudio preliminar al respecto en los distintos distritos de la ciudad¹¹⁹, llegando a la conclusión de que aquellos con menores ingresos económicos eran también los que menos se beneficiaban de ayudas públicas para proyectos culturales. Partiendo de la convicción de que los programas y los espacios culturales elevan la calidad de vida de los residentes y mejoran la capacidad de las comunidades para atraer y retener el talento, el plan *#OneNYC* propone aumentar el número de usuarios de actividades culturales en las comunidades y distritos que tienen las tasas de pobreza más elevadas y cuyos niveles de programación y consumo cultural son más bajos.

3.3.3 Los Ángeles: *#ArtsEquity*

El condado de los Ángeles, consciente de la necesidad de aplicar políticas de igualdad y diversidad en sus programas artísticos y culturales a varios niveles, también ha confiado a una encuesta la obtención de los datos que le permitan hacerse una idea del estado de la cuestión y de los retos que supone aplicar este tipo de políticas.

Realizada a finales de 2015 por la *Mellon Foundation* con la ayuda de la Asociación de Directores de Museos de Arte (*Association of Art Museum Directors*) y la Alianza Americana de Museos (*American Alliance of Museums*), los resultados son contundentes. Como en el caso neoyorquino, la diversidad genérica parece consolidada. Y como allí, la aparente igualdad solo está referida a los cargos técnicos y medios —el 60% de los curadores, conservadores y trabajadores del área educativa

119 Stern, Mark J., & Susan C. Seifert (2014). *Communities, Culture, and Capabilities: Preliminary results of a four-city study*. Philadelphia: University of Pennsylvania, Social Impact of the Arts Project (SIAP). Véanse también Stern, Mark J., & Susan C. Seifert (2013). *“Natural» Cultural Districts: A Three-City Study*. Philadelphia: University of Pennsylvania, Social Impact of the Arts Project. Se trata de un estudio comparativo de los distritos culturales “naturales» en las ciudades de Baltimore, Philadelphia y Seattle que incluye estudios de casos de los barrios. Stern, Mark J., & Susan C. Seifert (2008). *From Creative Economy to Creative Society*. Philadelphia: Reinvestment Fund. Propone un nuevo paradigma de políticas de justicia social ligado a los distritos culturales “naturales”.

de los museos son mujeres— y no a los cargos directivos. El informe apunta, no obstante, que este volumen de cargos medios es garantía en un futuro próximo de un mayor acceso de la mujer a los cargos directivos.

Respecto a las minorías mayoritarias, los datos resultan ser más pesimistas que en el estudio neoyorquino. Solo el 4% de los afroamericanos y el 3% de los hispanos llegan a los puestos de responsabilidad más elevados. Y las perspectivas de mejorar estos indicadores en el futuro no parecen buenas dado que los empleados técnicos de estas etnias en las organizaciones culturales de la zona representan el 28%, la mayoría de los cuales ocupan puestos en niveles profesionales (áreas de seguridad, manutención, etc.) sin posibilidad de ascenso a cargos directivos de la entidad. La directora de la Asociación de Museos Americanos, Elizabeth Merrit, ha asegurado que de continuar distanciándose de la comunidad a la que estas instituciones sirven, las consecuencias podrán llegar a ser irreversibles en el corto plazo¹²⁰.

El Informe Anual sobre Economía Creativa de 2015 (*2015 Otis Report on the Creative Economy*, 2015)¹²¹ confirma que California es el estado americano con mayor número de empleos directos en el sector cultural (722.600 trabajadores) y que Los Ángeles es su capital creativa al ser la primera en el ránking federal, seguido de Nueva York (464.000), Texas (225.000), Florida e Illinois (168.000 cada una). La relevancia del empleo que genera y del volumen económico anual que esta industria mueve (374,5 mil millones de dólares), califica la preocupación del condado de Los Ángeles por tratar de implementar medidas que tiendan a paliar las desigualdades y a mejorar la diversidad en el sector de especial relevancia y, en función de sus resultados, de modelo a seguir en el futuro para el resto de los estados.

El condado de Los Ángeles está aún unos pasos por detrás de la situación descrita en Nueva York. A finales de 2015, su Junta de Supervisores (*LA County Board of Supervisors*) propuso la creación de un grupo asesor que elaborara una serie de recomendaciones para mejorar la participación ciudadana en las organizaciones culturales, así como la presencia de los individuos de comunidades poco o nada representadas en los puestos directivos de las organizaciones culturales locales. Se trata de equiparar la presencia que estas comunidades tienen en la sociedad con su representación en las organizaciones culturales, especialmente entre los cargos directivos, los técnicos, la programación y la composición del público.

120 "To thrive in the long term, it is crucial that museums bring the demographic profile of their staff into alignment with that of the communities they serve", en Solis, Hilda L. & Ridley-Thomas, M. (2015). *Improving Leadership, Work Force, Programming and Audience Diversity in Los Angeles County Cultural Institutions*. Los Ángeles: LA County, p. 1.

121 Christine Cooper, C., Ritter-Martinez, K. & Entis, G. (2015). *Otis Report on the Creative Economy of California*. Los Ángeles: Otis College of Art and Design (<http://www.otis.edu/sites/default/files/2015-CA-Region-Creative-Economy-Report-WEB-FINAL.pdf>).

El resultado de dicha propuesta fue el informe *Cultural Equity and Inclusion Initiative*¹²² (marzo de 2016) cuyo primer cuestionamiento era de carácter terminológico. ¿Qué había que entender por diversidad, por equidad cultural, por inclusión? Este punto de partida no es banal teniendo en cuenta que para establecer niveles comparativos entre una pluralidad de organizaciones, disciplinas y áreas geográficas era preciso partir de la misma conceptualización o al menos de conceptos comparables. Los autores analizaron las diferentes iniciativas en territorio estadounidense y territorio británico para llegar a la conclusión de que lo que las iniciativas en marcha entienden por “diversidad” engloba a los otros términos y que los cinco aspectos principales a los que se refieren al hablar de diversidad es a la edad, la raza, la cultura, el nivel socioeconómico y la etnicidad.

El informe dibuja el mapa de la realidad de las organizaciones culturales del estado de California y establece una serie de recomendaciones:

- a. Los esfuerzos de diversificación deben girar en torno a tres aspectos fundamentales: comunicación, colaboración y regularidad.
 - i. Comunicación, referida al diálogo que las entidades deben entablar con las comunidades en las que se asientan para conocerlas e incorporar líderes locales en sus estructuras de asesoría.
 - ii. Colaboración en la producción de programas y actividades con empresas y organizaciones locales para la ejecución de proyectos conjuntos que impliquen a las diferentes comunidades.
 - iii. Regularidad tanto en la comunicación como en las colaboraciones, para conseguir relaciones duraderas y programas diseñados con voluntad de sostenibilidad.
- b. Los conceptos de “programación” y “público” no son estables y en la actualidad ya no comportan una observación pasiva del hecho artístico, sino por el contrario, la participación de los agentes culturales en el proceso creativo. Hay, asimismo, un reconocimiento creciente del papel que el proceso creativo tiene fuera de las estructuras institucionales. Estas nuevas formas de mirar el arte y la cultura sugieren nuevos modos de pensar acerca de cómo incrementar la equidad cultural y los procesos de inclusión en consejos de administración, cargos directivos, personal técnico, público y programación.
- c. Las organizaciones culturales deben ser explícitas y transparentes en la definición de sus objetivos de equidad cultural e inclusión. Esta filosofía debe alimentar todas las comunicaciones con el exterior, incluidas la definición de su misión, la descripción de los puestos de trabajo que ofrecen y de los perfiles

122 Mauldin B., Laramie Kidd, S. & Ruskin J. (2016). *Cultural Equity and Inclusion Initiative. Literature Review. Executive Summary*. Los Ángeles: LA County Arts Commission.

exigidos por el departamento de recursos humanos, los requisitos de las ayudas que convocan y la programación. Si se busca colaborar con una comunidad específica, deberá explicitar a qué comunidad se refiere y el modo en que se comprometerá con ella.

- d. El sentido de los términos de diversidad, equidad cultural e inclusión va más allá de los conceptos de raza y etnicidad. Cada organización debe definir qué entiende por diversidad y, dependiendo de cada caso, debe incluir a comunidades tan variadas como las personas sin hogar, los presos, los discapacitados, los pobres, los veteranos, los ancianos, la comunidad LGBT, etc.
- e. Se recomienda la cooperación con otras organizaciones, asociaciones y grupos (incluso los no organizados administrativamente) que sirven a la comunidad.
- f. En sus colaboraciones con otras organizaciones debe incluir a las específicamente culturales, entendiendo el lugar que ocupan en la región y reconociendo, en su caso, su liderazgo y el papel que cumplen en el servicio a la comunidad.
- g. Debe establecer con claridad cuáles son sus objetivos y medir el progreso de los mismos. En caso de haberlos alcanzado, celebrar el éxito y en caso contrario, identificar los obstáculos que se lo han impedido. Toda esta información debe compartirla con la comunidad y el público.
- h. Conseguir un alto grado de diversidad e inclusión conlleva tiempo, por lo que se recomienda establecer planes de consecución de objetivos realistas, pensando en el largo plazo y en la dificultad de la empresa.
- i. La organización que siga estas recomendaciones puede cambiar como resultado de las mismas. De hecho, debería cambiar. Una adecuada planificación y gestión de los cambios generará actitudes positivas en los actores y la comunidad implicada (equipo directivo, consejo de administración, personal, público y accionistas), de manera que sean percibidos como retos y estímulos en lugar de ser una amenaza.
- j. Los procesos de organización deben ser coherentes con el tamaño y la actividad de la entidad, con los destinatarios y con el programa de trabajo (disciplinas a las que se dirige, ciclos de actividad, programación, etc.). Esas diferencias deben ser tenidas en cuenta en el resto de la actividad de la entidad: contratación, convocatoria y concesión de ayudas, colaboraciones, etc.

Siguiendo estas recomendaciones, el condado de Los Ángeles ha iniciado los primeros contactos con su comunidad para entablar una comunicación fluida y poder identificar aquellos líderes que deben ser tenidos en cuenta en la estructura de asesoría de las entidades culturales. A cumplir con este objetivo se dirige la propuesta "Town Halls"¹²³ que consiste en la organización de encuentros en ayuntamientos de todo el condado

123 Iniciativa "Town Halls": <http://ceii-artsforla.nationbuilder.com/townhalls>.

a los que se invita a todos los miembros de la comunidad (público en general) a que compartan sus comentarios e ideas para dar forma a los programas futuros de arte y cultura en sus respectivas localidades. Estos encuentros forman parte de un proceso más amplio que culminará con la redacción de un informe con recomendaciones que se enviará a la Junta de Supervisores. Los encuentros han sido anunciados pero aún no se han convocado.

3.3.4 La mirada desde Latinoamérica

En 2007, un grupo de investigadores del Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo elaboró un documento al amparo de la UNESCO sobre los derechos culturales. El documento era producto de más de una década de trabajo acerca de cuáles son los derechos culturales y cuál es su lugar en el contexto de los derechos humanos, con vistas a su inclusión en los instrumentos jurídicos nacionales e internacionales. La conocida como “Declaración de Friburgo”¹²⁴ presenta su sistematización para su reconocimiento y puesta en práctica por los poderes públicos, la sociedad civil y los actores del sector privado.

El documento parte de la toma de consideración de que los derechos culturales son derechos humanos y, como ellos, son “expresión y exigencia de la dignidad humana”. Establece que su violación provoca tensiones y conflictos de identidad, que su eficaz práctica contribuye a la protección de la diversidad cultural y que su reunión sistemática por primera vez —hasta ese momento dispersos en numerosos instrumentos jurídicos de limitado alcance geográfico— es una manera de clarificar el lugar que ocupan en la realidad normativa, una vía para comprender mejor su naturaleza y las consecuencias de su violación y, en definitiva, un modo de dotarlos de garantías tanto para las mayorías como para las minorías, los pueblos indígenas y los desfavorecidos, grupos éstos que más los han reivindicado tradicionalmente.

La declaración enuncia asimismo definiciones de los conceptos de cultura, identidad cultural y comunidad cultural, atribuyéndole a la primera la calidad de término que “abarca los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo”. La identidad cultural se enuncia como “el conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida en su dignidad”. La comunidad cultural es “un grupo de personas que comparten las referencias constitutivas de una identidad cultural común, que desean preservar y desarrollar”. Asimismo, el documento organiza los derechos culturales en seis categorías:

1. Identidad y patrimonio culturales: reconoce el derecho a elegir la identidad cultural, su respeto, el de la cultura propia, a conocer las culturas que constituyen

124 <http://www.unifr.ch/iiedh/fr/divers/delcaration-fribourg>.

patrimonio cultural de la humanidad y a acceder a una y otras a través del ejercicio del derecho de la educación y la información.

2. Referencias a comunidades culturales: reconoce la libertad de elección para identificarse con una o varias comunidades culturales, así como de modificar esta elección. También reconoce el derecho a no ser obligado a identificarse o ser asimilado a una comunidad cultural contra la propia voluntad.
3. Acceso y participación en la vida cultural: reconocimiento del derecho a acceder y participar con libertad de la vida cultural que desee.
4. Educación y formación: derechos que garantizan el pleno desarrollo de la personalidad y de la identidad cultural, en el idioma o idiomas elegidos, con libertad de elección de educación religiosa y moral, siempre que se respeten las normas y principios fundamentales internacionales en materia de educación y las reglas prescritas por los Estados.
5. Información y comunicación: en relación con la creatividad se incluyen las libertades de investigación, de creación y los derechos de autor, así como las libertades lingüísticas. En relación con la información este derecho protege la libertad de buscarla, obtenerla y transmitirla, de participar y exigir información pluralista y en los idiomas de elección, así como el derecho de responder y exigir rectificación de las informaciones erróneas acerca de las culturas.
6. Cooperación cultural: derecho a la participación de las comunidades a las que pertenece, de las tomas de decisiones concernientes al ejercicio de sus derechos culturales y a la cooperación en sus diferentes niveles.

Actualmente más de 41 millones de inmigrantes extranjeros viven en Estados Unidos, cuatro veces más que en los años sesenta o setenta. Otro dato importante a tomar en cuenta es que mientras en los años setenta la mayor parte de los inmigrantes había obtenido la ciudadanía (64%), hacia 2013 esta cifra bajó a 47%. Si en aquellos años la mayor parte de los inmigrantes provenía de Europa, hoy en día los grupos mayoritarios provienen de Latinoamérica o Asia. Más de la mitad de los inmigrantes extranjeros en el país son latinoamericanos (52%). El 28% del total proviene de México y el 24% de otros países latinoamericanos; mientras que el 26% es originario de Asia y el 14% de Europa o Canadá. De todos los inmigrantes internacionales que hablan otras lenguas, el 44% habla español, el 6% habla chino, seguidos de hindi (5%), tagalo (4%), vietnamita (3%), francés (3%) o coreano (2%).

Como hemos anotado en otros trabajos, la mayor parte de los latinos nacidos fuera de Estados Unidos llegaron al país entre los años setenta y los dos mil. Pero aunque el crecimiento actual de los hispanos se debe a los nacimientos en el país, el grupo de nacidos en el exterior sigue siendo muy significativo (19,3 millones). Si los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos constituyeran un país, éste tendría más habitantes que países como Chile, Ecuador, Guatemala, Cuba, Bolivia, República Dominicana, Honduras, Paraguay, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica, Panamá o

Uruguay. El número de inmigrantes latinoamericanos en EE.UU. es solo sobrepasado por el número de habitantes que tiene Venezuela, Perú, Argentina, Colombia o México. Y si la mayor parte de ellos llegaron en los años noventa, esto quiere decir que sus nexos con los países de origen siguen siendo significativos. A esto hay que sumarle el incremento de nuevos grupos de inmigrantes a partir de la recesión del 2008, provenientes principalmente de España (pasaron de 353 mil en 2007 a 746 mil en 2013, según el censo estadounidense y de acuerdo a las cifras del INE, alrededor de 10 mil emigraron entre 2014 y 2015), Venezuela (pasaron de 49 mil en 1990 a 248 mil en 2013), Cuba (pasaron de 822 mil en 1980 a casi dos millones en 2013) y Puerto Rico (pasaron de 2 mil en 1980 a 5 mil en 2013; y alrededor de 84 mil emigraron en 2014).

Tanto los inmigrantes de reciente llegada como los que llevan algunos años viviendo en Estados Unidos constituyen familias transnacionales y establecen vínculos estrechos con sus lugares de nacimiento, con sus familias y con sus amigos. Según los datos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), en 2014 se enviaron 65.382 millones en remesas a Latinoamérica y el Caribe: 65.382 millones, un efecto directo de la recuperación de la economía en Estados Unidos. En ese año el empleo para los latinoamericanos y caribeños en EE.UU. creció un 4,3% respecto al año anterior por lo que la fuerza laboral llegó a los 15 millones. Para 2015 un informe del Diálogo Interamericano estimó en 68.300 millones las remesas enviadas. Y si los latinoamericanos que viven en el exterior siguen siendo agentes activos de la economía de sus países de origen, también son parte integrante de las políticas públicas, incluidas las culturales.

En septiembre de 2015, la directora general de la UNESCO Irina Bokova participó en la tercera reunión de los ministros de Cultura de los países latinoamericanos y el Caribe. Por entonces se recalcó el papel de la cultura en el diseño de sociedades más integradoras y sostenibles, que tengan en cuenta las identidades, los valores y las aptitudes de las comunidades. Fue en el marco del taller regional para la discusión y validación del Plan de Trabajo de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe 2016-2021. En su agenda 2030, la organización critica que la cultura no haya sido incorporada en los objetivos del desarrollo del milenio, ni tampoco sus indicadores, alegándose numerosas dificultades para medir su impacto en el desarrollo. Una de las razones por las que no se alcanzaron los objetivos fijados en el año 2000 es el no haber reconocido el papel de la cultura en el crecimiento económico, en la gestión de recursos, en la resolución de conflictos, en abordar las inequidades sociales o en la reafirmación de identidades: "Es necesario recordar que el valor de la cultura está en la producción y consumo de bienes, servicios y actividades culturales, y en el conocimiento que nos transmitimos unos a otros a través de símbolos que comprendemos e interiorizamos, para luego transformarlos e innovar. Esos símbolos compartidos dan un sentimiento de pertenencia colectiva y de identidad, una cohesión social necesaria para establecer relaciones, sean comerciales, profesionales o personales" (UNESCO, 2016: 4).

En la revisión de las fuentes secundarias percibimos que, como en otros asuntos socioculturales y sociopolíticos, cuando se habla de la gestión y promoción de la cultura latinoamericana se tiende a ignorar a la Latinoamérica que vive y crece fuera de Latinoamérica. Si bien, como vemos más adelante, los inmigrantes hispanos y los grupos hispanohablantes han constituido desde sus orígenes, comunidades transnacionales y diaspóricas, observamos que se aquejan de programas y servicios tanto de los países de origen como el de residencia. La mayor parte de la gestión, promoción y realización de las actividades culturales ha dependido del impulso de las propias comunidades inmigrantes a lo largo de las décadas recientes.

La UNESCO considera que en 2030 alrededor del 70 por ciento de la población mundial vivirá en ciudades y que esto plantea desafíos, entre los que destacan la necesidad de establecer un sistema de gestión sostenible de planificación y desarrollo urbanos. En este contexto, queremos llamar la atención a las necesidades que encontramos para la protección del patrimonio cultural y lingüístico de los hispanos que viven en ciudades globales como Los Ángeles, Nueva York y Miami.

Coincidimos también en llamar la atención en la necesidad de la inclusión efectiva de la cultura en las estrategias nacionales e internacionales de desarrollo que exige avanzar en la producción de nuevas informaciones y datos que evidencien, exploren y evalúen las formas de producción de la cultura. Es notable la ausencia de la cultura en los principales instrumentos de medida del desarrollo, ya sea en los del Banco Mundial, el Índice de Desarrollo Humano del PNUD, o los indicadores de progreso de la OCDE. En este contexto, la UNESCO ha planteado una serie de indicadores que puedan evaluar la cultura para el desarrollo (IUCD). Estos indicadores definen la cultura en dos sentidos. En primer lugar, como el conjunto de normas, valores, saberes, creencias, modos de vida y prácticas simbólicas que orientan la conducta individual y organizan el comportamiento colectivo. En segundo lugar, como un sector de actividad que organiza las diferentes manifestaciones de la creatividad intelectual y artística, que incluye individuos, organizaciones e instituciones implicados en su transmisión y renovación. Veamos estas perspectivas en clave latinoamericana transnacional.

Tal como lo anotamos en un reciente estudio exploratorio sobre el consumo cultural de los inmigrantes latinoamericanos en contextos urbanos y rurales en España (Retis, 2011), para comprender las prácticas culturales de los inmigrantes latinoamericanos en el exterior, es necesario incorporar la perspectiva transnacional. Por tanto, resulta imprescindible abordar el estado de las actividades culturales en los países hispanohablantes para examinar cómo estas dinámicas se transforman —o no— en los contextos diaspóricos.

El crecimiento de las industrias creativas y culturales a nivel mundial impulsó investigaciones sobre el impacto de la cultura y las artes en el PIB y las posibilidades de desarrollo laboral y económico de los agentes involucrados. En América Latina se

produjeron esfuerzos por crear cuentas satélite de cultura, que cuantificaran el valor del sector en términos de valor agregado, del PIB y de la oferta de trabajo generada (Güell, Morales y Peters, 2010). En los años noventa, diversos investigadores apuntaban la necesidad de subsanar la escasez de investigaciones críticas sobre el estado del consumo cultural en la región (Sunkel, 1999). Una década más tarde señalaban la necesidad de escapar de la confrontación cualitativo-cuantitativa a favor de la complementariedad de las aproximaciones y que, de esta manera, se promoviera un mejor entendimiento de los consumos culturales en la región (Almanza, 2005; Sunkel, 2006; Rosas, 2002). A día de hoy no contamos todavía con estudios regionales sobre el consumo y las actividades culturales de los latinoamericanos. Lo que se ha venido produciendo son estudios nacionales que permiten esbozar tendencias indicativas que, a riesgo de inexactitudes podrían aportarnos una idea de los comportamientos a nivel regional. Según los datos del Observatorio Iberoamericano de la Cultura (OIC), no todos los países han aplicado encuestas nacionales y pocos han tenido continuidad en sus registros.¹²⁵ De la revisión comparada de las encuestas nacionales podemos identificar algunas tendencias que nos permitan poner en contexto las prácticas culturales de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos.

En México, el 28,5% de los encuestados respondieron que han leído por lo menos 1 libro al año, el 35% tiene más de 10 libros en casa y el 13,3% fue por lo menos una vez a la librería. En Colombia, el 79,9% afirmó leer en cualquier formato. El 48,8% leyó libros en el último año. Cabe resaltar que un 75% dijo leer por placer mientras que un 33,8% lo hace por cultura general. El promedio de libros leídos al año es de 4,2 libros. El 52% leyó revistas. El 76% leyó periódicos. En Cuba, el 42,9 % confirma leer de manera frecuente, lo que a su vez contrasta con un 47,3 % que confirma no hacerlo nunca. En Venezuela el 10% lee libros con mucha frecuencia, el 15% con cierta frecuencia, el 24% rara vez. El 49% no lee nunca. En Costa Rica el 57,6% de los encuestados afirmaron leer periódicos, el 49,6% leer libros y el 22,1% revistas. El 57% de la población uruguaya lee al menos un libro al año, el 30% lee varios libros al año, mientras que un 27% lee solo alguno; el 29% de la población nunca lee y el 14% casi nunca lo hace. En el caso de Chile, el 47% de los encuestados confirmó leer libros, de los cuales el 15% afirmó tener de 6 a 10 libros en casa y el 7,5% tener más de 11 libros. Las tasas de lectura en Argentina son las más altas de Latinoamérica. El 85% se confiesa lector habitual. El 73% de la población lee diarios, un 56% lee al menos 1 libro al año, poco menos del 50% leyó revistas el último año y casi la misma cantidad lee textos de la pantalla de la PC.

125 Argentina, por ejemplo, realizó su primera encuesta de cultura en 2013. Chile ha realizado tres encuestas; la última en 2012. Colombia lleva haciendo encuestas anuales desde el 2007; la última la realizó en 2014. Costa Rica implementó la suya en 2011. En Cuba se realizó la primera encuesta en 1998 y la segunda en 2011. En 2003 México realizó su primera encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumos culturales. En 2012 se aplicó la segunda. Unos años antes, en el 2006, se realizó la encuesta nacional de hábitos de lectura. Uruguay elaboró en 2002 y 2009 sus informes anuales sobre consumo y comportamiento de la cultura. Venezuela realizó sus encuestas en 1998 y 2010. En el caso de España, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte elabora con una periodicidad cuatrienal la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales.

Dos de cada diez argentinos fue al teatro durante el último año. Un tercio de los que asistieron lo hizo sólo una vez durante ese periodo, mientras que la mitad lo hizo entre dos y cuatro veces en el año. Una sexta parte de los espectadores de teatro (el 3% del total de los encuestados) asistió al menos una vez por mes. En Chile, el 17,8% de los encuestados afirmaron ir al teatro. En Cuba, al teatro solo el 15,2 % de la población asegura haber ido en un año y el 62,3 % no lo frecuenta. En México, el 31,3% de los encuestados dijo haber ido alguna vez al teatro. El 73% de la población uruguaya señala que ha asistido a espectáculos de teatro "alguna vez en su vida". El 5% de la población ha asistido más de tres veces al teatro durante el último año, mientras que el 8% en dos o tres ocasiones y el 6% una vez.

El 62% de los mexicanos afirma haber ido por lo menos una vez al año a algún evento cultural seleccionado, el 60% a fiestas tradicionales, el 35% a ferias y festivales y el 29% a espectáculos culturales. La visita a museos y monumentos históricos, así como la participación en peñas y fiestas religiosas convocan alrededor de un 60% de argentinos (aproximadamente un 30% asistió a tales eventos culturales hace menos de un año). El 23,6% de los chilenos afirmó haber visitado algún museo en el año. El 19,1% de los costarricenses asistió a museos y el 12,5% a casas de cultura o centros culturales. En Venezuela, el 1% va con mucha frecuencia, el 3% con cierta frecuencia, el 10% rara vez y el 85% nunca.

El 24,9% de los chilenos afirma haber ido a exposiciones de artes visuales a lo largo del último año, mientras que un 3,7% dijo no haber ido nunca a una. En Colombia, el 13,4% dijo haber ido a exposiciones, ferias y muestras varias, mientras que el 10,8% a casas de cultura. En Costa Rica, el 19,1% de los entrevistados asistió a museos y el 12,5% a casas de cultura o centros culturales. En México, un 12,2% fue alguna vez a ver artes plásticas, un 12,9% fue a ver artes visuales, un 12,5% a centros culturales, un 18% a centros históricos, un 11,4% a festividades tradicionales. El 81% de la población estudiada ha asistido a un museo o exposición de arte alguna vez en su vida. El 29% de la población uruguaya ha asistido a museos o exposiciones de arte el último año. El 6% de la población estudiada concurrió más de tres veces a una museo o a una exposición de arte durante el último año. El 14% los visitó dos o tres veces, mientras el 9% solo una vez. En Venezuela, el 1% va con mucha frecuencia, el 2% con cierta frecuencia, un 10% rara vez y un 86% nunca. El 22,9% de los chilenos afirmó haber ido a algún espectáculo de danza. En Uruguay, más de la mitad de la población (52%) ha asistido alguna vez en su vida a espectáculos de danza. Este porcentaje es inferior al de asistencia al teatro (73%).

Un 40% de los argentinos concurre al cine por lo menos una vez al año. Un 33% asiste con menos frecuencia y el 27% restante no va ni fue al cine. El consumo de cine y vídeo en el hogar es una actividad muy practicada, con un 84% de menciones. El 45,2% de los chilenos afirmó haber asistido al cine durante el año. En Colombia, el 33,8% de los encuestados dijo haber ido al cine en el último periodo, mientras que

en México el 75,2% contestó que fue alguna vez a ver películas. En Venezuela, sólo el 11% de las personas van al cine de forma habitual, estos se caracterizan por ser jóvenes, del género masculino, residenciados en Caracas y estados como Miranda y Carabobo.

El 60% de los argentinos asistió alguna vez a un espectáculo de música en vivo, el 34% fue a uno en el último año. Se frecuentan más del doble de recitales pagados que gratuitos: 23% y 10% respectivamente. Hay gran variedad de espacios donde se escucha música en vivo. En primer lugar se mencionan estadios y plazas (9% cada uno), seguidos por teatros (7%), clubes (6%) y bares (4%). 4 de cada 10 argentinos baila regularmente. La mayoría baila en fiestas (22%) y boliches (21%), y la cumbia es el género más bailado (11%). En Chile, el 25,8% de los entrevistados afirmó haber asistido a algún concierto de música en vivo, mientras que el 6,2% dijo no haber asistido nunca a uno. En Colombia, el 30% de los encuestados afirmó asistir a conciertos y recitales. En México un 53,8% fue alguna vez a una presentación de música, un 9,3% fue a un concierto de música clásica. Casi la tercera parte de los uruguayos ha asistido a un recital o espectáculo musical en vivo el último año. La asistencia es variable, un 6% señala que ha asistido a "muchos" conciertos, un 13% a algunos y un porcentaje similar a uno. En Venezuela el 2% va con mucha frecuencia, el 6% con cierta frecuencia, el 16% rara vez y el 75% nunca.

El 30% de los costarricenses ha recibido algún tipo de formación artística, el 7,4% tuvo clases de baile y el 5,3% aprendió algún instrumento musical. En México 1,3% dijo tener estudios en letras, 1,5% en música, 2,2% en danza, 1,3% en teatro, 2,1% en artes plásticas y 1,6% en artes visuales. El 42% de la población uruguaya asistió alguna vez en su vida a clases de música, pintura, cerámica, teatro, canto o realizó alguna otra actividad artística. El 7% de la población asiste actualmente a clases de música, pintura, cerámica, teatro, canto o realiza alguna otra actividad artística.

En los hogares argentinos hay, en promedio, 82 libros y 76 CD de música. La mitad de los argentinos compró al menos un disco, un libro y una película para ver en casa durante el último año. En Cuba la música ocupa un lugar relevante dentro del espectro de los consumos generales. Los datos no indican diferencias sustanciales de su práctica respecto a características sociodemográficas o el nivel educativo. Sin embargo, los jóvenes entre 15 y 30 años de edad se destacan por su consumo y se observa, a su vez, un ligero descenso con la edad. En esta población, el tipo de música preferido es la romántica (74,6%), la popularailable (64,2%) y la mexicana y ranchera (30,8%), siendo la radio y la televisión (89,8%) los principales soportes para su disfrute. Las expresiones culturales que menos convocaron a los argentinos durante el último año fueron las más asociadas con la "alta cultura" o "la cultura de élite": la ópera y los conciertos de música clásica, que no fueron consumidos por alrededor del 85% de la población.

Siguiendo la estela de los inmigrantes hispanohablantes, tanto las organizaciones públicas como privadas de las industrias culturales y creativas se establecieron en aquellas áreas donde se asentaron sus connacionales. La perspectiva historiográfica nos recuerda además que muchos territorios que fueron incorporados a Estados Unidos, lo hicieron con sus estamentos culturales y sus sinergias de producción en español (Retis, 2013a). Como consecuencia, la implementación de los programas de promoción cultural en español han circulado entre propuestas que emanan principalmente de iniciativas comerciales y públicas, pero también surgen de aportaciones de organizaciones sin ánimo de lucro o asociaciones, entre otras. Los límites de este trabajo no permiten ahondar en todas y cada una de las iniciativas. Esta investigación se centra por tanto en los programas establecidos desde las representaciones diplomáticas de los gobiernos y administraciones públicas de los países donde trazan sus orígenes los inmigrantes hispanohablantes, pero también nos interesa identificar las entidades privadas que se suman a la oferta cultural ya sea por medio de financiación o promoción de las actividades. Según los datos del Departamento de Estado,¹²⁶ diecisiete países hispanohablantes tienen oficinas consulares o consulados honorarios en diversas ciudades estadounidenses (tabla 9). Todos tienen presencia en las ciudades de Nueva York y Miami. En California casi todos tienen consulado en Los Ángeles (salvo Panamá que lo tiene en Long Beach, República Dominicana en Glendale y Venezuela en San Francisco).

Tabla 9. Ciudades con representaciones diplomáticas de los países hispanohablantes en Estados Unidos

País	Ciudades
Argentina	California (Los Ángeles), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Atlanta), Illinois (Chicago), New York (New York), Texas (Houston)
Bolivia	California (Los Ángeles), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Atlanta)*, Illinois (Chicago)*, New York (New York), Puerto Rico (San Juan) Texas (Houston)
Chile	Arizona (Phoenix), California (Los Ángeles), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Atlanta), Hawaii (Honolulu), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), Michigan (Grosse Point), Missouri (Kansas City), Nevada (Las Vegas), New York (New York), Pennsylvania (Philadelphia), Puerto Rico (San Juan) South Carolina (Charleston), Texas (Dallas)

126 Consultado en <http://www.state.gov/s/cpr/rls/fco/c61467.htm> (revisado el 6 de enero de 2016).

Colombia	California (Los Ángeles y San Francisco), District of Columbia (Washington), Florida (Miami y Orlando), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), New York (New York y New Jersey), Puerto Rico (San Juan) Texas (Houston)
Costa Rica	Arizona (Tucson), California (Los Ángeles), District of Columbia (Washington), Florida (Miami y Orlando), Georgia (Atlanta), Illinois (Chicago), Minnesota (St. Paul), New York (New York), Puerto Rico (San Juan) Texas (Houston)
Ecuador	Arizona (Phoenix), California (Los Ángeles y San Francisco), Connecticut (New Haven) District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Atlanta), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), Minnesota (Minneapolis), New York (New York y New Jersey), Puerto Rico (San Juan) Texas (Dallas)
El Salvador	Arizona (Fountain Hills y Tucson), California (Los Ángeles, Costa Mesa, Oakland, San Francisco, Santa Ana), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Woodstock), Illinois (Chicago), Nevada (Las Vegas) New York (New York y New Jersey), Pennsylvania (Philadelphia), Texas (Dallas y Houston) Virginia (Woodbridge), Washington (Seattle)
España	Alabama (Birmingham), Alaska (Anchorage), Arizona (Phoenix), California (Phoenix, Los Ángeles, San Diego, San Francisco) Colorado (Englewood) District of Columbia (Washington), Florida (Miami, Orlando, Pensacola, Tampa), Georgia (Atlanta), Hawaii (Honolulu), Idaho (Boise), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston) Michigan (Ann Arbor), Missouri (Kansas City, Saint Louis), New Jersey (Newark) New Mexico (Albuquerque, Santa Fe) New York (New York),
Guatemala	Alabama (Montgomery), Arizona (Phoenix), California (Los Ángeles, San Diego, San Francisco), Colorado (Denver), Florida (Fort Lauderdale, Miami), Georgia (Atlanta), Illinois (Chicago), Louisiana (Lafayette), Maryland (Silver Spring), Massachusetts (Newton), Missouri (Kansas City), Nevada (Las Vegas), New York (New York), North Carolina (Charlotte), Oklahoma (Oklahoma City), Oregon (Portland), Puerto Rico (San Juan), South Carolina (Columbia), Tennessee (Memphis), Texas (Houston, McAllen, San Antonio), Washington (Seattle), Wisconsin (Madison)
Honduras	California (Los Ángeles, San Diego, San Francisco), Florida (Miami), Georgia (Atlanta), Hawaii (Honolulu), Illinois (Chicago), Louisiana (Baton Rouge, New Orleans), Maryland (Baltimore), Missouri (Saint Louis), Nevada (Reno), New York (New York) Texas (Houston), Oklahoma (Oklahoma City), Puerto Rico, (San Juan), Texas (Corpus Christi, Dallas, Houston, San Antonio), Utah (Salt Lake City), Washington (Seattle)

México	Alaska (Anchorage), Arizona (Douglas, Nogales, Phoenix, Tucson, Yuma), Arkansas (Little Rock), California (Calexico, Fresno, Los Ángeles, Oxnard, Sacramento, Salinas, San Bernardino, San Diego, San Francisco, San José, Santa Ana), Colorado (Denver), District of Columbia (Washington), Florida (Jacksonville, Miami, Orlando), Georgia (Atlanta), Hawaii (Honolulu), Idaho (Boise), Illinois (Chicago), Indiana (Indianapolis), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), Michigan (Detroit), Minnesota (St. Paul), Missouri (Kansas City), Nebraska (Omaha), Nevada (Las Vegas), New Mexico (Albuquerque), New York (New York), North Carolina (Charlotte, Raleigh), Oregon (Portland), Pennsylvania (Philadelphia), Puerto Rico (San Juan), Texas (Austin, Brownsville, Dallas, Del Río, Eagle Pass, El Paso, Houston, Laredo, McAllen, Midland, Presidio, San Antonio, Utah (Salt Lake City), Washington (Seattle), Wisconsin (Madison)
Nicaragua	California (Los Ángeles, San Francisco), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Georgia (Atlanta), Louisiana (Baton Rouge), Massachusetts (Springfield), New York (New York), North Carolina (Charlotte), Texas (Houston)
Panamá	Arkansas (Fayetteville), California (Long Beach), District of Columbia (Washington), Florida (Miami, Tampa), Louisiana (New Orleans), New York (New York), Pennsylvania (Philadelphia), Puerto Rico (San Juan), Texas (Austin, Houston)
Perú	Arizona (Mesa), California (Los Ángeles, San Francisco), Colorado (Denver), Connecticut (Hartford), District of Columbia (Washington), Florida (Miami, Tampa), Georgia (Atlanta), Illinois (Chicago), Massachusetts (Boston), Missouri (Saint Louis), New York (New York, New Jersey), Pennsylvania (Philadelphia), Oklahoma (Oklahoma City) Puerto Rico (San Juan), Texas (Austin, Houston) Utah (Salt Lake City), Washington (Seattle)
República Dominicana	California (Glendale), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), New York (New York y New Jersey), Puerto Rico (San Juan y Mayaguez)
Uruguay	California (Los Ángeles, Sacramento, San Francisco), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Illinois (Chicago), Louisiana (Jefferson), Nevada (Reno), New York (New York), Pennsylvania (Philadelphia), Puerto Rico (San Juan), Texas (Houston), Utah (Salt Lake City)
Venezuela	California (San Francisco), District of Columbia (Washington), Florida (Miami), Illinois (Chicago), Louisiana (New Orleans), Massachusetts (Boston), New York (New York), Puerto Rico (San Juan) Texas (Houston)

Fuente: <http://www.state.gov/s/cpr/rls/fco/c61467.htm>.

En las tres ciudades del análisis, la mayor parte de los consulados centran sus servicios en atención a los conciudadanos para los trámites de documentación y

registro. Entre ellas se encuentran los actos notariales como las autorizaciones de viaje para menores, poderes generales y especiales, declaraciones juramentadas, certificaciones y testamentos. También tramitan documentos de viaje como pasaportes y salvoconductos para los connacionales y visados para los extranjeros que quieran viajar al país. Entre los trámites de registro civil se encuentran las inscripciones de nacimiento, celebración de matrimonios, partidas de nacimiento, matrimonio y defunción o certificado de datos de afiliación. En la mayoría de los consulados se gestionan también campañas de empadronamiento y ejercicio del voto en el exterior. Algunos ofrecen también asesoría jurídica para algunos casos. En general, las partidas presupuestales de los consulados dependen de la jurisdicción de sus respectivas embajadas, todas ellas situadas en Washington. Los presupuestos que reciben para sus actividades se centran en la atención funcional a los connacionales. En una revisión comparada de los servicios notamos que, en general, la mayoría de los consulados no cuenta con partidas suficientes para la promoción de la cultura en español en sus comunidades. Como constatamos en las entrevistas, el apoyo, promoción y gestión de actividades culturales de la comunidad depende de la proclividad de los representantes diplomáticos en funciones. En muchos casos se trata de la voluntad política del funcionario en turno y los miembros de la comunidad no detectan una continuidad o una estrategia a largo plazo.

4 Voces latinas de la cultura: Miami, Nueva York y Los Ángeles

La revisión de la génesis y la evolución de las industrias culturales hispanas en Estados Unidos nos ha servido para contextualizar historiográficamente los complejos procesos que han venido interviniendo en la gestión, promoción, circulación y consumo de la cultura en español en los entornos urbanos de ciudades globales estadounidenses con amplia presencia de hispanohablantes. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, no se trata de un fenómeno homogéneo sino que está compuesto por muchas variables que han intervenido en diversos momentos de la historia reciente. Insistimos en que no es posible entender el estado actual de las cosas sin tomar perspectiva historiográfica. En este apartado nos hemos querido acercar a la percepción de los actores y entender, a través de sus discursos cuáles entienden ellos que son los elementos estructurales y coyunturales de los ríos por donde circulan las actividades culturales en español en medio del amplio mar angloparlante. Y hemos querido entender cómo, muchas veces, les ha tocado —y les toca— nadar a contracorriente.

El primer punto de partida de este recorrido empieza por comprender que las actividades culturales en español constituyen prácticas fuera del *mainstream*, es decir, fuera de las actividades y organizaciones convencionales dirigidas a la mayoría blanca, angloparlante y preferentemente enclavada en puestos de poder y decisión política, social, educativa y cultural. En este sentido, son actividades que discurren

en circuitos percibidos como alternativos, minoritarios o periféricos. Están producidas por lo que en inglés se entiende como “organizaciones de color”, lo que las coloca en un espectro periférico socioculturalmente hablando. Los entrevistados tienen claro que deben lidiar con esta distinción desde el principio del diseño de las actividades y proyectos. En términos del argot utilizado por la burocracia de la financiación de la cultura, se trata de lo que se ha dado en llamar *cultural specific organizations* (organizaciones de cultura específica).

Se habla de *undercapitalization*. Por décadas hay sectores que no reciben el apoyo fiscal que merecen. Entonces, cuando se mira las *cultural specific organizations*, cuando se habla de organizaciones hispanas o latinas, estamos hablando de que una producción comparable a nivel cultural no recibe el apoyo ni privado ni público que su contraparte en inglés. Aquí como todo está filtrado por el ente racial, entonces se dice que una *cultural specific organization* no recibe lo mismo que una *white organization* (gestor teatral).

Para entender cómo las organizaciones culturales hispanas perciben este estado de cosas y por dónde les parece que se debería trabajar, resulta de suma importancia la reflexión de la Asociación Nacional de las Artes y las Culturas Latinas (NALAC, por sus siglas en inglés). Desde su perspectiva nos encontramos ante la necesidad de trabajar un modelo de igualdad en el que se conjuguen dos elementos fundamentales: la diversidad y la inclusión (D&I). Sus miembros insisten en la importancia de examinar el modo en que el campo cultural es organizado y moldeado (*shaped*) en Estados Unidos. Resulta imprescindible entender no solo las fuerzas sociales externas que influyen y, en muchos casos, motivan el modo en que las actividades —a través de programación, iniciativas o acciones medibles— son estructuradas, sino también cómo la naturaleza de las intervenciones individuales pueden determinar o al menos activar (*enable*) las formas, las dinámicas y los conflictos no resueltos dentro del campo de las artes y la cultura (NALAC, 2015).

La tendencia a pensar que diversidad e inclusión son dos facetas intercambiables y la presunción de que teniendo una automáticamente se tiene la otra, puede estar obstruyendo la reflexión sobre la importancia de trabajar tanto por la una como por la otra. Esta presunción sólo puede ser concebida en un entorno democrático en el que se ponga al alza la igualdad; y los miembros de NALAC reconocen que aunque ha habido esfuerzos por conseguirlo, mediante la gestión o reducción de las dinámicas adversas de la economía capitalista, cuyo funcionamiento natural socava naturalmente la igualdad, todavía hay mucho por avanzar:

Tal vez el núcleo de nuestro dilema reside en cómo pasar más allá de lo que generalmente se conoce como la crisis o el fracaso de la representación moderna, que es donde creemos que la D&I [la diversidad y la inclusión] pueden servir como un modelo para trascender esta crisis/fracaso. En resumen, en NALAC creemos que diversidad e inclusión son un modelo de equidad (Ibid).

1. La visión corporativa de la diversidad identifica las características únicas del individuo: personalidad, estilo de vida, procesos de pensamiento, experiencia laboral, origen étnico, raza, color, religión, género, identidad de género, orientación sexual, estado civil, edad, capacidades especiales, estatus de veterano de guerra u otras diferencias. Mientras que inclusión la definen como una cultura en el lugar de trabajo que valore las diferentes perspectivas, favorezca el compromiso de los empleados, fomente la creatividad, alimente la innovación y ayude a atraer mejores talentos.
2. El sector público identifica la diversidad en la fuerza de trabajo como una colección de atributos individuales que ayudan a las agencias públicas a perseguir los objetivos de las organizaciones de manera más eficiente y efectiva. Estos constituyen, pero no se limitan, a características tales como origen nacional, idioma, raza, color, capacidades especiales, etnia, edad, religión, orientación sexual, identidad de género, estatus socioeconómico, estatus de veterano de guerra y estructuras familiares. Desde el sector público se define inclusión como una cultura que conecta a cada empleado con la organización, alienta la colaboración, la flexibilidad y la equidad; y aprovecha la diversidad en la organización para que todos los individuos puedan participar y contribuir en todo su potencial.
3. Para el sector académico la diversidad incluye todas las formas en las que las personas difieren y abarca todas las características diferentes que hacen a un individuo o grupo diferente de otro. Una definición amplia incluye no sólo raza, etnia y género sino también edad, origen nacional, religión, capacidades especiales, orientación sexual, estatus socioeconómico, nivel educativo, estado civil, idioma y apariencia física. También implica diferentes ideas y valores. Por su parte, la inclusión la entienden como el acto de crear entornos en los que cualquier individuo o grupo puede ser y sentirse acogido, respetado, apoyado y valorado para participar plenamente. En este sentido recalcan el compromiso activo, intencional y constante con la diversidad en las personas, en el curriculum, en el co-curriculum y en las comunidades con las cuales las personas pueden conectarse de modo que aumenten la conciencia, el conocimiento de contenido, la sofisticación cognitiva y la comprensión empática de las formas complejas en las que los individuos interactúan dentro de los sistemas e instituciones.¹²⁷

Tanto las revisiones de fuentes secundarias como el trabajo de campo para este documento, nos hacen coincidir con NALAC cuando afirman que si bien en estos tres sectores se encuentran elementos de consenso en cuanto a las definiciones de diversidad e inclusión, en realidad los estudios críticos y los reportes recientes apuntan a que hay una brecha asombrosa entre las declaraciones de intención o metas de

127 Clayton-Pedersen, O'Neil y Musil (2007) *Equity, inclusion, and diversity. Glossary*. University of California Berkeley, citado en NALAC (2015).

muchas organizaciones hacia la diversidad y la implementación de dichos objetivos. Por esto, muchas organizaciones y corporaciones están revisitando o reconstruyendo sus programas de diversidad:

Si la diversidad es sólo un aspecto de una situación o una propiedad de una actividad, y la inclusión es meramente el proceso o mecanismo por el cual tales actividades y situaciones tienen lugar, entonces nuestro propio campo de las artes y la cultura tiene la ventaja creativa de lograr este estado. Después de todo, la relación con la que estamos lidiando es, en muchos sentidos, como la que existe entre la forma (inclusión) y el contenido (diversidad) (NALAC, 2015).

Como hemos anotado en páginas anteriores, en los últimos años las iniciativas por incorporar a los hispanos en estrategias y programas inclusivos han sido generadas al hilo de los datos ofrecidos por los censos de las décadas recientes y las proyecciones en cuanto a la evolución sociodemográfica de Estados Unidos, país que apunta a incrementar su diversidad étnico-racial en las décadas que prosiguen. Como hemos documentado también, esta tendencia a la diversificación sociodemográfica no se ha acompasado con la diversificación de los estamentos de decisión política y económica, por lo que los grupos minoritarios, entre ellos los latinos, y de entre ellos, los hispanohablantes, continúan ocupando los sectores periféricos en la estructura socioeconómica y política y, consecuentemente, la estructura de las industrias culturales.

Cuando se hacen reflexiones sobre la cultura hispana o pan-hispánica o española en Estados Unidos está ausente el factor clase y el tema de la racialización de la lengua española en el contexto estadounidense. Desde mi punto de vista, como sociolingüista, creo que es imperativo pensar cómo los problemas de clase y los problemas de racismo atraviesan los problemas de la distribución cultural (investigador experto).

Frente a este estado de cosas, las entrevistas en profundidad, así como las prácticas de observación participante nos han permitido conocer las estrategias que vienen generando los diversos actores que intervienen en los circuitos de la cultura hispana y explorar cómo se afronta este desfase por parte de los diversos actores implicados. En el caso del examen crítico de NALAC, una organización que aboga por la producción cultural hispana en el marco general de la sociedad estadounidense, se apunta que “esto hace que nuestra lucha por integrar éticamente nuevos mundos de la diferencia sea parte de una fase en curso, digamos, de dolores de crecimiento (*growing pains*) conectados con la materialización de la equidad” (NALAC, 2015).

Durante el diseño del trabajo de campo resultó particularmente difícil encontrar funcionarios latinos en los mandos medios y directivos de las organizaciones culturales. Por eso, cuando pudimos conseguir entrevistar a una persona con estas características, nos interesamos en conocer sus percepciones sobre ser hispana en

una organización cultural *mainstream*. En la conversación, la informante reconoció ser una excepción en la institución y cómo esto le supone un reto en su trabajo cotidiano.

En este tipo de organizaciones la gente se siente más cómoda con personas blancas. Y si se trata de minorías, prefieren a las personas asiáticas. No se sienten muy cómodas con los latinos o los afroamericanos, particularmente en las posiciones de mando (trabajadora latina en organización cultural *mainstream*).

Como hemos visto en páginas anteriores, esta tendencia generalizada a tener escasa representación de hispanos en las organizaciones culturales influye en la gestión y promoción de eventos culturales. En las entrevistas con quienes hacen su esfuerzo por superar el status quo ya sea dentro de las organizaciones o en las estrategias de lobby, observamos un particular deseo personal por cambiar el estado de cosas. En este contexto, diversos entrevistados reconocen frustrarse cuando no lo consiguen.

Aunque no nos centramos en la población hispana, tratamos de hacer nuestro programa accesible a todos. En nuestro público tenemos una gran representación de gente que ama la danza. Muchos conocen la danza occidental, pero los hemos expuesto también a propuestas latinas o danzas tradicionales de países asiáticos. Lo que buscamos es exponer a nuestro público a una propuesta muy diversa. Creemos que de esta manera promovemos un diálogo intercultural. Intentamos diversificar con representación variada en términos geográficos y étnicos (programador de centro cultural *mainstream*).

La preocupante falta de diversidad en las organizaciones culturales ha sido apuntada desde diversos sectores. En un documento publicado en marzo del 2015 —y actualizado en septiembre de 2016—, *Grantmakers in the Arts*, la única asociación nacional de patrocinadores públicos y privados del arte y la cultura en Estados Unidos, hacía pública una declaración de intenciones sobre la equidad racial en la filantropía de las artes. En este documento anunciaban su intención de incrementar los fondos para financiar a los artistas y organizaciones dentro del rubro ALAANA (*African, Latino/a, Asian, Arab, and Native American*):

Reconocemos que nuestra sociedad tiene el reto de superar una compleja red de inequidades —racismo, sexismo, homofobia, clasismo y discriminación de los discapacitados, entre otras—. Todas estas formas de discriminación son motores poderosos de resultados inequitativos individuales y de grupo. Sin embargo, pensamos que los individuos ALAANA, cuyas identidades se cruzan con las de otros grupos sociales “minoritarios” experimentan a menudo un complejo maltrato que es amplificado por la interacción de la raza (ALAANA, 2016: 1)

Dos años antes, la Fundación Andrew W. Mellon otorgó una subvención de 2,07 millones de dólares al Museo de Arte del Condado de Los Ángeles para que este y otros cuatro museos metropolitanos (*Art Institute of Chicago, High Museum of Art, Museum of Fine Arts, Houston y Nelson-Atkings Museum of Art*) lanzaran un programa piloto de becas de pregrado en curaduría. La iniciativa fue diseñada para abrir estos espacios como potenciales lugares de trabajo para estudiantes de minorías históricamente subrepresentadas. Por entonces, la Fundación misma destacó la paradoja de que el programa fuera concebido como un experimento cuando en realidad debería ser un esfuerzo permanente y concertado por muchas organizaciones. En el documento se reconoce que la homogeneidad demográfica del mundo de la cultura constituye un gran problema en el terreno de los museos de arte (Schonfeld y Westermann, 2015). Y esto se radicaliza si le añadimos el componente lingüístico, ya que persiste la tendencia a pensar que el español es un idioma de segunda clase.

Las instituciones culturales estadounidenses son opacas al reconocimiento de que la lengua española es una lengua de cultura. No opacas a Latinoamérica, porque de vez en cuando hay exposiciones extraordinarias, de vez en cuando aparecen exposiciones muy sugerentes. Pero la traducción es imperativa. Siempre me ha resultado sorprendente que en este lugar maravillosamente polifónico haya esa barrera (investigador experto).

A pesar de que el problema de la falta de diversidad en las posiciones de liderazgo de los museos es un fenómeno de sobra conocido y suele ser discutido en los entornos de la *Association of Art Museum Director (AAMD)*, *American Alliance of Museums (AAM)*, *Association of Art Museum Curators (AAMC)* y el *Center for Curatorial Leadership*, entre otros, hasta entonces no existían datos fiables que examinaran las tendencias en el contexto del país.

En el invierno del 2015 se llevó a cabo un sondeo a nivel nacional, una de cuyas principales conclusiones fue que los blancos no hispanos dominan las categorías más estrechamente relacionadas con la misión intelectual y educativa de los museos, incluidas las posiciones de curadores, conservacionistas, educadores y líderes (desde directores y curadores jefes a directores de educación y conservación). Los datos del sondeo indican incluso que aunque los protocolos de promoción busquen incrementar la diversidad, esto por sí sólo no va a hacer que las cohortes de liderazgo de los museos sean más diversas si no hay un incremento simultáneo de la presencia de minorías históricamente subrepresentadas en el personal de los museos. Los hallazgos del sondeo sugieren que las carreras profesionales van a ser fundamentales a la hora que las instituciones busquen avanzar en la diversidad y la inclusión. En este contexto, coincidimos con NALAC cuando resalta la reflexión de la directora de AAM que insiste en que es crucial que las instituciones trabajen por alinear el perfil demográfico de su personal con el de las comunidades a las que sirven. Esto requerirá desafiar una amplia gama de suposiciones sobre cómo los museos entrenan, reclutan y manejan el

personal responsable de las colecciones, la interpretación, la educación y el liderazgo de las instituciones:

Y requerirá tomar una mirada dura e incómoda en las influencias conscientes e inconscientes que han moldeado nuestra cultura institucional y creado el desequilibrio actual (NALAC, 2015).

La sobrerrepresentación de los hombres blancos no hispanos en los sectores directivos del mundo de las artes y la cultura es semejante a la situación de otras industrias culturales. En febrero de 2016, la presentación de los premios anuales de cine generó la nutrida discusión *#OscarSoWhite* que no hacía sino poner el evidencia el problema: la crisis de diversidad e inclusión en Hollywood (Cox, 2016; Workneh, 2016). Por entonces, un estudio de USC demostraba la preeminencia de los directores varones blancos en las producciones (87% en el cine, 90% en la televisión, 83% en cable, 89% en *streaming*) y en las posiciones directivas de la industria (81% de los miembros de las juntas directivas y 81% de los ejecutivos). En cuanto a la representación en pantalla el 72% de los personajes fueron blancos, frente a solo un 12% de personajes negros, 5,8% latinos, 5% asiáticos y 2,3% del Medio Oriente (Smith, Choueiti y Pieper, 2016).

Dos años antes, la Asociación Nacional de Productores Independientes Latinos (NALIP, por sus siglas en inglés), el Centro de Etnicidad y Raza de Columbia University y el National Hispanic Foundation for the Arts¹²⁸ comisionaron un análisis sobre la brecha latina en los medios (*Latino media gap*). En el estudio encontraron que la participación de los latinos en la programación y las películas es extremadamente limitada. A pesar de que la mayoría de los ejecutivos apoya las políticas de diversidad, las estrategias implementadas por la mayor parte de las industrias de medios para incrementar la diversidad fueron relativamente ineficaces tanto en los equipos creativos como de liderazgo. El estudio encontró que los latinos siguen siendo representados como criminales, agentes de la ley y mano de obra barata; y en el caso de las noticias, son están presentes en menos del 1% de las historias, y cuando aparecen, lo hacen usualmente como personas que quiebran la ley. Encontraron además que la participación de los hispanos frente y fuera de las cámaras es extremadamente escasa y que los atisbos de cambio ocurren, a pesar del sistema, y en gran medida por la acción del *advocacy group*, también por la presión indirecta de la acrecencia de los consumidores, principalmente en Internet y redes sociales (Negrón-Montaner, et al. 2014). Otros trabajos han analizado estas tendencias y lo mucho que influyen no solo en el (des)conocimiento de los grupos hispanos, sino en la continua tendencia a representarlos de manera estereotipada y estrechamente relacionada con el conflicto social (González de Bustamante y Retis, 2017; Retis, 2012).

128 The National Hispanic Foundation for the Arts fue fundada en 1997 con el objetivo de incrementar la presencia de los latinos en las industrias de medios, telecomunicaciones y de entretenimiento.

En junio de 2016, un nuevo estudio analizó los efectos de las fusiones de medios en la industria de la televisión, el cine y el *streaming online* a lo largo de siete años. Salvo pocas excepciones, este nuevo estudio reveló que las estrategias de fusión de las grandes compañías no han hecho sino profundizar la desconexión de los latinos. Por un lado, la escasa representación de los hispanos en posiciones de liderazgo corporativo y detrás de las cámaras se refleja en la inequitativa y altamente estereotipada representación de los grupos latinos en los medios. Por otro lado, el constreñimiento de los mercados de banda ancha deja cada vez menos opciones para acceder a servicios de proveedores alternativos y las ofertas existentes pueden estar, financieramente, fuera del alcance de muchos, eso, sumado a que “los bajos índices de participación de los latinos en la industria de medios implican la discriminación generalizada en la contratación y la marginación de las perspectivas diversas” (Negrón y Abbas, 2016: 2). El estudio detectó que tras las fusiones comerciales en la mayor parte de las categorías, se produjo un declive de la inclusión. La alarmante falta de diversidad e inclusión también se ha venido denunciando en los sectores privados comerciales. Criticados por sus prácticas de contratación, las compañías tecnológicas comenzaron a publicar sus números en 2014 (Jones, 2015), confirmando la sobrerrepresentación de hombres blancos y asiáticos; esto originó que incluso algunos CEO se disculparan por haber permitido esta tendencia generalizada (Mangalindan, 2014). Los datos más recientes ubican la participación de los hispanos en la industria en una preocupante minoría del 8% en promedio¹²⁹ que se reduce a un 3% si buscamos los puestos directivos.¹³⁰ En el terreno de la industria de medios sólo un 1,4% de los CEO y un 7,7% de los miembros de las juntas directivas tienen raíces hispanas (Negrón y Abbas, 2016).

Esta falta de diversidad e inclusión se traslada también al ámbito universitario. Diversos estudios demuestran que el cuerpo estudiantil y el profesorado de las instituciones académicas no representan la demografía nacional. Las minorías raciales y étnicas están subrepresentadas a nivel nacional y con mayor incidencia en las instituciones educativas predominantemente blancas, y aunque se han propiciado esfuerzos significativos, no ha habido grandes avances en el reclutamiento y la retención de estudiantes y profesorado de minorías étnicas y raciales (Whitaker, Montgomery y Martínez, 2015). Los investigadores críticos apuntan que los esfuerzos para transformar las instituciones en aquellas que reflejen la diversidad racial y étnica a nivel nacional requerirán de la identificación y el reconocimiento de las barreras y el desarrollo de medidas de intervención que las mitiguen: estas barreras incluyen inequidades en entrenamiento, obtención del grado, reclutamiento y retención de minorías subrepresentadas (que conducen a la ausencia de masa crítica); el establecimiento de cultura y tradiciones ambientales establecidas que promueven prácticas de exclusión y sesgos contextuales; y disparidades en los niveles de otorgamiento de subvenciones

129 Twitter (2%), Google y Facebook (4%), Microsoft (5%), Intel (8%), Amazon (9%), Apple (12%) (Richer, 2015).

130 Google y Twitter (0%), Apple (1%), Amazon (2%), Intel y Microsoft (3%), Facebook (4%) (Richer, 2015).

a la investigación realizada por miembros de minorías étnicas y raciales (Ibid). Los líderes institucionales reconocen los beneficios de reclutar miembros de minorías, pero carecen del entendimiento o la voluntad para asegurar que sean integrados en ambientes de respeto, inclusión o compromiso significativo (Price, et. al, 2005). A la falta de diversidad en los sectores de decisión en las organizaciones culturales, sumamos entonces la falta de diversidad y equidad en los sectores académicos. Es imperativo tomar en cuenta esta condición estructural para poder entender por qué resulta tan complejo el avance de las políticas de promoción de la cultura hispana y, entre ellas, las actividades culturales en español.

Aunque sea un secreto a voces, y en no pocas ocasiones se apunte la necesidad de diversificar las instituciones culturales y educativas en Estados Unidos, continúa siendo un reto difícil de implementar ya que demanda un cambio de la voluntad política. En septiembre del 2016, Mary Gasman, profesora de la Universidad de Pensilvania escribió un artículo titulado "Las cinco cosas que nadie te dirá sobre por qué las universidades no contratan más profesores de color", publicado por *The Hechinger Report* y redifundido por *The Washington Post* unos días más tarde. En este texto, la autora resume la situación de la diversidad en el campo académico: (1) la palabra "calidad" se usa para despedir a las personas de color que de otro modo son competitivas para posiciones en la facultad; (2) la segunda excusa más común es que no hay suficientes personas de color en los canales de contratación; (3) muchas veces se derriban paredes o construyen vías para contratar a colegas que realmente quieren (generalmente blancos), pero cuando se trata de la contratación de profesores de color, se tiende a "jugar con las reglas" y los comités se enfadan cuando se quieren hacer excepciones; (4) los comités de contratación son parte del problema, porque no están entrenados en el reclutamiento, rara vez están compuestos por gente diversa y tienden a estar interesados en gente como ellos, en lugar de expandir la diversidad en su departamento; y (5) si las universidades estuvieran verdaderamente interesadas en el aumento de la diversidad podrían estar visitando *Minority Service Institutions* y preguntar cómo reclutan a profesores diversos.

Tras la publicación de esta nota, Gasman recibió diversos comentarios críticos sobre la falta de diversidad y, tal como ella anota, numerosos profesores la contactaron para contarle experiencias personales, directas o indirectas, que corroboraban esta preocupante tendencia en el ámbito universitario. Según los datos más recientes, el 79% de todos los profesores universitarios son blancos, el 6% son afroamericanos y el 5% son latinos, 10% son *Asian/Pacific Islander* y menos del 1% son *American Indian/Alaska Native* (Gasman, 2016). Los autores críticos insisten en que el incremento de la diversidad en las instituciones académicas puede ser motivado por imperativos morales o de justicia social (Garibay, 2013), el desarrollo de lógicas internas que impulsen la excelencia institucional o alguna combinación de estos factores (Whitaker, Montgomery y Martínez, 2015).

Estas tendencias se evidencian también en el terreno de la participación y la representación política. En otros trabajos hemos apuntado que el peso de los latinos como consumidores no se corresponde con su peso proporcional en el terreno del acceso a la condición plena de ciudadanos (Retis y Badillo, 2015). Estas últimas elecciones presidenciales recogieron una cifra récord de 27,3 millones de latinos con con derecho a voto de los 56,6 millones que viven en Estados Unidos. En otras palabras, alrededor de la mitad de los hispanos pudieron ejercer el derecho de elegir a sus representantes políticos. Sin embargo, los registros siguen demostrando cómo de este grupo, prácticamente solo la mitad se acerca a las urnas. Como en otros aspectos socioculturales y políticos de la realidad de los grupos latinos en Estados Unidos, esta escasa participación política se puede explicar por numerosos motivos estructurales y coyunturales que los límites de este trabajo no nos permiten explicar, pero que ha sido documentado por numerosos investigadores (Sánchez, 2012; De la Garza y Yang, 2015; Gross y Barreto, 2015). En las elecciones del 2012 un récord de 11,2 millones de latinos votó pero solo constituyeron el 48% de quienes pueden participar en las urnas (menos que en 2008, el 49,9%). Las estimaciones de las recientes elecciones presidenciales de 2016 apuntan a que entre 13,1 y 14,7 millones de latinos depositaron su voto (Gross, 2016; Sánchez y Barreto, 2016). Esta baja participación electoral se conjuga también con la cada vez más creciente pero todavía escasa representación política. A noviembre de 2016, el 114º Congreso de los Estados Unidos (2015-2016) está compuesto por 441 representantes de los cuales solo 38 son latinos: un 7% del total (34 en la Cámara y 4 en el Senado), lejos del 17% de su representación demográfica a nivel nacional.

Los informes y reportes sobre el estado de la diversidad y la inclusión en diversos sectores de la sociedad estadounidense nos dan una perspectiva contextual sobre el terreno en el que se mueven los circuitos culturales latinos y, dentro de ellos, los circuitos en español. Como vemos, los estudios críticos y las declaraciones de intenciones apuntan a los beneficios que el avance en la diversidad y la inclusión trae para la sociedad. En este sentido, NALAC insiste en trabajar en estos dos aspectos con el objetivo de conseguir mayores avances en términos de equidad: “el potencial inmanente para el crecimiento del capital transformador —tanto financiero como simbólico— que nuestro tema [la cultura] representa para los directivos interesados es algo difícil de pasar por alto” (NALAC, 2015).

Pero la inequidad en el terreno de las artes en Estados Unidos viene de antiguo. Diversas organizaciones han intentado analizar de manera crítica las raíces de esta situación y en el camino se encuentran interpretaciones que tienden a coincidir con el reconocimiento de un sistema que ha tendido a beneficiar a ciertos grupos sociales en detrimento de otros. Estas desigualdades tienden a atravesar las condiciones de clase, raza y etnia. En contrapartida, los estudios tienden a diferir en sus criterios preceptivos sobre cómo cambiar las tendencias tan anquilosadas en la estructura, las dinámicas y las estrategias de financiación de la cultura. En nuestro criterio, resulta

imprescindible tomar en cuenta estos contextos a la hora de analizar los diferentes aspectos de la gestión, producción, desarrollo y consumo de actividades y productos culturales en español.

En octubre de 2015 el instituto DeVos realizó el mencionado estudio sobre las organizaciones artísticas afroamericanas y latinas. Analizando las que consideraba como las 30 más importantes, el estudio buscó elaborar un diagnóstico y proponer recomendaciones sobre cómo mejorar la diversidad en el terreno de la cultura y las artes. El texto documenta cómo históricamente las artes en las comunidades de color surgieron principalmente de artistas individuales en lugar de instituciones formales:

Las pocas organizaciones que existían —por muy pequeñas que fueran, comparadas con sus contrapartes eurocéntricas, o cuán marginadas estuvieran por el *establishment* predominante— eran esenciales para preservar y comunicar la riqueza cultural de sus comunidades. Sin embargo, el racismo institucional desempeñó un papel central en la escasez de organizaciones artísticas de color, junto con la falta de acceso a financiación y formación artística (Devos, 2015:4).

En el caso de las artes latinas, dice el reporte, su producción permaneció fuerte a pesar de las presiones de la mayoría angloamericana para que se asimilaran: históricamente, la distancia entre los movimientos artísticos comunitarios y las instituciones “legitimadoras” de las expresiones artísticas —museos y centros académicos— fue un factor importante que obstaculizó mayor desarrollo del arte latino en Estados Unidos (ibid). Y, como hemos visto en las páginas anteriores del presente documento, las batallas por el empoderamiento y la igualdad por parte de las comunidades chicanas y puertorriqueñas a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado ayudaron a sentar las bases de muchas organizaciones culturales y artísticas latinas de hoy.

Se señala también el papel central que desempeñan las fundaciones privadas y las instituciones gubernamentales en el fomento y la formación de organizaciones artísticas de color. La revisión histórica apunta que desde mediados de siglo pasado las organizaciones artísticas de minorías étnicas y raciales pudieron ir accediendo a subvenciones por parte de las fundaciones privadas, así como a las agencias gubernamentales locales, estatales y federales. Pero este acceso se debió en gran parte a las presiones de los grupos comunitarios que lucharon por acceder a recursos que iban destinados principalmente a organizaciones artísticas más bien eurocéntricas (DeVos, 2015: 13).

Adicionalmente, programas como el Comprehensive Employment and Training Act de 1973, por ejemplo, empezaron a incluir artistas, y organizaciones como la Ford Foundation iniciaron la expansión de sus programas más allá de las organizaciones *mainstream* y la incorporación de organizaciones artísticas de minorías raciales y étnicas. Según este informe, si bien hubo un cambio en la declaración de intenciones de las fundaciones y los organismos públicos y privados, los mecanismos que

engranan el acceso y distribución de subvenciones establecen una serie de retos que las organizaciones culturales de color deben afrontar. En primer lugar, las subvenciones iban dirigidas a organizaciones “profesionales”, lo que requería tener la categoría de *non-profit* y personal asalariado, lo que alejó a muchas organizaciones culturales activistas y de base que, además, debían competir con las organizaciones *mainstream* por las subvenciones de donantes privados individuales, las mismas que, a su vez, empezaron diversificar su programación, por lo que terminaban quitando fondos a las organizaciones comunitarias minoritarias. Así lo constató en los años noventa un estudio del National Endowment for the Arts¹³¹, que identificó ésta como la segunda preocupación más frecuente para las organizaciones de color. Después de la falta de acceso a fondos, la siguiente preocupación era el impacto de los esfuerzos del multiculturalismo por parte de las organizaciones artísticas *mainstream* en las concesiones de subvenciones a organizaciones culturales de color. Además de las estrategias operacionales, el estudio anota que la terminología usada por muchas fundaciones y agencias gubernamentales también resulta problemático para algunos líderes de organizaciones de base. El término *culturally specific institution* (institución culturalmente específica) resulta para algunos constrictivo y anticuado ya que si bien se usó en los setenta y ochenta, entienden que hoy se usa de una manera empequeñecedora. Otros ven la terminología de especificidad cultural como un medio para desafiar el racismo estructural y para reflexionar sobre las experiencias de las comunidades de color.

Según el informe de DeVos, al cambio de siglo las organizaciones culturales *mainstream* empezaron a acumular donantes individuales (60% de la recaudación total), mientras que las organizaciones artísticas de color continuaron apoyándose en donantes institucionales como fundaciones y agencias gubernamentales. Sólo un 6% de los fondos de las organizaciones afroamericanas y latinas provinieron de donantes individuales. Según el informe, esto puso un techo en el tamaño de las organizaciones culturales de color, problema que pervive hasta nuestros días ya que las organizaciones *mainstream* crecieron en tanto fueron encontrando y cultivando donantes individuales. A mediados de la década pasada, un estudio de 400 organizaciones artísticas encontró que el 91% de los miembros de las juntas directivas eran blancos, mientras que sólo un 4% eran afroamericanos y 2% eran latinos (Ostrower, 2005). El 70% de los encuestados reconoció que la diversificación de sus organizaciones no era un asunto importante. A esta situación estructural se suma una condición coyuntural, la recesión de la segunda mitad de los años dos mil, que supuso no solo el retraimiento de los fondos en las subvenciones sino la exigencia cada vez mayor de tener que generar ingresos por la venta de entradas. Este problema se agudiza si consideramos que en Estados Unidos hay un alarmante descenso de asistencia de público a actividades culturales (ópera, jazz, música clásica, ballet, teatro musical, obras de teatro, museos y galerías): el 33% de los adultos en

131 Citado en Devos, 2015.

2011, seis puntos menos que en 2001 (*National Endowment for the Arts*, 2014) y que la participación activa en los eventos culturales está relacionada con el acceso a la educación, como demuestra que el 70% de los graduados de la universidad confirmaron haber asistido a un museo o galería en edades infantiles, frente a un 42% de quienes cuentan con graduado de *high school* (*National Endowment of the Arts*, 2015). Este último dato enlaza con el también preocupante descenso en la calidad y cantidad de la educación en las artes en edades tempranas (Kaiser, 2015) que se agudiza si consideramos que entre los años ochenta y los dos mil, la educación artística bajó un 5% para los niños blancos, un 40% para los latinos y un 49% para los afroamericanos (Rabin y Hedberg, 2011).¹³² En este contexto, la educación en lenguas extranjeras también enfrenta retos administrativos que orillan a las minorías a sectores periféricos.

Las políticas lingüísticas orientadas a la educación han sido feroces con cualquier propuesta de organización de un sistema educativo que promueva el bilingüismo o el plurilingüismo. De hecho los programas de educación bilingüe ya ni siquiera se llaman bilingües, se llaman English as a second language. Objetivo: que aprendan inglés lo más rápido posible. Y el español es una especie de traba que hay que vencer para que ingresen al inglés. Por lo tanto, hay ese fuerte contraste entre una sociedad intensamente plurilingüe y una articulación política de esa sociedad radicalmente monolingüe. Fíjate que es el sector privado el que responde mejor a la presencia del español porque claro, le quieren vender cosas ¿no? Entonces, por eso hay canales de televisión en español, por eso hay radios en español, por eso hay anuncios por la calle en español, pero el sector público, un poco más allá de una señal ética bilingüe, no hay una voluntad política por construir una ciudadanía plurilingüe (investigador experto).

A lo largo de los años dos mil, el apoyo gubernamental a las artes disminuyó considerablemente, particularmente a nivel estatal y local. Entre 2008 y 2012 la financiación de las artes decayó un 18% en los gobiernos locales y un 27% en los gobiernos estatales. Esta etapa se sumó a la ya continua disminución en el financiamiento público de las artes que comenzó décadas atrás y al ajuste de la financiación gubernamental total (a nivel federal, estatal y local) según los índices de inflación, que bajó un 31% entre 1992 y 2012 (DeVos, 2015). Los presupuestos para la financiación de las artes cayeron de 450,6 millones de dólares en 2001 a 276 millones en 2010. Y cuando los presupuestos de las ayudas del gobierno se reducen, los primeros en verse afectados son los grupos minoritarios que suelen tener menos visibilidad en el sistema y en la estructura *mainstream* de las donaciones, lo que los hace más débiles y menos competitivos en la lucha por la obtención de fondos. El estudio comparado de DeVos encontró que las organizaciones culturales de color

132 Rabkin, N. y Hedberg, E. (2011). *Arts Education in America: What the Declines Mean for Arts Participation*. Citado en el estudio de DeVos (2015).

tienden a ser mucho más jóvenes que las *mainstream* (35 años frente a 72 años de promedio). Otra gran diferencia es el tamaño de sus presupuestos: 61 millones frente a 3,8 millones (comparando las 20 organizaciones más grandes *mainstream* y minoritarias). El Ballet Hispánico, una de las organizaciones más grandes, tiene un presupuesto de 5 millones, mientras que uno de los museos latinos más grandes cuenta con 570.000 dólares de fondos. Además, tienden a ser organizaciones que no han crecido especialmente en los últimos años debido a lo ajustado de su presupuesto. En palabras de Kaiser (2015), a pesar de que el país viene diversificando su demografía, la mayoría de la riqueza seguirá perteneciendo a la gente blanca y esto se reflejará en las acciones individuales de filantropía. Esto concentrará aún más la financiación, los recursos artísticos y la influencia del consejo de administración en unas pocas organizaciones *mainstream* y eurocéntricas que han venido sirviendo tradicionalmente a audiencias de altos ingresos.

Algunos aspectos del estudio de DeVos han sido altamente cuestionados. Por un lado se le critica que no tome en perspectiva que las organizaciones *mainstream* tienen presupuestos anuales 16 veces mayores que los presupuestos de organizaciones afroamericanas y latinas, lo que no es una gran sorpresa si se tiene en cuenta que otros estudios han encontrado que solo el 10% del dinero otorgado para apoyar el arte y la cultura fue dirigido a “comunidades marginalizadas” (que incluye a las de color). Además, no es de extrañar que las donaciones individuales en estas organizaciones sean mucho más bajas que las organizaciones *mainstream*, sobre todo porque la riqueza media de los hogares blancos es aproximadamente diez veces mayor que la de los hogares latinos y unas 13 veces más que los hogares afroamericanos: “tenemos muchos datos que confirman que las organizaciones latinas y afroamericanas están sub-financiadas, que las personas ricas (que son desproporcionadamente blancas) ignoran las organizaciones artísticas de color, y que debido a este patrón de financiamiento racista, estas organizaciones se enfrentan a desafíos monumentales para conseguir un buen estado financiero y el Instituto DeVos sugiere que nuestra respuesta debería ser la financiación de menos organizaciones latinas y afroamericanas y hacerlas pelear al estilo Hunger Games para que sólo unos pocos puedan permanecer” (Tseng, 2015b). Por otro lado, se critica que el estudio de DeVos presenta a las organizaciones latinas y afroamericanas como la causa fundamental de su mala salud financiera y no los sistemas racistas que harían casi imposible que una comunidad de color apoye a una institución cultural al mismo nivel que la comunidad blanca hegemónica (Ibid).

Para Tseng (2015a) cuando se trata de reflexionar sobre la transformación del estado del campo de las artes y la cultura en Estados Unidos, se debe pensar en las cuestiones de diversidad y equidad cultural. Muchas de las reflexiones sobre el tema de la diversidad y las artes son buenas para identificar los síntomas, pero no enmarcan sus soluciones para resolver un problema sistémico. Y sugiere que antes de que podamos transformar el campo, primero tenemos que entender la raíz del problema:

1. No se trata solo de las disciplinas tradicionales (teatro, danza, música, arte visual, literatura, etc.). El sector de las artes se tiende a separar de la "creatividad aplicada" como el diseño de productos, la moda, el diseño gráfico, los videojuegos, etc.
2. No son solo las instituciones sin fines de lucro. Es importante reconocer que una buena parte del campo está compuesta por artistas individuales, proyectos patrocinados, etc.
3. No es una entidad monolítica. A pesar de los esfuerzos, las artes no constituyen una única fuerza unificada, lo que significa que no hay una sola persona o fuerza.
4. Es un sistema. Como todos los sistemas sociales, está creado y recreado a partir de innumerables pequeñas decisiones y acciones hiperlocales. Esto significa que las fuerzas sociales que mantienen el estatus quo del campo, a menudo juegan a nivel micro sin ninguna intencionalidad o malicia, pero que, ampliadas en todo un sector, tienen consecuencias macro.
5. No funciona en el vacío. El sistema de las artes y la cultura estadounidense, al igual que otros sistemas sociales, está entramado con la sociedad y la economía más amplias.

En síntesis, Tseng apunta que "si entendemos que vivimos en una sociedad que es racista, clasista, sexista, heterosexista, discriminatoria con las discapacidades, colonialista o hegemónicamente opresiva como todo indica, entonces resulta razonable señalar que nuestro sistema de artes y cultura instintivamente reproducirá la misma opresión de la sociedad con la que está entrelazada". Desde su perspectiva, la sociedad estadounidense sufre de una increíble distribución desigual de la riqueza. En 2015, los datos evidenciaban que el 3% más rico poseía el 55% de toda la riqueza de Estados Unidos. Y esta injusta redistribución de la riqueza se correspondería con la injusta distribución de los recursos para la financiación de la cultura y las artes.

En términos de NALAC, si consideramos que la lógica central de la investigación de DeVos es que las organizaciones artísticas de color están subfinanciadas, tienen escasos recursos y trabajan para expandir una base de donantes poco desarrollada, y la solución propuesta es redistribuir los recursos disponibles en la red de organizaciones artísticas *mainstream*, ya que poseen una porción asimétrica de los fondos, el apoyo fundacional y la base de donantes, esta línea de pensamiento se suele llamar razonamiento circular y reafirma el problema como si fuera la solución. En otras palabras, si lo que se apunta es la inequidad crónica y la incapacidad para habilitar la diversidad y la inclusión, no se puede pretender sugerir que la filantropía y los donantes sigan concentrando las subvenciones en las instituciones dominantes. Para NALAC, las recomendaciones del informe DeVos están elaboradas de tal manera que borran y, por consiguiente, enmascaran dos flujos complementarios o

movimientos de consolidación: por un lado, se está consolidando el apoyo a las instituciones dominantes mientras que, por otro lado, a las organizaciones latinas y afroamericanas se les pide que consoliden su lucha con un apoyo, cada vez más limitado (NALAC, 2015).

La crítica de NALAC apunta que “si se alienta la reorientación de la inversión empresarial y filantrópica hacia las instituciones más exitosas, entonces no deberíamos sorprendernos si este apoyo reorientado fluye en las líneas estratificadas de las jerarquías sociales, precisamente las jerarquías fijas (a menudo las relacionadas con divisiones de clase, raza y etnia) que nuestro tema [la cultura] busca superar”.

En contrapartida, NALAC sugiere que se diversifiquen las líneas de apoyo, basándose en la significación y la función de los objetivos de las organizaciones, en lugar de consolidarse con las estructuras hegemónicas. Otro elemento importante en la crítica de NALAC es el referido al valor del paso del tiempo. Si nos fijamos en este tipo de estudios más regresivos se puede ver el rol que el tiempo ha desempeñado en su desarrollo. En otras palabras, algunas organizaciones que se han beneficiado en este orden de cosas a lo largo de la historia reciente ahora poseen un historial de adquisición de recursos públicos y privados que se tradujeron en el apalancamiento y su mejor posicionamiento en la obtención de fondos de donantes individuales. Con el paso del tiempo, los donantes individuales fueron creciendo hasta convertirse en la base más amplia de apoyo, lo que en inglés se entiende como *donorship*. En este contexto, las organizaciones culturales de color más pequeñas o más nuevas tienden a no beneficiarse de este tipo de subvenciones a largo plazo.

Ahora mismo vivimos el momento del *creative place making*, dentro de la filantropía se da este *trend*, es el enganche de la producción artística y cultural y *community development*. Entonces, de algún modo los bienes que este trend quiere reproducir tienen que ver con mejoras de planificación urbana o soluciones a problemas que llevan mucho tiempo erosionando un determinado espacio, puede ser rural. No se limita a lo urbano. Pero son como problemas geográfico-comunitarios que se pueden solucionar a través de una intervención artística. Entonces, ahí hay mucho capital que se ha venido moviendo en esa dirección, incluyendo en NEA para este trabajo. Hay otro *trend* que tiene que ver con el cambio social: cómo hacemos cambio social a través de la cultura (gestor teatral).

Para NALAC resulta imprescindible entender las complejidades de estos procesos si se quiere avanzar en la inclusión y la diversidad en el campo de las actividades culturales. Como en otras esferas de la sociedad, esta línea de acción resulta ser una expresión de justicia social y, en su camino encontrará, sin duda, fuerzas *pull/push* en muchas direcciones. Por lo tanto, dependerá de la fuerza del campo colaborativo y la creatividad de los profesionales el poder cambiar el rumbo en busca de condiciones más justas, “porque aunque la diversidad y la inclusión están, por raro que parezca,

alineados con los imperativos del orden económico actual, la equidad, por otro lado, es un bien más difícil de alcanzar” (NALAC, 2015).

Como estamos detallando, la estructura, las dinámicas y los flujos de financiación de la cultura y las artes en Estados Unidos tienden a marginalizar a los grupos de minorías étnicas y raciales. Pero nuestro estudio, además, centra su atención en un grupo que se podría considerar minoritario dentro de estas minorías: los grupos latinos hispanohablantes o bilingües. Por eso, para entender el estado actual de la financiación, la promoción y la gestión de las actividades culturales en español en sectores urbanos de ciudades globales estadounidenses con amplia presencia de hispanohablantes, es preciso comprender el estado actual de la lengua española dentro de la cultura estadounidense, predominantemente anglosajona. Como hemos anotado en páginas anteriores, el idioma español fue percibido como un idioma minoritario y en su momento se pensó que no evolucionaría al alza, sino que se difuminaría al paso de la preeminencia del inglés tanto en el entorno de la enseñanza reglada como en el de los consumos culturales, como ha ocurrido con otros idiomas en el llamado “cementerio estadounidense de las lenguas” de los emigrantes. Sin embargo, y particularmente a partir de la *Hispanic Decade* de los ochenta y las subsiguientes décadas de los *boom* latinos, el crecimiento demográfico impulsado por los flujos de inmigración internacional trajo consigo la acrecencia de grupos hispanohablantes, particularmente incidentes en las tres áreas geográficas de nuestro estudio. El crecimiento de los hablantes de español originó una serie de sinergias mercantiles que buscaron atender los usos y los consumos de los crecientes grupos latinos. Este contexto favoreció el fortalecimiento de los medios de comunicación en español y, en las ciudades que analizamos, la gestación y desarrollo de medios locales de información y entretenimiento. Pero este crecimiento de hispanohablantes no se corresponde necesariamente con el consumo cultural en español, por ejemplo de novelas.

Entre los latinos hispanohablantes tienes como un 5% que consume literatura. Está integrado por inmigrantes básicamente de primera generación que llegan y tienen en su país un nivel socioeconómico medio-alto, que hablan inglés, que son bilingües y que están acostumbrados a consumir literatura. Y junto con ellos tienes a la segunda generación que mantuvo el español porque sus padres lo hablaron, o que, cuando llegan a la universidad o alrededor de los 18 años son estudiantes de college de segunda generación (la tercera es más difícil) que recuperan el español y consumen literatura. Y luego tienes de ese 5% de los que consumen literatura, tienes en el 50% a los gringos que aprenden español. Para mí ese es el mercado al que yo siempre aposté y es el que está creciendo en este país: es el gringo que consume literatura empieza leyendo las traducciones al inglés, y luego lee los libros en español. El gran mercado de literatura en español en este país es ese” (gerente de librería y promotor de eventos literarios).

En contrapartida, como hemos anotado en trabajos anteriores (Retis y Badillo, 2015), a lo largo de estas décadas las políticas lingüísticas y de gestión de la cultura en español han tendido a contraponerse a las estrategias del marketing étnico. En el contexto educativo, diversos autores apuntan cómo, frente a las *English-only rules*, el *dual language movement* se puede considerar un movimiento social que aboga por abordar las desigualdades en el acceso a la educación y la calidad de la enseñanza tal y como se contempla en el movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos y los acuerdos internacionales sobre los derechos de los niños a aprender en el idioma que entienden (Cortina, Makar y Mount-Cors, 2015). Esta perspectiva se contrapone, por ejemplo, con la del Secretario de Educación, William Bennett que afirmó en 1985 que los programas de educación bilingüe eran un fracaso porque enseñaban lenguas nativas en detrimento del inglés (Escamilla, 1989). Desde mediados de los años setenta, grupos como la National Association for Bilingual Education (NABE) vienen abogando por la equidad y la excelencia en la educación bilingüe.

Estos esfuerzos se contraponen con decisiones políticas defensivas ante el avance del español, como la ordenanza antibilingüe de Florida en 1980, derogada en 1993. En California, por ejemplo, la Propuesta 227, aprobada en 1998, propició la eliminación de los programas de educación bilingüe, una decisión que fue vista como un esfuerzo por eliminar el uso de otro idioma que no sea el inglés en las escuelas públicas (Macías, 2001). En las pasadas elecciones del 8 de noviembre de 2016 esta ley acaba de ser derogada por la Propuesta 58.

Desde los años ochenta, el movimiento por declarar el inglés como el idioma oficial en el país ha avanzado a base de plebiscitos que aprobaron la medida en muchos estados y que de alguna manera buscaban menguar las propuestas iniciadas por el Bilingual Education Act de 1968 y sus posteriores enmiendas. Para Macías hay que incorporar tres elementos fundamentales para entender los movimientos a favor y en contra del *English-only*: las organizaciones políticas creadas alrededor de los asuntos lingüísticos reflejan la polarización del debate ideológico, hubo cambios en el estatus oficial del inglés y los debates públicos sobre la lengua se ampliaron y tomaron una mayor importancia en el terreno de la política nacional.

Coincidimos con Macías y Wiley cuando anotan que la historia y la política económica de los varios grupos y lenguajes como contextos socioeconómicos son elementos importantes para explorar el estatus, los derechos y sus manifestaciones en las políticas educativas (Macías, 2014; 2000; Wiley, 1999). En su reflexión sobre por qué el español podría llegar a ser considerado como el segundo idioma nacional de Estados Unidos, Macías (2014) anota ocho argumentos:

1. El español se habla en América del Norte como un idioma colonial por más de 100 años antes del establecimiento de las primeras colonias de habla inglesa.
2. Las dos terceras partes de lo que ahora es Estados Unidos se encontraba en algún momento bajo un gobierno con el idioma español como oficial.

3. El modo principal de incorporación de un gran número de hablantes de español fue a través de la guerra o incluyendo tratados de paz que proveían de derechos civiles, garantizaban libertades y otorgaban ciudadanía a las poblaciones conquistadas.
4. En el pasado y el presente, EE.UU. ha reconocido el estatus oficial de la lengua española en los niveles de gobierno federal, estatal y local, incluidas las políticas periféricas dentro de la jurisdicción de la nación.
5. El número de personas que pueden hablar español, ya sea monolingüe o bilingüe ha crecido considerablemente en el país.
6. El futuro del idioma español en EE.UU. es de crecimiento continuo incorporando el incremento numérico y proporcional de chicanos o otros latinos en el país.
7. El español es el idioma "extranjero" más popular enseñado en las escuelas de EE.UU.
8. El español es una lengua mundial, ampliamente hablada en el mundo y es el idioma oficial de más de 22 países y organizaciones internacionales, y Estados Unidos es uno de los países hispanohablantes más grandes del mundo (Macías, 2014: 33-34).

En este contexto, volvemos a coincidir con Macías cuando examina los fundamentos de las diversas políticas públicas relacionadas con el lenguaje y la práctica educativa para rescatar la noción de los derechos lingüísticos, con las libertades, así como los deberes y las obligaciones inherentes a la noción de derechos como resultado de la organización política de las comunidades. La Declaración Universal de los Derechos Lingüísticos de 1996 considera la diversidad lingüística y cultural existente en el mundo y rechaza la homogeneización cultural forzada, reconoce los derechos lingüísticos individuales (derecho a ser reconocido como miembro de una comunidad lingüística) y derechos lingüísticos colectivos (derecho a disponer de servicios culturales). En este sentido, la acrecencia y consolidación de grupos hispanohablantes, particularmente evidente en entornos urbanos de ciudades estadounidenses viene conformando contextos que demandan visitar las políticas públicas a nivel local, estatal y federal.

Primero hay una sobrevaluación del mercado en base a Nielsen, en base a las cadenas de televisión que necesitan subir el porcentaje y los diarios que necesitan subir el porcentaje de lectores y audiencia. La realidad es que el mercado de libros en español es cada vez más reducido porque los inmigrantes de primera generación, el 80% no lee libros porque no tienen tiempo, porque trabajan mucho... De ese porcentaje, algunos no tienen tiempo porque están en la base más pobre de la sociedad. Luego hay un 20% que compra libros, compran libros no literarios. De ese 20%, vamos a suponer que compran libros... El 15% compra traducciones de libros en inglés o libros de autoayuda, o un best seller

tonto del momento, no ficción. Está el estereotipo de la industria estadounidense de que el hispano no lee libros de literatura, sino que lee manuales. Es como una subclase de ciudadano que no piensa, que está dedicado al trabajo manual. Trabajo manual versus trabajo intelectual. Una cosa inconcebible, por ejemplo, sería publicar un libro de filosofía de un autor boliviano, por ejemplo. Sería escandaloso para el sistema (gerente de librería y gestor de eventos literarios).

Mientras que por un lado se observan tendencias orientadas a la generación de cortapisas en el fomento de la educación bilingüe y el ascenso social a través del acceso a la educación superior para la mayor parte de los grupos hispanohablantes, por otro se observan tendencias a la gestión y desarrollo de programas de mercadeo publicitario orientado a atender a los crecientes grupos de consumidores que hablan español. En otras palabras, mientras que el discurso público y las políticas administrativas tienden a orillar a los grupos latinos —y dentro de ellos a los grupos hispanohablantes— hacia la periferia socioeconómica, sociocultural y sociopolítica, el discurso publicitario y las directrices mercantiles tienden a integrarlos en sus estrategias. Así, el mercado de la inmigración y los réditos que de éste se obtienen, financian proyectos de producción de bienes y servicios con un claro énfasis en el creciente nicho de hispanohablantes. Este desfase se constata cuando se analizan las formas de gestión, promoción y financiación de actividades culturales en español en entornos urbanos con mayoría de latinos hispanohablantes.

Hay prejuicios también a la cultura en español como una cultura de menor calidad. Del idioma no tanto, como que el nivel de calidad de producción en español es de menor calidad que las producciones anglosajonas. Y hay una parte de razón. Sí que estamos mucho menos desarrollados y se debe a varios motivos: a) a que están menos apoyados económicamente, b) sigue siendo una minoría y c) posiblemente hay un elemento de prejuicio a lo latino, como de menor, como un producto menos profesional, menos acabado (director de Centro Cultural).

Si durante los años ochenta, noventa y comienzos de los dos mil se puede anotar la curva al alza de los grupos, en años más recientes dos fenómenos coetáneos han incidido en la coyuntura reciente de las industrias culturales hispanas en Estados Unidos. Por un lado, la recesión económica de la segunda mitad de la década originó una fuerte retracción de la inversión publicitaria y esto no sólo afectó a la producción de bienes y servicios sino también a la financiación pública y privada de las actividades culturales en español. Por otro lado, una vez más los resultados del censo influenciaron la percepción de las estrategias de mercadeo. Los datos demográficos más recientes tienden a apuntar a que el crecimiento de los grupos latinos ya no se apoya tanto en los flujos inmigrantes sino en los hijos de latinos que nacen en territorio estadounidense. Esto quiere decir que, salvo acciones deliberadas de los padres hispanos por “hacer” a sus hijos bilingües, la tendencia de las políticas administrativas y educativas a arrinconar a los hispanohablantes en la periferia socioeducativa y político-cultural podría incidir en el decrecimiento del uso del español académico por parte de los latinos.

Esto se conjuga además con los más recientes datos del censo que vienen apuntando una nueva tendencia en la inmigración internacional hacia Estados Unidos, y es la acrecencia de los inmigrantes asiáticos frente al descenso de la inmigración proveniente de Latinoamérica (López, Passel y Rohal, 2015). En otras palabras, el crecimiento de los latinos no se corresponde proporcionalmente con el crecimiento de hispanohablantes debido a todos los elementos estructurales y coyunturales que hemos explicado en páginas anteriores. Esto no quiere decir que no siga creciendo el número de hablantes de español, sino que crecen en menor proporción a lo que lo harían si contaran con los apoyos, la promoción y el fomento del bilingüismo desde las instituciones públicas.

Hay que preguntarse por qué el mercado literario en inglés es inmensamente más amplio que el mercado literario en español. Primero, por las características demográficas de la población latina. Es uno de los segmentos más pobres. Es la minoría más pobre. En los asiáticos, la segunda generación son todos súper graduados en la universidad. El percentil más bajo de la comunidad latina no avanza, se mantiene. Lo mismo pasa en la comunidad afroamericana. No hay un avance (director de librería y gestor de actividades literarias).

En este mar de contradicciones encontramos a los creadores, gestores y promotores de actividades culturales en español que, sabiendo que deben nadar a contracorriente, han decidido continuar avanzando con las acciones con las que han conseguido resultados, pero también han establecido nuevas estrategias y han desarrollado alianzas para continuar llevando a cabo proyectos culturales en español. En la mayor parte de las entrevistas hemos apreciado un consenso en reconocer que, en general, se encuentran con grandes retos para acceder a la financiación de los proyectos, para producirlos con limitados presupuestos, para publicitarlos masivamente y para conseguir captar más audiencia y/o participación de los grupos a los que sirven.

4.1 Ciudadanía cultural y derechos culturales

Tal como apunta Miller (2011), más de doscientos años de modernidad han producido tres áreas de ciudadanía: la política (el derecho a residir y votar), la económica (el derecho a trabajar y prosperar) y la cultural (el derecho a conocer y hablar). Mientras que la globalización económica favoreció la movilidad de los flujos de capital, en contraposición no ha permitido la misma flexibilidad a los flujos de población. En este sentido, la emergencia de nuevas condiciones globales, postnacionales y transnacionales supone un reto cuando se trata de ejercer de manera plena los derechos culturales transnacionales (Retis, 2013). En este estudio hemos intentado analizar y comprender el estado actual de las prácticas culturales en español y los circuitos por donde se mueven estas actividades, centrando la atención en entornos urbanos de tres ciudades en las que residen latinos hispanohablantes.

En páginas anteriores hemos abordado la génesis y evolución de los proyectos, cuestión que nos permite entender las condiciones recientes. Más allá de la revisión de fuentes secundarias, hemos querido indagar también en las percepciones de quienes intervienen en estos circuitos a través de un intenso trabajo de campo en el que hemos hablado con representantes de organizaciones culturales estadounidenses que financian proyectos culturales; representantes de organizaciones gubernamentales a nivel de la ciudad, de condado, de estado y nacional; representantes de organismos diplomáticos de países hispanohablantes; representantes de organizaciones culturales de los países hispanohablantes que trabajan en las ciudades de análisis; representantes de instituciones académicas que apoyan y/o gestionan actividades; expertos académicos que estudian algunas áreas de las actividades culturales que analizamos en este documento. También hemos conversado con artistas, creadores, gestores y promotores que, a título individual o colectivo, vienen desarrollando diversas actividades culturales en español.

Esta aproximación cualitativa al tema de la cultura en español nos permite acercarnos a un panorama cuya complejidad y multidimensionalidad se acrecienta con su constante evolución. Como en otros aspectos de la condición transnacional y diaspórica de los grupos hispanohablantes, la condición actual es, a la vez, semejante a y diferente de las etapas históricas anteriores y, probablemente, también varíe con el paso del tiempo ya que no se trata de una fotografía estática.

En este apartado revisamos los consensos y los disensos de los entrevistados. No buscamos aportar un diagnóstico infalible, ni tampoco conclusiones extrapolables o generalizables, más bien nos interesa aportar las percepciones en torno a los retos de la ciudadanía cultural. Para ello, nos hemos querido centrar en ciertas áreas críticas: modalidades de financiación, dinámicas de producción, sistemas de promoción y mecanismos de participación.

4.1.1 Políticas y acceso a financiación de actividades culturales en español

La mayoría de los entrevistados coincide en señalar que en los últimos años, pero en concreto a partir de la recesión económica, se ha producido un desfase entre las políticas administrativas “desde arriba” y las estrategias que se generan “desde abajo”. El recorte en las partidas presupuestarias para la financiación de proyectos ha condicionado que sea más difícil conseguir fondos para la gestión de las actividades culturales en español. Ante estas circunstancias los creadores, productores, directores y gestores vienen consolidando estrategias, pero también vienen creando nuevos mecanismos que les permitan avanzar en el acceso a la financiación pública y privada.

El diseño y desarrollo de estrategias de captación de fondos demandan, por un lado, el conocimiento del funcionamiento del sistema estadounidense a nivel local, estatal y federal. Esto quiere decir que mientras más se afiance el conocimiento de las políticas de financiación, mejores serán los resultados de las solicitudes.

Yo he trabajado, he servido en los paneles de evaluación para varias agencias y en otros *counties*. Y en varias ocasiones me he visto en la necesidad de decir es importante que este solicitante sepa, si pide su feedback o si la agencia lo ofrece, que cada vez es menos frecuente que la agencia lo provea a menos que el solicitante llame a pedir notas del panel. Es importante que el solicitante lo pueda pedir. En algunas fundaciones entran mil aplicaciones y cada una es un mamotreto. Entonces esa agencia, que creo que son una docena de personas, arman 20 paneles para revisar y cada panel tiene 7 miembros. Acabo de terminar uno. Fueron 3 días de evaluación para 20 solicitudes. En el pasado hice otras para zonas más empobrecidas. Y ahí el nivel de la propuesta baja pero la diversidad sube. Interesante. Y ahí recuerdo siempre tener que recalcar que el solicitante necesita saber que tiene que venir a los *office hours*, tiene que saber que cada agencia tiene sus mecanismos para ayudar, cuando más o menos, sube con la marea de quién está o el presupuesto que tengan (gestor teatral).

Por otro lado, el carácter transnacional de los grupos a los que sirven estas actividades demanda también conocer al detalle las políticas de financiación de las representaciones diplomáticas de los países hispanohablantes en las ciudades de nuestro estudio. Por esta razón, cuando hablamos de las políticas “desde arriba” no nos referimos solo a las administraciones públicas en Estados Unidos sino también a las directrices de los países hispanohablantes y sus políticas de promoción cultural dirigidas a sus connacionales en el exterior.

Todo el mundo trabaja con *grants*. Acá lo que se produce es porque consiguieron grants de su país de origen, algunos *grants* de acá y cuando se acaba esa plata esos libros se dejan de producir y no están más en el sistema. Y los *grants* un día van para acá pero otro día va para allá (organizador de actividades literarias).

El trabajo de campo nos ha permitido constatar que para quienes producen actividades culturales en español, salvo excepciones, supone un gran reto entender estas políticas y elaborar estrategias que les permitan acceder a fondos, subvenciones, becas y ayudas de diversa índole. Como hemos visto, en Estados Unidos los apoyos a las organizaciones culturales de grupos minoritarios —y entre ellos se encuentran las organizaciones latinas— suelen ser proporcionalmente menores a los que reciben las organizaciones *mainstream*. Además, al tratarse de actividades desarrolladas en español, estas partidas suelen ser más reducidas ya que, según lo expuesto, históricamente no se han generado mayores voluntades políticas para la promoción y el apoyo al bilingüismo y, en concreto el español ha sido considerado como una amenaza a la identidad cultural mayoritariamente angloparlante (Yúdice, 2009; González, 2011).

Por otro lado, como hemos señalado en páginas anteriores, en las políticas de atención a los connacionales en el exterior, los gobiernos de países hispanohablantes tienden a centrar su interés en los servicios administrativos y políticos y, comparativamente hablando, suelen disponer partidas reducidas para los servicios de promoción cultural. Frente a estas condiciones, quienes desarrollan actividades culturales en español en contextos diaspóricos perciben que deben desarrollar habilidades extraordinarias que les permitan competir y tener éxito en las solicitudes de subvenciones. Por lo tanto, no es posible identificar una única estrategia para la captación de fondos, sino más bien, múltiples mecanismos que permiten que estas organizaciones puedan obtener becas (*grants*), donativos, apoyos financieros a cambio de publicidad, recaudación de fondos a partir de venta de entradas o compra de productos y, en algunas ocasiones, dependen incluso de la inversión de fondos personales de quienes realizan la actividad.

Hay una enorme variedad. Desde compañías que, aunque sean pequeñas, viven de grants principalmente. Las grandes compañías sacan nada de las obras. Las compañías que yo conozco, los teatros que yo conozco, ninguno de ellos puede vivir de las taquillas. Cualquier obra de teatro implica por lo general una pérdida a nivel económico. Entonces, las que más pueden sobrevivir son las que tienen o han tenido más éxito a nivel de grants. Claro, para hacer grants debes aplicar muchas veces; al principio te sacas mil dólares, dos mil dólares, eh... y entonces tienes que tener una red de un grupo, de una persona que te ayude a escribir el grant (investigadora experta).

El escaso apoyo financiero para la realización de actividades culturales que sirven a las comunidades diaspóricas y fomentan sus derechos culturales transnacionales, en tanto que impulsan la evolución del bilingüismo y el sentido de pertenencia multicultural, se contraponen con el incremento de inversiones por parte de diversas empresas que buscan atender las prácticas de consumo comercial de los grupos hispanohablantes. En las tres ciudades de esta investigación es posible identificar eventos comerciales dirigidos a amplias masas de consumidores, financiados por empresas interesadas en afianzar sus estrategias de marketing étnico, mientras que algunos eventos culturales que buscan promocionar otras formas de expresión cultural, consideradas menos populares, cuentan con menos recursos, discurren en circuitos más reducidos y/o han cerrado sus puertas.

Desde mediados del siglo pasado se vienen realizando eventos muy populares como los desfiles de orgullo hispano. En Nueva York, el "Puerto Rican Day Parade" se estableció en 1958, reemplazando el conocido como "Hispanic Day Parade". En 2016 se celebró el domingo 12 de junio y, según sus organizadores, consiguió que acudieran más de un millón y medio de asistentes y cien mil participantes, además de una larga lista de patrocinadores y anunciantes.¹³³ En Los Ángeles, durante las celebraciones

133 La lista se puede ver en: <http://www.nprdpinc.org/sponsorship/>.

del Mes de la Herencia Hispana, inaugurado en 1968 como la “Hispanic Heritage Week” y ampliado en 1988 al mes comprendido entre mediados de septiembre y mediados de octubre, se realiza el “Mexican Independence Day Parade”, que en 2016 se celebró el domingo 18 de septiembre y que, según la cobertura informativa en los medios hispanos, reunió a unas setenta mil personas, por primera vez desde 1931 fue transmitido en vivo por cuatro cadenas de televisión¹³⁴ y contó con una amplia lista de patrocinadores y anunciantes.¹³⁵ En Miami, desde 1978 se celebra el Festival de la Calle Ocho. En 2016 se realizó el domingo 13 de marzo con más de 60 artistas y grupos en 12 escenarios y que, según sus organizadores, es un evento que en promedio reúne a ciento veinticinco mil asistentes y consigue una larga lista de patrocinadores y anunciantes.¹³⁶

Las corporaciones son un espacio donde hay muchos recursos y el *sponsorship* se mueve de acuerdo a la visibilidad y no igual que otras filantropías que tienen que ver con propósitos. El *sponsorship* tiene que ver con números. O sea, una organización que tiene eventos donde hay 25 mil personas es muy atractiva para un *sponsorship*. Y una organización que hace trabajo importante pero que el grupo es limitado, pues no va a conseguir esa financiación. Por ejemplo, Macy's da dinero para el Puerto Rican Parade. Eso es puro márketing. Hay otra tendencia, otro *trend*, que es la filantropía y social media. Era una especie de marketing and philanthropy. Entonces era como que vamos a pedir a todas las organizaciones que sometan una idea y la vamos a poner en Facebook y el que reciba más votos en Facebook gana el dinero. Esto también habla de la estructura ambigua de la banca y la caridad (gestor teatral).

En contrapartida, otro tipo de eventos culturales más específicamente centrados en las artes cinematográficas, la literatura o el teatro en español y que fueron muy activos en décadas recientes, han afrontado diversas vicisitudes ya sea por desavenencias entre sus organizadores, por falta de patrocinadores o por el interés de instituciones públicas y privadas.

Entre estos se encuentran, por ejemplo, el cierre del New York International Film Festival (NYIFF), fundado en 1999 y que dejó de funcionar luego de 13 años de actividades; o el Los Ángeles International Latino Film Festival (LALIFF), fundado en 1995 y que cerró sus puertas luego de 16 años de estar en activo; o la Feria del Libro Español de Los Ángeles (LEALA), que abrió en 2011 con la idea de hacer el evento anual y solo pudo hacerlo por tres años consecutivos, después en 2015 y hoy no se sabe si se podrá realizar una nueva edición.

134 KABC Canal 7 en inglés, así como Univisión, Telemundo y TV Azteca. Y fue copatrocinado por La Opinión (Macías, 2016).

135 La lista se puede ver en: <http://www.cmcposangeles.org/proud-sponsors/>.

136 La lista del 2015 se puede ver en: <http://carnavalmiami.com/wp-content/uploads/2015/10/CM-2016-Sponsorship-Opportunities-2016-1.pdf>.

Pero también encontramos otro tipo de festivales o ferias que se han mantenido activos y que programan ofertas culturales para hispanohablantes. En este sentido, hemos detectado cuatro tipos de estrategias. En primer lugar, identificamos a aquellas ferias o festivales considerados dentro de la línea *mainstream* y que han venido incorporando algunos espacios para la oferta en español. Tal es el caso de la Feria del Libro de Miami, la Feria del Libro de Los Ángeles Miami Film Festival, Los Ángeles Film Festival, New York Film Festival, entre otros. En segundo lugar, hemos identificado ferias o festivales centrados en grupos nacionales y que consiguen atraer patrocinio y/o subvenciones de diverso tipo, tanto del ámbito local como de los países hispanohablantes. Tal es el caso de, por ejemplo, Recent Spanish Cinema Los Ángeles, Argentina New Cinema Los Ángeles, Recent Spanish Cinema Miami, Hola México Film Festival o la Feria del Libro Dominicano de Nueva York, entre otros. En tercer lugar, encontramos festivales que parten de iniciativas de organizaciones o asociaciones culturales latinas y que buscan programar una oferta para los diversos grupos hispanohablantes, como el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, el Festival de Teatro Hispano de Nueva York, el Teatro Fest NYC, el Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles, el Latino Lens Festival, el Festival Latinoamericano de Cine, Arte y Cultura o el recientemente formado Viva! Latino Film Festival de Nueva York, entre otros.

En Estados Unidos es conocida la capacidad de gasto de los latinos que, según la fuente que se consulte, se estima entre 1,3 y 1,5 miles de millones de dólares, y se calcula que crecerá a 1,7 miles de millones de dólares hacia 2020 (Nielsen, 2016). Mientras que la enorme capacidad de consumo ha originado la gestión y desarrollo de productos y servicios, en la opinión de los entrevistados en este estudio no se ha observado este mismo ímpetu por financiar actividades que fomenten actividades culturales en español. Quienes organizan actividades de literatura, teatro o cinematografía, son críticos cuando comparan los fondos que puede conseguir una actividad de corte más popular como un evento deportivo o un concierto musical, por ejemplo. En su perspectiva, los patrocinadores tienden a considerar prioritariamente aquellas actividades masivas que les pueda permitir una mayor exposición de su marca en detrimento de otras actividades de expresión cultural que congreguen a grupos más reducidos.

Cuando calibran los apoyos de las representaciones diplomáticas en las ciudades de este estudio, la mayor parte de los entrevistados tiende a percibir que los gobiernos centrales colocan los apoyos a la promoción cultural a la cola en la lista de prioridades de atención a sus connacionales. Esta tendencia se contrapone con el significativo aporte económico que protagonizan los inmigrantes hispanohablantes. Según los datos más recientes del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), en 2014 se apuntó un récord histórico al contabilizarse en 65 millones de dólares los envíos que los inmigrantes realizaron a sus países en 2014, cifra que se triplicó desde 2001 y que superó el dato más alto registrado en 2008, justo antes de la crisis económica. Si bien la recesión del 2008 se hizo sentir en los montos de las remesas, desde 2010

se empezó a observar la recuperación de los envíos de dinero desde Estados Unidos (Maldonado y Hayem, 2016). Para los entrevistados, esta fuerza económica de las diásporas latinoamericanas, salvo excepciones, no se corresponde con la atención que reciben por parte de sus delegaciones diplomáticas en relación con el fomento de la cultura en español. La mayor parte de los entrevistados coincide en señalar que las partidas presupuestarias para la gestión y promoción de actividades culturales en español suele ser escasa. En la mayor parte de los casos, salvo excepciones, la inversión en las actividades culturales por parte de las representaciones diplomáticas tiende a concentrarse en Washington, que es donde residen las embajadas. Los entrevistados apuntan cómo este tipo de políticas públicas culturales tratan de beneficiar la actividad cultural alrededor de los *lobbies* y el entorno diplomático de las representaciones políticas internacionales. En contrapartida, los presupuestos dirigidos a las ciudades que hemos analizado, salvo excepciones, son minoritarias.

¿Sabes lo que es muy interesante estudiar? Fíjate en los consulados. ¿Qué actividades culturales fomentan? Por ejemplo, el consulado tiene exposiciones en galerías de acá, exposiciones de fotos a las que no va nadie. Lo único que hacen es... para empezar... la gente que viene de los consulados son de clase alta y muy racistas. Ellos lo que hacen es que gastan cientos de miles de dólares apoyando trabajos de la clase alta acá. Ahora dime: ¿qué actividades han hecho para la comunidad? No hacen nada para la comunidad. Hacen para la clase alta. Y eso en mayor o menor medida se repite con los otros países. Algunos consulados que tienen presupuesto y hacen cosas buenas. Pero son excepciones (gestor de actividades literarias).

En este sentido, algunos entrevistados apuntan también la dificultad de poder gestionar eventos a corto plazo ya que los presupuestos, en general, deben ser aprobados con un año de anticipación y dependen de las decisiones de los gobiernos centrales. Esta rigidez en la circulación de fondos limita la capacidad de gestión de algunos consulados, muchos de los cuales encuentran su gestión centrada principalmente en la atención primaria de los diversos trámites imperativos de sus connacionales.

Aquí dependemos de los recursos que la cancillería nos asigna. Entonces sí dependemos de los presupuestos del gobierno. Esto tiene ventajas y desventajas también. Estamos más limitados en cuanto a recursos, también tenemos que hacer una planeación con mucha más antelación. Tenemos que presentar un presupuesto anual que tenemos que someter a la cancillería y en función de nuestras propuestas se acepta o no por la secretaría. Es así como funcionamos: preparamos un programa, solicitamos recursos, lo enviamos y ellos finalmente son quienes aprueban lo que podemos hacer. Nos autorizan cuáles proyectos nos van a apoyar y a cuáles les vamos a dar prioridad (representante diplomático).

En páginas anteriores, cuando analizábamos la génesis de la producción cultural de los latinos en las ciudades de este estudio, anotábamos cómo en diversas ocasiones

los grupos creadores latinos, por un lado, hicieron presión por acceder a circuitos mayoritarios y, por otro lado, generaron circuitos alternativos para las actividades culturales. Por aquel entonces, diversos investigadores identificaron cómo para el gusto y criterio de los promotores culturales estadounidenses resultaba más atractivo invitar a creadores y artistas de Latinoamérica que apoyar y promocionar la producción latina local (Dávila, 1999). Esto, como vimos, generó un sinsabor en los grupos de presión que tendían a contraponerse a la incursión de artistas “de afuera” que de alguna manera se beneficiarían de los espacios conseguidos por los artistas locales.

Pues bien, en las entrevistas de este trabajo hemos constatado que los creadores perciben unas tendencias semejantes cuando se trata de la promoción cultural hispana. Si bien no desdeñan la promoción de artistas y creadores de sus países de origen, sí que anotan desventajas comparativas cuando se trata de apoyar la promoción de la producción hispanohablante local, lo que permea la condición diaspórica de la cultura latina en las urbes estadounidenses.

Otra crítica de los entrevistados apunta a que los apoyos de los gobiernos centrales tienden a poner énfasis en la promoción del país de origen de los inmigrantes hispanoamericanos como destino turístico y/o de inversión en detrimento del apoyo de la producción artística local. Esta situación estaría provocando desazón entre quienes estarían esperando una mayor validación por parte de sus representaciones diplomáticas a nivel local.

Por otro lado, en el marco de las actividades financiadas, promovidas y apoyadas desde las representaciones diplomáticas en las ciudades del estudio, la mayor parte de los entrevistados tiende a señalar que no perciben estrategias constantes y a largo plazo. En cambio, observan cómo los apoyos están prácticamente supeditados a los intereses, afinidades, especialización y objetivos puntuales del funcionario de turno. Esto, se quejan, no permite establecer relaciones estables ni estrategias de gestión y promoción que permitan planes a largo plazo. Según los informantes, esta coyuntura viene impidiendo la consolidación de una red sólida y creciente de alianzas estratégicas alrededor de las representaciones nacionales. Como consecuencia, detectan momentos en los que han conseguido gran atención, promoción y apoyo a diversos proyectos, debido a que ha coincidido con la línea de trabajo del organismo público o del funcionario responsable en ese momento, mientras que en otras ocasiones no consiguen la atención o el apoyo suficiente porque no entran en los planes de acción del cuerpo diplomático correspondiente.

En este contexto, la mayor parte de los entrevistados entiende que las directrices deberían contemplar agendas de trabajo a largo plazo, por encima de la gestión individual y coyuntural de los representantes diplomáticos y más en sintonía con las comunidades a las que sirven. Esta perspectiva, además, debería plantear una estrategia de acompañamiento de la evolución de los grupos nacionales residentes en las ciudades de estudio, de tal modo que se gestionen eventos y actividades

culturales no solamente en los recintos diplomáticos sino en las principales áreas de residencia de los grupos nacionales. Esto implicaría también trabajar por identificar las áreas de inicial concentración, pero también de posterior dispersión geográfica que no siempre se corresponden con las zonas en las que se gestionan los eventos.

Al hilo de la inconsistencia en las políticas públicas culturales “desde fuera”, la mayor parte de los entrevistados tiende a señalar la tendencia a la compartimentalización de las ofertas culturales, que, salvo excepciones, parecen ser segmentadas desde su gestión para la atención de determinados grupos nacionales.

La cultura cubana es muy fuerte aquí en Miami. Aparte de que la cultura cubana tiene mucho peso por la historia, por la política y social de la propia comunidad, eso hace que la propia actividad cultural de la ciudad se enfoque mucho a Cuba. Desde escritores, artes escénicas, cine, etc. hay un componente cubano que no se puede negar. Segundo, otros grupos también han crecido... como la [comunidad] venezolana, la colombiana, la centroamericana, caribeña (dominicanos o puertorriqueños)... entonces la competencia por espacios es mayor que en otras ciudades. O sea, que en Miami lo que hace atractivo a la ciudad, también a la vez genera más desafíos para las diferentes comunidades: hay que pelear por los espacios en una ciudad que sigue creciendo (representante diplomático).

A diferencia de Los Ángeles, Miami a pesar de que tiene esta amplísima cultura en español tiende a estar compartimentalizada un poco a nivel de guetos, grupos nacionales. Entonces los cubanos van a ver a los cubanos, los puertorriqueños a los puertorriqueños y así. A veces hay algunos cruces. Y es eso en lo que estamos trabajando ¿cómo fomentar a nivel de espectador? Cómo trabajar con el público [espectador] para que se empiecen a dar esos cruces. Pero también cómo desde el escenario o desde el espacio del artista, cómo trabajar con el artista para ir más allá, por un lado, del tema del uso del español (y esa es otra discusión que la podemos dejar aparte) o que no importa que tú estés trabajando con una obra cubana, o venezolana o puertorriqueña, estás en Miami y el escenario de alguna manera debe reflejar esa realidad. Entonces, muchos dicen: “no, porque es una obra cubana, cómo voy a poner a un colombiano...” “No, es una obra cubana cómo voy a poner a un argentino...” O sea, que el tema del acento, del idioma es un *issue*... lo que en otras ciudades se piensa como *non-traditional casting*, es decir, ampliar, aquí el concepto del casting fuera de lo tradicional es muy difícil de implementar (investigadora experta).

Si bien los informantes de este estudio asumen que este tipo de estrategias resultan significativas, en tanto sirven para atender las prácticas culturales de los grupos nacionales, la mayor parte de los entrevistados tiende a señalar que sería sugerente que los organismos diplomáticos pudieran generar actividades que engloben a todas

las comunidades latinas de la ciudad. En este sentido, entienden que han sido más bien las empresas patrocinadoras de ciertos eventos las que, en su criterio comercial, han tendido a apoyar eventos y expresiones de cultura popular que promueven las categorías panétnicas de la latinidad o la hispanidad.

En la revisión secundaria de las informaciones proporcionadas por las representaciones consulares, salvo excepciones, hemos echado de menos un mapeo actualizado de organizaciones culturales activas y una circulación pública de agendas de eventos y actividades. La mayor parte de las representaciones consulares envía estas informaciones por email a los listados de residentes empadronados en la ciudad; algunas otras son bastante activas en sus redes sociales, pero este tipo de estrategias estarían manteniendo la difusión de los eventos al interior de los grupos nacionales y no favorecería la promoción de los eventos a otro tipo de audiencias hispanohablantes que pudieran estar interesadas en asistir a las actividades.

Cada vez hay mas conciencia de que al entrar a desarrollar la producción ya hay que entrar a pensar y a movilizar la difusión. Claro, eso, *community engagement, outreach and engagement*. Es todo un campo. Nosotros lo que hacemos es cultivar una serie de relaciones clave en la comunidad. Asegurarnos que los líderes y las personas que influyen en la opinión a nivel comunitario reciben nuestras comunicaciones, vienen a nuestras funciones, se sienten a gusto, que nosotros les escuchamos. Entonces, de algún modo, esa es la parte central del mecanismo de difusión. Tenemos que tener la cortesía para ellos también. Luego producir materiales, los *traditional materials, the grassroots*, las postales que salen por correo y las que se distribuyen a mano, el *street team* que pueda distribuir los materiales (gestor teatral).

4.2 Estrategias en el diseño y producción de proyectos

4.2.1 El acceso a los mecanismos de financiación

Frente a los retos que supone acceder a fondos públicos y privados, diversas organizaciones culturales latinas han decidido desarrollar estrategias de asociación, colaboración e intercambio de recursos, que les permitan tener una presencia más fuerte y consistente en el contexto de las adjudicaciones de subvenciones. En general, este tipo de movimientos asociacionistas han venido de la mano de organizaciones culturales con larga actividad o con considerable dimensión administrativa y presupuestal. Tal sería el caso de, por ejemplo, la recientemente creada Alianza de Teatros Latinos de Nueva York, un consorcio que reúne a ocho teatros de la ciudad y que, según las palabras de la propia organización, tiene la misión de abogar por un sector latino fuerte dentro del competitivo campo de financiación de la cultura y las artes en Nueva York.

La Alianza trabaja en una plataforma común para el desarrollo de liderazgo, el intercambio de recursos estratégicos y la visibilidad de las compañías de teatro. Los miembros llevan mucho tiempo funcionando y ofreciendo una amplia oferta escénica, en español y en inglés, que busca servir a públicos diversos en los cinco distritos y el área metropolitana y tal como lo afirman en su presentación: “todos los segmentos de esta población —incluyendo a la juventud mayormente desatendida y a los ancianos— se benefician de un acceso asequible a obras teatrales nuevas y clásicas, a la preservación del patrimonio cultural y al diálogo público”. Entre sus miembros se encuentran Teatro Círculo, Teatro Itati, Teatro Latea, Teatro Pregones/ Teatro Rodante Puertorriqueño, Repertorio Español, Teatro Sea y Teatro Thalía.¹³⁷

Otros movimientos de similares características los hemos encontrado en la costa oeste, donde desde 2012 ocho compañías decidieron gestar la Alianza de Teatros Latinos de Los Ángeles con el objetivo de evaluar la oferta de teatro latino en la región, identificar lo que se está produciendo y lo que hace falta (Johnson, 2013). Además buscan fomentar las colaboraciones y el intercambio de recursos. El consorcio lo empezaron las compañías Casa 0101, Latino Theater Company (LATC), Grupo de Teatro Sinergia/Teatro Frida Kahlo, Esta LA Rep, the Bilingual Foundation of the Arts, Breath of Fire Latina Theatre Ensemble, Company of Angels y Teatro Campesino.

Estas sinergias se unen a los esfuerzos locales de otras compañías en otras regiones del país, que se acompañan en la conformación de una alianza nacional que sea representativa de la variedad de producciones artísticas, multigeneracionales y bilingües de hoy en día, un nuevo movimiento que busca conformar la Alianza Nacional de Teatros Latinos, tal como fue presentada en la conferencia nacional de NALAC del 2012, al comentar las alianzas regionales de Nueva York y Los Ángeles, así como las conversaciones regionales de Latinos in Theatre coordinada por Theatre Communications Group, o el Latino Theatre Commons, un plan de acción nacional que emerge del Center for Theatre Commons (NALAC, 2012).

Los teatros de la alianza acceden a la identidad *non-profit*. Todos trabajamos con un 501-C3 y todos tenemos más o menos desarrollado un *staff* con las obligaciones de las becas públicas y privadas. Y el trabajo para recaudar fondos del gobierno y de las fundaciones. Cada cual trabaja a su modo, dialogamos con frecuencia. Y compartimos recursos y a veces hacemos trabajo en conjunto tanto para intercambiar nuestra publicidad, que sucede tanto en español como en inglés, como para tener más visibilidad. Para que más gente esté consciente del trabajo que se hace (gestor teatral).

Las sinergias asociacionistas buscan fortalecer los intercambios de recursos y la presencia de los grupos creativos hispanos en el marco de los accesos a los fondos públicos y privados. Sus miembros además llevan ya muchos años trabajando en

137 Véase: <http://latinotheaters.com/#about>

los circuitos culturales latinos de las ciudades. La mayoría de ellos cuentan ya con la figura 501-C3, que le otorga el régimen de organización sin ánimo de lucro (*non profit*) por el que pueden recibir subvenciones, becas, apoyos y financiación que se pueden desgravar de los impuestos¹³⁸:

El 501-C3 es la categoría de *charity entity*. Tiene que ver con el sistema de los impuestos. Hay como una especie de camino gradual de cómo un grupo o entidad va reuniendo los requisitos que típicamente se piden para poder solicitar esos apoyos. Usualmente requieren que la organización cultural haya tenido una actividad por un espacio de dos a tres años. Es así, por ejemplo, en Nueva York hay locaciones generosas de fondos para la producción cultural y hay una percepción interesante de la diversidad. Eso, como en todo, va como las mareas, sube y baja de acuerdo a quién es el alcalde y quiénes son las personas que están detrás y siempre hay que estar haciendo advocacy, independientemente (gestor teatral).

Según hemos constatado, esta figura resulta menos común en los proyectos culturales más recientes, más pequeños o con menos experiencia en el campo. Los creadores que se encuentran en esta posición aspiran a poder conseguir esta categoría fiscal ya que resulta ser prácticamente la única vía de obtención de fondos públicos en Estados Unidos. Y como hemos anotado antes, las organizaciones culturales latinas tienden a apoyarse principalmente en los fondos públicos.

Te vas entonces a estos grupos de teatro pequeños que malamente, con suerte, reciben un grant a nivel del condado. Entonces cómo te tiras a nivel nacional, porque debes tener un poquito de *track record*, de experiencia a nivel local. Hay una compañía de danza, que yo creo que ellos sí han recibido grants a nivel nacional. Porque claro la danza-teatro es otra estética y no tienes el problema del idioma, pero grants a nivel nacional es muy difícil. Y luego, también tienes, sobre el tema del teatro profesional o teatro comunitario y los grants del *National Endowment of the Arts*. Históricamente esta división entre teatro profesional y teatro comunitario viene precisamente de los *funding agencies*, porque el NEA, desde el principio de su historia, dividió no solo este tipo de teatro profesional del teatro comunitario sino las metas de lo que esta cada uno. Y el teatro comunitario desde el principio era para el NEA un teatro que tiene un fin

138 La denominación corresponde a la sección 501(c)(3) del "Internal Revenue Code", la norma sobre impuestos nacionales de Estados Unidos. Como indica el Internal Revenue Service (IRS), entidad encargada de la recaudación tributaria en los Estados Unidos, en su sitio web: "To be tax-exempt under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code, an organization must be organized and operated exclusively for exempt purposes set forth in section 501(c)(3), and none of its earnings may inure to any private shareholder or individual. In addition, it may not be an action organization, i.e., it may not attempt to influence legislation as a substantial part of its activities and it may not participate in any campaign activity for or against political candidates. Organizations described in section 501(c)(3) are commonly referred to as charitable organizations. Organizations described in section 501(c)(3), other than testing for public safety organizations, are eligible to receive tax-deductible contributions in accordance with Code section 170".

educativo y donde lo profesional, lo artístico, lo estético, desaparecía. Entonces, eso es inexistente hoy en día, pero ha ayudado a crear a nivel nacional, desde fuera lo que es teatro profesional y lo que es teatro comunitario (investigadora experta).

Esta tendencia también supone un reto a la hora de acceder a los recursos. Para muchos creadores resulta sumamente complejo entender bien el funcionamiento, las dinámicas y la calendarización de las convocatorias. En general, percibimos un consenso a reconocer que resulta más accesible las ayudas otorgadas a nivel local, ya sea por la ciudad o por el condado al que pertenecen. La mayor parte tiende a reconocer que les cuesta acceder a los fondos federales y que los organismos nacionales les resultan inalcanzables porque la mayor parte de las convocatorias esperan que la organización solicitante cuente ya con un prestigio y un historial de subvenciones conseguidas a otros niveles.

En consecuencia, son las organizaciones más longevas o que han contado previamente con subvenciones de otro tipo las que pueden acceder a estas solicitudes. Con todo, la mayoría de los entrevistados reconoce que el carácter altamente competitivo de estas subvenciones supone retos constantes.

Nosotros tenemos la categoría de non-profit por lo que aplicamos a becas de la administración pública, al condado sobre todo. Tenemos el NEA con aplicaciones que son complicadísimas de rellenar y complicadísimas de que te las den. Hay mucha competencia para que te las den y tampoco son tan potentes. Hay dos maneras en que el Estado ayuda. Una es con las ayudas del la NEA o el National Endowment for the Humanities. La otra es con la Ley de Mecenazgo que hay, a los mecenas, a los patrocinadores de eventos culturales. Creo que esas son las dos formas más potentes de apoyo que tienen (director de Centro Cultural).

Hemos encontrado dos posicionamientos diferenciados cuando se trata de analizar las estrategias de recaudación de fondos. Por un lado, la mayor parte de los creadores y directores de organizaciones perciben que no hay una clara política cultural que apoye las actividades en español. En este sentido, los entrevistados identifican varios niveles de acción. Encuentran más accesibles los fondos que ofrecen la ciudad o el condado, perciben más difícil acceder o comprender el criterio o las directrices de otorgamiento de fondos a nivel del estado o del país. La mayoría entiende que la financiación de la cultura se encuentra más bien en manos de las agencias públicas o en las fundaciones privadas, pero en la práctica cotidiana reconocen orientarse más por la búsqueda de los fondos públicos. Por otro lado, debido a que la mayoría de los entrevistados son inmigrantes, tienden a comparar estas dinámicas con las que han observado cuando vivían en sus países de origen, en donde sí encuentran que existen políticas culturales, secretarías de cultura o ministerios de cultura que apoyan sus actividades al interior del país. Sin embargo, son críticos al diagnosticar que no perciben el mismo criterio para apoyar las actividades culturales de sus connacionales

en la diáspora. En otras palabras, los circuitos culturales en español se encontrarían en una especie de doble olvido por parte de los estamentos públicos del país de destino y del país de origen, por lo menos, en cuanto a priorización de apoyos a las actividades culturales en español. Salvo excepciones, ha sido constante encontrar discursos de reclamo de mayor atención y apoyo.

No hay una política cultural. Aunque hay ayudas a través de las agencias, mayoritariamente están en manos privadas. Al final la financiación cultural, en vez de recaudarla a través de impuestos, la dan a través de desgravaciones fiscales. Por lo tanto, ceden en la decisión al que da la ayuda, que decide dársela a un proyecto o a otro. Ceden esa responsabilidad. La protección estatal viene vía desgravación. Es decir, sí que fomentan dar dinero para el arte, pero la decisión de en qué se va a invertir ese dinero no la toma el Estado, no la toma un político. La toma o un gestor, en el mejor de los casos, o el que da el dinero (director de Centro Cultural).

En el caso de la producción literaria o teatral, algunos de los entrevistados han identificado los espacios académicos como entornos factibles para promocionar eventos culturales. En el caso de las letras, por ejemplo, diversos directivos de organizaciones literarias, escritores o gestores de editoriales, tienden a rescatar sus colaboraciones con escuelas, universidades y otros centros educativos. Sin embargo, como hemos visto antes, el hecho de que no haya una mayor representación de académicos latinos en las instituciones educativas y, máxime, en las posiciones de dirección, diseño y planeación de estrategias de atención a minorías etnoraciales y lingüísticas, estaría limitando los avances en este terreno. La mayor parte de los entrevistados reconoce que cuando se establecen relaciones de colaboración y apoyo con las instituciones académicas es porque se encuentran con profesorado hispano interesado en asuntos culturales o con especial interés en fomentar la promoción de la cultura en español.

Yo me imagino que tiene que haberla como por teoría. Digamos que el fomento al español que yo percibo viene más bien de los mismos hispanohablantes más que como de una posición más federal, digamos. Sí me ha tocado ir a muchas escuelas a promocionar la lectura y eso sí tiene que ver con planes más bien federales (me refiero al país). Las escuelas que yo visito están asociadas a movimientos estatales. En mi contacto con profesores o bibliotecarios me he dado cuenta de que son exigencias que vienen desde más arriba. Las escuelas tienen que ofrecer idiomas (escritor).

Para la mayor parte de los entrevistados, la figura del gestor cultural es una pieza clave en el acceso a la financiación de actividades culturales en español. Las organizaciones más longevas o más grandes tienden a contar con personal que se dedica en buena parte a la tramitación de los documentos, la interpretación de las convocatorias y la

búsqueda de fuentes permanentes y pero también de nuevas vías de financiación. Ésta es un área de potencial avance en la que los diversos organismos podrían intervenir. La capacitación y formación de gestores culturales que sirvan de intermediarios entre los creadores y las organizaciones que ofrecen los fondos, ya sea públicos o privados, resulta una pieza clave.

Esto es un montón de trabajo. Entonces, la escala se convierte en una especie de ventaja-desventaja. Mi organización es pequeña comparada con el museo, pero mi organización es grande comparada con una entidad de danza donde hay dos personas y producen seis programas al año. Y ellos no tienen el tiempo o la capacidad para hacer el tipo de cultivación que yo hago. En mi organización yo soy el encargado del *fundraising*. En otras organizaciones el *fundraising* lo hace uno de los artistas, cuando no tiene otra (gestor teatral).

En el caso de las compañías pequeñas o más recientes, resulta muy complejo poder dedicar tiempo y esfuerzo en este tipo de trámites. Los creadores, artistas y fundadores de compañías nuevas se encuentran ante el reto de avanzar no sólo en la producción de la actividad artística sino en encomendarse en la tarea de entender las políticas de financiación de las entidades públicas y las fundaciones privadas. Pero este es un reto muy complejo de afrontar cuando no se cuenta con los recursos, el personal o el valor tiempo necesario para tal emprendimiento.

Es complicado. Hay mucho trabajo *pro bono*. Hay muchas horas y esfuerzo muy grande. No sé dónde está la clave, si encontrar a la persona que sepa cómo hacer esto. Las instituciones podrían ser de más ayuda y facilitar el contacto entre, a lo mejor, gestores culturales y creadores porque son dos ramas que estando relacionadas requieren casi dos funciones distintas. Son dos partes del cerebro completamente diferentes. Yo quiero pensar que hace falta un gran sacrificio para montar un proyecto nuevo y a medida que vas avanzando y la gente te va conociendo te puede ir mejor o que se van facilitando las cosas. No hay garantía de ello, pero es un sueño. Es el sueño (artista y fundador de reciente compañía artística).

Por otro lado, la aplicación a solicitudes de financiación requiere de destrezas de traducción no sólo literal sino culturalmente. En general, perciben que resulta imprescindible aprender cómo convencer a directivos mayoritariamente anglosajones la importancia y la validez de los eventos dirigidos a servir a comunidades hispanohablantes y bilingües.

La cultura en español todavía está en pañales. Hay muy poco dinero. De ahí que instituciones como esta se conviertan en algo muy importante para la promoción de la cultura en español. La responsabilidad de financiar/apoyar las actividades culturales en español viene de parte de instituciones de afuera y de

instituciones privadas americanas que se dedican a eso también. Hay gente que hace un trabajo muy importante con muy poco dinero. Luego las universidades hacen su parte. Hay una efervescencia grande, por ejemplo en el mundo teatral, hay mucha gente haciendo cosas, pero lo que no hay son productores potentes. Faltan producciones profesionales. Hay talento pero no hay dinero para hacer buenas producciones (director de Centro Cultural).

A la industria editorial americana no le interesa el español. Más bien le interesa el español porque es algo políticamente correcto atender a una comunidad pobre como la comunidad hispana, pero no quiere decir que la industria editorial americana 1) muestre interés en la comunidad hispana y 2) sepa lo que está haciendo. Generalmente, es una cultura superior, arrogante y racista. Y dicen, bueno, los hispanos con este vuelto tienen suficiente. Entonces publican algunas traducciones que empujan con publicidad y con eventos. Y no les interesa, sabe, nada qué es bueno o qué es malo. Ellos tienen que cumplir con su cuota de mercado. Las grandes editoriales. Hay excepciones, pero no tantas (gestor de actividades literarias).

En varias ocasiones los entrevistados han reconocido la necesidad de especializarse en la gestión cultural para poder navegar la burocracia administrativa que conlleva conseguir subvenciones. En una de las entrevistas encontramos a alguien que se ha formado en gestión cultural en Estados Unidos. En la conversación, reconoció tener una posición privilegiada por contar con el *know how* de la financiación de la cultura en este país. Su trayectoria ha sido además reconocida por organizaciones *mainstream* que le suelen llamar para incorporar actividades latinas dentro de la programación general. Al haberse formado en instituciones estadounidenses, esta persona cuenta con la información y las prácticas estratégicas para gestionar y producir actividades culturales en los circuitos en los que se mueve. Y suele moverse tanto en los circuitos latinos como en los anglosajones. Su figura es una pieza clave en este entramado de gestiones de acción cultural ya que esta persona conoce las comunidades latinas desde dentro y también ha conseguido conocer las organizaciones y fundaciones estadounidenses desde dentro. Su figura ha sido anotada en varias de las entrevistas con otros creadores y productores culturales.

4.2.2 El reto de la producción

Una vez sobrepasado el reto de conseguir una subvención o la suma de varias subvenciones de la ciudad, del condado, del estado o a nivel nacional, o la financiación por parte de alguna institución privada, los creadores y gestores enfrentan el reto de la producción. El trabajo de campo lo hemos centrado en zonas estratégicas de la ciudad ya que en los tres casos, nos encontramos con propuestas muy disímiles en

origen, forma y fondo. Al ser este un estudio de enfoque metodológico esencialmente cualitativo hemos conversado con actores representativos de cada uno de los aspectos. Los límites de tiempo no nos han permitido conversar con todos los que intervienen en estos circuitos sino que hemos abordado a una muestra representativa para poder analizar y comprender la fotografía actual.

Al indagar cómo desarrollan las gestiones de producción una vez obtenida la financiación, en general, hemos detectado que cuando se trata de organizaciones de larga trayectoria y con historial de acceso a financiación pública o privada, las producciones tienden a tener una estabilidad en cuanto a la programación. Los calendarios están estructurados anualmente y las producciones se realizan en consecuencia. Por otro lado, hemos encontrado también propuestas más modestas en términos de presupuesto, de personal o de ofertas a lo largo del año. En los casos en los que la compañía está compuesta por un grupo pequeño de personas encontramos que las producciones tienden a ser muy reducidas de presupuesto. De hecho, hemos identificado algunas actividades que se basan casi exclusivamente en el esfuerzo personal de quien la dirige. En estos casos, los costos tienden a reducirse al mínimo. Algunas compañías teatrales, por ejemplo, montan sus producciones con actores que no cobran por los ensayos debido al escaso presupuesto disponible. En estos casos, los artistas tienden a tener otros trabajos que les permiten solventar sus gastos personales y se incorporan en estas producciones porque están interesados en continuar ejerciendo su profesión artística.

Tenemos otros trabajos. Trabajamos en otras compañías. Yo ahora me voy de gira porque me ha salido otro trabajo en Washington. Entonces me voy. A veces salen proyectos audiovisuales. Todo depende (artista, fundador de reciente compañía artística).

En los casos de las actividades literarias, quienes intervienen lo hacen sabiendo que no se trata de eventos con grandes rendimientos económicos. Se enfrentan al reto de que la literatura en español no ocupa un lugar prioritario en la oferta cultural general en las ciudades en las que residen. Como consecuencia, entienden que deben hacer un esfuerzo añadido para convencer a quienes deciden los apoyos de que la propuesta que ponen en la mesa es de calidad y que resulta relevante para las comunidades hispanohablantes. En este sentido, algunos entrevistados reconocen que resulta complicado poder conseguir fondos cuando las personas que ocupan los cargos de decisión no comprenden o no conocen los contenidos de las obras propuestas. En este sentido algunos entrevistados acusan una falta de entendimiento o de valoración de las actividades culturales hispanas a la hora de otorgar las ayudas. Perciben que quienes valoran los proyectos no necesariamente entienden los contenidos o valoran la importancia de los eventos.

Ven la hispanidad como una forma folclórica y yo pienso que mi hispanidad va más allá de eso... son otros mis conflictos... son otras mis necesidades... no hay nadie que las esté sufriendo y para eso necesitas un montón de plata o, por lo menos, no montón de plata pero la plata continua para que puedas hacer un trabajo a largo tiempo (gestor de actividades literarias en español).

La mayor parte de los entrevistados coincide en que las oportunidades de avance en el bilingüismo y la cultura en español se encuentra en los entornos escolares y en las edades tempranas. Por esto centran sus esfuerzos en conseguir espacios de promoción de lectura o talleres de comprensión lectora. Entienden que la suma de los esfuerzos de los distintos actores que intervienen en estos proyectos es fundamental para conseguir avances en la producción, circulación y consumo cultural en español. En este panorama ubican a los padres de familia y a las escuelas. Entienden que las sinergias que se producen en los entornos privados podrían estar estableciendo barreras al avance del bilingüismo ya que, perciben que la tarea de mantener el uso del idioma de manera coloquial es una batalla compleja de la que no siempre se sale airoso. Las familias que no cuentan con el apoyo del avance del bilingüismo en el entorno escolar tienen difícil la tarea de mantener el nivel del idioma hablado y sumamente complicada la tarea de mantener un nivel adecuado de escritura y lectura.

Ahora queremos intentar promover en las escuelas un taller de lectura. Y ver si de esa manera, bueno, hay un avance. No mañana, ni el próximo año, pero bueno, de alguna manera tenemos que empezar, se tiene que comenzar en serio. Y ya nos reunimos con la administración de las escuelas para explicarle lo que nosotros queremos hacer, porque se tiene que hacer (gestor de actividades literarias).

Yo por ejemplo conozco niños que han nacido acá pero de padres hispanos que no hablan inglés. Pero tampoco el niño habla español. Entonces, ahí hay un gran problema porque, ¿cómo se comunican? Nos dicen que esta es una ciudad bilingüe. Pero está lejos de ser una ciudad bilingüe, porque para mí ser bilingüe es tener el inglés perfecto y el español perfecto. Ese es el verdadero bilingüe. Sobre todo a nivel de escritura (gestor de actividades literarias).

Quienes trabajan en la producción de las actividades literarias, en la edición o ventas de libros en español apuntan varias áreas de oportunidad. La mayor parte de los entrevistados ha sido muy crítico a la hora de valorar la voluntad política para apoyar la literatura en español. Y han sido críticos no sólo con las organizaciones públicas estadounidenses locales, sino también con las instituciones federales y nacionales, y con las instituciones de los países de origen. Salvo contadas excepciones, entienden que hace falta un mayor apoyo para poder avanzar en la gestión, promoción y difusión de la literatura en español. Es un mercado que a primera vista pareciera muy importante porque el discurso público tiende a hablar del avance de los latinos, pero que en realidad, entienden, no se corresponde con el avance del uso del español y del

avance de las prácticas culturales en español particularmente la lectura y escritura. En este contexto apuntan a las bibliotecas de las escuelas y las organizaciones de las ferias de libro como prioritarias en el avance de los apoyos para la edición, compra y venta de textos y publicaciones varias en español. En las entrevistas hemos identificado la crítica al hecho de que el español sea considerado como un idioma de segunda clase y en el criterio general no tenga tanto prestigio como otras lenguas. La crítica es más acusada ya que los entrevistados trabajan en áreas donde residen latinos y donde las comunidades hispanohablantes son amplias.

En las bibliotecas de las escuelas no tienen tantos libros en español como deberían. Creo que tienen más libros en francés o en chino. Nosotros lo decimos desde el punto de vista de los libros, que es el área en el que nosotros nos movemos. Nos parece que está crudísima: la carne está ahí, roja y sin sal. A eso le falta un montón (gestor de actividades literarias)

Aparte de la feria del libro, veo muy pobre la promoción de la literatura en español porque en esta ciudad, el público, el que consume cultura, la literatura no está en su lugar. Los esfuerzos por colocar a esta ciudad en un parámetro literario es complicado. En eso está aislada, es una isla en medio de una zona desértica de literatura. Claro que hay esfuerzos. Nosotros tenemos autores de libros. Las universidades y algunas librerías hacen trabajo, pero comparado con otras ciudades todavía es una ciudad muy pobre en el aspecto literario (representante diplomático).

En el caso de Miami, la mayor parte de los entrevistados coincide en reconocer que ha habido un incremento en la oferta de producciones teatrales, pero que no necesariamente todo lo que se ofrece es de calidad. En general encontramos un consenso en percibir que es saludable que haya una oferta amplia y disponible para muchos públicos, pero también tienden a ser críticos en cuanto a la percepción de la calidad de las producciones. La ciudad se encuentra en una coyuntura de crecimiento y de apertura y ampliación de sus producciones y ofertas culturales. En la mayor parte de las conversaciones hemos detectado que los protagonistas de los circuitos culturales de la ciudad perciben un momento de oportunidades. Los que son optimistas entienden que es el momento en que las organizaciones encuentren mayores apoyos por parte de los organismos públicos y las fundaciones privadas. Los más críticos reclaman que se valore la calidad de las ofertas y que se abogue por avanzar en actividades que incentiven el sentido de la reflexión social y la discusión sobre los valores culturales de las comunidades hispanohablantes.

Dicen los que han vivido aquí hace muchos años que ha habido un cambio positivo porque antes no pasaba nada. Y ahora hay de estos teatros pequeños, independientes, que producen teatro. Hay obras de teatro todos los fines de semana, presentaciones de trovadores. Ahora, si vamos a ponerle una lupa a lo que pasan, el 80% de lo que presentan no es de calidad (gestor de actividades literarias).

Miami es una ciudad efervescente. Muchas compañías de teatro, muchos creadores. Esta efervescencia, que tiene que ver con teatro, presenta sus dificultades a nivel de analizar o emitir un criterio sobre la calidad o qué tipo de producciones son. Yo ahora estoy escribiendo un ensayo y me dicen, bueno tienes que decirme si es una apuesta de teatro profesional, comunitario o amateur. Son categorías que en Miami son muy difíciles de definir por lo que es Miami en sí (investigadora experta).

Yo creo que Miami apenas está despegando, o sea no se ha consolidado el ámbito cultural del todo, lo que se puede ver en la gran disparidad de calidad del producto cultural que se ofrece en la ciudad. Puedes llegar a encontrar algo muy bueno, pero también encuentras mucha oferta, una buena proporción, de una calidad cuestionable. Creo que la ciudad apenas esta transformándose y consumiendo cultura, igual entendiéndose a sí misma, qué es lo que está buscando la ciudad... y es un proceso. Creo que en este proceso de aprendizaje para la ciudad y para todos los que estamos involucrados, pues te encontrarás con cosas de muy buena calidad y otras que no lo son. Francamente, no de lo mejor. Se nota, por las propias características de la ciudad. Es una ciudad más nueva, hay mucho dinero, pero no necesariamente se enfoca en la mejor calidad artística sino que quizás se privilegia la cuestión más comercial, entonces eso pues afecta de alguna forma a cómo se presentan las cuestiones culturales (representante diplomático).

En el caso de Nueva York, los entrevistados coinciden en percibir que aunque se trata de una ciudad con una amplia tradición teatral, esto no necesariamente se refleja en el crecimiento de la oferta de teatro en español. Entienden que el avance de la oferta ha venido más bien impulsado por el empuje de compañías y organizaciones de base que han trabajado y muchas veces demandado abrir espacios y conseguir apoyos financieros para sus actividades culturales. La mayoría identifica las producciones en entornos *off-Broadway* y más bien periféricos, pero que históricamente han sido de gran valor en la promoción de la cultura, la crítica social y la discusión sobre situaciones de opresión e injusticia social. El teatro en español en los circuitos neoyorquinos tiende a poner el énfasis en las tablas como formas de promoción identitaria. La oferta es también variada y encontramos desde propuestas de teatro clásico a obras más contemporáneas. La mayor parte de los creadores y artistas involucrados coincide en reconocer que las organizaciones con mayor presencia en la ciudad han podido consolidar una historia de obtención de fondos que ha permitido avanzar en estos años. Sin embargo, la serie de recortes presupuestarios ha demandado un replanteamiento de las estrategias.

En Los Ángeles hemos encontrado organizaciones culturales de larga trayectoria en la producción de teatro, muchas que se gestaron, como hemos visto en las páginas anteriores, en los años de las luchas por los derechos civiles de los trabajadores

inmigrantes y sus familias. Muchas de las organizaciones centran su producción en español en espacios alternativos a los circuitos *mainstream*. Muchas compañías se encuentran situadas en barrios mayoritariamente latinos, lo que favorece el afianzamiento de la oferta. Algunas compañías cuentan con espacio propio y otras rentan espacios para montar las obras de manera temporal. Hemos encontrado también algunas ofertas por parte de organizaciones latinas que consiguen incorporarse en algunos circuitos *mainstream*. En este caso, las producciones tienden a tener agenda de temas de interés para las comunidades latinas, pero son producidas en inglés, no en español.

En general hemos encontrado en las tres ciudades que, además de los retos que supone producir a bajo costo, muchos de los entrevistados reconocen que hace falta más entrenamiento de profesionales del arte y la cultura. La mayor parte de los que intervienen en las producciones teatrales, en las presentaciones de libros o las tertulias en español han sido formados fuera de Estados Unidos. Muchos de los directores, pero también los expertos en la materia apuntan a que esta es también una brecha a subsanar en el camino de avance de la producción cultural en español.

Entonces el profesional viene con entrenamiento con escuela, con talleres a nivel internacional y te encuentras por otro lado hay gente donde, como en la mayoría de los Estados Unidos donde la profesionalización, si no es universitaria, es prácticamente inexistente. Entonces es muy difícil cuando proponemos talleres de actuación de dirección, de luminotecnia, etc... es... son contados los que vienen, porque no hay una cultura o no ha habido una cultura de preparación profesional en español (y en inglés tampoco, en los dos idiomas)... entonces pues bueno, un lugar donde estamos trabajando para fomentar precisamente, la profesionalización del artista, es complicado (investigadora experta).

Por tanto, así como en el aspecto de la financiación de la cultura hemos identificado la figura del gestor cultural como pieza clave para lograr mayores avances en la obtención de fondos, subvenciones y patrocinios, en el aspecto de la producción identificamos un área de oportunidad el aspecto de la formación profesional. La mayor parte de los entrevistados coinciden en que hace falta mayores apoyos a la capacitación y actualización de artistas, creadores y productores. Debido a que la formación profesional de las artes tiende a ser eminentemente en inglés, resulta un gran reto poder conseguir mayores espacios de formación. Salvo excepciones, la mayor parte de las producciones cuentan con artistas y creadores formados en sus países de origen o con personas que han sido formadas en Estados Unidos, pero en inglés. En este contexto también encontramos un área potencial de avance para fomentar la formación profesional.

En muchas de las entrevistas hemos recogido también la crítica al escaso fomento de la producción artística en español en los años de formación básica. Este dato resulta muy significativo si tomamos en cuenta, como hemos visto a lo largo de estas páginas, que muchas de las compañías de teatro o de las organizaciones literarias

han encontrado vías de colaboración con las escuelas. Algunas veces los grupos de estudiantes son llevados por sus profesores a ver las ofertas culturales, otras veces son las propias compañías y organizaciones las que visitan las escuelas y llevan la oferta al centro educativo. En la mayor parte de las entrevistas se ha hecho hincapié que estas actividades se consolidan en gran parte por las iniciativas de las propias organizaciones latinas, porque encuentran dentro de los centros educativos a algunos profesores latinos o con interés en el avance de la cultura hispana en los entornos escolares y, en el menor de los casos, por iniciativas de programas de promoción cultural que vienen diseñados “desde arriba”.

En el caso de las exhibiciones de películas o de festivales de cine, hemos encontrado tendencias semejantes. Varios de los entrevistados han reconocido que ha sido el trabajo de las organizaciones artísticas las que han luchado por conseguir espacios de exhibición. Hemos identificado situaciones muy diversas. Por un lado, como hemos anotado en páginas anteriores, el cierre reciente de apuestas que estuvieron funcionando por varios años, como el Festival Internacional de Cine Latino de Nueva York o el Latino International Film Festival de Los Ángeles, que dedicaban sus actividades a la producción latinoamericana y latina. Por otro lado la continuidad de propuestas enfocadas a grupos nacionales que se centran las ciudades de nuestro estudio¹³⁹ como el Recent Spanish Cinema en Los Ángeles y Miami, el Festival Hola México que se produce en Los Ángeles y viaja a otras ciudades de manera itinerante, el Argentina New Cinema Los Ángeles, el Puerto Rican Heritage Film Festival de Nueva York, el Latin Beat the Filmnic, entre otros. También hemos encontrado apuesta de reciente gestación, como el Viva Latino Film Festival de Nueva York. Y festivales mainstream donde se abren algunos espacios para exhibir cine en español, como el Miami International Film Festival, LA Film Festival, The New York Film Festival, el World International Film Festival en las ciudades de este análisis, Palm Springs Festival, Sundance, entre otros.

Por otro lado, así como ocurre con la producción teatral o literaria, hemos identificado espacios de promoción de cine en español en los entornos académicos. En las tres ciudades del análisis se producen de manera continua sesiones de proyecciones de películas, documentales o cortos en español. En algunas instituciones educativas de hecho se organizan festivales de cine latinoamericano o latino y promueven exhibiciones, así como charlas con los directores, productores o actores. Este es el mismo caso de algunas organizaciones culturales como museos, galerías y centros culturales. En la mayor parte de los casos, como apuntan los entrevistados, se trata nuevamente de situaciones promovidas por organizaciones latinas que buscan abrir espacios de exhibición, particular interés por parte de profesores latinos o educadores interesados en las temáticas y, en ocasiones, acuerdos interuniversitarios entre

139 Aunque nos centramos en Miami, Nueva York y Los Ángeles, cabe anotar que se realizan festivales de cine latino en otras ciudades como San Diego, Austin, Tampa, Tucson, San Francisco, Washington, Seattle, McAllen, Chicago, Boston, Santa Fe, Gainesville, Denver, San Antonio, entre otros.

instituciones de países hispanohablantes e instituciones estadounidenses. Por otro lado, encontramos también actividades por parte de algunos consulados que o bien cuentan con espacios para exhibición de películas o que promueven la exhibición de muestras en recintos *ad hoc*.

4.2.3 Los retos de la promoción y difusión de actividades

No podemos analizar las artes escénicas, las artes plásticas, la cinematografía o la literatura sin tomar en cuenta los circuitos de las industrias culturales de la comunicación, con particular atención a lo que viene ocurriendo con los periódicos, la radio y la televisión, máxime en un contexto digital en el que la incursión de los nuevos medios y las nuevas tecnologías ha dado pie a la transmediatización de las industrias y la incursión de las redes sociales y los aparatos electrónicos en nuestra vida cotidiana. La mayor parte de los entrevistados han apuntado los efectos positivos y negativos de las nuevas tecnologías en la promoción de las actividades culturales latinas en la ciudad. En primer lugar, en muchas de las conversaciones se ha indicado la cada vez menor cobertura periodística por parte de los medios. Las presentaciones de libros, las obras de teatro o las actividades de artes escénicas y plásticas de variado origen y en español, tienen un gran reto en conseguir captar la atención de los medios de comunicación. En las entrevistas se ha encontrado un consenso en apuntar a que los medios de referencia (*mainstream*) tienden a pensar que son actividades demasiado alternativas y que al no entenderlas como de interés general, pierden el interés periodístico. Paradójicamente, esta crítica se apunta no sólo a los medios angloparlantes sino que los entrevistados se aquejan de una cada vez menor capacidad de los medios hispanos para poder cubrir, reportear o criticar las actividades culturales en español.

Los medios en español nos cubren difícilmente. Es muy difícil acceder a ellos. El año pasado hicimos una obra muy vanguardista. Dentro de la comunidad hispanohablante no se entendió. No hay un público para ese tipo de teatro todavía (fundador de compañía teatral)

Aunque en la perspectiva de los entrevistados se entiende muchas veces como falta de interés o capacidad de entendimiento de las propuestas culturales, en realidad se trata también de un problema que vienen afrontando los propios medios en cuanto a su capacidad de gestión. Como hemos anotado en otros trabajos, los efectos de la recesión económica de mediados de los años dos mil originó una drástica reducción de las redacciones informativas en la mayor parte de los medios hispanos en las tres ciudades de este análisis (Retis y Badillo, 2015). Esta coyuntura ha hecho que se resienta también la cobertura informativa de las actividades culturales en español. La mayor parte de los entrevistados percibe que resulta cada vez más difícil conseguir aparecer en los medios latinos, particularmente en los de información periodística.

En general reconocen que los escasos espacios de promoción lo constituyen los programas de entretenimiento, si es que consiguen despertar el interés comercial por la oferta artística; es decir, si en la obra o el evento participa alguna estrella medianamente conocida.

Los entrevistados se quejan de la cada vez más escasa producción de crítica de arte, literatura o cine. Se trata, en su opinión, de una especie en extinción dentro de la oferta mediática en español. Casi todos destacan algunos espacios en las ondas radiofónicas donde todavía consiguen encontrar vías de promoción de actividades culturales. A esto se suma que debido a la escasez de recursos, muchos de los gestores reconocen contar con muy pocos fondos para poder adquirir, por ejemplo, espacios publicitarios en los medios hispanos locales.

Hay dos problemas fundamentales. Primero, no tienes prensa. La prensa que existe, digo, los periódicos que se publican son muy limitados, muy simples. Justamente apuestan al inmigrante de primera generación, que es el que mantiene el español. No son vehículos buenos de promoción literaria. No tienes revista, no tienes televisión. En las cadenas latinas a veces sacan un libro pero generalmente el libro es una estupidez. No puedo contar con ellos. Tampoco tienes websites que estén radicadas acá ni revistas *online* en español que estén radicadas en Estados Unidos. La media tradicional no existe como vehículo para promoción literaria. Te quedan las redes sociales, el email y el boca a boca. Estas son las vías para la promoción. El segundo problema que tenemos en este país es la academia. [...] Mas allá de cambios superfluos que se hagan para minorities siempre hay una hegemonía blanca y bastante ignorancia y arrogancia de la clase superior, a veces sin mala voluntad, bastante ignorancia de la realidad latinoamericana por parte de academia americana generó que haya una academia muy desigual (promotor de actividades literarias).

En las entrevistas también hemos recogido críticas a la labor de la investigación académica. En perspectiva de quienes promueven actividades de fomento a la lectura en español, la investigación debe trascender a los circuitos universitarios y ahondar más en la incidencia o el servicio comunitario. Tal como hemos visto a lo largo del repaso histórico de las comunidades hispanohablantes y bilingües, los entrevistados perciben que los grupos han mantenido el uso del español a pesar de las políticas lingüísticas restrictivas y por el impulso del uso cotidiano del idioma en los entornos familiares. Esta situación crítica, entienden, debería ser tratada desde la base, en la formación en las aulas, no en los entornos indirectos de los circuitos de la cultura hispana. En otras palabras, para conseguir un mayor avance de las producciones culturales en español en estas ciudades hace falta un mayor apoyo desde los campos de acción educativa.

La gente que se reúne en los congresos para estudiar los cambios del idioma. Y hacen congresos donde se gastan un dineral, pero al final, donde tienen que

estudiar, donde tienen que apoyar, que es la gente que lo habla, nadie está apoyando nada. Se reúnen los doctores en español, los catedráticos, los periodistas, etc., que siempre son los mismos. Pero al final para intercambiar la historia el español o ver cómo muta el español hay que ir al terreno a donde está la gente que ejecuta el español, la que lo habla, si no vamos a seguir en lo mismo, tanto congreso pero no necesariamente va a haber una mejora. De los 50 y pico millones de hispanos en Estados Unidos, podríamos contar yo creo 2 millones de lectores en español y con mucha suerte (gestor de actividades literarias).

En este sentido, muchos de los entrevistados también son críticos con las prácticas culturales en los países de origen. Como hemos anotado en páginas anteriores, aunque no existe una valoración general sobre las prácticas y los consumos culturales en Iberoamérica, las encuestas nacionales ha detectado bajos niveles de participación en actividades y de lectura en español. En este sentido, varios entrevistados perciben que este contexto se reproduce en los contextos diaspóricos.

En general, el latino lee poco de por sí. Si pensamos un poco el tipo de comunidad que llega. De por sí se lee poco y segundo la gente que ha venido aquí está muy dividida. Hay dos perfiles socioeconómicos muy claros. Uno es gente empresarial, de negocios que ha venido a instalarse. Segundo, una comunidad de inmigrantes con un perfil económicamente bajo. Estos dos grupos no son particularmente ávidos lectores, por cuestiones educativas o por motivos de tiempo (representante de Centro Cultural).

Si la gente no consumía literatura en su país de origen aquí tampoco lo hará. Y de las segundas generaciones, a no ser que llegue a la universidad y empiece a interesarse por su país de origen y por la literatura de su país de origen, no va a consumir literatura acá. Digo, que tengamos millones de personas latinas en el país, el mercado literario se reduce a un 1% o al 0,1%; es realmente un mercado inmensamente reducido (gerente de librería y gestor de actividades literarias).

Hemos detectado una constante crítica a la falta de cultura filantrópica por parte de las propias comunidades latinas. La mayor parte de los entrevistados tiende a solicitar los apoyos, subvenciones y patrocinios de entidades públicas y privadas estadounidenses porque, a diferencia de los angloamericanos, tienden a no encontrar opciones de financiación directa filantrópica.

Los latinos no tenemos una educación en general de filantropía. No nos apoyamos los unos a los otros. Yo he pasado experiencias de discriminación no solamente por los blancos sino por los propios latinos (responsable de dirección y gestión de actividad cultural).

Los escasos espacios de obtención de fondos en los grupos latinos se suma a las dificultades para poder acceder a los fondos generales de las organizaciones

mainstream. Ante estas circunstancias hemos encontrado que los entrevistados tienden a señalar la cooperación entre las organizaciones culturales latinas como la vía más evidente para poder conseguir mayor fuerza y visibilidad cuando se trata de buscar promoción de las actividades.

Yo he visto por varios años cómo las corporaciones o las fundaciones daban dinero a actividades culturales que incorporaran a latinos en su programación, mientras que a las actividades de nosotros los latinos no nos apoyaban tanto (responsable de dirección y gestión de actividad cultural).

Si nos juntamos vamos a ser más fuertes. Yo digo si nos juntamos y aplicamos en grupo vamos a conseguir 25 mil dólares, pero si vamos individualmente, sólo vamos a poder conseguir cinco. Pero nos cuesta mucho organizarnos en grupo y hacer más fuerza. Y en este mundo muchas cosas funcionan por percepción. Y muchas veces la percepción no tiene nada que ver con la realidad (responsable de dirección y gestión de actividad cultural).

Con excepción de algunos eventos. No hay una sensación de compañerismo o comunidad. Sí, está bastante segmentada. No hay ninguna instancia que nos agrupe a todos nosotros. Y no sé si debería de existir, la verdad, pero acaba siendo que el artista cubano, la exposición de cubanos son los que se interesan y van. Creo que acaba siendo inevitable. No sé si eso debería o podría cambiar, la verdad. Nunca me lo había puesto a pensar. No sé si esto tendría solución. Pues los mexicanos dirían que prefiero ir a un evento de mi comunidad que sí que lo entiendo. A no ser que sea un artista como Juan Luis Guerra, que sí que agrupe a todos. De lo contrario sería muy difícil. A no ser que sean festivales o eventos propiamente comunitarios para todo (representante de Centro Cultural).

Nuestro propósito era crear una revolución a través del cine iberoamericano, enseñarle a la gente que hay muchas más cosas que nos unen que las que nos dividen. Queríamos demostrar a la gente la riqueza de la cultura, de nuestra historia y de nuestros artistas. [...] Ahora no veo un festival que tenga estas características, que nos una a todos (responsable de fundación y gestión de festival de cine).

En todos los casos que hemos identificado como parte de los grupos y organizaciones culturales que producen actividades culturales en español hemos encontrado una intensa actividad en las redes sociales, destacando el Facebook como herramienta principal de promoción y difusión de las actividades. La mayor parte de las organizaciones cuentan con páginas webs y en muchos casos encontramos sitios de internet que podrían tener un mayor empuje promocional o un mayor trabajo de producción multimedia. Cuando hemos preguntado la razón, en general han contestado no contar con los presupuestos necesarios para

tener un productor de contenidos web o un community manager. Las soluciones más recurridas para la promoción de los eventos son: el envío de emails (*blast email*), los *post* en las páginas abiertas o los grupos de Facebook, los *post* en Twitter o la todavía práctica común de imprimir postales y/o folletos para ser distribuidos a mano por las zonas cercanas. No tenemos lamentablemente presupuesto de marketing. No podemos pagar anuncios en los periódicos, radio o tele. Muy pocas veces hemos podido. Habitualmente, lo hacemos en la página web, las redes sociales y las relaciones públicas. Los medios sí que se hacen eco de nuestras actividades. Los medios de comunicación no nos cubren mucho. Tenemos mucho más éxito con los medios hispanos (director de Centro Cultural).

En la revisión de fuentes secundarias hemos encontrado algunos espacios donde se difunden agendas culturales dentro de otros contenidos. La oferta varía desde websites donde se promueve y discuten temas relacionados con diversos aspectos culturales latinos en inglés, como Latinopia, LatinoLa, Latino USA, entre otros; propuestas recientes de espacios de promoción de información relacionada con las actividades varias y asuntos de interés de latinos, en inglés, como MiTú, Remezcla, Flama, Urban Latino, entre otros; espacios que parten de producción radiofónica en español con presencia online como Radio Bilingüe, Radio Ambulante, Enfoque Latino, Nuestra Voz, entre otros; espacios online donde se difunden agendas culturales y de entretenimiento como Clap Clap Miami, Teatro en Miami, Nueva York a Fondo, entre otros. Hemos encontrado también algunas iniciativas por producir y promover información de actividades culturales en español dentro de sitios en inglés, como el sitio web de la ciudad de Los Ángeles, o el sitio web Miami.com creado por el *Miami Herald*, entre otros. La oferta es muy variada y discurre desde sitios con información hiperlocal hasta espacios con información más general. Con todo, echamos de menos un espacio agregador de todas estas plataformas que integre información actualizada sobre las actividades culturales y con una agenda que permita navegar para identificar actividades y eventos de interés. A nuestro criterio, éste sería un potencial espacio para crear y desarrollar y que puede dar visibilidad a las diversas iniciativas que se vienen generando en estas ciudades.

4.2.4 Los retos en el *engagement* y la captación de audiencias

Si hay un consenso general en las diversas conversaciones sostenidas con artistas, creadores, productores y directores, es que cuesta mucho poder incrementar la asistencia del público. Esta problemática es valorada en varios aspectos:

En primer lugar, al tratarse de ciudades con tendencias tanto a la concentración como a la dispersión geográfica, las ofertas dependen de la cercanía de los públicos, de la facilidad de acceso, de los costes de aparcamiento, etc. Estas características deben considerarse con mucha atención cuando se trate de valorar la asistencia de públicos.

Nosotros ofrecemos talleres y es difícil conseguir asistencia. Son pocos los que asisten. A veces vienen 8 personas, 10 personas, 15 personas. Muchas veces es la falta de recursos, la falta de cultura y también, porque claro, hay gente que tiene que salirse de sus trabajos para asistir a estos talleres. Porque están trabajando en otras cosas (investigadora experta).

Por otro lado, los entrevistados coinciden en reconocer que las ofertas consiguen mayor interés cuando se plantean temáticas, propuestas, contenidos y formatos que apelen a los grupos de mayor presencia en las comunidades hispanohablantes. En este caso, las organizaciones culturales con mayor experiencia, las más longevas, las que tienen un mayor historial en obtención de fondos y apoyos suelen tener una percepción más clara del tipo de oferta que provoca mayor interés. Las organizaciones más jóvenes encuentran mayores retos a la hora de diseñar propuestas alternativas o innovadoras. Tanto de un lado como otro hemos encontrado la percepción de que si se produjeran mayores movimientos de acercamiento y/o colaboración entre organizaciones diversas, se podrían generar nuevas sinergias y avances en la captación de mayores asistentes a los eventos.

La mayor parte de los entrevistados que trabaja en la gestación y promoción de actividades literarias percibe que es un gran desafío poder incrementar la asistencia. En varios casos se ha señalado las potencialidades que tendría el poder avanzar más en las relaciones de apoyo y colaboración con organizaciones educativas tanto escolares como universitarias.

Quienes trabajan en artes escénicas tienden a señalar los retos y problemas que enfrenta el teatro en general con una cada vez menor asistencia de públicos. Además, acusan la fuerte competencia con el teatro comercial *mainstream* o el teatro comercial en español. Diversos directores y gestores teatrales apuntan la importancia de la financiación pública y privada para el mantenimiento y fortalecimiento de las propuestas. Pocas organizaciones pueden vivir de las taquillas y tienden a apoyarse en financiaciones externas para seguir trabajando.

Mi problema ha sido que a mí me interesa lo que pasa encima del escenario no lo que pasa en las butacas. Y eso es mi prioridad. Ya después si vienen 3 o vienen 30 ya ese es otro cuento. Ya le hacemos publicidad y advertising, pero yo no te puedo ir a buscar a la casa, ¿me entiendes? Si tú prefieres ir a la playa esta noche a un cóctel party o a ir a ver a un equipo jugar pelota, yo no te puedo obligar a ir al teatro (productor teatral).

También hemos conversado con representantes de organizaciones *mainstream* que incorporan ofertas latinas en su programación general. En general hemos encontrado que los gestores de estas instituciones encuentran ciertos retos a la hora de diversificar su propuesta debido a que se deben a una audiencia mayoritariamente anglosajona. Los entrevistados encuentran que, por un lado, deben ser creativos para incluir

propuestas diversas que sean apreciadas no sólo por su público tradicional, sino que tienen en mente a sus principales donantes, mayoritariamente anglosajones, cuando programan sus eventos.

Aunque no nos centramos en la población hispana, tratamos de hacer nuestro programa accesible a todos. En nuestro público tenemos una gran representación de gente que ama la danza. Muchos conocen la danza occidental, pero los hemos expuesto también a propuestas latinas o danzas tradicionales de países asiáticos. Lo que buscamos es exponer a nuestro público a una propuesta muy diversa. Creemos que de esta manera promovemos un diálogo intercultural. Intentamos diversificar con representación variada en términos geográficos y étnicos (Programador de centro cultural *mainstream*).

En general, lo que hemos observado es que los programadores tienden a incorporar producciones traídas del exterior antes que abrir espacios a producciones latinas locales. La percepción general de los entrevistados es que es más viable que sus audiencias aprecien una propuesta venida de Iberoamérica que una producción latina local. Además, perciben que es sumamente complicado poder incluir producciones en español ya que el público estadounidense tiende a ser reticente a apreciar y/o disfrutar ofertas en otros idiomas.

En Estados Unidos estamos *spoiled* [malacostumbrados]. Esperamos que las producciones sean en inglés y que la oferta se acomode a nuestros gustos. Como audiencia no estamos acostumbrados a que las obras nos supongan un reto, por eso es muy complicado que se disfrute de una obra en otro idioma. Yo como espectador, cuando voy a algunas propuestas alternativas hago mi esfuerzo por apreciar, por ejemplo, actuaciones en otros idiomas. Pero como programador, me es mucho más difícil poder incorporar ofertas en otros idiomas porque incluso la gente más lista en este país tiende a ser monolingüe. Esto no pasa en otros países. La gente habla otros idiomas. Me gustaría que eso pasara en este país, pero no es así (programador de centro cultural *mainstream*).

En conversaciones con encargados de programas de incidencia en comunidades menos representadas en la oferta cultural mayoritaria, encontramos particular interés en conseguir que los proyectos que usualmente se diseñan como pilotos, se consoliden a largo plazo.

Antes de establecer este programa hicimos un mapeo de lo que se ofrecía y encontramos que pocas organizaciones tenían programas de atención a niños latinos de educación primaria. Por eso, este piloto ha centrado su trabajo en este sector. Lo vamos a realizar por tres años y al final del proceso haremos una evaluación de los resultados. Espero que el balance sea positivo para que lo podamos incorporar de manera permanente (coordinadora de programa cultural para niños latinos en institución *mainstream*).

Quienes trabajan en este tipo de proyectos de acción comunitaria, tienden a ser muy críticos con el estado de la educación general para estudiantes de minorías étnicas y con los problemas de la educación en las artes. Entienden que este es un problema que se debería atacar de raíz, pero lamentablemente no ha sido así y se ha ido a peor en los últimos años. Por eso, entienden, si no existe una oferta más concienzuda desde la educación pública, algunas organizaciones culturales aparecen como paliativos que buscan subsanar las carencias.

La educación artística es la primera que se corta porque la tendencia en este país es a educar para los exámenes. No ven la utilidad de las artes en la mejora de los resultados en los test. Sin embargo, las investigaciones han demostrado que cuanto antes se incorpore la educación artística, antes se benefician los estudiantes y mejoran sus resultados en los exámenes. Es una pena. Por eso, organizaciones como la nuestra estamos intentando subsanar estos huecos en la enseñanza (coordinadora de programa cultural para niños latinos en institución *mainstream*).

Quienes están involucrados en actividades de apoyo a comunidades latinas, perciben que las familias inmigrantes tienen un gran reto en el mantenimiento del español. Se trata de un reto cotidiano que, dependiendo de cada familia, cada grupo nacional y cada clase socioeconómica se afronta de manera distinta.

Mis padres son latinos y nunca me hablaron en español. Y de mayor yo quise aprender y me puse a estudiar. Aprendí de mayor. Mis hermanos menores no hablan ni una palabra en español. Por eso ahora que yo trabajo en organizaciones que ayudan a familias inmigrantes siempre les digo a los niños que hablen en español con sus padres para que no pierdan el idioma (coordinadora de programas culturales extraescolares).

La otra vía de acercamiento intercultural viene de la mano de organizaciones hispanas. En general hemos encontrado que, ya sea por falta de presupuesto o por la fuerza de la costumbre, existen relativamente pocas obras en español que ofrezcan sistemas de traducción. En algunos teatros se ha implementado un sistema de pantallas detrás de las butacas que permite leer la versión en inglés de la obra, en otros, se proyectan los textos traducidos en un lado del escenario. Algunos representantes de centros culturales nos comentan que tratan de ofrecer traducción simultánea de las tertulias o las mesas redondas. En todos los casos, resulta un reto añadido a la hora de producir los eventos ya que las traducciones suponen un presupuesto aparte.

También el reto es abrir el espacio en el mercado anglo porque las exposiciones y todo, también sería importante que la conociera el mercado anglo. Pero entonces meterte ya en el mercado anglo ya es complicado tampoco necesariamente les interesa. Cuando ves hay difusión de cosas en inglés porque piensan que si

va a ser en español no les va a interesar. Hay muy poco o nada de difusión de actividades en inglés porque saben que la gente o no lo va a entender o no le va a interesar (representante de Centro Cultural).

Como vemos, son muy diversos los retos y las oportunidades que se presentan en la gestión, promoción, difusión y asistencia a las actividades culturales en español. Al tratarse de situaciones multifacéticas no es viable identificar una única vía de acción que permita favorecer la evolución al alza de estas actividades en términos de calidad y cantidad. Tal como lo han señalado los diversos protagonistas de estos circuitos, se trataría de generar mecanismos de coordinación, asociacionismo, entendimiento, cooperación e intercambio que permitan a las organizaciones poder navegar los complejos sistemas de financiación, gestión, promoción y difusión. Se trata también de trabajar en el avance de la educación en el arte y en la educación de las lenguas para favorecer un mayor interés y participación de públicos de distintas condiciones socioculturales. El panorama es complejo y como tal hay que percibirlo.

5 A modo de conclusión

Este trabajo nos ha permitido tener un primer acercamiento a lo que viene ocurriendo en Los Ángeles, Miami y Nueva York en materia de circuitos culturales en español. Y esperamos que dé pie a la discusión, el análisis y la reflexión sobre los futuribles del mundo hispanohablante en entornos urbanos estadounidenses. Como hemos visto, en la mayor parte de las ciudades estadounidenses los anglosajones (*whites*) tienden a tener mejor estatus socioeconómico que los latinos y los afroamericanos, tienden a tener mayores porcentajes de graduación de la preparatoria y la universidad, mayores porcentajes de empleo y disfrutan de mejores ingresos. Estas brechas son mayores en las áreas metropolitanas con altos niveles de segregación residencial. En este contexto, los circuitos culturales en español sobreviven a pesar de las adversidades y se mantienen gracias al ímpetu de productores, creadores y organizaciones varias.

El análisis comparado de tres ciudades con grandes y crecientes grupos de hispanohablantes nos permite identificar las principales tendencias que se vienen produciendo en estos momentos. Este trabajo es un estudio cualitativo y se ha enfocado en la revisión de fuentes secundarias y en entrevistas en profundidad y prácticas de observación participante. Hemos abordado diversos aspectos que intervienen e influyen la génesis y el desarrollo de actividades culturales en español. Para ello, hemos propuesto un examen multinivel de aspectos estructurales y coyunturales de la cultura hispana en los entornos urbanos de tres ciudades que son consideradas cuna de las grandes audiencias hispanohablantes.

Las tres áreas son, además, polos de atracción de industrias culturales que producen tanto en inglés como español. Son tres áreas donde la mayor concentración de grupos latinos se corresponden con los orígenes nacionales de los inmigrantes mayoritarios en Estados Unidos: mexicanos (Los Ángeles), puertorriqueños (Nueva York) y cubanos (Miami), además de los otros grupos iberoamericanos.

Las tres ciudades se encuentran en un momento muy sugerente de cambio y transición a nivel político, social y cultural que influye en las actividades culturales de los grupos hispanohablantes que residen en estas zonas. Tal como viene ocurriendo con las otras ciudades globales, las de nuestro análisis vienen protagonizando serios procesos de gentrificación que están afectando a algunas áreas donde residen diversos grupos hispanohablantes y, como hemos visto, estos procesos están teniendo efecto en sus actividades culturales.

En las tres ciudades se comprueban sinergias de geoestratificación social donde los grupos hispanohablantes se concentran en ciertos enclaves étnicos. Las actividades culturales tienden a concentrarse en estas áreas. En ellas se observan tendencias recientes en cuanto a las llegadas de nuevos inmigrantes o los desplazamientos hacia otras áreas por parte de ciertos grupos hispanohablantes. Estos procesos de concentración/dispersión geográfica también influyen en los modos en los que se están desarrollando los circuitos culturales.

En las tres áreas se producen eventos culturales de diverso tipo y en diversos momentos del año. Hay un calendario medianamente previsible que coincide con festividades locales o de los países de origen. También hay eventos que usualmente se repiten, pero en ocasiones se han dejado de producir por falta de fondos. En los tres casos hemos comprobado cómo la mayor parte de los eventos tienden a compartimentalizarse de la misma manera en que lo hacen los grupos de origen nacional. En contrapartida, los eventos que diseñan apuestas panétnicas tienden a conseguir mayores apoyos del sector comercial a nivel de patrocinios o apoyos para promoción de empresas que ofrecen productos y servicios específicos para los latinos. Estos eventos tienden a ofrecer apuestas de cultura popular más ligadas a contenidos deportivos o musicales.

Son escasos los eventos culturales donde se produce una incidencia en la amplia comunidad hispanohablante. La mayor parte de la génesis, producción, difusión y realización de las actividades se apoya en el trabajo de grupos profesionales, organizaciones sin ánimo de lucro e instituciones educativas. La financiación de las actividades se apoya en fondos públicos (a través de *grants* del gobierno local, del condado, estatal o nacional), fondos privados (a través de *grants* de fundaciones privadas), *sponsors* (empresas privadas que otorgan fondos a cambio de menciones o *product placement*) o, en no pocos casos, con fondos personales de los gestores de las actividades.

De las entrevistas se desprende que para que las actividades culturales puedan acceder a fondos de diversa índole, en general, deben conformar una *Non-Profit Organization* del tipo 501 (c) 3. Esta figura permite que las donaciones sean deducibles de los impuestos. Sin embargo, para llegar a conformar esta categoría, los creativos, productores y directores deben desarrollar estrategias de conocimiento de las políticas públicas de financiación de la cultura. En este sentido, las "directrices desde arriba" condicionan los lineamientos que dirigen las concesiones de fondos. Como hemos mostrado en este trabajo, la mayor parte de las fundaciones y organismos tienden a carecer de representación de diversidad, particularmente marcada en los estamentos directivos y de decisión. Esta tendencia estaría incidiendo en los criterios para otorgar financiaciones y fomentaría la tendencia a apoyar mayoritariamente a instituciones *mainstream* que atienden a públicos convencionales.

Hemos identificado retos y oportunidades en cuatro áreas estratégicas:

1. Políticas y sistemas de financiación
2. Estrategias de producción y gestión de las actividades
3. Planes de promoción y difusión de las actividades
4. *Engagement* o planes de acción para promover mayor participación y asistencia a los eventos.

La ciudad de Miami viene protagonizando un importante proceso de transformación socioeconómica y cultural. La relativamente reciente llegada de nuevos grupos inmigrantes (cubanos, colombianos y, más recientemente, venezolanos y españoles) ha impactado en las actividades culturales originadas y desarrolladas por los grupos que previamente se asentaron en la ciudad. Esto implica que hay circuitos culturales de antigua presencia y nuevos circuitos impulsados por las necesidades de comunicación e interrelación de los nuevos grupos. La mayor parte de los entrevistados coincide en que Miami tiene como referencia las actividades culturales que se producen en Nueva York. La comparación es constante, ya sea para afirmar que Miami se está pareciendo a Nueva York, o para constatar que no puede competir con lo avanzado de las actividades culturales neoyorquinas.

La mayor parte de los entrevistados coincide en que Miami está haciendo esfuerzos por conseguir un lugar en el mundo del arte, el diseño y la arquitectura. Las referencias a eventos como *Art Basel* (arte), *Design Miami* (diseño), *Miami Festival* (música), la Feria Internacional del Libro o el Festival Internacional de Cine, son constantes. Este tipo de organizaciones llevan entre una y tres décadas realizando estas actividades. En términos de espacios para la realización de actividades culturales, Miami viene protagonizando una serie de movimientos de avance y retroceso. Las entrevistas refieren al Performing Arts Center of Miami o al Pérez Art Museum (PAMM) como muestras de, por ejemplo la actividad de "Broadway en Miami" o la posibilidad de tener muestras de arte contemporáneo en un espacio como el PAMM. Pero también se refieren a los problemas, como, por ejemplo, los que se tuvieron para terminar la construcción del Museo de Ciencias Frost en el *downtown*.

Las actividades teatrales en español también protagonizan sinergias encontradas. Por un lado, perviven los circuitos de café teatro o el Festival Internacional de Teatro Hispano (FITH) de Miami. Por otro lado, han aparecido nuevas estrategias de producción teatral más modestas, pero que buscan mantener una actividad de en la que puedan participar la creciente camada de actores de reciente llegada a la ciudad, con la demanda de consumos culturales de clases medias hispanohablantes que buscan circuitos culturales en su idioma nativo. Las entrevistas relacionadas con la actividad literaria también han arrojado sugerentes tendencias contrapuestas. Por un lado, se reconoce una creciente demanda de literatura en español, pero en contrapartida, se resiente la poca asistencia de público a las presentaciones de libros y actividades de literatura. En términos de actividades cinematográficas, los entrevistados refieren al Festival Internacional de Cine de Miami, que data de los años ochenta. Pero coinciden en reconocer que hay escasa producción cinematográfica, en comparación con la producción de vídeo y series de televisión. Destaca en este aspecto el *Recent Cinema From Spain* que se viene realizando desde 2011.

En la ciudad de Nueva York también se vienen produciendo nuevos procesos de concentración y dispersión geográfica de grupos hispanohablantes. Y esto está

incidiendo en los circuitos culturales de la ciudad. Las organizaciones *mainstream* de la ciudad (museos, centros culturales, entidades educativas, etc.) incorporan minoritariamente actividades dirigidas a latinos y en muy escasa proporción se realizan actividades traducidas al español, en español o en *spanGLISH*.

La producción teatral en español en esta ciudad data de mediados de los años sesenta. Desde entonces, diversos grupos hispanohablantes han formado compañías, grupos de teatro o puestas en escena. De las entrevistas se desprende que ha habido una serie de problemas, sobre todo en el aspecto financiero y particularmente desde la crisis de 2008. La respuesta ha sido la conformación de alianzas entre grupos de producción teatral. Las actividades de literatura en español, según las entrevistas, han decaído en los años recientes y tienden a ser iniciativas individuales o de ciertos grupos que insisten en continuar realizando presentaciones de libros o lecturas a viva voz. En este caso, las instituciones académicas y las representaciones diplomáticas, así como los centros culturales hispanos más dinámicos son los principales ejes de los eventos. En términos de circuitos cinematográficos, hasta hace unos años funcionaba el New York International Latino Film Festival (NYILFF). Desde 1999 y hasta 2012, cuando cerró sus puertas, este festival fue uno de los referentes de la promoción de la producción cinematográfica latina y latinoamericana en Nueva York. Las actividades de barrio y festividades locales como el Puerto Rican Parade o el Losaida Festival han sido promovidas por los grupos comunitarios que desde su asentamiento en la ciudad han demandado el reconocimiento a su diversidad cultural. En la mayor parte de las entrevistas, se refiere al Museo del Barrio, como una de las principales organizaciones culturales que promueve y difunde actividades educativas y de desarrollo cultural. Existen también otros centros culturales y organizaciones iberoamericanas que vienen desarrollando actividades de importancia.

La ciudad de Los Ángeles viene atravesando por intensos procesos de gentrificación desde hace algunos años. Esto ha incidido en las actividades culturales en ciertas áreas. Las organizaciones *mainstream* de la ciudad (museos, centros culturales, entidades educativas, etc.) incorporan minoritariamente actividades dirigidas a latinos y en muy escasa proporción se realizan actividades traducidas al español, en español o en *spanGLISH*. En términos cinematográficos, se produce una paradoja. A pesar de ser la cuna de la producción fílmica, el renombrado Los Ángeles Latino International Film Festival cerró sus puertas luego de dieciséis años de actividad constante. Permanecen vigentes el Recent Spanish Film Festival, el Festival de Cine Argentino, el Hola México Film Festival, el evento anual de la National Association of Latino Independent Producers (NALIP), entre otros eventos que promueven la producción latina y latinoamericana en la ciudad.

En términos teatrales, hemos encontrado algunas organizaciones, compañías y grupos de teatro que producen localmente. Pocos cuentan con establecimientos fijos y, en general, tienden a alquilar los escenarios. El Bilingual Foundation of the

Arts, sigue organizando el Festival Internacional de Teatro Latino de Los Ángeles. Al igual que en Nueva York, debido a la reducción de las ayudas para financiar las producciones, varios de estos grupos han formado una alianza que les permite tener una mayor fuerza y presencia. Las diversas instituciones educativas de la ciudad constituyen, al igual que en las otras dos ciudades, instituciones que promueven y apoyan actividades culturales de diverso tipo. Destaca la labor de algunas bibliotecas públicas.

Resulta imprescindible identificar el caso de los grupos latinos/hispanos en el contexto de la diversidad cultural en la sociedad estadounidense. Existen diversos estudios por parte de organizaciones culturales (tipo alianzas, conglomerados de organizaciones culturales, etc.) y organizaciones culturales étnicas (entre las que se ubican algunas organizaciones latinas/hispanas) que denuncian la escasez de diversidad en el terreno de las actividades culturales. Numerosos estudios y programas establecidos por organizaciones gubernamentales del país, del estado, del condado y de la ciudad (particularmente importantes estos tres últimos) remarcan los retos de la diversidad cultural. Destacan, particularmente, las acciones de la ciudad de Nueva York y el condado de Los Ángeles.

Aún pueden apreciarse las consecuencias de la crisis del 2008 en el sector cultural latino, pero se ha detectado una reciente tendencia a la recuperación de las acciones de financiación de eventos culturales debido a la mejora gradual de la economía estadounidense. Dos contextos marcan el análisis de este estudio. Por un lado, el carácter de ciudades globales que tienen las tres áreas sobre las que hemos trabajado, cuyas sinergias son distintas a las de las ciudades medias o las emergentes. Por otro, la propia estructura de financiación de las artes en los Estados Unidos. Hay una fuerte concentración de la financiación en las becas (*grants*) otorgadas por sectores gubernamentales de la ciudad, del condado, del estado y del país. Cada estamento tiene sus características particulares y sus mecanismos de gestión, promoción y financiación de actividades culturales. Hay una fuerte concentración de financiación por parte de donantes privados, fruto del propio diseño del sistema de financiación de las artes y cuyas consecuencias en la agenda cultural son evidentes. En consecuencia, las fundaciones, los mecenas privados y las organizaciones otorgadoras de apoyos financieros, tienen una particular incidencia en el tipo de eventos culturales que se realizan. Su influencia es directa (por el tipo de proyectos que financian) e indirecta (porque, tal como aparece en las entrevistas) los gestores culturales toman en cuenta las percepciones de los donantes. Una parte relevante de los eventos culturales se realiza bajo el sistema de esponsorización (empresas privadas que tienen un cierto interés en incidir en la comunidad hispanohablante por motivos comerciales y que, por tal motivo, determinan una partida de su patrimonio a financiar eventos ya sea a cambio de menciones publicitarias o *product placement*, entre otros).

Los circuitos culturales deben contextualizarse en el escenario político, donde los hispanohablantes constituyen grupos periféricos en términos de fuerza y capacidad de influencia. Pero es también imprescindible identificar los circuitos culturales en español en términos del contexto económico, donde los grupos hispanohablantes constituyen grupos crecientes de consumidores, donde puede que su capacidad de incidencia inmediata sea mayor. Por último, los circuitos culturales en español deben también contextualizarse en el espacio de las políticas públicas educativas, sobre todo tomando en cuenta que la educación bilingüe en español es todavía remanente en las escuelas básicas y medias.

Los resultados de las últimas elecciones presidenciales apuntan a que se producirán cambios, y pese a la virulencia de la campaña electoral, resultaría apresurado avanzar en qué grado afectarán al desarrollo académico de los grupos hispanohablantes. Los cambios, desde luego, no serán inmediatos, pero sí se producirán acciones a favor de servir a las comunidades latinas/hispanas, principalmente por un interés comercial. Pero esta fuerza como consumidores —más de 1,5 miles de millones de dólares anuales— puede que influya en el impacto a nivel político, social y cultural. Si hemos venido insistiendo en que los latinos han recibido antes la consideración de consumidores que la de ciudadanos, queremos subrayar que quizá su reconocimiento como una fuerza central en la economía estadounidense contribuya a su reconocimiento y el otorgamiento de estatus en otros ámbitos sociales, como el político.

Debido a que los grupos hispanohablantes son sumamente diversos en cuanto a su origen nacional, regional, sector socioeconómico, proceso migratorio, franja generacional, habilidades lingüísticas, etc., las tendencias en los circuitos culturales también serán diversas:

- a. Si bien los grupos latinos/hispanos continuarán creciendo, no parece previsible que lo hagan de manera homogénea. Por un lado, su crecimiento acelerado como consumidores es de sobra reconocido en las estrategias de publicidad y marketing étnico, esto genera sinergias comerciales para captar la creciente capacidad de consumo. Sin embargo, las fuerzas de la estratificación social continuarán estableciendo barreras para el ascenso social a través de la educación y, en consecuencia, esas mismas barreras serán las que habrá que superar en el contexto de las actividades culturales en español.
- b. Los grupos hispanohablantes de clase baja e inmigrantes económicos continuarán engrosando las áreas periféricas del espectro sociocultural. Su acceso a circuitos culturales en español continuará dependiendo de las estrategias inclusivas que se promuevan especialmente desde los sectores educativos, gubernamentales y del tercer sector.

- c. Los grupos hispanohablantes de clase media tendrán que seguir desarrollando estrategias creativas para participar de circuitos culturales en español. Las sinergias de estos grupos pueden reforzar las acciones que se emprendan desde los sectores educativos, gubernamentales y del tercer sector, centrados en atender a las clases menos privilegiadas de las comunidades latinas.
- d. Los grupos hispanohablantes de clase alta continuarán participando más activamente en los circuitos culturales *mainstream* (en inglés). Sin embargo, pueden ser un sector clave para el apoyo y la promoción de actividades culturales en español si se gestionan estrategias de incidencia y *engagement*.

La capacidad de incidencia de las actividades culturales dependerá también de cómo se establezcan las estrategias en términos generacionales. Son muy distintas las apetencias y apreciaciones culturales de los niños, adolescentes, jóvenes, adultos jóvenes, adultos mayores y los latinos de la tercera edad. Esta heterogeneidad supone tanto retos como también oportunidades de acción.

La mayor parte de los entrevistados son optimistas respecto al futuro del español y al crecimiento de los grupos hispanohablantes. Tienden a reconocer que si bien supone un reto en términos de la enseñanza reglada, los usos del idioma en los entornos privados y familiares continuarán impulsando el avance del español. Por otro lado, la mayor parte de los entrevistados tiende a ser optimista y predice que poco a poco los estadounidenses irán apreciando la importancia de hacerse bilingües. Esto redundará en una mayor asistencia a los eventos culturales hispanos.

La percepción general es que las políticas “desde arriba” podrían ser consideradas como políticas de cooperación al desarrollo y a la vez políticas de promoción cultural. Se trata de favorecer el avance de los grupos hispanohablantes no sólo en términos educativos sino también en términos de apreciación a la cultura. Esta perspectiva debería ser interpretada tanto por los organismos estadounidenses como los de los países iberoamericanos.

¿Qué queda, entonces, por hacer? La revisión de las fuentes secundarias y el trabajo de campo han permitido identificar algunos retos pendientes, tres de los cuales nos parecen especialmente importantes:

1. Promover la formación de gestores culturales hispanos mediante programas desarrollados en cooperación con las redes hispanas y con los países latinoamericanos con presencia cultural en EE.UU.
2. Profundizar en la identificación de buenas prácticas en cooperación, producción y difusión de acción cultural en español y diseñar estrategias para hacerlas conocer.
3. Promover espacios comunes de difusión de actividades y eventos.

Los Ángeles, Boston y Madrid, 2016

6 Referencias

- Acuña, R. (2004) *Occupied America*. New York: Pearson Longman.
- AHAA (2016): *Hispanic Market Guide 2016*. Fairfax (VA) : Association of Hispanic Advertising Agencies. Consultado: http://www.ahaa.org/Portals/0/ahaa_directory_2016.pdf
- Ahearne, J. (2009) Cultural policy explicit and implicit : a distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy*, Vol.15 (No.2). pp. 141-153.
- American for the Arts (2016): *2016 Congressional Arts Handbook*. Washington: American for the Arts. http://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/2016/arts-advocacy-day/handbook/AAD_Issue_Brief.pdf
- Aranda, E. Hughes, S. and Sabogal, E. (2014). *Making a Life in Multiethnic Miami. Immigration and the Rise of a Global City*, London: Rienner.
- Arroyo Yanes, L. M. (1998). "Los derechos culturales como derechos en desarrollo: una aproximación». Sevilla: Junta de Andalucía, Nuevas Políticas Públicas. *Anuario multidisciplinar para la modernización de las administraciones públicas*, núm. 2, págs. 261-283.
- Azzi, S. (2005): "Negotiating Cultural Space in the Global Economy: The United States, UNESCO, and the Convention on Cultural Diversity". *International Journal*, Vol. 60, No. 3, pp. 765-784.
- Banfield, E. (1984): *The democratic Muse*. New York: Basic Books.
- Barreiro, C. B. (2011): *La diversidad cultural en el derecho internacional: La Convención de la UNESCO*. Madrid: Iustel.
- Bau Graves, James: *Cultural Democracy: The Arts, Community and the Public Purpose*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Bauerlein, M., & Grantham, E. (2009). *National Endowment for the Arts: A history, 1965-2008*. Washington, DC: National Endowment for the Arts.
- BEA (2016): *Arts and culture grows at faster pace in 2013. BEA releases for the first time inflation-adjusted statistics*. Consultado: <http://www.bea.gov/newsreleases/general/acpsa/acpsa0216.pdf>.
- Bean, F. Trejo, S., Capps, R. y Tyler, M. (2001) *The Latino Middle Class: Myth, Reality and Potential*. Tomas Rivera Institute.
- Benso, J. (2014) *The Fight for Bilingual Education Programs in the US*. *Latino Voices*, Huffington Post, 4 de diciembre de 2014.
- Blázquez Lidoy, A. y Peñalosa Esteban, I. (2013). "El régimen fiscal del mecenazgo en el derecho comparado: Alemania, Reino Unido, Francia y Estados Unidos», *ICE. Participación Cívica y Filantropía*, no 872, pp. 29-44.

- Bosch, A. (2009) "From the Vanguardia to the United States. Cuban and Cuban-American Identity in the Visual Arts", en: Bosch, L. y Alvarez-Borland, I. (Eds.) (2009) Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities, New York: State University of New York Press, 129-148.
- Bosch, A. (2009) Latin Music USA, Boston: Co-production of WGBH/Boston and the BBC. PBS Series Production.
- Bosch, L. y Alvarez-Borland, I. (Eds.) (2009) Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities, New York: State University of New York Press.
- Bourdieu, P. (2000) Las formas del capital. Capital Económico, capital cultural y capital social, en Bourdieu, P. (ed.) (2000) Poder, derecho y clases sociales. Bilbao: Desclée de Brouwer, pp. 131-164.
- Brazier, J. y Mannur, A. (Eds.) (2003) Theorizing Diaspora, Londres: Blackwell.
- Brenner, N. And Keil, R. (Eds.) (2006). The Global Cities Reader. London: Routledge.
- Brown, A. and López, M. (2013) Mapping the Latino population, by State, County and City. Washington: Pew Research Center. Disponible en: http://www.pewhispanic.org/files/2013/08/latino_populations_in_the_states_counties_and_cities_FINAL.pdf
- Carreira, M. (2000). Validating and Promoting Spanish in the United States: Lessons from Linguistic Science, Bilingual Research Journal, vol 24, num 4, pp. 423-442.s
- Casillas, D. (2014) Sounds of belonging : U.S. Spanish-language radio and public advocacy, New York: New York University Press.
- Chen, E. (2005) Weird English. New York: Harvard University Press.
- Chetty, R., Hendren, N., Kline, P. y Saez, E. (2014) Where is the land of opportunity? The geography of intergenerational mobility in the United States, Quarterly Journal of Economics, vol. 129, num 4.
- Christine Cooper, C., Ritter-Martinez, K. & Entis, G. (2015). Otis Report on the Creative Economy of California. Los Ángeles: Otis College of Art and Design.
- Cowen, T. (2006): Good and Plenty: the creative successes of American Arts funding. Princeton: Princeton University Press.
- Cowen, T., & National Endowment for the Arts. (2004). How the United States funds the arts. Washington, D.C: National Endowment for the Arts.
- CR Smith Consulting (2013): Regional Arts and Culture Council Diversity Research Study. Portland: CRSmith.
- Crawford, J. (1992). Hold your tongue. New York: Adison-Wesley.
- Cuyler, A. (2015): "An Exploratory Study of Demographic Diversity in the Arts Management Workforce". GIA Reader, Vol 26, No 3 (Fall 2015), pp. 16-19. Consultado: <http://>

www.giarts.org/article/exploratory-study-demographic-diversity-arts-management-workforce

- Dávila, A. (1999) "Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U.S. Multicultural encompassment", *Cultural Anthropology*, May 99, vol. 14 (2), pp. 180- 202.
- Dávila, A. (2001), *Latinos Inc. The Marketing and Making of a People*, University of California Press, Berkeley.
- Dávila, A. (2008) *Latino Spin. Public Image and the Whitwashing of Race*. New York: New York University Press.
- De la Garza, R. y Yang, (2016) Language dominance, bilingualism, and Latino political participation in the United States, *Political Science Quarterly*, Volume 130 Number 4.
- De la Roche, E. (1990) *Hispanic Theare in New York City: Three major companies*. Tesis. New York University.
- DeSipio, L. (1996). *Counting on the Latino Vote: Latinos as a New Electorate*. Charlottesville: University of Virginia
- DeVos Institute (2015): *Diversity In The Arts: The Past, Present, and Future of African American and Latino Museums, Dance Companies, and Theater Companies*. Washington: University of Maryland. Consultado: <http://www.devosinstitute.umd.edu/~/media/D6750176AEF94F918E8D774693C03E53.ashx>
- DiMaggio, P. (1987): *Managers of the Arts: Careers and Opinions of Senior Administrators of US Arts Museums, Symphony Orchestras, Resident Theaters, and Local Arts Agencies*. Research Division Report 20, National Endowment for the Arts. Consultado: <http://arts.gov/sites/default/files/Managers-of-the-Arts.pdf>.
- DiMaggio, P. & Useem, M. (1978): "Cultural Democracy in a Period of Cultural Expansion: The Social Composition of Arts Audiences in the United States". *Social Problems*, Vol. 26, No. 2 (Dec., 1978), pp. 179-197.
- Egea, T. (2012) Circuitos culturales y política gubernamental, *Sociológica*, año 27, num. 15.
- Espíndola, E. (Coord.) (2014) *Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos.
- Falconi, J. y Mazzotti, J. (2007). *The Other Latinos. Central and South Americans in the United States*, Cambridge: Harvard University Press.
- Fernández, David (2013), *El Español: una lengua viva*, Instituto Cervantes, Madrid.
- Fernández, David (2014), *El Español: una lengua viva*, Instituto Cervantes, Madrid.
- Finkelkraut, A. (1987). *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Fishman, J. (2006). Three Hundred-Plus Years of Heritage Language Education in the United States, en: Valdés, G. Fishman, J. Chávez, R. y Pérez, W. (Eds) (2006).

- Developing Minority Language Resources. The Case of Spanish in California, Buffalo: Multilingual Matters, LTD.
- Flores J, Attinasi J and Pedraza Jr. P (1981) La carreta made a U-turn: Puerto Rican language and culture in the United States. *Daedalus* 110(2): 193-217.
- Florida, E. y Mellander, C. (2015), *Segregated City. The Geography of Economic Segregation in America's Metros*, Toronto: University of Toronto.
- Galasso, R. (2012) The Mission of "La Prensa": Informing a Layout of the Literature of Hispanic New York, *Hispania*, vol 95. n. 2.
- García, A. Retis, J. y Román, P. (2016) "Reflexiones en torno a la investigación sobre ciudad y comunicación: mediaciones sociales e intersecciones espaciales" Ponencia. Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación, México, 5-7 de octubre.
- Georgiou, M. (2006), *Diaspora, Identity and the Media: Diasporic Transnationalism and Mediated Spatialities*. Londres: Hampton Press.
- Georgiou, M. (2013). *Media and the City*. Cambridge: Routledge.
- Getino, O. (2003) "Las industrias culturales: entre el proteccionismo y la autosuficiencia", *Pensar la Cultura*, núm. 4, junio-septiembre 2003.
- GIA (2016): *Racial Equity in Arts Philanthropy: Statement of Purpose*. Seattle: Grantmakers in the Arts. Consultado: <http://www.giarts.org/racial-equity-arts-philanthropy-statement-purpose>
- Gilmore, S. (1993): Minorities and Distributional Equity at the National Endowment for the Arts, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 23:2, 137-173.
- Gonzalez de Bustamante, C. and Retis, J. (2017). "Underrepresented Majorities: Latin@s and the Media in the Digital Age" in: *The Routledge Companion to Race and Media*, Christopher Campbell (Ed.) Routledge. (en prensa).
- Gonzalez-Barrera, A. and López, M. (2013) Spanish is the most spoken non-English language in the U.S. homes, even among non-Hispanics. Washington: Pew Research Center. Disponible: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/08/13/spanish-is-the-most-spoken-non-english-language-in-u-s-homes-even-among-non-hispanics/>
- González, J. (2011). *Harvest of Empire. A History of Latinos in America*. New York: Penguin.
- González, J. and Torres, J. *News for All the People. The Epic Story of Race and the American Media*. New York: Verso, 2011.
- Graetz, M. & Shenk, D. (2005): *Federal income taxation. Principles and Policies*, New York: Foundation Press.
- Grantmakers in the Arts (2016) *Racial Equity in Arts Philanthropy. Statement of Purpose*. Disponible en: <http://www.giarts.org/racial-equity-arts-philanthropy-statement-purpose>

- Gross, H. y Barreto, M. (2015) "Latino influence and the electoral college: Assessing the probability of group relevance" en Sanchez, G. (2015) Latinos and the 2012 Election. East Lansing, Michigan State University Press, pp. 1-18.
- Groven, J. (2014) A Growing divide over official English laws. Stateline, Pew Charitable Trusts. Disponible en: <https://www.pewtrusts.org/en/research-and-analysis/blogs/stateline/2014/08/08/the-growing-divide-over-official-english-laws>
- Guarnizo, L. (2008), Londres latina. La presencia colombiana en la capital británica. México, Porrúa.
- Güell, P. Morales, R. y Peters, T. (2010) Una canasta básica de consumo cultural para América Latina: Operacionalizando el derecho a la participación en la cultura, Santiago de Chile: Convenio Andrés Bello.
- Gutiérrez, F. "Spanish-language Media in America: Background, Resources, History." Journalism History 4:2 (1977): 34-67.
- Hall, S. (1997). Representation. Cultural representations and signifying practices, Los Ángeles: Sage.
- Halle, D. (2003). "The New York and Los Ángeles Schools", en: Halle, D. (Ed.). New York and Los Ángeles. Politics, Society, and Culture. A Comparative Review. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-46.
- Halle, E. Gedeon, R. And Beveridge, A. (2003). "Residential Separation and Segregation, Racial and Latino Identity, and the Racial Composition of Each City", en: Halle, D. (Ed.). New York and Los Ángeles. Politics, Society, and Culture. A Comparative Review. Chicago: University of Chicago Press, pp. 150-186.
- Heckscher, A. (1963). The arts and the National Government: Report to the President. Washington: U.S. Govt. Print. Office.
- Heilbrun, J., & Gray, C. M. (2001). The economics of art and culture. New York: Cambridge University Press.
- Hernández, Y. (2005) Painting Liberation: 1998 and its Pivotal Role in the Formation of a New Boricua Political Art Movement, Centro Journal, vol. XVII, num 2, Fall 2005, 113-133. <http://www.pewhispanic.org/files/reports/10.pdf>
- Humphreys, J. M. (2002-2013): The multicultural economy. Athens (GA): University of Georgia.
- James, M. (2016) Lionsgate partners with Univision on a Spanish-language movie streaming service, Los Ángeles Times.
- Jenkins, H. (2006). Convergence culture: Where old and new media collide. New York: New York: University Press.
- Kaiser, M. (2015) Curtains? The Future of the Arts in America, Brandeis University Press.

- Kanellos, N. (1983) "Two centuries of Hispanic Theatre in the Southwest", en: Mexican American Theatre: Then and Now. Kanellos E. (Ed.), Houston: Arte Público Press.
- Kanellos, N. (1990) A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940. Austin: University of Texas Press.
- Kanellos, N. (1992) Hispanic Theatre in the United States: Post-War to the Present, Latin American Theater Review, Spring 1992.
- Kanellos, N. (2002) En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos. Houston: Arte Público Press.
- Kanellos, N. and Martell, H. (2000) Hispanic Periodicals in the United States. Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography. Houston: Arte Público.
- Kanellos, Nicolás (2000), Hispanic Periodicals in the United States: A brief history and comprehensive bibliography, Arte Público Press, Houston.
- Kanellos, Nicolás (2001), "La literatura hispana de los Estados Unidos y el mercado del libro", ponencia, II Congreso Internacional de Lengua Española.
- Keller G and Keller R (1993) The literary language of United States Hispanics. In: Lomelí F (ed.) Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art. University of Houston: Arte Público Press, 163-183.
- Kent, R. and Huntz, M. "Spanish-Language Newspapers in the United States". Geographical Review, Vol. 86, No. 3, Latin American Geography (Jul., 1996), pp. 446-456
- Kochhar, R. (2014) Latino jobs driven by US born. Washington: Pew Hispanic Center. Disponible: <http://www.pewhispanic.org/2014/06/19/latino-jobs-growth-driven-by-u-s-born/>
- Krashen, S. (1996) Survey of opinions on bilingual education: some current issues. Bilingual Research Journal, vol.20, pp 411-431.
- Krogstad, J. (2016) Rise in English proficiency among U.S. Hispanics driven by the young. Washington: Pew Research Center. Disponible: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/04/20/rise-in-english-proficiency-among-u-s-hispanics-is-driven-by-the-young/>
- Krogstad, J. et.al. (2016) Millennials make up almost half of Latino eligible voters in 2016. Available: <http://www.pewhispanic.org/2016/01/19/millennials-make-up-almost-half-of-latino-eligible-voters-in-2016/>
- Krogstad, J. y López, M. (2014) Hispanic Nativity Shift. Washington: Pew Hispanic Center.
- Latinopia (2010a) 100 Years of Latino Art. Consultado en: <http://latinopia.com/latino-art/100-years-of-latino-art/>
- Latinopia (2010b) 100 Years of Latino Literature. Consultado en: <http://latinopia.com/latino-literature/100-years-of-latino-literature-timeline/>

- Latinopia (2010c) 100 Years of Latino Theatre. Consultado en: <http://latinopia.com/latino-theater/100-years-of-chicanolatino-theatre/>
- Latinopia (2010d) 100 Years of Latino Music. Consultado en: <http://latinopia.com/latino-music/100-years-of-latino-music/>
- Lawrence J. Friedman (2002), *Charity, Philanthropy, and Civility in American History*, Cambridge: University Press. Odendahl, T. (1990): *Charity begins at home: generosity and self interest among the philanthropic elite*, New York: Basic Books.
- Lawrence, S. & Mukai, R. (2016): "Foundation Grants to Arts and Culture, 2013. A One-Year Snapshot". *GIA Reader*, Vol 27, No 1 (Winter 2016). Consultado: <http://www.giarts.org/article/foundation-grants-arts-and-culture-2013>
- Lewitt, P. y Glick-Schiller, N. (2004) *Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society*, *International Migration Review*, vol 38, num 3.
- López, M. and Gonzalez-Barrera, A. (2013) *What is the future of Spanish in the United States*. Washington: Pew Research Center. Disponible: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/09/05/what-is-the-future-of-spanish-in-the-united-states/>
- Lord, Clayton: *The Arts Diversity Index*. San Francisco: Theatre Bay Area. Consultado: <http://culturaldata.org/media/1302/the-arts-diversity-index.pdf>.
- Los Ángeles County Arts Commission (2015): *Motion by Supervisors Hilda L. Solis and Mark Ridley-Thomas: Improving Leadership, Work Force, Programming and Audience Diversity in Los Angeles County Cultural Institutions*. 10 de noviembre de 2015. Consultado: <http://ceii-artsforla.nationbuilder.com/resolution>
- Lowell, J. (2004). *State arts agencies, 1965-2003: Whose interests to serve?*. Santa Monica, CA: RAND.
- Macías, R. (2014) *Spanish as the Second National Language of the United States: Fact, Future, or Hope?*, en: *Review of Research in Education*, Vol. 38, pp. 33-57
- Macías, R. F. (2000). *Language politics and the sociolinguistic historiography of Spanish in the United States*. In P. Griffin, J. Peyton, W. Wolfram, & R. Fasold (Eds.), *Language in action: New studies of language in society* (pp. 52–83). Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Mancinas, R. (2007), *Las industrias culturales en América Latina: la tendencia a la concentración frente al potencial crecimiento del mercado*, *Ámbitos*, 16, pp. 459-477.
- Mankin, L. D., R. W. Perry, P. Jones, and J. Cayer (2006): "Executive Directors of Local Arts Agencies: Who Are They?" *Journal of Arts Management, Law, and Society* 36, no. 2: pp. 86-103.
- Manson, M. (2016) *Tim Kaine: For Donald Trum, Latinos are second-class citizens*, *Los Angeles Times*, 27 de julio de 2016.
- Marrero, T. (2002) *From El Teatro Campesino to the Gay 1990s: Transformations and*

- Fragments in the Evolution in Chicano/a to Latina/o Theater and Performance Art”, en Ramos-García, L. y Vidal, L. (Eds) *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*, New York: Routledge.
- Martín-Rodríguez, M. (2001) “A Net Madr of Holes”: Toward a cultural history of Chicano literature, *Modern Language Quarterly*, vol 62, num 1.
- Mauldin B., Laramée Kidd, S. & Ruskin J. (2016). *Cultural Equity And Inclusion Initiative. Literature Review. Executive Summary*. Los Ángeles: LA County Arts Commission.
- Mauldin, B. (2016): “The Charitable Deduction. What Does “Tax Reform” Mean for the Arts?”. *GIA Reader*, vol. 27, n. 2, Summer 2016.
- Mauldin, B., Laramée Kidd, S. & Ruskin, J. (2016): *Cultural Equity and Inclusion Initiative: Literature Review*. Los Ángeles: Los Ángeles County Arts Commission. Consultado: https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/artsforla/pages/1235/attachments/original/1459799129/CEII_LitRev_Final.pdf?1459799129
- Mellon Foundation (2015): *Art Museum Staff Demographic Survey*. New York: The Andrew W. Mellon Foundation. Consultado: https://mellon.org/media/filer_public/ba/99/ba99e53a-48d5-4038-80e1-66f9ba1c020e/awmf_museum_diversity_report_aamd_7-28-15.pdf
- Miller, T. (2011)
- Montes-Alcalá, C. (2015), *Code-switching in US Latino literature: The role of biculturalism, Language and Literature*, Vol. 24(3) pp. 264-281.
- Mosqueras, G. (Ed.) (1996), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge: MIT Press.
- Motel, S. and Patten, E. (2012) *Characteristics of the 60 largest metropolitan areas by hispanic population*. Washington: Pew Research Center. Disponible en: <http://www.pewhispanic.org/2012/09/19/characteristics-of-the-60-largest-metropolitan-areas-by-hispanic-population/>
- Motion Picture Association of America (2013) *Theatrical Market Statistics 2013*.
- Motion Picture Association of America (2015) *Theatrical Market Statistics 2015*.
- Napoli, P. (1999): “Deconstructing the Diversity Principle”. *Journal of Communication*, Volume 49, Issue 4, December 1999, pp. 7-34.
- National Association of Hispanic Journalists (2006) *The Brownout Report 2006. The Portrayal of Latinos and Latino Issues on Network Television News, 2005*, Washington: NAHJ.
- National Association of Latino Arts and Culture (2015) *A Model for Equity: Diversity and Inclusion*, Disponible en: <http://www.nalac.org/communications/newsroom/1632-diversity-inclusion>

- National Endowment for the Arts (1966): Annual Report. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/NEA-Annual-Report-1966.pdf>
- National Endowment for the Arts (2015): A decade of arts engagement: findings from the survey of public participation in the arts 2002-2012. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/2012-sppa-feb2015.pdf>
- National Endowment for the Arts (2015): Arts Data Profile #4 (January 2015) - Why Don't They Come? Characteristics of Interested Non-Attendees of the Arts. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis/data-profiles/data-profile-4>
- National Endowment for the Arts (2015): When going gets tough: Barriers and Motivations Affecting Arts Attendance. Washington: NEA. Consultado: <https://www.arts.gov/sites/default/files/when-going-gets-tough-revised2.pdf>
- Naylor, L. (1997): Cultural Diversity in the United States. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Negrón-Muntaner, Frances y Abbas, Chelsea (2016) The Latino Disconnect. Latinos in the Age of Media Mergers, New York: Columbia University and National Hispanic Foundation for the Arts.
- Negrón, R. (2011). Ethnic Identification Among Urban Latinos. Language and Flexibility. El Paso: LFB Scholarly Publishing LLC.
- New California Media (2005) The ethnic media in America: The giant hidden in plain sight. San Francisco: New California Media.
- New York Council (2015): A Local Law to amend the New York city charter, in relation to a comprehensive cultural plan. Committee on Cultural Affairs, Libraries and International Intergroup Relations. Consultado: <http://legistar.council.nyc.gov/LegislationDetail.aspx?ID=1853941&GUID=15689E9B-3860-4882-B9D3-F67A4C896AAC>
- Nielsen (2012), "State of the Hispanic Consumer: The Hispanic Market Imperative", Quarter 2.
- Nielsen (2013), "Latino Populations are Growing Fastest Where We Aren't Looking", <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2013/latino-populations-are-growing-fastest-where-we-arent-looking.html>.
- Nielsen (2014a), Listen Up. Hispanic Consumers and Music, The Nielsen Company, Nueva York.
- Nielsen (2014b), The Digital Consumer, The Nielsen Company, Nueva York.
- Nielsen (2015). Local Television Market Universe Estimates: Hispanic or Latino TV Homes. Estimates as of January 1, 2016 and used throughout the 2015-2016 television Seaton.
- Nielsen & AHAA (2014): "Upscale Latinos: A Renewed Outlook For High-End Marketers.

- AHAA and Nielsen Release Results of Co-Authored Study at AHAA's Annual Conference". NY: Nielsen. Consultado: <http://www.ahaa.org/LinkClick.aspx?fileticket=EHM4Hb-vc10%3d&portalid=0>
- Noriega, Ch. (2000) *Shot in America: Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) (2016). Declaración de la XVIII Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura. Consultado: <http://www.oei.es/historico/noticias/spip.php?article15435>
- Ostrower, F. (2002): *Trustees of Culture: Power, Wealth, and Status on Elite Arts Boards*. Chicago: U. of Chicago.
- Ostrower, F. (2013): *Diversity on Cultural Boards: Implications for Organizational Value and Impact*. Working Paper. Austin: University of Texas at Austin.
- Ovando, Carlos J., & McLaren, Peter (Eds.). (2000). *The Politics Multiculturalism and Bilingual Education: Students and Teachers Caught in the Cross Fire*, Boston: McGraw-Hill.
- Pankratz, D. B. (1993). *Multiculturalism and public arts policy*. Westport, Conn: Bergin & Garvey.
- Petit, M. (2005): "La Convención de la UNESCO sobre diversidad cultural: ¿un tratado que llega demasiado tarde?". *Quaderns del CAC*, 23-24, pp. 187-200.
- Pew Research Center (2009) *Between two worlds: Young Latinos come of age in America*. Washington: Pew Research Center. Disponible: <http://www.pewhispanic.org/2009/12/11/between-two-worlds-how-young-latinos-come-of-age-in-america/>
- Pew Research Center (2011) *Hispanic Population in select U.S. metropolitan areas, 2011*. Disponible en: <http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/hispanic-population-in-select-u-s-metropolitan-areas-2011/>
- Pew Research Center (2013) *Mapping the Latino Population, by State, County and City*. Disponible en: <http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/mapping-the-latino-population-by-state-county-and-city/>
- Pew Research Center (2016) *Hispanic Population in select U.S. metropolitan areas, 2014* Disponible en: <http://www.pewhispanic.org/interactives/hispanic-population-in-select-u-s-metropolitan-areas/>
- Politzer, J. (1988) *Hispanic Theater in the United States and Puerto Rico. A Report for the Ford Foundation*, Nueva York: Ford Foundation.
- Portes, A. (1987) *The social origins of the Cuban enclave economy of Miami*, *Sociological Perspectives*, vol. 30, num. 4, pp. 340- 372.
- Portes, A. y Stepik, A. (1993) *City on the Edge. The transformation of Miami*, Berkeley: University of California Press.

- Ramos-García, L. (2002). *The State of Latino Theater in the United States*, New York: Routledge.
- Retis, J. (2006). *El discurso público sobre la inmigración extracomunitaria en España. Análisis de la construcción de las imágenes de los inmigrantes latinoamericanos en la prensa de referencia*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Retis, J. (2009). "Mujeres inmigrantes latinoamericanas en el reciente cine documental de Estados Unidos" en: Araujo, J. (Ed.) *Communication and Culture. Visual Representations of Human Rights in Latin America*, Porto Alegre, Brazil: Editorial Plus, pp. 164-194.
- Retis, J. (2012). *Immigrant Latina Images in Mainstream Media: Class, Race, and Gender in Public Discourse in the United States and Spain* en: *Discourses On Immigration In Times Of Economic Crisis: A Critical Perspective*, María Martínez Lirola (coord.), London, Cambridge Scholar Publishing. pp. 29-58.
- Retis, J. (2012). *Immigrant Latina Images in Mainstream Media: Class, Race, and Gender in Public Discourse in the United States and Spain* in: *Discourses On Immigration In Times Of Economic Crisis: A Critical Perspective*, María Martínez Lirola (coord.), London, Cambridge Scholar Publishing. pp. 29-58.
- Retis, J. (2014). "Latino Diasporas and the Media. Interdisciplinary Approaches to Understand Transnationalism and Communications in Global Cities" in: *International Companion to Media Studies. Methods in Media Studies Volume*, Darling-Wolf Fabienne (Ed.), Willey-Blackwell.
- Retis, J. (2016). "Cultural consumption and contemporary diasporas: From Geographical Immigrants to Digital Immigrants" in: *The Routledge Companion to Latina/o Media*, Maria Elena Cepeda and Dolores Casillas (Eds.) Routledge.
- Retis, J. y Badillo A. (2015). *Los latinos y las industrias culturales en español en Estados Unidos*. Madrid: Real Instituto Elcano.
- Retis, Jéssica (2008), *Espacios mediáticos de la inmigración en Madrid: génesis y evolución*, OMCI, Madrid.
- Retis, Jéssica (2011), *Estudio exploratorio sobre el consumo cultural de los inmigrantes latinoamericanos en España: el contexto transnacional de las prácticas culturales*, Fundación Alternativas, Madrid.
- Retis, Jéssica (2013a), "Spanish Language Newspapers in the United States", en Charles Tatum (ed.), *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceañeras*, Greenwood, Santa Barbara, CA, pp. 815-823.
- Retis, Jéssica (2013b), "Spanish Language Television in the United States", en Charles Tatum (ed.), *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceañeras*, Greenwood, CA, pp. 835-847.

- Retis, Jessica. 2013. La condición transnacional de las prácticas comunicativas y los retos de la ciudadanía cultural y la ciudadanía digital: latinoamericanos en contextos diaspóricos. Ponencia presentada en el Seminario Los retos de la Academia ante las políticas de comunicación y las prácticas tecnopolíticas emergentes. City University London, Inglaterra.
- Reyes, Raúl (2016): "Latinos Speak Out About Lack of Diversity In NYC Arts, Cultural Groups". NBC News, 2 de febrero de 2016. Consultado: <http://www.nbcnews.com/news/latino/latinos-speak-out-about-lack-diversity-nyc-arts-cultural-groups-n507451>
- Rivero, Yeidy (1993) "Puerto Rican Political Theatre in New York City in the Sixties and Seventies." Tesis de Maestría, Stony Brook University.
- Rosenstein, C. (2015): Diversity and Participation in the Arts. Insights from the Bay Area. Washington: Urban Institute. Consultado: <http://www.urban.org/sites/default/files/alfresco/publication-pdfs/311252-Diversity-and-Participation-in-the-Arts.PDF>
- Ruiz Robledo, A. (2011). Compendio de Derecho Constitucional Español. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Sabagh, G. And Bozorgmehr, M. (2003). "From 'Give your Poor' to 'Save our State' New York and Los Ángeles as Immigrant Cities and Regions", en: Halle, D. (Ed.). New York and Los Ángeles. Politics, Society, and Culture. A Comparative Review. Chicago: University of Chicago Press, pp. 99-123.
- Sánchez, E. (2007) "Industrias culturales, diversidad y pluralismo en América Latina", Global Media Journal, vol. 4, núm. 7, primavera, 2007.
- Sanchez, G. (2015) Latinos and the 2012 Election. Michigan State University Press.
- Sanromán, L. (2012) PST Mexican American and Chicano Exhibitions. Legitimize the Periphery, Art Journal, 71:1, 76-87.
- Santa Ana, Otto (2015) Juan in a Hundred: The Representation of Latinos on Network News. Austin: University of Texas Press.
- Santoro, W. (1999) Conventional politics takes center stage: The Latino struggle against English-Only laws, Social Forces, vol 77 num 3.
- Sassen, S. (2001). The Global City. New York, London, Tokyo. New York: Princeton University Press.
- Sassen, S. (2012). Cities in a World Economy. Thousand Oaks: Sage.
- Scheler, M. (1999). El saber y la cultura. Ed. elaleph.com
- Schonfeld, R. & Sweeney, L. (2016): Diversity in the New York City Department of Cultural Affairs Community. Nueva York: Ithaca S+R. Consultado http://www.sr.ithaca.org/wp-content/uploads/2016/01/SR_Report_Diversity_New_York_City_DCLA_12716.pdf

- Schuster, J. M. D. (1985). *Supporting the arts: An international comparative study, Canada, Federal Republic of Germany, France, Italy, Great Britain, Netherlands, Sweden, United States*. Washington, D.C.: Policy and Planning Division, National Endowment for the Arts.
- Scolari, C. (2009) *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*, *International Journal of Communication*, num. 3, pp. 586-606.
- Smith, Jennifer (2015): "Measuring Diversity in City Arts Organizations". *The Wall Street Journal*, 4 de enero de 2015.
- Smith, Robert (2006). *Mexican New York: Transnational Lives of New Immigrants*. Berkeley: University of California Press.
- Smith, S., Choueiti, M. y Pieper, K. (2016) *Media, Diversity & Social Change Initiative*, Los Ángeles: USC Annenberg.
- Smithsonian Institute (2016). *American Sabor. Latinos in U.S. Popular Music*. Disponible: <http://americansabor.org/>
- Socolovsky, M. (2013) *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature: Explorations of Place and Belonging*, New Jersey: Routgers.
- Solis, Hilda L. & Ridley-Thomas, M. (2015). *Improving Leadership, Work Force, Programming and Audience Diversity in Los Ángeles County Cultural Institutions*. Los Ángeles: LA County.
- Steppler, R. y Brown, A. (2016) *Statistical portrait of Hispanics in the United States*, Washington: Pew Research Center. Disponible en: <http://www.pewhispanic.org/2016/04/19/statistical-portrait-of-hispanics-in-the-united-states-key-charts/>
- Steppler, R. y López, M. (2016) *U.S. Latino Population Growth and Dispersion Has Slowed Since the Onset of the Great Recession*, Washington: Pew Research Center.
- Stern, Mark J., & Susan C. Seifert (2014). *Communities, Culture, and Capabilities: Preliminary results of a four-city study*. Philadelphia: University of Pennsylvania, Social Impact of the Arts Project (SIAP).
- Stubbs, R. & Clapp, H. (2015): *Public Funding for the Arts: 2015 Update*. GIA Reader, Vol 26, No 3 (Fall 2015). Consultado: <http://www.giarts.org/article/public-funding-arts-2015-update>
- Suárez, L. (2008) *La perspectiva transnacional en los estudios migratorios. Génesis, derroteros y surcos metodológicos*, en: García, J. y Lacomba, J. (Coords.) *La inmigración española: una radiografía multidisciplinar*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Suro, R. (2002) "Latino Growth in Metropolitan America. Changing Patterns, New Locations", *The Brookings Institution, Survey Series, Census 2000*. Disponible en:

- Tajadura, J. (1998). "La constitución cultural». *Revista de Derecho Político*, núm. 43, págs. 97-134.
- Tajadura, J. (2012). "Del derecho a la cultura a la cultura de los derechos». *Revista Direito Mackenzie*, vol. 5, núm. 2, págs. 151-174.
- Tatalovich, R. (1995) *Nativism Reborn?* Kentucky: University Press Kentucky.
- Taylor, F., & Barresi, A. L. (1984). *The arts at a new frontier: The National Endowment for the Arts*. New York: Plenum Press.
- Taylor, P. (2012) *The Rise of Residential Segregation*. Washington: Pew Research Center.
- Taylor, P., López, H. Martínez, J and Velazco, G. (2012) *When labels don't fit: Hispanics and their views of identity*. Washington: Pew Research Center. Disponible: <http://www.pewhispanic.org/2012/04/04/when-labels-dont-fit-hispanics-and-their-views-of-identity/>
- Throsby, D. (2009) *Explicit and implicit cultural policy: some economic aspects*, *International Journal of Cultural Policy*, 15:2, 179-185.
- Thussu, D. (2007). "Mapping Global Media Flow and Contra-flow", en: Thussu, D. (Ed.) *Media on the Move. Global Flow and Contra-flow*, New York: Routledge.
- Trescot, J. (2009) "Quincy Jones Leads Chorus Urging a Cabinet-Level Arts Czar", *Washington Post*, 14 de enero de 2009.
- UNESCO (2005): *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: UNESCO.
- UNESCO (2015): *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. París: UNESCO. Consultado
- United Nations (2009) *World Urbanization Prospects. The 2009 Revision*, New York: United Nations.
- United Nations (2014) *World Urbanization Prospects. The 2014 Revision*, New York: United Nations.
- University of Miami (2011) *Teatro cubano en Miami 1960-1980*. Coral Gables: University of Miami Libraries. Disponible en: <http://scholar.library.miami.edu/miamiteatro/index.html>
- Urbina, L. (2003). *Teatro Chicano. Un secreto que da voces*, *Reencuentro*, num. 37, pp. 54-63.
- US Census Bureau (2016) *Annual Estimates of the Resident Population by Sex, Age, Race, and Hispanic Origin for the United States and States: April 1, 2010 to July 1, 2015*, Factfinder PEPASR6H.
- Valdés, G. Fishman, J. Chávez, R. y Pérez, W. (2006). *Developing Minority Language Resources. The Case of Spanish in California*, Buffalo: Multilingual Matters, LTD.

- Valdés, Guadalupe (2001), "Heritage Language Students: Profiles and Possibilities", en J.K. Peyton, D.A. Ranard y S. McGinnis (eds.), *Heritage Languages in America: Preserving a National Resource*, Center for Applied Linguistics, McHenry, ILL, pp. 37-77.
- Valdivia, A. y García, M. (2012). *Mapping Latina/o Studies. An interdisciplinary Reader*. New York: Peter Lang.
- Van den Haag, E. (1979): "Should the Government Subsidize the Arts?". *Policy Review*, 10, Fall 1979.
- Vázquez, (2001), *Pregones Theatre. A Theatre for Social Change in the South Bronx*, Tesis. City University of New York.
- Veblen, T. (1899). *The theory of the leisure class: An economic study of institutions*. New York: Modern library.
- Voon, T. (2008): "UNESCO and the WTO: A Clash of Cultures?". *The International and Comparative Law Quarterly*, Vol. 55, No. 3 (Jul., 2006), pp. 635-651.
- Waldman, G. (1985) *Hispanic Theatre in New York*, *Journal of Popular Culture*, vol 19.
- Wiley, T. (1999). *Comparative historical perspectives in the analysis of U.S. language policies*. In T. Heubner & C. Davis (Eds.), *Political perspectives on language planning and language policy* (pp. 17–37). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.
- Williams, Raymond (1958/1989): *Resources of Hope: Culture, Democracy; Socialism*, London:Verso, pp. 3-14.
- Wilson, C. y Gutiérrez, F. (1985) *Minorities and Media*. Sage: Beverly Hills.
- Wyszomirski, M. (2004), *From Public Support for the Arts to Cultural Policy. Review of Policy Research*, 21: 469-484.
- Ybarra-Fausto, T. (1984) *I can still hear the applause. La farándula chicana: carpas y tandas de variedad*, en: Kanellos, N. (Ed.) *Hispanic Theater in the United States*, Houston: Arte Público Press.
- Yúdice, George (1996). *Transnational Cultural Brokering of Art*, in: Mosqueras, G. (Ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge: MIT Press, pp. 196-215.
- Yúdice, George (2002). *Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social*. *Pensar Iberoamérica*, núm. 1, Junio-Septiembre 2002.
- Yúdice, George (2009) *Culturas emergentes en el mundo hispano de Estados Unidos*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Yúdice, George (2011) "La cultura hispana en Estados Unidos: Grandes promesas incipientes", en: Enrique Bustamante (Ed.) *Informe de la cultura española y su proyección global*, Madrid: Fundación Alternativas.

Patronato

 <p>GOBIERNO DE ESPAÑA</p>	<p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>GOBIERNO DE ESPAÑA</p>	<p>MINISTERIO DE DEFENSA</p>
 <p>GOBIERNO DE ESPAÑA</p>	<p>MINISTERIO DE ECONOMÍA Y EMPRESA</p>	 <p>GOBIERNO DE ESPAÑA</p>	<p>MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE</p>



Consejo Asesor Empresarial



Entidades Colaboradoras



