

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ECONOMÍA E HISTORIA ECONÓMICA**



**EL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA
DÉCADA DEL SIGLO XXI: ANÁLISIS ECONÓMICO DE LAS
VARIABLES DE OFERTA Y DE LA INCIDENCIA DE LA
ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL**

TESIS DOCTORAL

Presentada por D^a María Inmaculada Martínez Camacho para la obtención del Grado de Doctor, bajo la dirección del Prof. Dr. D. José Luis Martín Navarro

**PROGRAMA DE DOCTORADO DE
ANÁLISIS ECONÓMICO APLICADO E HISTORIA ECONÓMICA**

SEVILLA, ABRIL DE 2017

JEL: Z10; E24; J44

Palabras claves: Sector cultural; creatividad; mercado de trabajo cultural; empleo; productividad; enfermedad de los costes de Baumol; España.

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que *no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena*. Mayormente, que los gustos no son todos unos, más lo que uno no come, otro se pierde por ello; y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son. Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar de ella algún fruto; porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: *La honra cría las artes*”.

Prólogo, *Lazarillo de Tormes*

<u>ÍNDICE</u>	I
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	VIII
ÍNDICE DE CUADROS	VIII
ÍNDICE DE FIGURAS	IX
ÍNDICE DE GRÁFICOS	IX
ÍNDICE DE TABLAS	XI
<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
<u>PARTE I. MARCO TEÓRICO PARA LA APROXIMACIÓN AL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA</u>	17
<u>INTRODUCCIÓN. LA ECONOMÍA DE LA CULTURA Y EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD COMO MARCO TEÓRICO PARA LA APROXIMACIÓN AL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA</u>	19
<u>CAPÍTULO 1. UNA PANORÁMICA DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA. PRINCIPALES LÍNEAS DE DESARROLLO</u>	27
1.1. <u>REFERENCIAS PREVIAS Y LOS ORÍGENES DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA</u>	30
1.2. <u>CARACTERÍSTICAS DE LOS BIENES Y SERVICIOS CULTURALES</u>	35

1.3. <u>APLICACIÓN DE DISTINTOS ENFOQUES ANALÍTICOS Y APORTACIONES MÁS DESTACADAS AL DESARROLLO DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA</u>	42
1.3.1. ENFOQUE MICROECONÓMICO (TEORÍA NEOCLÁSICA DEL PRECIO).....	43
1.3.2. ECONOMÍA DEL BIENESTAR	44
1.3.3. TEORÍA MACROECONÓMICA DEL CRECIMIENTO	46
1.3.4. ECONOMÍA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD	47
1.3.5. ECONOMÍA DE LAS INSTITUCIONES. TEORÍA DE LA ELECCIÓN PÚBLICA	49
1.3.6. TEORÍA DE LA ELECCIÓN RACIONAL	50
1.3.7. VALOR CULTURAL, CAPITAL CULTURAL	53
1.3.8. A MODO DE SÍNTESIS	56
1.4. <u>ESPECIAL ATENCIÓN A LA APORTACIÓN DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL. EVOLUCIÓN Y DEBATE</u>	59
1.4.1. SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS: LA ANATOMÍA DE SUS PROBLEMAS ECONÓMICOS	59
1.4.2. 30º ANIVERSARIO DE <i>THE PERFORMING ARTS: AN ECONOMIC DILEMMA</i>, 1996	63
1.4.3. LA ORGANIZACIÓN DE FESTIVALES CULTURALES, ¿UNA POSIBLE SOLUCIÓN?	67
1.4.4. ¿QUÉ HA SIDO DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES?...	70
<u>CAPÍTULO 2. EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD COMO FACTOR DETERMINANTE DEL TRABAJO CULTURAL. PECULIARIDADES DE LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES</u>	77
2.1. <u>FACTORES QUE IMPULSAN LA CREATIVIDAD Y DETERMINAN EL PROCESO CREATIVO</u>	80

2.1.2.	FACTORES QUE INCIDEN EN EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD: LA IMPORTANCIA DE LA MOTIVACIÓN	80
2.1.3.	UNA BREVE DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO	83
2.1.3.1.	FASES Y COMPONENTES DEL PROCESO CREATIVO	83
2.1.3.2.	UNA PROPUESTA DE MODELIZACIÓN DEL PROCESO CREATIVO	87
2.2.	<u>EL ÁMBITO SUBJETIVO DE LA CREATIVIDAD: ARTISTAS Y EMPLEADOS CULTURALES</u>	89
2.2.1.	EL MUNDO DE LOS “ARTISTAS”: DE LAS “SUPERESTRELLAS” A OTROS EMPLEADOS CULTURALES	89
2.2.2.	UNA BREVE REFERENCIA A LAS “SUPERESTRELLAS”	90
2.2.3.	OTROS EMPLEADOS CULTURALES Y CREATIVOS. TRIDENTE CREATIVO	93
2.3.	<u>COMPORTAMIENTO DE LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES: CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES</u>	96
A)	EXCESO DE OFERTA	96
B)	INGRESOS DE CARÁCTER MONETARIO Y NO MONETARIO	97
C)	DUALIDAD DE MERCADOS DE TRABAJO: DESIGUALDAD EN LA DISTRIBUCIÓN DE INGRESOS MONETARIOS	98
D)	ESTANCAMIENTO DE LA PRODUCTIVIDAD	100
E)	EL PAPEL DE <i>GATEKEEPER</i>	101

F) HETEROGENEIDAD EN EL TRABAJO	101
G) NECESIDAD DE MAYOR FLEXIBILIDAD: TEMPORALIDAD, PLURIEMPLEO, AUTOEMPLEO	102
<u>PARTE II. SECTOR CULTURAL ESPAÑOL EN EL PERIODO 2000- 2012. PRINCIPALES VARIABLES ECONÓMICAS, PRESENCIA DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES Y PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL</u>	107
<u>INTRODUCCIÓN. CONSIDERACIONES INICIALES EN MATERIA DE ESTADÍSTICA CULTURAL Y PRIMERAS REFERENCIAS PARA EL ANÁLISIS EMPÍRICO</u>	109
<u>CAPÍTULO 3. CARACTERIZACIÓN DE PRINCIPALES VARIABLES ECONÓMICAS DEL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA EN EL CICLO ECONÓMICO (2000-2012)</u>	121
3.1. <u>NOTA METODOLÓGICA PREVIA</u>	125
3.2. <u>PRODUCCION, EMPLEO Y REMUNERACIÓN EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN RELACIÓN CON EL CONJUNTO DE LA ECONOMÍA</u>	135
3.2.1. PRODUCTO INTERIOR BRUTO	135
3.2.2. EMPLEO EQUIVALENTE	141
3.2.3. REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	147
3.3. <u>ANÁLISIS DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL SEGÚN LA CLASIFICACIÓN DE LA CSCE</u>	150
3.3.1. PRODUCTO INTERIOR BRUTO	151

3.3.1.1.	SECTOR CULTURAL	151
3.3.1.2.	ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL	156
3.3.2.	EMPLEO EQUIVALENTE	157
3.3.2.1.	SECTOR CULTURAL	158
3.3.2.2.	ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL	162
3.3.3.	REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	164
3.3.3.1.	SECTOR CULTURAL	164
3.3.3.2.	ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL.....	168
3.4.	<u>BREVE REVISIÓN DE LA EVOLUCIÓN DEL SECTOR CULTURAL Y ALGUNAS CONCLUSIONES PARA EL PERIODO 2000-2012</u>	170
	<u>CAPÍTULO 4. LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL DURANTE EL PERÍODO 2000-2012. UN ANÁLISIS</u>	177
4.1.	<u>NOTA METODOLÓGICA PREVIA AL ANÁLISIS DE LA PRESENCIA DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL</u>	180
4.2.	<u>MAGNITUDES QUE DETERMINAN LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL</u>	185
4.2.1.	PRODUCTIVIDAD	185
4.2.2.	COSTES LABORALES UNITARIOS	188

4.3. <u>ANÁLISIS DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL SEGÚN LA CLASIFICACIÓN DE LA CSCE</u>	192
4.3.1. PRODUCTIVIDAD	192
4.3.1.1. SECTOR CULTURAL	193
4.3.1.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL	196
4.3.2. COSTES LABORALES UNITARIOS	199
4.3.2.1. SECTOR CULTURAL	200
4.3.2.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL	202
4.4. <u>¿HA ESTADO PRESENTE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL?</u>	204
4.4.1. ANÁLISIS DEL SECTOR EN RELACIÓN CON EL TOTAL DE LA ECONOMÍA NACIONAL	204
4.4.2. ANÁLISIS POR ACTIVIDADES DEL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL	206
<u>CAPÍTULO 5. ESTUDIO COMPARATIVO DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL: UNIÓN EUROPEA Y ESPAÑA</u>	217
5.1. <u>JUSTIFICACIÓN Y METODOLOGÍA RELATIVA AL ESTUDIO DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL</u>	220
5.2. <u>PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA</u>	226
5.2.1. CONTRIBUCIÓN AL EMPLEO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA	226

5.2.2. EMPLEO CULTURAL POR GÉNERO	228
5.2.3. EMPLEO CULTURAL POR EDAD	230
5.2.4. EMPLEO CULTURAL POR NIVEL EDUCATIVO	232
5.2.5. EMPLEO CULTURAL POR ACTIVIDADES (CNAE)	234
5.2.6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA	236
5.3. <u>PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN ESPAÑA</u>	239
5.3.1. EMPLEO CULTURAL POR GÉNERO	240
5.3.2. EMPLEO CULTURAL POR EDAD.....	242
5.3.3. EMPLEO CULTURAL POR NIVEL EDUCATIVO	244
5.3.4. EMPLEO CULTURAL POR SITUACIÓN PROFESIONAL ...	246
5.3.5. EMPLEO CULTURAL POR TIPO DE JORNADA	249
5.3.6. SÍNTESIS SOBRE EL EMPLEO CULTURAL EN FUNCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS ANALIZADAS	251
5.3.7. EMPLEO CULTURAL POR ACTIVIDADES ECONÓMICAS.....	253
5.3.8. EMPLEO CULTURAL POR OCUPACIONES	257
5.4. <u>ALGUNOS EFECTOS DE LA CRISIS EN LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES</u>	262
<u>CONCLUSIONES</u>	267
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	285
<u>ANEXOS</u>	300

ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

ACEI	Association for Cultural Economics International
ACGB	Arts Council of Great Britain
AEC	Anuario de Estadísticas Culturales
AVPI	Actividades Vinculadas con la Propiedad Intelectual
CINE	Clasificación Internacional Normalizada de la Educación
CLU	Costes Laborales Unitarios
CNAE	Clasificación Nacional de Actividades Económicas
CNE	Contabilidad Nacional de España
CNO	Clasificación Nacional de Ocupaciones
COICOP	Classification of Individual Consumption According to Purpose
CPA	Clasificación de Productos por Actividades
CSCCE	Cuenta Satélite de la Cultura en España
DAFO	Debilidades – Amenazas – Fortalezas - Oportunidades
DCMS	Department for Culture Media & Sport
EPA	Encuesta de Población Activa
ESSnet	European Statistical System Network
EU-LFS	European Labour Force Survey
EUROSTAT	European Statistics (Oficina Europea de Estadística)
ICC	Industrias Culturales y Creativas
ILO	International Labour Organization
INE	Instituto Nacional de Estadística
ISCED	International Standard Classification of Education
ISCO	International Standard Classification of Occupations
LEG Culture	Leadership Group
MEC	Marco de Estadísticas Culturales
MECD	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
MCU	Ministerio de Cultura (extinto)
NACE	Nomenclature statistique des activités économiques dans la Communauté européenne
OIT	Organización Internacional del Trabajo
RAE	Real Academia Española
SCN	Sistema de Cuentas Nacionales
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
TIC	Tecnologías de la Información y la Comunicación
UNCTAD	United Nations Conference of Trade and Development
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
WIPO	World Intellectual Property Organization

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1.1.	Resumen de las características de los bienes culturales	41
Cuadro 1.2.	Principales enfoques analíticos y aportaciones en la Economía de la Cultura	58
Cuadro 1.3.	Esquema sobre la evolución y debate de la “Enfermedad de los costes” de Baumol	75
Cuadro 2.1.	Creatividad. Concepto y principales factores que inciden en ella	82

Cuadro 2.2.	Definición de empleo cultural	94
Cuadro II.1.	Marco para los dominios de estadísticas culturales	114
Cuadro 3.1.	Esquema metodológico de la CSCE	126
Cuadro 5.1.	Desafíos, medidas y recomendaciones de la OIT en relación con el sector de medios de comunicación y cultura	266

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 2.1.	Elementos interactivos en el proceso creativo. Dinámica de la creatividad	84
Figura 2.2.	Características de los mercados de trabajo culturales	105

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 3.1.	PIB cultural y de AVPI. Base 2008. Serie enlazada 2000-2012	136
Gráfico 3.2.	PIB total. Base 2008. Serie enlazada 2000-2012	137
Gráfico 3.3.	Tasas de variación interanual PIB cultural, de AVPI y total. 2000-2012.	138
Gráfico 3.4.	PIB cultural y de AVPI. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	139
Gráfico 3.5.	PIB total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	140
Gráfico 3.6.	Tasas de variación interanual PIB cultural, de AVPI y total. 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	141
Gráfico 3.7.	Empleo equivalente cultural y de AVPI. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	142
Gráfico 3.8.	Empleo equivalente total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	143
Gráfico 3.9.	Tasas de variación interanual de Empleo equivalente cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	144
Gráfico 3.10.	Empleo equivalente y empleo equivalente asalariado cultural y de AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	145
Gráfico 3.11.	Empleo equivalente y empleo equivalente asalariado total 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	146
Gráfico 3.12.	Remuneración de asalariados en el sector cultural y de las AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	148
Gráfico 3.13.	Remuneración de asalariados total 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	148
Gráfico 3.14.	Tasas de variación interanual de la Remuneración de asalariados cultural, de AVPI y total en España. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	149
Gráfico 3.15.	Composición del PIB cultural por actividades 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	152
Gráfico 3.16.	PIB por actividades culturales 2000-2007 y estimación del PIB por actividades culturales 2008-2012	153

Gráfico 3.17.	PIB por AVPI 2000-2007 y estimación del PIB por AVPI 2008-2012	157
Gráfico 3.18.	Empleo equivalente por actividades culturales 2000-2007 y estimación del empleo equivalente por actividades culturales 2008-2012	159
Gráfico 3.19.	Empleo equivalente asalariado por actividades culturales 2000-2007 y estimación del empleo equivalente asalariado por actividades culturales 2008-2012	161
Gráfico 3.20.	Empleo equivalente por AVPI 2000-2007 y estimación de empleo equivalente por AVPI 2008-2012	163
Gráfico 3.21.	Empleo equivalente asalariado por AVPI 2000-2007 y estimación de empleo equivalente asalariado por AVPI 2008-2012	163
Gráfico 3.22.	Composición de la remuneración de asalariados por actividades culturales 2000-2007 y 2008-2012 (miles de euros 2008)	165
Gráfico 3.23.	Remuneración de asalariados por AVPI 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	169
Gráfico 4.1.	Productividad cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	186
Gráfico 4.2.	Tasas de variación interanual de la Productividad cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	187
Gráfico 4.3.	Productividad total y total sin cultural según PIB. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	188
Gráfico 4.4.	Costes laborales unitarios en el sector cultural, de las AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	189
Gráfico 4.5.	Tasas de variación interanual de los CLU culturales, de las AVPI y totales. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	191
Gráfico 4.6.	Productividad de actividades culturales 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	193
Gráfico 4.7.	Variación interanual de la Productividad por actividades culturales 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	196
Gráfico 4.8.	Productividad de AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	197
Gráfico 4.9.	Variación interanual de la Productividad de AVPI. 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	198
Gráfico 4.10	Costes laborales unitarios de las actividades culturales 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	200
Gráfico 4.11	Costes laborales unitarios de las AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)	203
Gráfico 5.1.	Principales contribuciones al empleo cultural en la Unión Europea. 2008-2015	227
Gráfico 5.2.	Empleo cultural en la Unión Europea 2008-2015. % sobre empleo total	228
Gráfico 5.3.	Contribución por género al empleo cultural en la Unión Europea. 2015	229
Gráfico 5.4.	Contribución al empleo cultural por tramos de edad en la Unión Europea. 2015	231
Gráfico 5.5.	Evolución del empleo cultural por tramos de edad en la Unión Europea. 2008-2015	232
Gráfico 5.6.	Contribución de los empleados con educación terciaria al empleo cultural en la Unión Europea. 2015	233
Gráfico 5.7.	Evolución de la contribución de la educación terciaria al empleo cultural en algunos países de la Unión Europea. 2008-2015	234

Gráfico 5.8.	Contribución al empleo cultural por actividades CNAE en algunos países de la Unión Europea. 2015	235
Gráfico 5.9.	Perfil del empleado cultural en la Unión Europea y España. 2015	237
Gráfico 5.10.	Evolución del empleo cultural por género. España. 2011-2015	240
Gráfico 5.11.	Contribución al empleo cultural y total por género. 2015	241
Gráfico 5.12.	Evolución del empleo cultural por tramos de edad. España 2011-2015	242
Gráfico 5.13.	Contribución al empleo cultural y total por tramos de edad 2015	243
Gráfico 5.14.	Evolución del empleo cultural por nivel de estudios. España 2011-2015	245
Gráfico 5.15.	Contribución al empleo cultural y total por nivel de estudios 2015	246
Gráfico 5.16.	Evolución del empleo cultural por situación profesional. España 2011-2015	247
Gráfico 5.17.	Contribución al empleo cultural y total por situación profesional 2015	248
Gráfico 5.18.	Evolución del empleo cultural por tipo de jornada. España 2011-2015	250
Gráfico 5.19.	Contribución al empleo cultural y total por tipo de jornada 2015	251
Gráfico 5.20.	Caracterización del empleado cultural en España (miles de personas). 2015	252
Gráfico 5.21.	Contribución por actividades económicas al empleo cultural 2015	254
Gráfico 5.22.	Contribución por ocupaciones al empleo cultural 2015	258

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1.	Valores más significativos de PIB y Empleo Equivalente por actividades culturales. 2000-2007 y 2008-2012	170
Tabla 3.2.	PIB y Empleo Equivalente por AVPI. 2000-2007 y 2008-2012	171
Tabla 4.1.	Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para el sector cultural, las AVPI y el total de la economía en los períodos 2000-2007 y 2008-2012	204
Tabla 4.2.	Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para las actividades del sector cultural, de las AVPI y el total de la economía en el período 2000-2007	207
Tabla 4.3.	Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para las actividades del sector cultural, de las AVPI y el total de la economía en el período 2008-2012	212
Tabla 5.1.	Relación de las actividades económicas con otras características del empleo cultural: categoría más representativa. 2015	256
Tabla 5.2.	Relación de las ocupaciones con otras características del empleo cultural: categoría más representativa. 2015	259
Tabla A.1.	Productividad y Costes Laborales Unitarios de Actividades culturales, de Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI) y total. 2000-2012. Bases 2000 y 2008	302
Tabla A.2.	Productividad por Actividades culturales. 2000-2012. Bases 2000 y 2008	303
Tabla A.3.	Costes Laborales Unitarios (CLU) por Actividades culturales. 2000-2012. Bases 2000 y 2008	304
Tabla A.4.	Productividad por Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI). 2000-2012. Bases 2000 y 2008	305
Tabla A.5.	Costes Laborales Unitarios (CLU) por Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI). 2000-2012. Bases 2000 y 2008	306

Tabla A.6.	Categorías más frecuentes en determinadas características del empleo cultural. Comparación Unión Europea y España. 2008-2015	307
Tabla A.7.	Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales Empleo cultural por sexo, grupo de edad y nivel de estudios	308
Tabla A.8.	Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales Empleo cultural por situación profesional y tipo de jornada	309
Tabla A.9.	Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales. Empleo cultural por situación profesional y ocupaciones	310

INTRODUCCIÓN

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

INTRODUCCIÓN

La Cultura se revela como una entidad de naturaleza poliédrica, vinculada, entre multitud de campos, a la formación, como herramienta de conocimiento; a la civilización, como un conjunto de costumbres y conductas que caracterizan a distintos grupos humanos; al ocio, como recurso que permite hacer uso del tiempo libre; al alimento de la mente y el espíritu, como fuente de inspiración y expresión de sentimientos, emociones e inquietudes propios del ser humano.

Convencidos del inconmensurable valor que la Cultura tiene para el desarrollo de los individuos y de la sociedad a la que pertenecen, afrontamos la realización de este trabajo para la colación del grado de Doctor movidos por el interés que nos suscita.

Sin renunciar a todas las posibilidades que ofrece su estudio, el nuestro adopta un enfoque económico, razón por la cual entendemos que debe enmarcarse en el ámbito de la Economía de la Cultura, que constituirá, en todo momento, la referencia básica para las distintas cuestiones que abordemos.

Esta disciplina se encuadra, a su vez, en el ámbito de la ciencia económica, y su “germen” lo podemos encontrar en la obra *On the Performing Arts: An Economic Dilemma* de Baumol y Bowen (1966), que pone de manifiesto un patrón de conducta en el sector de las artes escénicas, conocido a partir de entonces como la “enfermedad de los costes”.

Este problema –en síntesis- surge como consecuencia de la dificultad de algunas artes para incrementar su productividad, lo que determina una senda de costes crecientes que puede hacer peligrar su supervivencia.

A partir de entonces, numerosas aportaciones, como expondremos a continuación, se han sucedido en este campo, mediante la aplicación de distintas herramientas económicas a la esfera de lo cultural, confiriendo así un cuerpo teórico a las amplias y variadas relaciones económicas que tienen por objeto los bienes y servicios culturales.

Situado el trabajo en la disciplina de la Economía de la Cultura, debemos dar un paso más para situarlo, también, a través de su título. En él condensamos, con la mayor certeza posible, dos cuestiones.

La primera cuestión se refiere al contenido de esta investigación, que el título acota, comenzando por la propia realidad cultural, que sitúa en términos de “sector”, toda vez que se proyecta desde una perspectiva económica.

El título ciñe este estudio, asimismo, a un espacio y tiempo concretos. La referencia espacial va a ser España, aunque se pondrá la vista, puntualmente, en la Unión Europea (UE), como referencia próxima, para el análisis del sector. Por su parte, la referencia temporal se vinculará, aproximadamente, a la primera década del siglo XXI que, en términos económicos, se ha caracterizado inicialmente por unos años de importante crecimiento que, sin embargo, ha ido ralentizándose a partir de 2007, para concluir dicho período en una clara situación de crisis.

Por último, el título delimita la propia perspectiva económica, que se centra, fundamentalmente, en el lado de la oferta, sin menoscabar la importancia que, dentro de la Economía de la Cultura, ha adquirido el consumo de bienes y servicios, y más allá del mero consumo, lo que se ha dado en llamar “participación cultural”.

La segunda cuestión, en relación con el título, se refiere a que encierra dos de los principales objetivos del trabajo, que mencionamos en este punto y definiremos, con mayor detalle, más adelante.

Por una parte, la capacidad del sector para contribuir al crecimiento económico, que requiere el análisis de las variables de oferta, entre las cuales prestaremos atención a la producción y el empleo, fundamentalmente, aun teniendo en cuenta las dificultades con las que se lleva a cabo esa actividad.

Por otra parte, y como quiera que la Economía de la Cultura tiene su origen en la hipótesis de la “enfermedad de los costes”, el análisis previo de las variables de oferta nos permitirá contrastar esta hipótesis en el ámbito espacial y temporal que hemos definido.

Así pues, para acometer las cuestiones que se han reunido en el título, resulta imprescindible sistematizar la tarea que tenemos por delante, para lo cual comenzaremos atendiendo, primeramente, a los antecedentes que nos permiten establecer nuestro punto de partida en la investigación.

Formularemos, asimismo, los objetivos que se pretenden alcanzar con ésta, continuando este proceso con un nuevo apartado dedicado a la metodología a emplear, para abordar los aspectos tanto teóricos como prácticos a los que responde la elaboración de este documento. Finalizaremos esta introducción definiendo la estructura del presente trabajo.

Antecedentes

Los antecedentes de esta investigación pueden clasificarse como teóricos, empíricos y documentales.

Entre los primeros es inexcusable comenzar aludiendo a las cuestiones y a los autores más renombrados en este ámbito. Naturalmente, el antecedente teórico por excelencia, tanto de nuestro trabajo, como de la propia disciplina, es el que hemos citado como su origen, la obra de Baumol y Bowen (1966) que, en referencia a las artes escénicas, describe la llamada “enfermedad de los costes”.

Como comprobaremos posteriormente, en nuestro primer Capítulo se han reunido otras aportaciones que desarrollan este y otros conceptos, de autores ya consagrados, entre los que destacan Towse, Throsby o este último junto a Ginsburgh, quienes, abundando en ello, han coordinado labores de recopilación de estas aportaciones al amparo de la Economía de la Cultura como referente.

En cualquier caso, suscribimos el juicio de Blaug (2001, 131), quien, al referirse al modelo de Baumol, reconoce que, si la grandeza no depende tanto de ser correcto como de estimular a otros para encontrar lo que es correcto, entonces este modelo es una de las grandes ideas en Economía.

Por lo que respecta a los de carácter empírico, existen una serie de antecedentes que han constituido una importante referencia para emprender la vertiente empírica del nuestro.

En primer lugar, en España, resulta determinante la confección de estadísticas oficiales por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD), con proyectos como los Anuarios de Estadísticas Culturales (AEC)¹ que, a partir de 2009, incluyen la Cuenta Satélite de la Cultura en España (CSCE).

En el ámbito autonómico, Uriel y Rausell (2009) elaboraron un trabajo de características similares para la Región de Murcia, que constituye un verdadero precedente para la medición del sector cultural en las Comunidades Autónomas.

Otros estudios sobre la medición del sector han sido llevados a cabo por García *et al.* (2000; 2001a; 2001b y 2008), aunque con un ámbito de estudio más extenso, incluyendo la industria de la cultura y del ocio, que escapa de la delimitación de sector cultural que nos hemos impuesto.

Por lo que respecta a los antecedentes documentales de factura más reciente, contamos en el plano teórico, con distintos trabajos de los profesores Palma y Aguado en los que han abordado una profunda revisión de la literatura sobre Historia del Pensamiento Económico para estudiar el tratamiento que se ha otorgado a la Cultura y, por supuesto, sobre la propia Economía de la Cultura y su desarrollo en estos cincuenta años.

1 Cuyo precedente lo constituye *El valor económico de la Cultura en España*, realizado por Uriel (2006).

En la utilización de la CSCE destaca, como antecedente, el trabajo de Santos Redondo (2011), *Economía de las industrias culturales en español*, para dimensionar, en su caso, aquella parte del sector sometida al influjo de la lengua española.

En cuanto a la incidencia de la “enfermedad de los costes”, se encuentra el trabajo elaborado por Martín, Palma y Martínez (2011), titulado *Empleo, empresa y productividad del Sector cultural. Una visión desde la perspectiva desde las CC.AA. Españolas*², que coincidió con el de Fernández Blanco (2011), titulado *Productividad, costes y competitividad en el sector de la cultura en España: ¿Hasta dónde llega la enfermedad de los costes?*, en el III Workshop de Economía y Gestión de la Cultura, celebrado en Gerona en 2011.

Finalmente, resultaría de interés el de Marco-Serrano y Rausell-Köster (2006) en el que se aproximan a variables de oferta cultural y, en especial, a la productividad. No obstante, la mayor parte de trabajos empíricos que encontramos en España están referidos a los primeros años de la década, los marcados por el crecimiento, lo cual muestra también la escasez de antecedentes en España que tomen datos relativos a años más recientes, en los que la crisis era ya un hecho incontestable.

Definición de los objetivos

La Economía de la Cultura apenas cuenta con cincuenta años de vida. Ha nacido y se desarrolla en un contexto, por lo que a sectores económicos y economías desarrolladas se refiere, de una drástica reducción del sector primario, de una paulatina pérdida de importancia del sector industrial y de una mayor relevancia del sector terciario.

² Posteriormente, Palma, Martín, y Martínez (2012) elaboraron un nuevo documento, titulado *Employment, Firms and Productivity in the Spanish Cultural Sector 2000-2008. A regional viewpoint*, que continuaba profundizando sobre el mismo tópico y que fue presentado en *17th International Conference on Cultural Economics by the ACEI (Association for Cultural Economics International)*, celebrada en Kyoto.

En relación con este último, existe una consideración generalizada y auspiciada –entre otras instancias- por la Comisión Europea (2010)³, de que el sector cultural puede resultar estratégico para el impulso del crecimiento económico y la generación de empleo y valor añadido, lo que constituye una poderosa razón para afrontar su estudio desde la perspectiva que ofrece la Economía de la Cultura, como marco teórico, así como a través de una contrastación empírica.

En esta investigación planteamos tres objetivos que responden, esencialmente, al estudio del sector cultural en España en un período concreto y que tienen mucho que ver con la importancia que a este se le otorga desde las más diversas instancias.

- 1) El primero de los objetivos lo constituye el estudio de la evolución y el comportamiento del sector cultural español en los primeros años del presente siglo. No se trata de llevar a cabo un análisis sobre el carácter estratégico del sector para dictaminar su validez o no como motor de crecimiento económico, sino de obtener información e indicios sobre cómo se ha comportado en las distintas fases del ciclo que ha conocido el período de referencia.

Con este fin pretendemos observar la evolución de las variables de oferta, por entender que pueden mostrar de manera más evidente estos indicios. En la realización de este ejercicio, de igual forma, puede resultar igualmente revelador el referente temporal seleccionado. La primera década del siglo XXI muestra una primera fase de importante crecimiento que, en torno a 2007, da paso a una segunda, caracterizada por la ralentización de ese crecimiento y un posterior retroceso que deja a la economía española instalada en una grave crisis al final de este período, pero nos dará la oportunidad de conocer la evolución del sector en las dos fases del ciclo económico.

³ La Comisión Europea confió en 2010 al Libro verde *Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas* el objetivo de “iniciar un debate sobre los requisitos de un entorno creativo auténticamente estimulante para las ICC [Industrias Culturales y Creativas] de la UE”.

- 2) El segundo objetivo vendría dado de la mano del anterior y de la información que de su consecución resulte. Dado que en la idea de la “enfermedad de los costes” se encuentra el origen de la Economía de la Cultura, y contamos con antecedentes documentales, como ya hemos señalado, planteamos, como un objetivo más, el estudio de la presencia de esta “enfermedad” en el sector cultural español durante el período de referencia.

En el centro de esta teoría se encuentra, fundamentalmente, el comportamiento de la productividad y de los costes laborales. En esencia, el supuesto de partida radica en la clasificación de la economía en dos sectores: uno que muestra crecimiento de su productividad ante la existencia de determinados factores externos, de tal forma que aquella crece por encima del nivel salarial y otro sector, que los autores identifican con las artes escénicas, en el que la productividad se muestra muy estable, pese a registrarse aumentos de capital o de otros factores productivos.

En caso de que el nivel salarial aumente en los dos sectores, el sector de productividad más estable acusará unos costes laborales mayores que el primer sector, más sensible al crecimiento de la productividad. Este problema, que guarda una estrecha relación con el funcionamiento de los mercados de trabajo culturales, afecta, por descontado, a los empleados, pero pone en cuestión, asimismo, la supervivencia del sector a largo plazo, por lo que, realmente, nos estamos refiriendo a una grave “enfermedad”.

- 3) La atención a los anteriores objetivos nos lleva a plantearnos, como tercer y último objetivo, el estudio del empleo cultural para conocer si responde a unas características singulares, de forma que pueda dibujarse un perfil específico para los empleados culturales. No obstante, cabe advertir que una cierta intuición sobre la multitud de facetas que abarca el sector, complicaría la dificultad existente de antemano para encontrar un empleado cultural que no posea características que, de alguna manera, podríamos denominar únicas.

Con ello queda claro que el mercado de trabajo se hace muy presente en la investigación, toda vez que los objetivos propuestos muestran fuertes conexiones entre sí y cuentan como elementos comunes, la especial preocupación por el desarrollo y sostenibilidad del empleo en el sector cultural.

En conclusión, la formulación de estos objetivos que planteamos en este apartado nos debe permitir responder a cuestiones sobre cómo se impulsa la actividad creativa que lleva a la producción cultural, quiénes acometen esas actividades, y con qué perfiles cuentan más frecuentemente.

De manera especial, debemos dar respuesta sobre el comportamiento del sector cultural en España y de la posible presencia de la “enfermedad de los costes”, con particular atención a los años de crisis, verdadero banco de pruebas para el sector.

Método de trabajo

Esta investigación contiene, en primer lugar, un componente teórico relevante para acometer, con posterioridad, el tratamiento de los datos disponibles, por lo que el método de trabajo desarrollado nos ha llevado, en primer lugar, a acudir a diversas fuentes y referencias bibliográficas, para lo cual contamos, como base previa, con fundamentos teóricos e investigaciones de autores ya renombrados en la Economía de la Cultura y mercados de trabajo culturales, que puedan nutrir nuestra investigación.

En cuanto al componente empírico, la controvertida delimitación del sector cultural, unida a las dificultades que hemos encontrado para obtener series temporales más completas que nos den idea de su comportamiento en España, nos ha remitido, de un lado, a las propuestas de dos organismos de referencia en la estadística cultural, como son el *Marco de Estadísticas Culturales (MEC)* de 2009 de la United Nations Educational,

Scientific and Cultural Organization (UNESCO) y el *Informe final* del proyecto ESSnet⁴ Culture de 2012. De otro lado, la disponibilidad de los datos nos ha llevado a efectuar una serie de advertencias metodológicas previas a nuestro trabajo empírico.

Finalmente, se ha afrontado la parte de la investigación dedicada al manejo de los datos disponibles, en este caso, fuentes estadísticas oficiales.

Para la cobertura del objetivo relativo a la dimensión y comportamiento del sector se han utilizado macromagnitudes básicas obtenidas de la CSCE, respetando la ruptura de las series que esta ofrece y presentando información relativa tanto al sector considerado en su conjunto, como de las actividades que lo configuran. El mismo ejercicio se ha replicado para el conjunto de Actividades vinculadas con la Propiedad intelectual (AVPI) y cada una de las que lo componen. Las dificultades a las que hacíamos alusión más arriba nos llevan a presentar, fundamentalmente, un análisis descriptivo, pero profundo, de la CSCE.

El mismo esquema se ha repetido para analizar la presencia de la “enfermedad de los costes”, obteniendo de los resultados del ejercicio anterior, las magnitudes “derivadas” relativas a productividad del trabajo y costes laborales unitarios (CLU) y obteniendo resultados a partir de los cálculos de las tasas de crecimiento medio acumulado, para comparar la evolución de actividades y sectores respecto al conjunto de la economía.

Por último, para el diseño de un perfil relativo a los empleados culturales, se ha acudido a los datos de Eurostat⁵, para contar con una referencia comunitaria y con datos del MECD, esta vez correspondientes al empleo cultural como magnitud transversal, realizando comparativas posibles con la UE y en España, con relación al total de la economía.

⁴ European Statistical System Network

⁵ European Statistics.

Estructura del trabajo

Este trabajo se estructura en dos partes y cinco capítulos, de tal forma que comienza indagando sobre los orígenes de la Economía de la Cultura y desemboca en el conocimiento del sector cultural en España durante los primeros años del siglo XXI, a través de las principales variables de oferta, fundamentalmente, el empleo cultural.

La **Parte I** del presente estudio, formada por dos capítulos, está dedicada al marco teórico con el que debe contar toda investigación, conteniendo todos aquellos aspectos que, en un plano teórico, pueden precisarse para atender al cumplimiento de los objetivos propuestos.

En este caso, la introducción a esta parte efectúa las primeras referencias a las cuestiones que constituyen nuestro soporte teórico, comenzando por resaltar los distintos aspectos económicos que hay en la Cultura, así como definir el concepto de creatividad que nos será de utilidad para comprender el funcionamiento del sector cultural.

Siguiendo este recorrido, el **Capítulo 1** nos retrotrae a los orígenes de esta disciplina, cuyo detonante viene marcado por la obra seminal de Baumol y Bowen de 1966, si bien cuenta con aportaciones previas contenidas en la Historia del Pensamiento Económico, de las cuales se hace una sucinta revisión.

A partir de esos antecedentes, caracterizamos los bienes y servicios culturales, para comprobar, entre otras cuestiones, que se producen singularidades en los comportamientos que, en ocasiones, se alejan de lo racional, como ocurre, por ejemplo, con el incumplimiento de la ley de utilidades marginales decrecientes.

Para completar la revisión de este armazón teórico, intentamos extraer las principales aportaciones de distintos enfoques analíticos que se han preocupado por este ámbito, esfuerzo avalado por diversa bibliografía de autores consolidados en ella, como son Towse, Frey o Throsby.

El primer capítulo finaliza con una especial atención al concepto seminal de “enfermedad de los costes” de Baumol, que forma parte también de los principales objetivos de nuestra investigación. Efectivamente, pese a ser el concepto primigenio de esta disciplina, ha sido profusamente abordado por numerosos académicos que lo han aceptado, criticado y matizado, constituyendo este último apartado una muestra de ello.

El **Capítulo 2** avanza un paso más para exponer cuál es el ámbito subjetivo de nuestro trabajo, pretendiendo conocer el comportamiento de quienes trabajan en el sector cultural. Una de las claves para ello es el concepto de creatividad, que no tiene cabida en el trabajo tanto por ser responsable de la extensión del ámbito de aplicación de la Economía de la Cultura hacia territorios de industrias y *clusters* creativos, más próximos a la Economía de la Creatividad, como porque contiene mecanismos y se impulsa por factores que explican en buena parte el comportamiento de artistas y empleados culturales y ayuda, en última instancia, a conocer el funcionamiento de los mercados de trabajo culturales.

Por tanto, en la primera parte del segundo capítulo se contiene un breve compendio de lo que supone la creatividad para la Cultura, qué factores la impulsan y cómo tiene lugar un proceso creativo.

A continuación, y en cuanto al ámbito subjetivo de estos sectores, este capítulo contiene, en último lugar, una referencia a los mercados de trabajo culturales. Pese a existir un vasto tratamiento sobre esta cuestión, hemos tratado de identificar aquellos rasgos que le otorgan peculiaridad a estos mercados, deteniéndonos especialmente en la figura de la “superestrella” o el concepto de “tridente creativo” y sistematizando una serie de características propias de ellos.

La **Parte II** es de carácter empírico y contiene tres capítulos, en cada uno de los cuales se abordan los objetivos propuestos en el presente trabajo.

En su introducción, y previamente a esos tres tipos de análisis, se busca el concurso de una referencia internacional en materia de estadística cultural. Las más influyentes en la estadística oficial del MECD proceden del *MEC 2009* de la UNESCO y del proyecto ESSnet Culture que a través de EUROSTAT promovió la Comisión Europea. Por otra parte, se hace alusión, por primera vez, a la estadística oficial que elabora el MECD.

El **Capítulo 3** contiene el análisis con el que se aborda el primero de los objetivos de este estudio, que no es otro que conocer su dimensión y cuál ha sido su evolución en los primeros años del siglo, en los que se han sucedido una fase de crecimiento y una de crisis y recesión económica.

El Capítulo comienza con un apunte metodológico sobre la CSCE, fuente estadística del MECD, de la que obtendremos los datos para nuestro análisis. Los cambios de base y de clasificaciones estadísticas, principalmente, obstaculizan la continuidad y comparabilidad de la información obtenida, por lo que en dicho apunte se recogen una serie de advertencias sobre la realización de este análisis.

Para ello, se toman datos de las principales macromagnitudes, en nuestro caso, PIB, Empleo equivalente y Remuneración de asalariados. Esos datos están referidos a dos períodos de tiempo: el primero, 2000-2007, que corresponde a una etapa de crecimiento, en Base 2000; y el segundo, 2008-2012, que corresponde a una etapa de crisis, en Base 2008.

Los datos, a su vez, tienen que ver, por una parte, con un conjunto de Actividades⁶ culturales más tradicionales, a las que nos referiremos en numerosas ocasiones como “sector cultural” y, por otra parte, a un conjunto de (AVPI), que incluyen el núcleo de las anteriores Actividades culturales, junto a otras que ponen en juego también la creatividad y los derechos de propiedad intelectual, como la *Informática* y la *Publicidad*.

6.La metodología de la CSCE denomina a estas actividades “sectores culturales”, si bien hemos preferido denominarlas “actividades” para no confundir con el “sector cultural” del título de nuestro trabajo, entendido como un conjunto en el que se englobarían estas actividades.

Esta aproximación al comportamiento del sector cultural, además de figurar como el primer objetivo de este estudio, nos sirve de base para continuar profundizando en su conocimiento y responder a un segundo objetivo de los propuestos, acerca de la incidencia de la llamada “enfermedad de los costes” de Baumol, en el que se centra el **Capítulo 4**.

Así pues, a partir de las macromagnitudes básicas de la CSCE, PIB; Empleo equivalente y Remuneración de asalariados, hemos obtenido también magnitudes “derivadas”, de productividad y de CLU. Estas últimas son instrumentos con cuya evolución vamos a poder comparar el sector cultural y el de AVPI, así como cada una de sus actividades, con el total de la economía para conocer si realmente la “enfermedad de los costes” se ha encontrado presente en alguna de las etapas analizadas y, si es así, en qué actividades concretas.

De esta forma, si tales actividades y sectores han registrado una evolución de su productividad, medida en tasas de crecimiento medio acumulado, más favorable que el total de la economía, mientras que sus CLU logran reducirse más de lo que lo hace el total de la economía, no padecerán “enfermedad de los costes” en el período considerado.

El **Capítulo 5** pone su mirada en el empleo cultural, a través de la elaboración de sendos perfiles del empleado cultural en la UE y en España, para, de este modo, poder comprobar tanto sus características comunes, como aquellas que ponen de manifiesto algunas peculiaridades en el sector. Este constituye el tercer objetivo de nuestro trabajo.

Se inicia, por tanto, con una referencia sobre la relevancia del empleo para nuestra investigación, justificada por la importancia que la estadística cultural le otorga. EUROSTAT y el MECD, a través de su estudio del empleo cultural procedente de la Encuesta de Población Activa (EPA), nos dan idea de quiénes son los empleados culturales en estos ámbitos territoriales.

De esta forma, presentamos información acerca del empleo por género, por tramos de edad, por el nivel de estudios, así como del tipo de contratación, con la que llevamos a cabo una oportuna comparativa que, asimismo, contrastamos con los resultados obtenidos acerca de la evolución del mercado de trabajo en general, finalizando con algunas recomendaciones sobre empleo cultural que nos facilita la Organización Internacional del Trabajo (OIT).

El **Capítulo final** recoge las principales conclusiones obtenidas a través del estudio realizado, que constituyen su aportación al conocimiento del sector cultural, señalando, asimismo, futuras líneas de investigación, en coherencia con los resultados obtenidos.

Este trabajo se completa con un apartado relativo a las referencias bibliográficas y otras fuentes consultadas, así como con un anexo en el que se presentan en tablas algunos de los datos que hemos considerado más relevantes para conocer la situación y evolución del sector cultural en el período que se sitúa en torno a la primera década del siglo XXI.

De esta forma, y con independencia de los resultados que hayamos obtenido de esta investigación, podemos avanzar, sin embargo, la importancia de aproximarnos al ámbito de la Cultura, a través de un enfoque económico, que, en los términos en los que iniciamos esta introducción, no es sino un paso más hacia la Cultura como formación, alimento, expresión y fuente de inspiración.

**PARTE I. MARCO TEÓRICO PARA LA APROXIMACIÓN AL SECTOR
CULTURAL EN ESPAÑA**

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

INTRODUCCIÓN. LA ECONOMÍA DE LA CULTURA Y EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD COMO MARCO TEÓRICO PARA LA APROXIMACIÓN AL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA

En el presente trabajo se han marcado algunos objetivos que requieren la realización de una labor empírica, a la que nos aplicaremos en una segunda parte. Sin embargo, desde el convencimiento de que no existe una labor relevante de este tipo que no se encuentre flanqueada por una estructura teórica, esta primera parte de la investigación se va a dedicar a ofrecer el soporte teórico a partir del cual dar cumplimiento a esos objetivos.

En este aspecto, nos sentimos respaldados por la Economía de la Cultura, como disciplina que pone a disposición de la Cultura las herramientas científicas con las que cuenta la Economía, habida cuenta de que aquella alberga numerosos aspectos económicos.

Aspectos económicos del Arte y la Cultura

Entre las infinitas definiciones que pueden hacerse de la Cultura, poniendo la atención en muy diversos aspectos, Rausell (2013, 288) propone la siguiente, cuya apariencia y elementos no revelan, a priori, ninguna cuestión de carácter económico:

“La Cultura es la emisión por parte de los creadores de flujos de información a los cuales están expuestos los receptores, sacudidas perceptibles sobre los sentidos y sobre las emociones de carácter cognitivo, estético o espiritual y tienen potencialmente e intencionadamente la capacidad de transformar nuestros referentes simbólicos, la manera de percibir otros flujos de información y afectar a nuestros comportamientos”.

Tampoco la definición de Zallo (2006, 53), que comparte con la anterior un carácter antropológico, parece hacer referencia a cuestiones económicas:

“La Cultura es un ecosistema formado por un conjunto de pautas de conducta y de modos de vida, adquirido y transmitido mediante lenguaje, tradiciones, utensilios, instituciones, socialidad y los sistemas educativo y comunicativo. Ahí se dan cita elementos materiales, organizativos e

inmateriales, tales como el conocimiento (saberes, lengua y capacidad creativa), los símbolos y la subjetividad de los sentimientos y valores compartidos”.

Pese a esta primera impresión, introduce ya componentes que sí pueden ponerse en conexión con el ámbito económico: utensilios, instituciones, sistemas o elementos materiales y también inmateriales.

Y es que, como pone de relieve Doyle (2010, 246), la Cultura es un ámbito tan extenso y presenta tantas facetas que cuesta delimitarlo, pero también el ámbito de la Economía lo es, por lo que intuimos que su conjunción va a resultar un amplio campo de estudio que así comienza a manifestarse:

“Culture is a fluid term, and despite many brave attempts to identify what it is exactly and which industrial sectors it includes, the boundaries around which activities count or not as ‘cultural’ are not entirely clear. [...] But meanings and symbols we know as culture are profuse and very varied, as are modes of provision and consumption of culture, which implies that the potential ambit of a field devoted to researching and understanding economics of culture might be very wide indeed”.

Rausell (2004, 1-2) aprecia la existencia de esa relación y de su carácter bidireccional cuando se refiere a lo que la Cultura puede aportar a la Economía:

“Gracias a la Cultura podemos constatar que los gustos no son estables – como nosotros suponemos siempre-, nos permite aproximarnos a los procesos de formación de los gustos, nos permite aventurarnos en el apasionante ejercicio de valorar los intangibles, nos induce a profundizar en los mecanismos de revelación de las preferencias y nos aclara la existencia de niveles distintos de preferencias”.

A la inversa, la Economía también tiene que aportar a la Cultura:

“Las musas, la magia creativa, la inspiración, la belleza, el arte, la innovación parecen ser conceptos refractarios a una aproximación que trate de racionalizar las elecciones colectivas. Pero quiéranlo o no cuando hablamos de Cultura estamos hablando en gran parte de decisiones de las administraciones públicas que asignan recursos públicos en un entorno de recursos escasos... y de eso trata también la Economía”.

Esta doble relación parece ir en línea con la posición de Cowen y Tabarrok (2000, 249), al responsabilizar al crecimiento económico de que algunos economistas materialicen cierta inquietud por investigar aspectos diferentes a los puramente económicos, en este caso, culturales:

“As economic growth increases, economists choose to take more of their net wage in the form of choice of project. They choose to work on the peculiarities of the art market rather than serving as consultants to the business world”.

En sentido contrario, es también el cultivo de las artes el que ayuda a una sociedad a mejorar su conocimiento, a elevar su nivel educativo y a crear empleo y riqueza, contribuyendo así al progreso de esa sociedad.

A este respecto, Ávila y Díaz (2001, 12-14) examinan brevemente las aportaciones de los denominados *cultural studies*⁷ centrados más en la Sociología⁸ y la Antropología, los cuales, en su opinión, rehusan una atención significativa a las cuestiones económicas, ya que se deben a su tendencia al formalismo y al empleo de métodos matemáticos y estadísticos, así como a la búsqueda de leyes universales.

Throsby (2001, 22) llega a reconocer tales extremos referidos a la Economía, mas no por ello deja de percibir la relación, o mejor dicho, la influencia de la Cultura en ella:

“La precisión formal de la moderna ciencia económica, con su abstracción teórica, su análisis matemático y su confianza en desinteresados métodos científicos para probar hipótesis sobre el comportamiento de los sistemas económicos, podría sugerir que la economía como disciplina no tiene un contexto cultural, [...] la economía como esfuerzo intelectual no puede ser independiente de la cultura.”

⁷ En relación con ellos también encontramos a Edward B. Tylor (1832-1917), antropólogo inglés y principal creador de la teoría del evolucionismo cultural, en función de la cual establece tres fases en el desarrollo de las civilizaciones: el estado salvaje, la etapa de barbarie y la de la civilización. Esta concepción derivaría en la idea de la superioridad de culturas, que subyace en el concepto de colonialismo.

⁸ Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo francés, que elabora el concepto de “conciencia colectiva” como un conjunto de creencias y valores comunes a una sociedad, de forma que trasciende a los propios individuos que la conforman, constituyendo, en sí, un hecho social.

Pero es Herrero (2002, 152) quien sistematiza, en tres factores, el creciente interés desde la Economía por la Cultura:

- a) En tanto que esta se va manifestando como una destacable fuente de renta y empleo;
- b) Como ámbito favorecedor de la intervención pública, tanto porque se caracteriza, en muchos casos, por su comportamiento de bien público, como por su función de herramienta para las estrategias de desarrollo local y regional;
- c) En tanto que puede resultar un campo favorable a la aplicación de los progresos de la ciencia económica.

No obstante, observamos cómo la Economía de la Cultura no es únicamente campo de aplicación de los avances de la ciencia económica. Esta disciplina, según subrayan Palma y Valenciano (2003, 122), cuenta con un “carácter diverso y multidisciplinar” y es susceptible de ser abordada tanto a través de su cuerpo teórico, como mediante el estudio de casos, que expongan datos empíricos y experiencias reales.

Abundando en su carácter multidisciplinar, Frey (2000, 31) alude al concurso de otras disciplinas que ayuden a comprender comportamientos en el sector artístico, asegurando que “la economía del arte saldría beneficiada si pudiera salirse del camino trillado e incorporar conocimientos de otras ciencias sociales, especialmente la psicología”.

Tampoco Towse (2003, 35) excluye en modo alguno la concurrencia de otras disciplinas para estudiar fenómenos de índole económica en el mundo de la Cultura. De esta forma, la Sociología de la Cultura ha permitido avanzar en el estudio de las industrias culturales, el mercado de trabajo de los artistas, los mercados del Arte, y la participación cultural, mientras que la Psicología y la Antropología aplicadas a ella estudian hábitos y habilidades culturales.

Incluso, la aplicación⁹ del Marketing a la Gestión cultural ha facilitado la formación del gusto en el público, en relación con la Cultura. También los geógrafos y expertos en planeamiento urbanístico localizan espacios adecuados para la actividad cultural y la forma de distribución del empleo en este sector.

Finalmente, debemos hacernos eco de una cuestión que plantea –y responde- Towse (2003, 38), en relación con la independencia de la Economía de la Cultura como disciplina.

“Creo que lo es en el mismo sentido que la economía de la salud, la economía laboral, la economía del medio ambiente y cualquiera otra de las categorías que configuran la economía aplicada. No se puede ser un experto en economía de la industria eléctrica sin saber algo de generación de electricidad, ni se puede ser un economista de la cultura sin tener ciertos conocimientos de las artes y la cultura.”

Así pues, de la aplicación de instrumentos de tipo económico a un ámbito puramente cultural, como son las artes escénicas, se originó la Economía de la Cultura como disciplina científica a través del concepto seminal de la “enfermedad de los costes”, acuñado por Baumol y Bowen, al que dedicaremos especial atención en el Capítulo.

El concepto de creatividad como factor explicativo del trabajo cultural

El Capítulo 2, por su parte, nos ofrece una referencia teórica más específica, en este caso, sobre los mercados de trabajo culturales, en los que juega un papel destacado el concepto de creatividad. A este respecto, no debemos olvidar que este es el concepto clave en la ampliación del objeto de la Economía de la Cultura, con la extensión de las industrias culturales hacia las denominadas industrias creativas y hacia otro dominio como es el de la Economía de la Creatividad.

⁹ Aplicación por la que apuestan Quero y Parra (2005, 20-22), al plantear un modelo teórico de investigación en el que aplican el marketing relacional a los servicios de exhibición de artes escénicas.

Sin embargo, en este punto, se trae a colación la creatividad, esencialmente, por constituir uno de los factores estratégicos para el trabajo cultural, toda vez que, en juego con otros, da lugar a nuevos procesos, nuevos productos, que permiten el desarrollo del sector.

Y en relación con ello, tampoco debemos perder de vista que el empleo constituye, en última instancia, una magnitud básica para comprender la dimensión del sector cultural. Esto nos lleva a prestar atención a quienes son capaces de materializar la creatividad desde una perspectiva cultural y que hacen de ella su forma de vida. Para nuestro análisis son los “empleados culturales” y a través de su comportamiento, reconoceremos las características más relevantes que se advierten en los mercados de trabajo culturales.

Sobre la creatividad pesa, sin embargo, la objeción generalizada, de un concepto difuso y manoseado en exceso, si bien, a juicio García Leiva (2011, 232-233), esa aparente indefinición, realmente estratégica, puede derivar en un cierto reduccionismo mercantilista:

“Es posible sugerir que lo que la noción de creatividad representa en el discurso europeo es un nuevo paradigma. Lo suficientemente vago como para ser multisectorial e influenciar horizontalmente varias áreas de política pública pero, al mismo tiempo, estrictamente definido de manera limitada a su potencial contribución económica, [...] el peligro reside pues en que el otorgamiento de una excesiva importancia a la potencial contribución económica de los sectores comunicativos y culturales acabe por desviar el foco del cumplimiento de objetivos sociales y culturales hacia la apuesta por metas meramente económicas e industriales”.

Advertidos de tal peligro, nos aproximamos al concepto de creatividad y recurrimos al *Diccionario de la Lengua Española*, este la define como “facultad de crear” o “capacidad de creación”, mientras que el término “crear” es definido como “producir algo de la nada”, o bien, “establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado”. Ambas definiciones presuponen la elaboración de “algo” nuevo, pero enfatizan, también, la capacidad de encontrar aspectos distintos que antes no se habían estudiado o no se conocían, lo cual tiene que ver, entonces, con la innovación.

En un ámbito netamente artístico, Throsby (2001, 107-109) define la creatividad como “fuerza dinámica de la conducta humana” y, para elaborar su teoría retrocede al concepto de genio como “fuente de inspiración creativa”, concepto elaborado por William Duff¹⁰. Del mismo modo, Frey (2002, 364) relaciona muy directamente la creatividad con las artes, de tal forma que llega a definirla como “la esencia del arte”.

Lasuén y Aranzadi (2002, 170) inciden en aspectos de carácter psicológico, al relacionarla con la perspicacia, como “capacidad subjetiva de utilizar el conocimiento objetivo”, de forma tal que una persona creativa no sería la que precisa menos información para acometer una tarea sino aquella que es capaz de producir más información.

En nuestro trabajo, no obstante, la creatividad debe ser reducida al ámbito cultural. En este sentido, el *Informe KEA* (2009, 44) ofrece una respuesta adecuada a esta necesidad de delimitación y, en este sentido, acuña la noción de “creatividad basada en la cultura”, que realmente, tampoco resulta muy precisa:

“Culture-based creativity:

- It is the realisation of a vision that results in something new that is not necessarily functional or dependant on a pre-existing theory or scientific integrity.
- It is both abstract and concrete. It can have a symbolic, prophetic, aesthetic or spiritual dimension.
- It is a non-linear and uncertain process which does not follow a predictable timetable”.

El resultado, según el Informe KEA (2009, 33) será “algo” diferente, que puede ser inmaterial, que proporcionará una nueva visión de las cosas y una serie de valores beneficiosos para la comunidad.

10 William Duff (1732-1815), fue un escritor y clérigo escocés, autor de la obra *An Essay on Original Genius* (1767) e interesado, entre otros aspectos, en el análisis del concepto de “genio”, fundamentado en tres factores impulsores de la creatividad:

- la imaginación, como facultad para modificar lo existente, ideando algo nuevo;
- el juicio, como factor de control y organización sobre lo previamente ideado; y
- el gusto, como cualidad intrínseca al artista más relacionada con la estética.

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

A partir de este punto, el Capítulo 2 nos describe sucintamente los factores que estimulan la creatividad, así como el proceso por el cual interviene en las decisiones de los trabajadores culturales.

CAPÍTULO 1. UNA PANORÁMICA DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA.
PRINCIPALES LÍNEAS DE DESARROLLO

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 1. UNA PANORÁMICA DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA. **PRINCIPALES LÍNEAS DE DESARROLLO**

Considerando que nuestra motivación inicial nace de la Cultura y que uno de los principales objetivos de nuestro trabajo se centra en conocer el comportamiento del sector cultural en España, desde una perspectiva económica, resulta obligado comenzar recreando, siquiera brevemente, cómo la Economía se ha aproximado a la Cultura, con más entidad desde hace ya cincuenta años, fecha en la que la Economía de la Cultura comienza a configurarse como una disciplina con entidad propia.

Fundamentamos dicha obligación en la recomendación de Ramón y Cajal (1897, 138-139), quien nos advierte de que “antes de exponer nuestra personal contribución al tema de estudio, es costumbre trazar la historia de la cuestión, ya para señalar el punto de partida, ya para rendir tributo de justicia a los sabios insignes que nos precedieron, abriéndonos el camino de la investigación”.

Movidos por ambos propósitos, en este Capítulo pretendemos ofrecer sucintamente una panorámica del tratamiento que la Economía le ha venido otorgando a la Cultura, repasando los orígenes de esta disciplina, repaso que iniciamos con algunas referencias previas a su nacimiento como tal.

Seguidamente, nos ocuparemos, entre todos aquellos elementos propios de la esfera de la Cultura, de los bienes y servicios culturales, caracterizándolos y señalando aquellos rasgos que les confieren ciertas particularidades respecto del resto de bienes y servicios.

Asimismo, expondremos abreviadamente los que pueden considerarse principales enfoques que conforman esta disciplina y sus principales aportaciones en este campo, para detenernos, en un apartado final, en la aportación seminal de Baumol y Bowen, que, pese a centrarse en un aspecto tan concreto de la Cultura como el comportamiento de los costes en el ámbito de las artes escénicas, puso fecha de nacimiento a la Economía de la Cultura.

1.1. REFERENCIAS PREVIAS Y ORÍGENES DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA

En torno al origen de la Economía de la Cultura parece existir un amplio consenso en relacionarlo con la publicación, en 1966, del libro de Baumol y Bowen, titulado *The performing arts: An economic dilemma*, desarrollado a partir del artículo *On the performing arts: the anatomy of their economic problems*, que fue publicado en 1965 por la *American Economic Review*.

No obstante, a lo largo de la Historia del Pensamiento Económico se han sucedido autores a los que han preocupado las actividades artísticas y culturales, al menos, de manera tangencial¹². Quienes echan su vista atrás para observar el tratamiento de la Cultura en el Pensamiento económico, lo hacen, sin embargo, teniendo en cuenta la referencia del hito que marcaron, para la ciencia económica, el artículo y la obra de Baumol y Bowen, labor para la cual los profesores Palma y Aguado¹³ constituyen una referencia de primer orden.

Así pues, en este apartado se realiza una breve revisión sobre los orígenes de la Economía de la Cultura, para iniciar uno de los ámbitos que forma parte de nuestro marco teórico y en ella sus aportaciones estarán muy presentes.

Para Palma y Aguado (2010, 137-145) y Palma, Aguado y Pulido (2017, 204-205), según los cuales el tratamiento característico de estas actividades desde la Economía clásica fue la consideración de un “trabajo improductivo”, de forma tal que Smith no incluyó estas actividades entre los servicios que podría prestar el Estado, sino que consideró idóneo dejarlas en manos de la iniciativa privada, quizá persuadido por la evidencia empírica: así ocurría en la Inglaterra de su época y las artes gozaban de una etapa de apogeo, mientras

¹² El artículo de Díaz y Galindo (2001, 33-35) realiza un recorrido por la Historia del Pensamiento Económico, si bien centra su objeto no exactamente en el concepto de Cultura, sino en el de la Educación, que considera integrante de esta.

¹³ En el ámbito del estudio de la Economía de la Cultura, como incorporación de esta a la ciencia económica, destacan, sus artículos de 2010 y 2017, el último de los cuales celebra el quincuagésimo aniversario de esta disciplina.

que Ricardo, por su parte, observó la existencia de algunos bienes culturales que no son reproducibles, cuyo valor procede de su escasez, a los que, por constituir una ínfima parte del “universo de bienes”, no prestó atención.

Como contrapunto a la posición de Smith y Ricardo, Goodwin (2006, 47-48) completa el tratamiento de la Economía clásica a las artes, con el pensamiento de Mill, reflejado en su preocupación por la supervivencia de quienes se dedicaban a estas en una economía de mercado como la británica, especialmente por los escritores; defendió, asimismo, una educación pública para las artes, lo cual mejoraría la calidad de vida, la moral y la tolerancia de la población; y, por último, las artes constituirían un “control de calidad” o un patrón de referencia puesto que si había una producción que rozaba la perfección esa era la del arte puro.

Goodwin (2006, 50-51) se hace eco de la crítica de Ruskin¹⁴, previamente a la revolución marginalista, respecto de la Economía clásica en lo tocante al tratamiento de las artes:

“The natural conclusion Ruskin drew from his theorizing was that the community had a responsibility to make sure of the «life availing» qualities of the goods that were consumed and to educate consumers to make the best use of them. The artist and the art critic both had important roles in this process, and the market could not be counted upon to guarantee the maintenance of the artist and critic”.

Esta posición crítica deja huella en Marshall, y en su doble consideración respecto a la actividad artística, se detienen Aguado, Palma y Pulido (2017, 206) en su avance en la evolución del Pensamiento económico:

- a) Una de esas consideraciones se pone de manifiesto al expresar la Ley de la utilidad marginal decreciente, al advertir que esta debe asumir que el transcurso del tiempo no variará los gustos de la persona.

¹⁴ Según Goodwin (2006, 50-51), Ruskin, aun cuando no era economista sino escritor y crítico de arte, cuestionó aspectos como la estabilidad de las funciones de utilidad de los consumidores o la consideración del valor de un bien en función de su coste de producción.

- b) La segunda consideración guarda relación con el equilibrio de la oferta y la demanda, a la que, no obstante, Marshall concede una importancia residual, cuando se refiere al precio de venta de determinados objetos de arte, que dependerá de quien ejerza la demanda, defendiendo la intervención de los profesionales que ejercen un papel “moderador” en la formación de los precios de este tipo de bienes.

Introduciéndose ya en el siglo XX, Palma y Aguado (2010, 144) y Palma, Aguado y Pulido (2017, 208) destacan a Robbins, implicado en la gestión de numerosas instituciones culturales, por lo que defendía la promoción cultural mediante la financiación tanto pública como privada -si bien no consideraba esto como objeto propio de la Economía- y lo hacía atendiendo a argumentos considerados “de filosofía política”:

- La aproximación de la educación a las artes, que “contribuyen a hacer más placentera la vida”;
- La garantía, por parte de las instituciones, de la difusión y la preservación cultural.

De la misma manera, Keynes fue también participante activo en la gestión cultural de diversas instituciones británicas, así pues, Heilbrun (1984, 39) señala cómo en 1942 fue elegido presidente del *Council for Encouragement of Music and the Arts*, para proporcionar una variada oferta cultural a la población durante la guerra, siendo financiada con fondos públicos. Y posteriormente, junto a otros miembros de esta, estudiaron la forma de proporcionar una base estable a la institución con el fin de seguir dando apoyo público a las artes tras la guerra. Así, en 1945, nació el *Arts Council*¹⁵.

Y es que si bien Keynes, como señala Heilbrun (1984, 41-43), consideraba que el Estado no debe hacer lo que ya hacen los individuos, sino aquello que, si él no lo hace, no lo

¹⁵ En su página web <http://www.artscouncil.org.uk/>, sin embargo, se indica que fue creado en 1946, como una institución que fomenta el arte y la cultura a través de la inversión pública, entre otras vías.

haría nadie, los períodos de depresión económica y de guerra, le hicieron revisar su opinión, llegando a trabajar en favor de una intervención pública directa para fomentar el arte y la cultura.

Compartió, asimismo, con Robbins la necesidad de garantizar la educación artística, si bien se lamentan Lasuén, García y Zoffio (2005, 39), “ninguno de los dos [Keynes y Robbins] adujo que hubiera que estudiar con criterio económico las actividades culturales y, mucho menos, que se analizara la influencia de la Cultura en el análisis y política económicos”.

Así llegamos a la publicación del artículo de Baumol y Bowen, ya en los años sesenta, que evidenciaban un funcionamiento diferente en el ámbito de las artes escénicas, de forma que, mientras que los incrementos salariales registrados en este sector eran acordes con los del resto de la economía, no ocurría lo mismo con los incrementos de productividad, dado que, en este sector y a diferencia de otros, esta permanecía en un nivel más o menos constante. En el último apartado de este Capítulo nos detendremos en la primigenia aportación de la Cultura al análisis económico, que ha dado lugar a una nueva disciplina en el seno de la Economía.

En 1973 aparece la *Association for Cultural Economics* que, más tarde, se denominaría *Association for Cultural Economics International*. En 1977, esta asociación emprende la publicación de la revista *Journal of Cultural Economics*, que ha permitido que, en décadas posteriores, la literatura en este ámbito de la Economía haya encontrado un cauce de distribución y que las aportaciones realizadas se hayan multiplicado significativamente.

Según Towse (2003, 20), el término “Economía de las artes”¹⁶ fue la denominación pionera de esta categoría de la Economía, pero lo que se conoce como “artes” resulta un concepto demasiado limitado, que suele utilizarse para hacer referencia a la “alta cultura”.

¹⁶ Como traducción literal del inglés

Para Frey (2000, 9) el estudio del Arte desde un tratamiento económico ha supuesto que la Economía del Arte sea considerada “una disciplina de primer orden dentro del enfoque económico de las ciencias sociales. [...] Este nuevo campo se conoce también como economía de la cultura”.

En este sentido, los economistas estudiosos del ámbito cultural han podido identificar una serie de características y problemas comunes a todos los bienes y servicios culturales – características que analizaremos a continuación-, lo que ha conducido a adoptar el término “Economía de la Cultura” como aplicación de la Economía a la producción, distribución y consumo de este tipo de bienes y servicios.

En cuanto al progreso de la Economía de la Cultura, Towse (2003, 38) hace referencia a Blaug (2001, 133), que distingue dos criterios de medida de progreso, el analítico y el empírico, concediéndole mayor significación al último. Sobre la base de tales criterios, expresa Towse, a continuación, su propio parecer:

“En mi opinión, en la medida en que, por un lado, la economía de la cultura se amplíe acogiendo los nuevos retos tecnológicos a los que se enfrentan las artes y las industrias culturales en la llamada “Era de la Información” y, por otro lado, responda a la demanda de que los economistas tengan en cuenta la cultura en su sentido más amplio, existirá progreso analítico.”

Ciertamente, esta referencia resulta trascendente para nuestros propósitos, toda vez que encierra la clave del progreso de esta disciplina y muestra que su desarrollo debe considerar dos factores: el avance tecnológico y su aplicación al Arte y la Cultura, y la ampliación de los límites que han venido acotando la esfera de lo cultural, de otro.

Para finalizar esta toma de contacto con la Economía de la Cultura y su evolución hasta la actualidad, acudimos a Throsby (2001, 171-173), que caracteriza esta, mediante el fenómeno de la globalización, como una etapa de profundas transformaciones para las relaciones entre trabajo y capital. En este proceso, se interesa por sus efectos culturales, sugiriendo que “el reconocimiento del valor de la diversidad cultural en el entorno mundial es el principal reto cultural de nuestro tiempo.”

1.2. CARACTERÍSTICAS DE LOS BIENES Y SERVICIOS CULTURALES

Los bienes y servicios culturales cuentan con una serie de características propias, de forma que, para una determinada cualidad, pueden adoptar un comportamiento u otro, de modo que pueden aproximarse, o no, a ciertos parámetros reconocidos y aceptados por la Economía.

Son numerosos los autores que realizan su aportación en este aspecto, enumerando y analizando estas características y, si bien para algunas de ellas encontramos más puntos de afinidad, otras suscitan más discrepancia, como es la consideración de los bienes culturales como bienes públicos.

Al igual que en el anterior apartado, con el que iniciamos la revisión de nuestro marco teórico, en esta labor de estudio sobre bienes y servicios culturales y, de manera concreta, el tratamiento que históricamente les ha otorgado la Economía, sobresalen nuevamente los profesores Palma y Aguado (2010, 2012 y 2017¹⁷).

Nuestra pretensión, por tanto, en este apartado, se ciñe a caracterizar estos bienes y servicios, como el ámbito objetivo de la Economía de la Cultura. Para ello, repasaremos las aportaciones de los distintos autores e intentaremos resumirlas para concluir este apartado.

Así pues, según Towse (2003, 21) podríamos enumerar una serie de cualidades que pueden caracterizar, o no, a los bienes y servicios culturales:

- a) Pueden ser tangibles o intangibles, si bien Lasuén, García y Zofío (2005, 57) estiman que la mayor parte de los bienes culturales son servicios, no productos.

¹⁷ En el artículo de 2017, los autores son Palma, Aguado y Pulido.

No obstante, Palma (2003, 18-19) distingue los objetos culturales, de forma que introduce para ellos una taxonomía distinta. Así distingue entre servicios, procedentes de unidades productivas que ofrecen un arte vivo. Pueden considerarse también activos, en tanto que el output es fruto de la actividad creativa de los artistas considerados como productores, que pueden mantener su propiedad o bien enajenarla en mercados primarios. Por último, distingue los bienes de consumo, que son aquellos susceptibles de ser producidos en serie y fácilmente reproducibles.

Más recientemente, Palma y Aguado (2012, 245; 2015, 66 y 2017, 212) se refieren al concepto de “experiencia cultural”, de forma que

“Los bienes y servicios culturales como objeto de demanda son insumos para producir una experiencia cultural. Las experiencias culturales son inmateriales, similares a los servicios, con la diferencia que una experiencia cultural es el resultado de descifrar e interpretar estímulos visuales, auditivos o simbólicos a través de imágenes, sonidos y signos por parte de los demandantes a través de sus funciones de producción domésticas”.

- b) Pueden ser finales o bienes y servicios intermedios, que forman parte de otros productos que, a su vez, pueden ser culturales o no.
- c) Pueden ser bienes de capital o consumo duradero, o bienes que sólo existen en un momento concreto.
- d) Se elaboran a partir de muy distintos recursos: materias primas naturales, trabajo, capital y, de manera distintiva, lo que podríamos llamar inspiración humana¹⁸.

A este respecto, la inclusión de trabajo intelectual y creativo en los bienes y servicios culturales hace que “el valor de estos objetos dependa casi exclusivamente de su

¹⁸ Introducimos en este apartado el primer rasgo distintivo respecto de otros bienes.

contenido, que es trabajo conceptual [mientras que] el valor material del soporte es un porcentaje mínimo del total”, según Lasuén, García y Zofío (2005, 57).

- e) Normalmente, los recursos que se emplean para la producción de estos bienes son susceptibles de otros usos, por lo que puede asignárseles un coste de oportunidad y, finalmente, un precio, independientemente de que estos bienes y servicios culturales acaben vendiéndose o no en un mercado.
- f) No obstante, el Estado suministra bienes y servicios culturales. En algunos casos, lo hace de forma gratuita, financiándolos vía impuestos, lo cual es, básicamente, una decisión política, no económica.

En este punto, conviene detenerse, puesto que el argumento que sustenta la actuación del Estado no es otro que la consideración de los bienes y servicios culturales como bienes públicos. Así lo entiende Frey (2000, 13), en tanto que “producen efectos externos positivos, cuyos beneficios no se agotan en las personas que los demandan y ofrecen como bien privado a través del libre mercado”.

Towse (2003, 22), por su parte, presupone que la mayor parte de los bienes culturales no son bienes públicos en puridad. Al contrario, Lasuén, García y Zofío (2005, 57), consideran que es, justamente, su alto contenido intelectual el que los convierte en bienes públicos, caracterizándose por ser inagotables e inexcluíbles.

Ello tiene que ver con la cuestión relativa a si la asignación de recursos por el mecanismo de precios produce la cantidad de bienes y servicios culturales socialmente deseable. En este sentido, Towse (2003, 22) entiende que no es así, debido a que:

- A mayores beneficios externos y más marcado el carácter “público” de estos bienes y servicios, mayor será la probabilidad de que el Estado intervenga;

- La demanda del consumidor no refleja el valor total de estos bienes porque son bienes de experiencia y sus gustos no están definitivamente formados;
- Todo ello deriva fácilmente en el dominio de la opinión de los expertos, frente a un consumidor incapaz de definir sus preferencias¹⁹.

En este último punto, un argumento alternativo es considerar el concepto de “bien de mérito”, entendido como aquel producto que, generalmente, gracias a la opinión de los expertos, se considera que tiene un valor intrínseco para la sociedad.

En otros aspectos, Frey (2000, 13) señala también aquellas situaciones²⁰ que se producen en el mercado del Arte que no considera ajustadas al enfoque racional que él aplica al estudio de la Cultura.

- 1) En primer lugar, señala la posibilidad de ciertos bienes culturales de convertirse en activos financieros, posibilidad reconocida también por Palma y Aguado (2010, 153).
- 2) En segundo lugar, en opinión de Frey (2000, 168), muchos coleccionistas no se mueven por ánimo de lucro, sino más bien condicionados por distintos efectos:
 - El “efecto dotación”, en virtud del cual se valora el objeto por encima de la disposición a pagar por él;
 - El “efecto de coste de oportunidad”, en tanto que no se tienen en cuenta otros rendimientos alternativos;
 - El “efecto de costes históricos”, que permite al comprador de arte olvidar el esfuerzo empleado en obtener su colección; y

¹⁹ Véase en el Capítulo 2 que esta circunstancia afecta a los artistas en los mercados de trabajo culturales.

²⁰ Aunque, en este caso, debemos tener presente que Frey se está refiriendo, concretamente, al mercado de objetos de arte, es decir, bienes tangibles, que pueden ser considerados como bienes de inversión. De hecho, Frey, en el capítulo IX de la obra citada, les da ese tratamiento, y compara su rentabilidad con las de otras inversiones de carácter financiero.

- El “efecto legado”, en tanto que esos objetos de arte acabarán siendo transferidos a las futuras generaciones.
- 3) En tercer lugar, podríamos mencionar el comportamiento registrado por algunos museos, que tampoco se ajustan al enfoque racional. Como muchos de ellos son públicos y necesitan contar con dotaciones presupuestarias suficientes, suelen comprar en los períodos alcistas de los ciclos económicos, justo en los cuales los precios de las obras de arte tienden a subir.

La aportación de Throsby (2001, 19), por su parte, viene a ampliar la delimitación de los bienes culturales, toda vez que los rasgos que señala pueden amparar tanto a los considerados tradicionales como a otros ligados a la difusión de la Cultura, pero de carácter más novedoso:

- a) Implican alguna forma de creatividad en su producción;
- b) Hacen referencia a la generación y comunicación de significado simbólico; y
- c) Su producto representa, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual.

Herrero (2009, 37) modula esta triple característica de los bienes y servicios culturales, de las cuales es primordial su procedencia de un esfuerzo intelectual y creativo, añadiendo, como un rasgo diferencial de estos bienes y servicios, el de “representar una síntesis de belleza”, lo que completa la delimitación inicial de Throsby.

En estas características subyace el concepto de valor cultural, al que hacen referencia Palma y Aguado (2010, 147-148; 2012, 239-242 y 2015, 65) mediante su aportación en la que destacan dos características propias de los bienes culturales:

- 1) Una de ellas es la “naturaleza peculiar de la formación del gusto”, que guarda relación con el consumo adictivo de determinados bienes.

Si el análisis económico supone preferencias exógenas y estables, los autores plantean qué sustento teórico pueden ofrecer en caso de que las preferencias varíen. Para ello ofrecen tres hipótesis:

- El modelo de la “Formación del hábito”, en el que el consumo pasado afecta al consumo presente;
- El modelo de “Adicción racional”, basado en un capital que aumenta con el paso del tiempo, no en un cambio del gusto de los consumidores; y
- El modelo de “Aprendizaje a través del consumo”, en el que los gustos están dados pero son desconocidos para los consumidores. Intervienen la expectativa y la sorpresa.

2) La naturaleza del valor cultural, concepto desarrollado por Throsby y que comentaremos en el apartado siguiente como una aportación a la Economía de la Cultura.

Sirva el Cuadro 1.1 para sintetizar cada aportación analizada en el presente apartado, en el que podemos observar algunas características comunes, básicamente, la inclusión de contenido creativo o intelectual, así como su consumo adictivo, mientras que sobre la consideración de bienes públicos, sin embargo, no parece existir el mismo consenso.

Cuadro 1.1. Resumen de las características de los bienes culturales

<p>FREY (2000)</p> <p>a) Bienes públicos</p> <p>b) Bienes escasos (no libres)</p> <p>c) Comportamiento no racional</p> <ul style="list-style-type: none"> - Activos financieros - Sin ánimo de lucro (4 Efectos) (dotación, costes de oportunidad, costes históricos y legado) - Aumento de la demanda al aumentar el precio 	<p>THROSBY (2001) - HERRERO (2009)</p> <p>a) Inclusión de creatividad</p> <p>b) Significado simbólico</p> <p>c) Producto: Propiedad intelectual</p> <p>d) Representación síntesis de la belleza</p>
<p>TOWSE (2003)</p> <p>a) Tangibilidad / Intangibilidad</p> <p>b) Consumo final / intermedio</p> <p>c) Bienes de capital / de consumo inmediato</p> <p>d) Recursos materiales / intelectuales</p> <p>e) Bienes de mercado / de no mercado</p> <p>f) Provisión pública/privada</p> <p>¿Bienes públicos?</p>	<p>LASUÉN, GARCÍA Y ZOFÍO (2005)</p> <p>a) Bienes y sobre todo, servicios</p> <p>b) Alto contenido intelectual</p> <p>c) Bienes públicos</p> <p>d) Activos financieros</p> <p>e) Consumo adictivo</p>
	<p>PALMA Y AGUADO (2010, 2012 y 2017)</p> <p>a) Formación del gusto (Consumo adictivo)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formación del hábito - Adicción racional - Aprendizaje a través del consumo <p>b) Valor cultural</p> <p>c) Experiencia cultural</p>

Fuente: Elaboración propia a partir de los autores

1.3. APLICACIÓN DE DISTINTOS ENFOQUES ANALÍTICOS Y APORTACIONES MÁS DESTACADAS AL DESARROLLO DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA

Al aproximarnos a los rasgos esenciales de la Economía de la Cultura como punto de partida de nuestro trabajo, resulta reveladora esta referencia de Towse (2003, 28-36) al empleo de distintos enfoques analíticos, que sienta las bases para abordar el estudio de esta disciplina, afirmando:

“Para trabajar en economía de la cultura se necesita un sustrato de teoría económica [...]. Por ejemplo, el libro de Caves (2000) demuestra la eficacia de aplicar una perspectiva económica en su caso, a la teoría de los contratos en las industrias creativas. La situación inversa aún no se ha producido, es decir, ningún concepto desarrollado en la economía de la cultura ha revolucionado el campo más amplio de la Economía. Sin embargo, “la enfermedad de los costes” de Baumol es una idea poderosa desarrollada en relación al mundo de la cultura y sus conclusiones se han extendido a otros ámbitos (Baumol, 1996)”.

Esta cita procede de una introducción al manual que, como editora, dedicó en 2003 a la Economía de la Cultura. En esta introducción, y de modo sumario, recopila y expone, como también lo haremos muy brevemente en los siguientes apartados, algunos de los principales enfoques empleados por la Economía para acercarse al ámbito del Arte y la Cultura.

A este respecto, y pese a transitar por los distintos aspectos analíticos de la Economía de la Cultura, aunque no de manera muy exhaustiva, podemos avanzar cómo distintos enfoques pueden concluir en prescripciones más o menos coincidentes. Esto ocurre, especialmente, con la intervención del sector público en el mundo de la Cultura.

Debemos advertir, asimismo, que, a los enfoques propuestos por Towse –procedentes de la Economía en general-, nos hemos permitido sumar un par de aportaciones orientadas de una manera más específica a la Economía de la Cultura, como son los de la Teoría de la elección racional, de Frey, y la del Capital cultural, de Throsby.

1.3.1. ENFOQUE MICROECONÓMICO (TEORÍA NEOCLÁSICA DEL PRECIO)

Este análisis, que se realiza a la luz del pensamiento de autores como Marshall, Menger, Jevons y Walras, se centra, fundamentalmente, en aspectos relativos a procesos de estimación de costes de producción, ingresos y fijación de precios, según la teoría neoclásica del precio.

A través de la aplicación de este enfoque a la Cultura, se asume el supuesto de que las empresas maximizan beneficios, pero también puede aplicarse a entidades sin ánimo de lucro (cuyo objetivo puede ser la maximización de las ventas, la asistencia de público o el número de socios).

En este enfoque tiene gran importancia la demanda, la oferta y cómo casan dando lugar a un precio y una cantidad de equilibrio.

Por lo que respecta a la demanda, son relevantes los conceptos de utilidad y su maximización, de las elasticidades respecto al propio precio, al precio de otros bienes y a la renta del consumidor; en cuanto a la oferta, conceptos como la maximización del beneficio al nivel en el que el ingreso marginal iguala al coste marginal -que, en competencia perfecta, es el precio del producto- encuentran numerosos campos de aplicación en el ámbito cultural.

Así, mediante la aplicación de estos conceptos de demanda a las actividades culturales explican Lasuén, García y Zofío (2005, 64-73), por ejemplo, la inelasticidad de la demanda respecto al precio de las artes escénicas en Estados Unidos. La explicación, en este caso, es que se mantienen los precios bajos, de manera que puedan obtenerse suculentas donaciones.

Sin embargo, Lazzaro (2006, 86) destaca el papel de otros factores sobre los tradicionales de precios y renta a la hora de configurar la demanda:

“Dichos factores pueden remontarse a la acumulación de experiencias de consumo por parte del individuo (teoría de las preferencias endógenas), o a la influencia jugada por las decisiones y preferencias de otros sujetos en el grupo social de referencia del individuo, con posibles consecuencias tanto en términos de conformidad como de rechazo (hipótesis de las interacciones sociales)”.

En cuanto a la oferta, Lasuén, García y Zoffo (2005, 83) analizan el caso de la “enfermedad de costes de Baumol”, al que nos referiremos en el último apartado del Capítulo:

“El supuesto neoclásico de que el salario es igual a la productividad marginal del trabajo se cumple a nivel macroeconómico, agregado. No al microeconómico, porque mientras los salarios de las mismas profesiones son iguales o parecidos en todas las industrias de un país moderno, la productividad aparente del trabajo en las mismas es muy diferente”.

1.3.2. ECONOMÍA DEL BIENESTAR

La Economía del Bienestar es un enfoque muy utilizado en el ámbito cultural. Al constituir su objetivo el establecimiento de aquellas condiciones que permitan alcanzar el uso más eficiente de los recursos, Blaug (2003, 261-269) recurre:

- 1) Por una parte, a la consideración del óptimo de Pareto, según el cual puede encontrarse un punto de equilibrio en el intercambio, de forma que no se puede mejorar la situación de un individuo sin empeorar la de otro; y,
- 2) Por otra parte, a la concepción de Pigou, en la que se tiene en cuenta la dinámica de una economía, ya alejada del equilibrio general, para la que recomienda la transferencia de riqueza entre ricos y pobres. “Si dicha transferencia no reduce el crecimiento de la renta nacional, debe, según Pigou, mejorar el bienestar social”.

La existencia de fallos del mercado -las externalidades que preocupaban a Pigou- en este ámbito concreto, constituyen argumentos, entre los que Baumol (2003, 271-275) señala los siguientes, como justificativos para la intervención pública:

- a) la necesidad de garantizar la igualdad de acceso a los bienes culturales;
- b) la existencia de externalidades positivas de la mayor parte de las actividades culturales;
- c) la consideración de la Cultura como un bien público y/o como bien de mérito; y
- d) la conveniencia de conservar el patrimonio para legarlo a futuras generaciones.

Según Towse (2003, 30-31), la Economía del Bienestar cuenta con dos instrumentos que constituyen sus principales aportaciones a la Economía: el análisis coste-beneficio y la valoración contingente.

- El análisis coste-beneficio para las inversiones a largo plazo utiliza la información derivada de los costes e ingresos esperados a lo largo de su ciclo vital así como sobre los efectos externos en el entorno que no pueden captarse mediante los precios de entrada (costes y beneficios sociales), para calcular la tasa de rendimiento social de la inversión. Así, comparándola con la tasa de descuento social, se puede evaluar el proyecto frente a otra inversión alternativa.
- Por su parte, el concepto de valoración contingente utiliza encuestas con estimaciones subjetivas de los individuos para calcular la valoración social de ciertos bienes públicos. El problema de estas valoraciones es aceptar que se cumplen los supuestos de la Economía del Bienestar, lo cual puede resultar alejado de la realidad.

Cuccia (2003, 781) pone el énfasis en la importancia de este método, que permite estimar el comportamiento de la demanda:

“la valoración contingente es un método para estimar el valor que los individuos atribuyen a bienes no comercializables o a algunas características de bienes comercializables no reveladas por el mecanismo

de mercado. Consiste básicamente en preguntar directamente a muestras seleccionadas de población, a partir de encuestas o entornos experimentales, cuál es su disponibilidad a pagar por incrementos cualitativos y cuantitativos de los bienes no comercializados. Ambas disponibilidades pueden ser utilizadas como medidas de la demanda individual del bien no comercializado. El objetivo de la valoración contingente es estimar la curva de demanda, es decir, el excedente del consumidor.”

La opción que plantean Baumol (2003, 280) y Vogel (2001, 40) es la discriminación de precios, adecuada, sobre todo, para los espectáculos culturales, que genera un beneficio adicional al obtenido con un único precio.

Precisamente, una de las críticas que recibe este enfoque es la justificación de la intervención pública, básicamente, mediante impuestos y subvenciones, ignorando la posibilidad de otros cambios institucionales, como podrían ser la consideración de derechos de propiedad intelectual o la negociación de acuerdos entre instituciones privadas que eludan la intervención pública, como pondremos de manifiesto en el enfoque basado en el Teorema de Coase.

1.3.3. TEORÍA MACROECONÓMICA DEL CRECIMIENTO

La Macroeconomía también aporta el sustrato teórico para la “enfermedad de los costes” -o como lo denomina Baumol ya en 1967- el “Modelo de crecimiento desequilibrado”, según el cual las artes acusan una menor productividad que otros sectores con mayor participación tecnológica, por lo que serán cada vez menos competitivas para atraer el gasto de los consumidores, arriesgándose a que las fuerzas del mercado provoquen su desaparición.

Sin embargo, este desplazamiento no debería ser asumible en el caso de bienes de mérito, como ocurre con la Cultura, que el sector público debería ofrecer en una cantidad socialmente óptima. Nuevamente vemos aparecer la protección estatal.

Por lo que respecta a cuestiones meramente teóricas, debemos apuntar que la hipótesis de Baumol descansa sobre un presupuesto de crecimiento técnico exógeno, que se absorbe mediante la inversión en capital y considera una función de producción agregada en la que la productividad del trabajo aumenta a medida que se añade capital.

Sin embargo, la teoría moderna del crecimiento postula un progreso técnico endógeno, que se incorpora como conocimiento y capital humano a través de la educación y la cualificación.

Esta es la nueva teoría del crecimiento endógeno y sus defensores destacan la inclusión de factores culturales en la función de producción, utilizando el concepto de Cultura en un sentido antropológico amplio y no en un sentido artístico, mucho más restringido.

1.3.4. ECONOMÍA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD

Como hemos podido observar al tratar sobre el enfoque de la Economía del Bienestar, parece justificada la intervención pública cuando se da la circunstancia de la existencia de externalidades, ya sean positivas o negativas. El enfoque de los derechos de propiedad, basado en el Teorema de Coase, propone un tratamiento distinto de la cuestión.

Según el teorema de Coase²¹, si no existen costes de transacción²², la asignación inicial de los derechos de propiedad no afecta a la asignación eficiente de los recursos.

En el campo de la Economía de la Cultura es importante esta consideración sobre lo que se refiere a los derechos de propiedad o derechos de autor, de forma que la ley puede

²¹ Coase (1960, 44) piensa que esta idea es más fácil de asumir si se consideran los factores productivos como derechos, de forma que el propio derecho es un factor productivo, y el coste de ejercer ese derecho constituye la pérdida que experimenta la otra parte al ser ejercido tal derecho.

²² Según Aguilar (2009, 120), además de no existir costes de transacción, debe existir información completa y una correcta definición de los derechos de propiedad.

regular estos derechos pero, mientras se permita la negociación de las partes implicadas, estas encontrarán una solución eficiente, asignando los derechos a quien más los valore.

De especial importancia resulta su aplicación en aquellos casos de “obra por contrato”²³, en los que los derechos de autor no son ejercidos por el autor material de la obra.

No obstante, al fundamentarse este enfoque en el supuesto de unos costes de transacción bajos o inexistentes, no se ha visto exento de críticas. En este sentido Rushton (2003, 217-218) hace referencia a los contratos aplicables a las industrias culturales analizados por Caves, generalmente caracterizados por

“la gran incertidumbre acerca de la respuesta de las audiencias ante una nueva obra (“quien sabe”), los vínculos entre los creadores y sus obras, el hecho de que algunos trabajos requieran un gran número de talentos diferenciados verticalmente (donde cada uno de ellos es crucial), la importancia de la planificación temporal en el proceso de producción creativa, la infinita variedad de posibles obras creativas y la durabilidad de muchas de ellas”.

De esta forma, cuando los costes de transacción son altos, la eficiencia se alcanzará sólo en caso de que se concedan los derechos a quienes más los valoran. En este caso, una solución ofrecida por Rushton es la de otorgar derechos a los creadores, pero también a los usuarios, mediante el concepto de “uso justo”.

A este respecto, Landes (2003, 208) sostiene que:

“el uso justo limita atribuciones del propietario de los derechos de autor al permitir la copia no autorizada en circunstancias que son, a grandes rasgos, compatibles con el estímulo a la eficiencia económica”.

²³ Resulta muy ilustrativo el ejemplo de la relación contractual de Disney y sus dibujantes en Landes (2003, 212).

1.3.5. ECONOMÍA DE LAS INSTITUCIONES. TEORÍA DE LA ELECCIÓN PÚBLICA

Entendemos que Towse (2003, 34), al utilizar este término, hace referencia a una conceptualización genérica, reconociendo el ámbito de la Cultura como idóneo para la participación de las más diversas instituciones y, por tanto, no se refiere, exclusivamente, a la corriente de Economía (y Nueva Economía) Institucional. Así pues, indica:

“En un sentido restringido, el estudio de las organizaciones del sector de la cultura o, en otro más amplio, todas las instituciones de la sociedad como las leyes, las normas sociales, políticas y culturales, la organización y, por supuesto, el mercado, como una institución en sí mismo”.

A la luz de este análisis, aplicado a la Cultura, los acuerdos institucionales son el resultado de elecciones políticas y económicas de la sociedad -si bien cabría preguntarse en qué proporción son políticas y económicas-, en los que intervienen muy diversos actores: desde los consumidores y artistas individuales hasta el gobierno, pasando por toda una serie de instituciones con muy diversos intereses, como marchantes, críticos y representantes, empresas del sector, empresas patrocinadoras y mecenas, entidades sin fines de lucro, fundaciones culturales y distintos niveles de administración.

El enfoque de la Elección pública, definido por Mazza (2003, 303-316) como “el análisis económico del proceso de toma de decisiones políticas o de «no-mercado»”, guarda una relación esencial con las instituciones y su comportamiento en los procesos de negociación y de adopción de decisiones de carácter político.

Para explicar este tipo de procesos, suele acudir a la relación agente-principal, derivada de una asimetría en la información en un proceso de negociación o intercambio, en virtud de la cual, a grandes rasgos, una parte (el principal) que no cuenta con información perfecta, contrata o delega en otra parte (agente) que sí la tiene.

En el ámbito cultural, Trimarchi (2003, 43) sostiene que:

“Una elevada proporción del valor relevante de cada intercambio se genera normalmente mediante la información creada, procesada y difundida por el agente (el artista, el director del museo, el director del teatro, etc.). Al estar relacionada con aspectos metaeconómicos y valoraciones subjetivas, esta información no es fácilmente controlada por el principal, que encuentra difícil transformarla en datos objetivos”.

En el ámbito de la toma de decisiones políticas, Mazza (203, 304) identifica al gobierno como un agente de la sociedad y un principal de sus burócratas. Por tanto, puede suceder que el gobierno acabe actuando movido por un interés propio y no por un interés general. Cómo se atiende este interés general, dependerá del resto de instituciones y de cómo puedan aplicar sus incentivos y su capacidad de control sobre el gobierno.

Un aspecto que se deriva de la asimetría en la información es la búsqueda de rentas por parte de grupos de presión, de manera que el sector cultural sería susceptible de registrar prácticas de *lobbying* que, según Mazza (2003, 307), no han sido, sin embargo, analizadas en profundidad.

Para mitigar estos efectos indeseados de la asimetría de la información, Mazza (2003, 313) señala una nueva línea de investigación que permita, a través de la selección de incentivos óptimos, extraer una revelación de la información de quien ejerce como agente.

Ello podría ser aplicable en la política cultural, en caso de existir varios principales implicados en la gestión de un determinado bien cultural, o en el ámbito privado, cuando varios principales dependen de un único agente.

1.3.6. TEORÍA DE LA ELECCIÓN RACIONAL

Relacionado con el apartado anterior, pero expuesto de manera separada y más exhaustiva, Frey (2000, 9) considera que “este enfoque está basado en un estudio sistemático de la interacción entre el comportamiento de los individuos y las instituciones de la sociedad”.

Esta perspectiva plantea la existencia de individuos cuyo comportamiento distingue su propio deseo de las restricciones que proceden de las propias instituciones, el mercado y de otros factores. Vamos a exponerlo más detalladamente.

El enfoque económico descrito por Frey (2000, 32), se caracteriza por:

- a) Su individualismo metodológico, aunque los individuos son capaces de influirse mutuamente;
- b) El comportamiento de los individuos, que, como hemos indicado arriba, depende de las preferencias y de diversas restricciones;
- c) Los individuos persiguen sus propios fines y se conducen por incentivos; y
- d) Los cambios en el comportamiento son efecto, fundamentalmente, de cambios en las restricciones, antes que de cambios en las preferencias.

Los rasgos que acabamos de enumerar y que caracterizan este análisis, dejan sentir sus efectos en el comportamiento del mercado cultural. Así pues, respecto a las consecuencias del individualismo, este autor considera que:

- son los individuos los que deciden lo que es arte (no los expertos o consideraciones de carácter exógeno);
- el arte tiene un componente dinámico, de forma que las preferencias cambian con el tiempo; y
- también cambian las restricciones –entre las que las instituciones juegan un papel relevante- a las que se ve sometido.

En cuanto a la concreción de estos efectos en el comportamiento del mercado, debemos distinguir:

a) La demanda de arte

El economista la mide mediante la disposición marginal a pagar por su consumo. Esto se pone de manifiesto en subastas, o en el precio de la entrada para un concierto²⁴.

b) La oferta de arte

Las organizaciones artísticas son objeto de estudio para la Economía, no como entidades colectivas, sino como el resultado de actuaciones individuales.

c) El equilibrio entre la oferta y la demanda

El equilibrio no es el mismo para el mercado de cualquier manifestación artística, no es lo mismo un mercado de pintura que uno de danza. La realidad muestra que no todos los artistas son pobres, no todos los artistas de altos ingresos son malos y que existen muchos grandes artistas que han percibido altísimas sumas de dinero por sus obras.

En cuanto a los aspectos dinámicos del mercado, por una parte, veamos las consecuencias de estos presupuestos en la oferta y la demanda del arte.

- El exceso de oferta del arte

Una compañía artística con exceso de oferta es difícil que sobreviva, la expresión artística a la que se dedica corre el peligro de desaparecer. Ante esta situación, la compañía puede intentar reducir costes o buscar la manera de aumentar su demanda. Puede acudir a la financiación externa o al Estado para sufragar sus pérdidas.

La solución será distinta en cada caso, y dependerá, entre otros factores, del partido en el gobierno, y de cómo estén organizados los intereses culturales.

²⁴ Según Frey (2000, 41), la demanda se puede inducir empíricamente también, mediante métodos directos (muestreo o juegos con limitación presupuestaria, hasta métodos indirectos como el coste de transporte o evaluaciones tomadas del entorno de mercado).

- El exceso de demanda del arte

Consideremos, ahora, que hay demanda de una actividad artística sobre la que no existe oferta. ¿Por qué no se explotan los beneficios potenciales de esta demanda?

Porque los costes son superiores a la disposición revelada a pagar. Pero si sus efectos externos se consideraran positivos, se podría concluir sobre la necesidad de realizar tal actividad y los economistas deberían proponer medidas para que se revelara la verdadera disposición marginal a pagar, bien por prohibiciones o barreras, o bien creando ciertas expectativas, de forma que el consumidor las interprete como un indicador de alta calidad.

Para finalizar, y como se pone de manifiesto en otros enfoques, Frey (2000, 9) concluye aludiendo a una de las cuestiones que han sido aceptadas de manera generalizada en este ámbito, como es la del papel del Estado en la financiación de la Cultura, lo cual generaría externalidades positivas, una serie de “ventajas para el no-usuario”, de manera que las personas que no consumen servicios de tipo cultural, pueden también obtener beneficios de ellos.

1.3.7. VALOR CULTURAL, CAPITAL CULTURAL

Traemos hasta aquí los conceptos elaborados por Throsby (2001, 40-49), no tanto por responder a un enfoque analítico de la Economía que pueda ser aplicado a la Cultura, como pueden ser las diversas teorías del valor elaboradas en diversas etapas de la Historia del Pensamiento Económico, sino porque son conceptos que se pueden calificar de aportación de la Economía de la Cultura como disciplina.

Así, su autor, admitiendo como presupuesto que el concepto de valor está presente en todos los ámbitos, se esfuerza en elaborar un concepto que proceda de la Cultura y que pueda diferenciarse del concepto de valor que ofrece la Economía:

“Las dimensiones del valor cultural y los métodos que se podrían utilizar para evaluarlo son cuestiones que se deben originar en un discurso cultural, aun cuando en algún momento fuese posible tomar prestados modos de pensamiento económicos como forma de establecer modelos adecuados”.

Para introducirse en la elaboración de este concepto, el autor lo va relacionando con aspectos positivos, de calidad, de placer, incluso. Por otra parte, y siguiendo diversas líneas de pensamiento culturales, lo asocia a cualidades intrínsecas de un bien cultural que dan lugar a su reconocimiento dentro de lo que puede considerarse el canon cultural. Pero ese canon también se modifica en el tiempo y en el entorno.

Aún así, es capaz de determinar ciertas características de lo que denomina valor cultural: a) valor estético; b) valor espiritual; c) valor social; d) valor histórico; e) valor simbólico y f) valor de autenticidad.

Asimismo, señala diversos métodos de evaluación cultural, tomados de diversas ciencias sociales que, en algunos casos, pueden servir de medida a determinados aspectos que caracterizan al valor cultural. La propuesta de Throsby (2001, 46) va, precisamente, en la línea de descomponer y evaluar cada uno de esos aspectos²⁵:

“Un enfoque sugerido aquí es el de intentar desenmarañar la noción de valor cultural, descomponerla en los diversos elementos que la constituyen, como medio para articular con más claridad la naturaleza multidimensional del concepto. Si dicho enfoque proporciona al menos una idea del material del que está formado el valor cultural, quizá ofrezca cierta esperanza de progreso hacia la operativización del concepto de valor cultural, de tal forma que se pueda establecer con más vigor su importancia junto con el valor económico”.

Una vez expuesta la necesidad de contar con la referencia del valor cultural, de manera independiente a lo que podemos entender como valor económico, podemos plantearnos

²⁵ Para una aplicación del concepto de valor cultural y su posible intento de medición, aplicado al patrimonio, puede verse Throsby (2001, 96-100).

cuál es su relación y, en tanto que son magnitudes independientes, comprobar que esta no tiene por qué manifestarse en todos los casos como una correlación positiva²⁶.

Ya hemos tenido ocasión de dejar clara la independencia del concepto de valor cultural respecto al de valor económico. Pero igualmente, debemos establecer que el concepto de valor cultural sí que va a constituir el fundamento del concepto de capital cultural, concepto que, en este caso, parece estar más próximo a una conceptualización económica, de forma que “proporciona tanto valor cultural como económico”. Así, podemos definir el capital cultural como “un activo que representa, almacena o proporciona valor cultural además de otro valor que pueda poseer”.

Incluso Throsby (2001, 59) define, también para el capital cultural, aspectos propios del concepto de capital:

- a) Existencias: estarían compuestas por la cantidad de este capital del que se dispondría en un momento determinado y medido en una determinada unidad;
- b) Flujos: las existencias de capital dan lugar, con el paso del tiempo, a un flujo de servicios para su consumo final o, como insumo, para la producción de nuevos servicios.

Asimismo, podemos considerar el capital cultural como tangible o intangible, en este caso, “en forma de ideas, prácticas, creencias y valores compartidos por un grupo”.

Normalmente, en el caso de capital tangible, el valor cultural hace elevar el valor económico. Mientras tanto, en el caso del capital intangible, se relacionan de manera diferente valor cultural y económico, en tanto que el primero puede ser elevado, mientras que el segundo puede no serlo, siendo sus flujos de capital los que proporcionan el valor económico.

²⁶ En el Capítulo siguiente introducimos una propuesta de modelización del proceso creativo, procedente de Throsby (2001), en el que las hipótesis de partida maximizan, en un caso, el valor económico y el valor cultural, en otro.

Ello nos lleva a la conclusión anterior: la independencia del valor cultural y el económico, cuya relación no se establece siempre de la misma manera.

1.3.8. A MODO DE SÍNTESIS

Previamente al cierre de este apartado, y con este panorama de las más importantes aportaciones que han ido conformando la Economía de la Cultura como disciplina, podemos realizar una descripción de su contenido y de los ámbitos a los que llega, para lo cual seguimos el guion planteado por Herrero (2009, 38-39):

- 1) Un objeto de estudio de carácter sectorial, en el que el autor destaca “artes escénicas, patrimonio cultural e industrias culturales”, a los que diferencia “en su naturaleza y tratamiento”;
- 2) Por otra parte, otro ámbito de estudio se centra en la formación de la oferta cultural (mercado laboral, formación de empresas, funcionamiento de mercados), así como la demanda cultural.
- 3) Finalmente, encontraríamos el ámbito de la economía normativa, en la que tendría cabida la política cultural, el estudio de las instituciones culturales y su incidencia en el desarrollo económico.

Encontrándonos en este ámbito debe destacarse la observación de Towse (2003, 23) quien, al referirse a los principales enfoques utilizados por la Economía de la Cultura, halla en la mayor parte de ellos una prescripción de intervención del sector público en el ámbito cultural, que, según esta autora, se manifiesta principalmente en:

- a) La ampliación del campo de acción de la política cultural, dando cabida a actividades catalogadas como industrias culturales;

- b) La orientación a la oferta de la práctica totalidad de las políticas culturales, a excepción de la educación artística en las escuelas; y
- c) La multitud de posibles combinaciones entre propiedad pública y privada y control en el mundo de las artes y las industrias culturales.

Por lo que respecta a la financiación, la política cultural se materializa:

- Básicamente, mediante subvenciones e, indirectamente, a través de beneficios fiscales.
- En ocasiones, mediante la desigual distribución de los fondos públicos. Las artes escénicas suelen beneficiarse más que la literatura o las artes visuales.
- En una preferente orientación a organizaciones frente a individuos.

Para finalizar, el Cuadro 1.2. recoge un resumen de los distintos enfoques revisados más arriba, recordando que no se trata de una revisión integral y que admite, por tanto, otros enfoques y aportaciones²⁷.

Respecto a la información contenida en este Cuadro, en la columna de autores hemos introducido tanto aquellos que han realizado aportaciones específicas a la Economía de la Cultura –como Baumol y Bowen- como aquellos que han realizado aportaciones de carácter genérico a la Ciencia Económica, que, posteriormente, han sido utilizadas en el estudio de la Economía de la Cultura.

De esta forma, concluimos con Herrero (2009, 39) la Economía de la Cultura ha llegado a constituir “un área de especialización reconocible y respetable dentro de la ciencia económica, cuyo objetivo es encontrar una explicación, complementaria a otras disciplinas, acerca del comportamiento de los individuos y las instituciones respecto de la cultura, presente y acumulada”.

²⁷ Posteriormente, Towse (2010b, 21-25) reedita un breve recorrido por las principales teorías económicas que han sido aplicadas en el ámbito de la Economía de la Cultura, si bien, prácticamente similar al que se recoge en Towse (2003).

**Cuadro 1.2. Principales enfoques analíticos y aportaciones en la
Economía de la Cultura.**

ENFOQUE	AUTORES (*)	CARACTERÍSTICAS	TÉCNICAS	APORTACIÓN
1) ENFOQUE MICROECONÓMICO	Marshall y marginalistas --- Baumol y Bowen	Oferta, de manda y formación del precio	Análisis marginal	Enfermedad de los costes (Mercado de trabajo de artistas)
2) ECONOMÍA DEL BIENESTAR	Pareto Pigou --- Blaug Cuccia	Fallos del mercado. Cultura como bien público	Análisis Coste-Beneficio. Valoración contingente	Justificación intervención pública (Impuestos, subvenciones)
3) TEORÍA MACROECONÓMICA DEL CRECIMIENTO	Baumol	Crecimiento Exógeno (Tecnología) vs. Endógeno (Capital humano)	Medición de la productividad y los costes de producción	Enfermedad de los costes (Modelo de crecimiento desequilibrado)
4) ECONOMÍA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD	Coase --- Rushton	Fallos del mercado. Asignación eficiente recursos. Uso justo	Procesos de negociación	Derechos de autor. <i>Copyright</i> . Derechos "compartidos" entre creador y consumidor
5) ECONOMÍA DE LAS INSTITUCIONES (TEORÍA DE LA ELECCIÓN PÚBLICA)	Mazza Trimarchi	Proceso de toma de decisiones políticas. Asimetría en la información	Modelo Agente-principal	Análisis prácticas lobbying Incentivos para revelación de información
6) TEORÍA DE LA ELECCIÓN RACIONAL	Frey	Individualismo metodológico. Relevancia de las instituciones	Disposición marginal a pagar. Incentivos del artista	Oferta y demanda (según preferencias y restricciones)
7) TEORÍA DEL CAPITAL CULTURAL	Throsby	Concepto de Valor cultural (Independiente del Valor económico)	Descomposición de los elementos del Valor cultural	Concepto de Capital cultural (V. cultural + V. económico)

(*): En la columna de autores, introducimos tanto aquellos que han realizado aportaciones específicas a la Economía de la Cultura (como Baumol y Bowen) como aquellos que han realizado aportaciones genéricas a la Ciencia Económica, que, posteriormente han sido utilizadas en el estudio de la Economía de la Cultura.

Fuente: Elaboración propia a partir de Towse (2003, 28-36), Frey (2000, 9-32) y Throsby (2001, 40-49)

1.4. ESPECIAL ATENCIÓN A LA APORTACIÓN DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL. EVOLUCIÓN Y DEBATE

Hemos hecho ya referencia a lo largo de este Capítulo a esta aportación de carácter seminal en el ámbito de la Economía de la Cultura, que comienza con un artículo inicial, que da lugar a una publicación de mayor envergadura, capaz de generar un nuevo objeto de análisis en la Economía.

Asimismo, hemos advertido en la Introducción que nuestra preocupación por el pronóstico elaborado por Baumol y Bowen permanecerá subyacente a lo largo de nuestra investigación, volviendo de manera explícita en el último Capítulo, que hemos dedicado a la evidencia empírica.

Por la relevancia de esta aportación en la Economía de la Cultura, nos detendremos, en primer lugar, a abordar cómo Baumol y Bowen describieron semejante “enfermedad”, cómo ha evolucionado esta idea, para pasar, posteriormente, a analizar las posiciones de otros autores que han continuado investigando sobre este problema.

1.4.1. SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS: LA ANATOMÍA DE SUS PROBLEMAS ECONÓMICOS

Así podríamos traducir el título de aquel artículo de la *American Economic Review* que, en 1965, se centró en un ámbito específico como el de las artes escénicas, del que realizaba un análisis teórico y empírico, con el que comenzó a fraguarse una nueva disciplina en el ámbito de la Economía.

La cuestión, en palabras del propio Baumol en una entrevista concedida a Krueger (2001, 216) en el año 2000, puede resumirse así:

“Basically what it says is that there sectors that experience rapid productivity growth and other sectors that experience slow productivity

growth. That's no surprise. But what's interesting is that the sectors that experience slow productivity growth tend to persist in that. Where we could trace it back, as Bill Bowen did, when we had data for the beginning of the nineteenth century or even earlier, we found that it was the same sectors that required the continuing labor content –in which labor saving innovation was difficult. Well, it follows that relative costs of those sectors will rise in comparison with those of sectors with rapidly rising productivity. You can formalize that, but the idea is really trivial. But the implication, which I think has not been yet learned, I think is mind-boggling”.

El punto de partida de su análisis va dirigido a un problema de costes. Para ello, Baumol y Bowen comienzan suponiendo una economía con dos sectores: uno en que la productividad aumenta y otro en el que permanece estable. Suponen que uno de ellos puede registrar mejoras tecnológicas, cuyo producto por hora trabajada aumenta en un 4% anual, pero que permanece constante en el sector de productividad estable.

Si se asignan iguales pesos a ambos sectores en el total de la economía, la tasa media de crecimiento del producto por hora trabajada será de un 2% anual. También se supone que sólo existe un tipo de trabajo, que la mano de obra puede moverse libremente entre ambos sectores y que la tasa de salarios reales aumenta paralelamente con la tasa media de variación de la productividad, un 2% anual.

Finalmente, suponemos que la oferta monetaria y el nivel de demanda agregada están controlados de forma tal que el nivel de precios permanece estable. Suponer que no varía la proporción de capital y trabajo implica que los salarios nominales aumentan también a una tasa del 2%.

Las consecuencias de este modelo de costes para una economía de dos sectores son que, en el sector de productividad creciente, el producto por hora trabajada crece con mayor rapidez que la tasa de salario nominal y que los Costes Laborales Unitarios (CLU) disminuyen.

Mientras, en el sector de productividad estable, no se obtienen mejoras en el producto por hora trabajada, y así, cada incremento en los salarios monetarios se convierte en un incremento equivalente de los CLU.

Cuanto más rápido es el avance tecnológico, mayor será el incremento en el nivel general de salarios y mayor será la presión sobre el crecimiento de los costes en aquellas industrias en las que su productividad no crece.

Si esta cuestión se traslada al largo plazo, debe atenderse a la variación de las tasas de productividad a lo largo del tiempo, por lo que, aun cuando las artes escénicas admitieran innovaciones tecnológicas, las mejoras deberían mantenerse en el tiempo.

Baumol y Bowen entienden que sólo existen dos vías de reducción de costes unitarios para las artes escénicas:

- a) Una es ofrecer un producto de menor calidad²⁸ (actores de menor categoría, menos ensayos, peor vestuario y decorados), lo que podría conducir a una menor afluencia de público, por lo que entienden que esta solución únicamente podría entenderse de manera temporal o puntual.
- b) Otra vía de reducción de costes para el sector artístico es la de los salarios pagados a los intérpretes. A ello ayudarían las peculiares características de este sector en el que, junto a ganancias pecuniarias, existen otros incentivos no económicos²⁹.

En gran parte de las industrias en las que la productividad se considera estable, es de esperar que el precio del producto o servicio aumente de manera relativa al nivel general

²⁸ Según Heilbrun (2003, 348) fue así cuando el tamaño medio del reparto en obras no musicales de Broadway se redujo desde 15,8 en 1946-1947 a 8,1 en 1977-1978. Asimismo, afirma que “entre 1983 y 1998, las compañías han producido óperas populares a costa de obras nuevas o menos conocidas, lo cual podría ser interpretado como prueba de un déficit artístico creciente en el ámbito de la ópera”.

²⁹ En el Capítulo siguiente, al referirnos a la creatividad y a sus incentivos, nos detendremos algo más en esta cuestión.

de precios. Sin embargo, los autores concluyen que el aumento de los precios de las entradas apenas se ha mantenido respecto al nivel de precios y ha crecido mucho menos que los costes, por lo que –suponen– las organizaciones artísticas deben contar con aportaciones de colaboradores para mantenerse.

Hasta aquí hemos expuesto en qué consiste la enfermedad de los costes, que en su propia denominación lleva implícita una perspectiva desde el lado de la oferta que, por otra parte, es la que nos ha interesado para el desarrollo de este trabajo. No obstante, no debemos dejar de destacar el énfasis de Palma y Aguado (2011, 203-204) en abordar dicha enfermedad, si bien como herramienta de análisis económico que pone de manifiesto, no solo un problema de producción en las artes escénicas, sino un posible conflicto en materia de política cultural.

La enfermedad de los costes se contempla, en este caso, desde la otra cara de la moneda, que no es sino una visión por el lado de la demanda, la llamada “brecha de participación”, a la que Aguado y Palma (2012, 234 y 2015, 63) hacen referencia reiteradamente.

Es en este punto de retracción de la demanda y de creación de una brecha en el acceso del público al disfrute de las artes escénicas en el que Baumol y Bowen introducen su prescripción de política económica, en tanto que si la colaboración privada disminuyera o no resultara suficiente, deben buscarse otros recursos que permitan a las artes escénicas continuar su papel en la vida cultural de un país, si se desean mantener y ampliar sus objetivos culturales.

Sin embargo, y pese a que la enfermedad de los costes ha supuesto un argumento con la fuerza suficiente para dar inicio a una nueva disciplina dentro de la Economía, esta prescripción también ha sido cuestionada a lo largo del tiempo, lo cual no ha hecho sino robustecer la propia disciplina. Peacock ha sido uno de los críticos de esta teoría. Según Rizzo y Towse (2015, 226-227), en un artículo dedicado a su memoria, Peacock planteó si realmente este problema era tan serio y, por otra parte, si las externalidades del arte eran tan positivas que justificaran su subvención.

El *Arts Council of Great Britain* (ACGB), lógicamente, asumía tales externalidades y la subvención que pudiera derivarse de su justificación. Peacock propuso una investigación sobre la financiación de las organizaciones artísticas del ACGB y poder obtener, así, evidencia de la magnitud de este problema en un período de alta inflación como el padecido en los años 70.

ACGB prestó su apoyo a la investigación, desde el convencimiento de que los costes laborales de los artistas eran los responsables de la enfermedad de los costes en las artes escénicas. Sin embargo, tal investigación puso de manifiesto que la verdadera causa eran los costes de los materiales y los salarios de los trabajadores no artísticos, puesto que los de los artistas habían caído más que los de otros trabajadores.

Rizzo y Towse (2015, 226-227) concluyen su relato sobre esta investigación refiriéndose al rechazo de ACGB a su publicación, considerando su gasto como dinero “tirado a la basura”. Sin embargo, Peacock prosiguió investigando, pese a la ausencia de datos en los años 70, confeccionando una suerte de “contabilidad cultural” –no muy bien vista desde el ámbito artístico- y llegando a la conclusión de que la ópera y el ballet se llevaban gran parte de la financiación y que esta, en su mayoría, procedía, de los gobiernos locales, un nivel que a él le resultaba más adecuado para el control de esos fondos.

1.4.2. 30º ANIVERSARIO DE *THE PERFORMING ARTS: AN ECONOMIC DILEMMA*, 1996

En la 9ª Conferencia Internacional de la Economía de la Cultura, celebrada en Boston en 1996, se llevó a cabo la celebración del trigésimo aniversario de la publicación del libro de Baumol y Bowen.

La revista *Journal of Cultural Economics*, en uno de los números de su volumen 20, recogió las aportaciones que, con ocasión de esta celebración, realizaron algunos economistas de la Cultura, entre ellos, la del propio Baumol.

Precisamente, él es el primero en revisar el tratamiento de los costes y lo hace³⁰ para ampliar su enfoque a otro tipo de actividades, como la salud, la educación, la protección policial o las reparaciones de automóviles.

Baumol (1996, 194) atribuye a este tipo de servicios cierto carácter “artesanal” en su oferta, de forma que se han resistido a una reducción en la cantidad de trabajo necesaria para obtener una unidad de producto, lo cual no significa que su productividad no crezca en absoluto:

“On the contrary, in almost every case there has been some rise in the productivity of these personal services with the passage of time; but over longer periods it has been far slower than the rate of productivity increase characteristic of the economy as a whole. That is we why call them the stagnant services.”

Este autor entiende que existen dos razones por las que, principalmente, no existen incrementos de productividad en este tipo de servicios:

- algunos de ellos son intrínsecamente resistentes a prestarse de manera estandarizada; y
- en muchos de ellos la calidad debería acompañar a la cantidad de trabajo necesaria para su producción. Eso es fácil de entender con ejemplos como el de una visita médica.

Estas circunstancias dan lugar a que los costes de estos servicios se conduzcan por una senda creciente. Ello produce una sucesiva desventaja, con respecto a otros sectores, que se materializa en un aumento del coste por unidad de producto. Por tanto, su enfoque teórico sigue estando vigente y se extiende a otros sectores.

³⁰ En realidad, ya lo había hecho en trabajos anteriores, en Baumol (1967) extendía su modelo a otros servicios de carácter municipal, educación, restaurantes y actividades de ocio. También en Baumol y Oates (1972), en el que caracterizaba este tipo de servicios como difícilmente estandarizables y en los que cantidad de trabajo y calidad del producto final guardaban una estrecha relación.

Por su parte, otros economistas participan en este aniversario en el que plantean cuestiones relacionadas con esta aportación teórica. Peacock (1996), por ejemplo, realiza un análisis comparativo de la Teoría de la población de Malthus con la aportación de Baumol, en tanto que las artes escénicas deban ser financiadas con fondos públicos de la misma manera que Malthus se refería a la ayuda del Estado para mejorar las condiciones de vida de la clase trabajadora. Throsby (1996), por su parte, se centra en el artista individual, al respecto de uno de los capítulos del libro homenajeado.

Nos vamos a centrar, sin embargo, en Cowen (1996), que hace una aportación de carácter más genérica y, por otra parte, da la réplica a Baumol de manera más crítica, incluso en el título de su intervención, en el que cuestiona que los problemas de costes y productividad tengan la magnitud que este le concede.

Cowen (1996, 207-208) aprecia diferencias en los escritos de Baumol, que le permiten componer dos versiones distintas:

- a) La primera es que, si crecen los salarios reales en el sector productivo, aumentan los costes de oportunidad de la producción artística. Si las artes no pueden afrontar esos incrementos de productividad, sus costes aumentarán en el tiempo y la cantidad real de producción artística disminuirá.
- b) La segunda opción sería más optimista según otros escritos como el que Baumol presenta para este aniversario.

Con el paso del tiempo, el output real, medido por el número de representaciones, puede aumentar. Incluso si las artes escénicas son menos productivas que otros sectores económicos, pueden experimentar los beneficios de efectos-renta positivos.

En este sentido, Cowen (1996, 208-210) ofrece dos razones -podríamos decir, de carácter schumpeteriano-, por las que no considera las artes escénicas estancadas en términos de productividad, en comparación con otros sectores económicos, y que proporcionan una vía de mejora de la productividad para el sector que nos ocupa.

1) Innovaciones en los procesos

En 1996, la tecnología de grabación podía mejorar la productividad del ya célebre cuarteto de cuerda, de forma que si el número de interpretaciones no aumentara, la cantidad de output interpretado en un número de unidades de consumo sí que podría crecer.

Ahora bien, como el coste de la grabación cae con el progreso tecnológico, el coste laboral del cuarteto de cuerda llega a conformar un porcentaje muy alto de los costes de la industria, poniendo de nuevo en funcionamiento la enfermedad de los costes otra vez.

2) Innovaciones de producto

En otro sentido, Cowen defiende la creatividad humana y confía en que los artistas puedan generar nuevas ideas que contribuyan a mejorar la productividad. El trabajo creativo puede superar la enfermedad de los costes innovando.

A su juicio, la enfermedad de los costes se centra demasiado en los costes pecuniarios y no tanto en el valor añadido de los procesos productivos.

Por último, Cowen (1996, 211-212) sostiene que, en el ámbito de las artes escénicas, las representaciones en directo han ido aumentando, de manera tal que, desde 1965 a 1990, Estados Unidos ha pasado de tener 58 orquestas sinfónicas a tener cerca de 300, y de tener 27 compañías de ópera a más de 150, aumento financiado por el sector privado.

“The historical evidence also militates against pessimism. The wealthier countries –France, England, Germany, and the United States- have had the strongest reputations in music, the visual arts, and letters. The Renaissance was led by the Italian city-states, the richest part of the Western world at the time. Periclean Athens was a relatively wealthy trading city. The great culture eras of China and Japan correspond roughly to the relative economic supremacy of these territories”.

1.4.3. LA ORGANIZACIÓN DE FESTIVALES CULTURALES, ¿UNA POSIBLE SOLUCIÓN?

Frey (2000, 84-91) enfrenta este problema de dificultades financieras crecientes para las artes escénicas, estudiando el funcionamiento y los efectos de la organización de festivales³¹ de carácter cultural en distintos países y los describe como una posible solución para evitar la presencia de tal problema, aunque sólo sea de manera temporal, en el sector artístico de una economía. Así pues, distingue diversos factores que operan en la realización de estos eventos:

1) Por el lado de la oferta

- a) El coste adicional de organizar un festival es pequeño comparado con el de las representaciones en vivo en un teatro convencional. En muchos casos, se puede acudir a la participación de voluntarios y trabajadores contratados por cortos períodos de tiempo. Sin embargo, en las salas de conciertos, los costes fijos de personal suponen una elevada proporción del total.

En ocasiones, en los festivales se acude a la contratación de empleados fijos y/o de tecnología procedentes de otras salas o teatros con un coste mucho menor.

- b) En cuanto al problema de los costes, se compara su comportamiento y el de su tasa de crecimiento con el de las salas convencionales. Si la tasa de crecimiento de los costes es menor, el mal de Baumol se superaría y las artes escénicas habrían encontrado una vía de solución a través de la organización de festivales.
- c) Por el contrario, si sólo el nivel del coste unitario de los festivales es inferior, la enfermedad de los costes se habría neutralizado temporalmente: el nivel de

³¹ Para un estudio similar sobre este tratamiento de los festivales, véase también Frey (1996).

coste total de las artes escénicas sólo se desplaza hacia abajo y se reduce mientras aumenta la parte de las actividades de los festivales, a expensas de las salas tradicionales.

Pero tras alcanzar el equilibrio, el mal pronosticado por Baumol volvería a aparecer, de forma que el crecimiento de los salarios sería superior al de la productividad.

d) Asimismo, debemos señalar dos factores de índole institucional que contribuyen a una tasa de crecimiento inferior de los CLU:

- Los festivales cuentan con mayor flexibilidad y más incentivos para introducir novedades técnicas y ajustarse a las variaciones de precios; y
- cuentan con una menor presión por parte de organizaciones sindicales.

e) Comparando festivales con salas tradicionales, Frey (2000, 91) advierte sucesivas etapas que pueden distinguirse, incidiendo en la fragilidad del equilibrio alcanzado en el sector artístico pese a que las diferencias observadas en la organización de festivales contribuyan a un menor nivel de costes.

“el empleo durante las vacaciones, la mayor participación de voluntarios, el uso más frecuente de lugares más baratos y el apoyo de las empresas de grabación y de los patrocinadores sólo contribuyen con una disminución de una vez para siempre del coste de los festivales en relación con las salas fijas. Estos factores sólo contribuyen a una disminución del coste unitario medio de las artes escénicas mientras la proporción de los festivales siga aumentando. En cuanto se llegue a un equilibrio, el mal de Baumol volverá a reinar”.

2) Por el lado de la demanda

Frey reconoce que el mal de Baumol argumenta de manera convincente por qué las artes escénicas sufren esas dificultades económicas que cuestionan su supervivencia. Precisamente por ello dice haber recogido en su estudio una cifra

aproximada de entre mil y dos mil festivales en toda Europa, surgidos en su mayoría en las décadas de los ochenta y los noventa.

Estos serían, a su juicio, los principales factores de demanda que justifican la explosión de los festivales:

- a) Un aumento de la renta disponible para vacaciones, al menos en Europa. Ello puede ponerse en relación con el desarrollo del turismo cultural, una línea de estudio más en el ámbito de la Economía de la Cultura.
- b) En el caso de los festivales, existen menores costes de transacción (en estos casos, las agencias de viaje suelen encargarse de todo, en un solo paquete).

Las compañías de grabación tienen también una excelente oportunidad de presentar superestrellas que tienen contratadas u otras que quieran lanzar. Estas compañías pueden influir en los programas de los festivales para favorecer a sus artistas.

- c) Por último, los festivales constituyen una excelente ocasión para permitir el acceso de población profana en estas cuestiones a acontecimientos culturales e, incluso, para favorecer repertorios más específicos o de demanda más minoritaria.

En este sentido, cabe traer hasta aquí un ejercicio de modelización de la demanda de un festival, concretamente, como el que realizan Devesa, Herrero y Sanz (2009, 156) en relación con la Semana Internacional de Cine de Valladolid, en virtud del cual, y para este caso, pesan más factores de formación del gusto y de experiencia que factores de carácter más tradicional, como la edad o la renta.

Ello no se contrapone, en modo alguno a lo establecido por Frey, sino que lo complementa y avanza ya la idea que pretende transmitirse en este apartado en relación con la relevancia

del ámbito educativo en la formación del gusto y en la mayor propensión al consumo de actividades culturales en una sociedad.

1.4.4. ¿QUÉ HA SIDO DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES?

Si nos situamos en los últimos años, en los que incluso el trigésimo aniversario de la publicación de este enfoque resulta lejano, podemos volver a pulsar nuevas aportaciones relacionadas con él. Prestaremos atención, brevemente, a dos contribuciones que manifiestan pareceres diversos.

En primer lugar, uno de los autores que dio la réplica a Baumol al celebrarse el trigésimo aniversario de la publicación que expone la enfermedad de los costes, parece seguir siendo, como él dio en llamarse, un “optimista cultural”. Cowen (2008, 263-269) analiza cómo el ámbito de la Economía de la Cultura ha cambiado mucho en muy poco tiempo.

El gran avance de la tecnología en los últimos años constituye, a su juicio, el gran soporte de esta “revolución”. Para ello, alude a diversas innovaciones que pueden considerarse sus responsables:

- 1) Las redes sociales, a través de las cuales se vehicula la difusión y el consumo de Cultura.
- 2) El teléfono móvil, como un diminuto y poderoso ordenador con el que se escucha música, se intercambian fotos o se lee.
- 3) Los *blogs*, como lugares virtuales en los que, a gran velocidad, se recogen novedades de todo tipo –según su especialidad- y se intercambia e interpreta esa información.

- 4) Wikipedia, que, si bien en círculos escolares no tiene muy buen nombre –añade el autor-, estima, sin embargo, que contiene más sobre Cultura que cualquier lugar del mundo.
- 5) Tiendas virtuales como iTunes han supuesto una extraordinaria novedad en los mercados culturales, ya que, a través de ellas pueden realizarse descargas de música o cine directamente a un reproductor.
- 6) El *e-book*, o lector electrónico, que supone una nueva forma de lectura y una nueva forma de adquirirla.
- 7) Por último, los llamados mundos virtuales, que aunque, en realidad, guardan más relación con los videojuegos, pueden albergar también gran contenido cultural.

El análisis de estas innovaciones que pueden –o no- contribuir al intercambio cultural, al margen de otras consideraciones de tipo no económico, dan pie a Cowen (2008, 262-263) para plantear en este contexto la enfermedad de los costes:

“So, if we go back for a moment to the classic Baumol and Bowen framework about the cost disease of the arts, what we’re seeing is that, at least for young people, there’s no cost disease at all. There’s been this phenomenal productivity improvement. The older people -such as myself- are struggling to catch up”.

En segundo lugar, Preston y Sparviero (2009, 240) aplican el concepto de enfermedad de los costes al sector de los medios de comunicación, si bien desde la consideración de que el enfoque inicial de Baumol y Bowen fue reformulado posteriormente y que ello había sido consecuencia de la distinción entre servicios más estancados y otros considerados progresivos, en la medida en que son más susceptibles de obtener mejoras en su productividad, si bien, a corto plazo, algunas actividades más estancadas pueden comportarse como progresivas debido a una innovación tecnológica.

Estos autores proponen sendas contribuciones al concepto de enfermedad de los costes:

- a) Por una parte, redefinir la *technological structure*, en términos de Baumol, considerando los inputs creativos como contribuciones del factor trabajo, no reemplazables por maquinaria. A este respecto, Preston y Sparviero (2009, 243-244) definen los inputs creativos como ideas originales, conceptos, acciones y soluciones de carácter inductivo para problemas propiamente definidos.
- b) Por otra parte, elaborar un argumento que permita conocer qué actividades y por qué razones se convierten en progresivas. Ese argumento, según los autores, tiene que ver con las innovaciones que afectan a otro aspecto de la estructura tecnológica, como la relación entre proveedores y usuarios, en tanto que esta relación sea susceptible de sufrir una deslocalización y una estandarización.

Recurriendo al cuarteto de cuerda, la aplicación de métodos de grabación deslocaliza la relación entre intérpretes y oyentes, dando a un lugar a un proceso de estandarización que puede multiplicar enormemente el producto obtenido por el cuarteto.

No obstante, las conclusiones de estos autores no son tan optimistas como las de Cowen, sobre todo a la hora de considerar las actividades compuestas, principalmente, por contenido creativo, y más aún en el largo plazo. La vía de solución propuesta se realiza a través de la combinación de este tipo de actividades con otras de distribución y/o exhibición, más progresivas, que permitan superar el efecto negativo de los costes crecientes de actividades consideradas más estancadas.

Tampoco parecen ser demasiado optimistas Last y Wetzel (2011, 189) en el terreno de los teatros alemanes, partiendo de que la variación de la productividad del factor trabajo viene condicionada, no solo por el progreso tecnológico, sino por el cambio en la eficiencia técnica y por las economías de escala, por lo que recomiendan no observar únicamente si aumentan los CLU, sino valorar el propio proceso productivo.

Así, Last y Wetzel (2011, 199-200) concluyen que el teatro alemán sufre la enfermedad de los costes, con una caída de productividad ocasionada por unos costes laborales crecientes y la ausencia de mejoras tecnológicas. Es por ello que deben buscarse mejoras

de eficiencia y de productividad, sugiriendo, para este fin la búsqueda de factores que permitan la cooperación entre teatros, considerando aquellos factores, tanto de oferta como de demanda, que permitan mejorar las economías de escala y la reducción de determinados costes.

Este contraste de enfoques se ha plasmado, esquemáticamente, en el Cuadro 1.3, aunque nos gustaría concluir, a este respecto, con el planteamiento de Herrero (2011, 192-193), que supera el contraste que hemos presentado, merced a tres circunstancias evidenciadas a lo largo de la –corta- vida de la Economía de la Cultura:

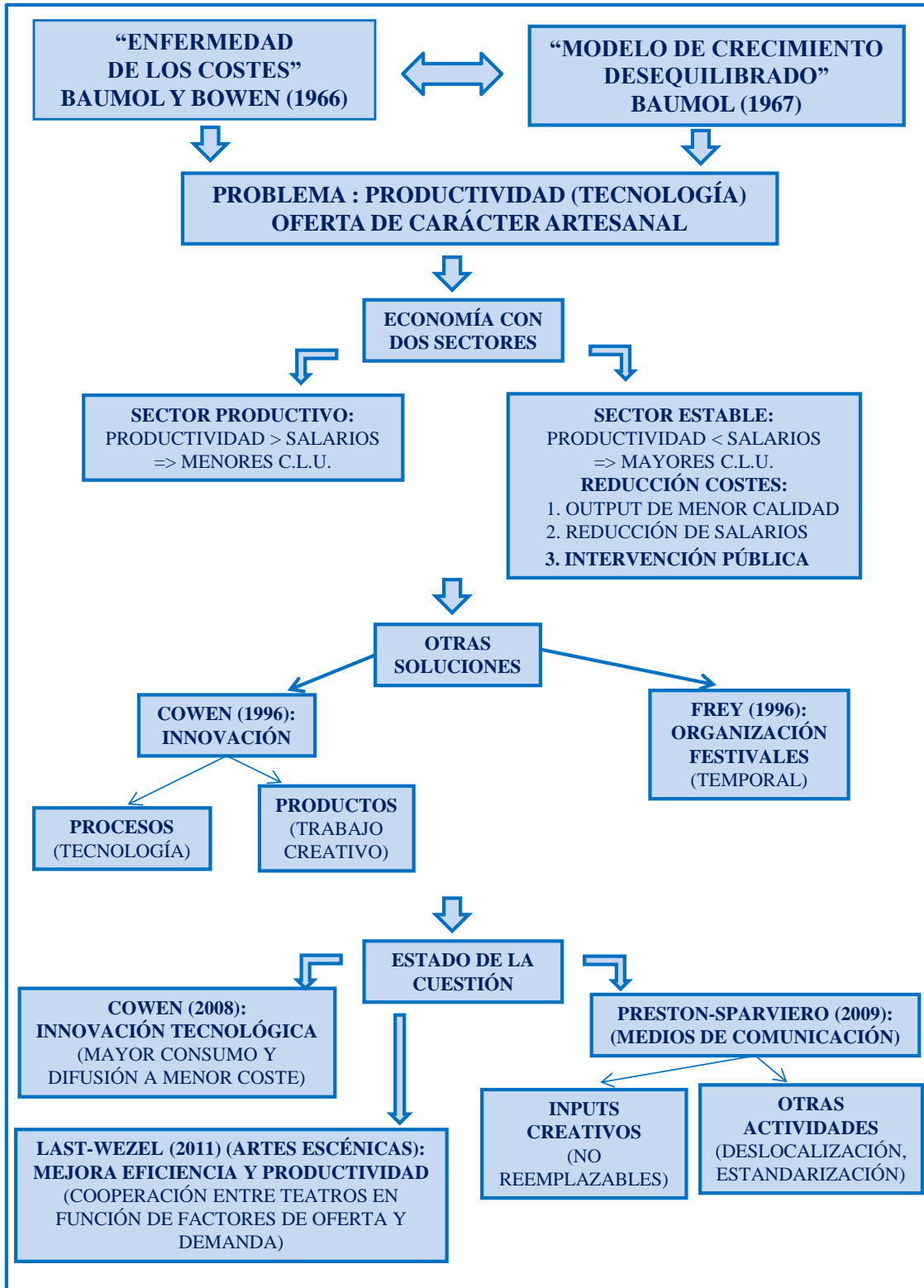
- La innovación y el progreso tecnológico se han dejado sentir en las actividades culturales y creativas, aunque esta incidencia no sea de la misma magnitud para todas las actividades;
- El crecimiento del capital se ha manifestado en una mejora de infraestructuras culturales, pero también de transporte y comunicación –que reducen los costes de oportunidad para las actividades culturales- y, por último, de capital humano; y
- El fenómeno de la globalización ha hecho incrementar los niveles de transacciones culturales y, aunque cuenta con evidentes peligros, estos pueden ser compensados con una adecuada política de fomento de la identidad propia y de la diversidad cultural.

En cualquier caso, se manifieste o no la enfermedad de los costes en las distintas actividades culturales, Zallo (2006, 54) apunta que “ya son menos eficaces que en el pasado los modelos de las políticas culturales basadas solo en subvenciones aunque sigan siendo necesarias, ni cabe ya encerrarlas en los límites del Departamento de Cultura por consiguiente del ámbito municipal, autonómico o estatal”, proponiendo que la política cultural irrumpa “en ámbitos transversales como son [...] Industria, Turismo, Asuntos Sociales, Educación, Hacienda”.

Esta última vía, y de manera específica, la que pasa por el ámbito educativo, ya fue apuntada por Peacock ([1969] 1994, 160), que defiende la introducción de la cultura en este ámbito por los poderosos beneficios que, al menos a largo plazo, pueden obtenerse:

“Apart from the possibility that such support may serve to alter the preference functions of future generations to create receptivity to the benefits of culture and so help to combat Baumol's disease, there is another important reason for the use of this channel. Developments in the creation of new music and theatre seem much more likely to appeal to those who have direct experience in composing and playing music and in performing and writing plays. If I am right in this, the earlier in life we start to encourage this form of creative activity the better for the survival of the performing arts”.

Cuadro 1.3. Esquema sobre la evolución y debate de la “Enfermedad de los costes” de Baumol.



Fuente: Elaboración propia a partir de los autores

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

**CAPÍTULO 2. EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD COMO FACTOR
DETERMINANTE DEL TRABAJO CULTURAL. PECULIARIDADES DE LOS
MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES**

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 2. EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD COMO FACTOR DETERMINANTE DEL TRABAJO CULTURAL. PECULIARIDADES DE LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES

Tras haber indagado acerca de la relación existente entre Economía y Cultura, podemos concluir que la aproximación ha sido más perceptible desde la primera hacia la segunda que a la inversa. No obstante, a la Economía, a través de otras vías, pero especialmente de la Cultura, le ha sido revelado el concepto de creatividad.

En este Capítulo, nos introduciremos brevemente en la literatura que hace referencia al concepto de creatividad, en el que advertimos alusiones a un concepto más amplio, con un objeto de análisis de límites más desdibujados y en el que se abarcan, aspectos tecnológicos, educativos o empresariales, junto al estrictamente artístico y cultural, al que debemos ceñirnos para nuestra investigación.

Para ello, una vez que la introducción a esta parte teórica ha reunido algunas definiciones de creatividad, esta nos llevará, tras una breve descripción del proceso que sigue y de cómo toca los resortes de la motivación, a conectarla con el funcionamiento de los mercados de trabajo culturales y sus peculiares características.

2.1. FACTORES QUE IMPULSAN LA CREATIVIDAD Y DETERMINAN EL PROCESO CREATIVO

En la introducción al marco teórico de esta investigación, hemos definido el concepto de creatividad, que hemos circunscrito a lo cultural y hemos justificado su presencia a través de los factores que la impulsan y que generan la motivación necesaria para dedicarse a un trabajo cultural.

En relación con ello, Baumol y Bowen, según hemos expuesto en el Capítulo 1, asumen, en las hipótesis de partida de la “enfermedad de los costes” que, debido a las especiales características de los trabajadores culturales, estarían dispuestos a aceptar reducciones de salarios como remedio a este mal. Son, precisamente, esos motivos no pecuniarios los que proceden de la creatividad y los que, también en sentido contrario, la realimentan.

2.1.2. FACTORES QUE INCIDEN EN EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD: LA IMPORTANCIA DE LA MOTIVACIÓN

La definición de creatividad tiene que ver con la capacidad de crear algo que no existía, de hacer lo que ya se hacía de distinto modo, de generar ideas y de establecer relaciones no exploradas con anterioridad. Nos preocupamos en este apartado por saber qué fuerzas y qué características empujan a las personas a manifestar, de un modo u otro, su creatividad y si tales fuerzas son propias o proceden del exterior.

Este primer apunte, de Bilton y Leary (2002, 53) nos proporciona pistas para explorar los factores que inciden en una creatividad en clave individual:

“It seems that creative potential is determined by a combination of different factors (both internal and external) rather than on a single identifiable personality type or drive. Moreover, it seems highly unlikely that all the requisite or desirable characteristics identified by the researchers could ever be found within a single person”.

En este mismo sentido, Lasuén y Aranzadi (2002, 180-181) distinguen, de manera principal, la motivación, tanto de tipo interno como externo, aunque resulta significativa su orientación al expresar que “una persona está motivada cuando disfruta con lo que hace”. Estos autores se hacen eco, igualmente, del tipo de motivaciones que tiene en consideración Robert Sternberg³¹ respecto de las personas creativas, de las cuales, la cita del prólogo del *Lazarillo de Tormes*, con la que iniciamos nuestro trabajo, sería una muestra:

“el deseo de obtener la maestría de un problema, el deseo de obtener la inmortalidad mediante la obra, el deseo de hacer dinero, el deseo de ponerse uno mismo a prueba, el deseo de conseguir el reconocimiento, el deseo de alcanzar la autoestima, el deseo de crear una cosa bella y el deseo de descubrir un orden subyacente en las cosas”.

Si pasamos a considerar factores externos a la propia capacidad individual para crear, Palma y Aguado (2010, 145) ya recogen la consideración de Keynes acerca de lo que entendía como una singularidad del mercado del arte, en la medida en que estimaba que el precio no es exclusivamente responsable de la producción artística y apuntaba que la motivación psicológica podía ser más influyente que la financiera³².

En este sentido, recordando lo expuesto por Baumol y Bowen (1965, 501) en el Capítulo anterior, también ellos diferencian la motivación intrínseca de la estrictamente pecuniaria, como vía de compensación de los efectos de una posible reducción de salarios en el sector artístico, de productividad más estable.

Frey (2002, 364) considera, sin embargo que, en este aspecto, la Economía, y por ende, la Economía de la Cultura, habitualmente explica la realidad en función, únicamente, de incentivos extrínsecos. Como contrapunto, opina que los artistas y expertos en arte, así

³¹ Psicólogo estadounidense, nacido en 1949, estudioso, entre otros aspectos, de la creatividad y la inteligencia. Véase en Lasuén y Aranzadi (2002, 186).

³² Esta cuestión que en este apartado se aborda desde un enfoque psicológico, volverá a ponerse de relieve en un posterior apartado cuando nos refiramos al mercado de trabajo cultural y a las características que mejor definen el comportamiento de los artistas y otros empleados culturales, entre las que se abordan la consideración de ingresos de carácter monetario y no monetario.

como los psicólogos, se inclinan por las motivaciones intrínsecas. Estas diversas tendencias son abordadas en su Teoría de la Congestión³³:

“Crowding Theory analyses the effect of external interventions on intrinsic motivation. It is thus applicable to the creativity of individuals, which relies strongly on motivation to act for your own sake, rather than because of external compensation. The external intervention may consist of monetary and non-monetary rewards, as well as certain stipulations.

Due to the external incentive introduced, intrinsic motivation is no longer needed nor appreciated. This psychological relationship has been generalised to the Crowding-Out Effect. But there are also instances under which an external intervention raises intrinsic motivation, leading to the Crowding-In Effect”.

Towse (2010a, 464) corrobora esta teoría, considerándola útil para explicar la creatividad en aquellos casos en los que se ve afectada por incentivos externos de tipo económico. Por tanto, resulta de especial aplicación a la intervención del sector público.

El Cuadro 2.1. compendia, finalmente, los distintos conceptos de creatividad y los principales factores que la determinan.

Cuadro 2.1. Creatividad. Concepto y principales factores que inciden en ella.

CREATIVIDAD	
CONCEPTO	
Throsby (2001)	"Fuerza dinámica de la conducta humana"
Frey (2002)	"Esencia del arte"
Lasuén y Aranzadi (2002)	"Capacidad subjetiva de utilizar el conocimiento objetivo" "Capacidad de crear cosas o ideas nuevas y valiosas"
FACTORES	
Throsby (Duff)	Genio (Imaginación, juicio y gusto)
Bilton y Leary (2002)	Genio y Experiencia (en un dominio específico)
Lasuén y Aranzadi (2002)	Inteligencia, Genio y Motivación (sobre todo, intrínseca)
Frey (2002), Towse (2010)	Motivación extrínseca (Efecto <i>Crowding-Out</i>)

Fuente: Elaboración propia a partir de los autores.

³³ La Teoría de la Congestión analiza los efectos externos (de carácter monetario o no) en la motivación intrínseca, por lo que puede ser aplicada a la creatividad individual. El incentivo externo puede desplazar a la motivación intrínseca (conocido como efecto *Crowding-Out*). Pero no por ello puede despreciarse la motivación intrínseca que puede aumentar con incentivos externos, produciendo el efecto contrario (conocido como *Crowding-In*).

2.1.3. UNA BREVE DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO

La creatividad parece ser una suerte de “chispa” que, impulsada por los distintos factores analizados, puede generar una primera idea, un bosquejo, que debe tomar forma para acabar traducéndose en una verdadera innovación. En este apartado nos centraremos en el proceso que parte de esa idea primigenia y le da forma, tangible o no.

2.1.3.1. FASES Y COMPONENTES DEL PROCESO CREATIVO

El proceso creativo transcurre por una serie de hitos que podríamos denominar la dinámica de la creatividad. Esta dinámica podría responder, en cuanto a las fases del proceso, a la secuencia de Poincaré³⁴, que recogen Bilton y Leary (2002, 52): preparación, incubación, iluminación y verificación. O podría responder a los pasos señalados por Csikszentmihalyi³⁵, asumidos por Lasuén y Aranzadi (2002, 181):

- “1. Período de toma de contacto.
2. Período de incubación en el cual las ideas se combinan en todas las formas posibles.
3. Momento ¡eureka!, en el que todas las piezas encajan y se ve la solución al problema.
4. Evaluación de la intuición. Es el momento de la duda sobre la novedad e idoneidad de la solución considerada.
5. Fase de elaboración, de poner en práctica las ideas. Es el momento más duro y laborioso. A esto se refería Edison cuando dijo que la creatividad consiste en un 1% de inspiración y 99% de transpiración”.

³⁴ Matemático francés del siglo XIX.

³⁵ Psicólogo húngaro, nacido en 1934, autor de la llamada Teoría del Flujo, según la cual un individuo se aproxima a una experiencia de felicidad cuando se implica, con la máxima concentración, en el desarrollo de una actividad que le resulta gratificante.

Para atravesar estas fases, el proceso creativo pone en juego distintos componentes que, a juicio de estos autores, son tres: Individuo, Cultura –a la que denominan “campo”- e Instituciones sociales, o “ámbito”, ilustrados en la Figura 2.1.

Figura 2.1. Elementos interactivos en el proceso creativo.



Fuente: Elaboración propia a partir de Lasuén y Aranzadi (2002)

a) Individuo

El *Informe KEA* (2009, 26-27) señala a las personas creativas que cuentan con capacidades para el pensamiento lateral, para desafiar perspectivas y soluciones tradicionales y se inspiran en el Arte y la Cultura como constante fuente de ideas.

b) Campo

El segundo elemento se identifica con la Cultura y cuenta con dos rasgos fundamentales: la accesibilidad y difusión de la información y su organización, necesarios para que el Individuo se forme y conozca, en última instancia, la Cultura para, a su vez, incidir en ella y transformarla.

c) Ámbito

Identificado con las Instituciones sociales, Lasuén y Aranzadi (2002, 184) estiman que estas pueden contribuir al fomento de la creatividad, acudiendo al paradigmático

resurgimiento del arte en Florencia durante el Renacimiento, merced al apoyo de las grandes familias banqueras³⁶.

Entre estos componentes implicados en el proceso creativo, Frey (2002, 372-373), se preocupa especialmente por el papel a desempeñar por el sector público, analizando el posible efecto del apoyo gubernamental a la creatividad artística. De esta forma, considera que las políticas públicas de subsidios fijos tienden a echar por tierra la motivación intrínseca³⁷ y, con ella, la creatividad, por lo que el autor entiende que los artistas precisan de cierta discrecionalidad para experimentar y desarrollar sus ideas creativas.

Abundando en ello, Patrick (2002, 378), que replica el documento de Frey, insiste en los efectos de la Teoría antes comentada:

“The evidence suggests that intrinsic motivation is crowded-out when external intervention is perceived as controlling. And [...] intrinsic motivation is crowded-in when external intervention is perceived as supporting”.

La consecuencia de este análisis del proceso creativo es que parece admitirse de manera consensuada³⁸, junto a Florida (2002, 77), que se trata de “un proceso inevitablemente social”. Por ello, este autor propone que, a estos tres elementos, podría unírsele uno más, al igual que así lo considera el *Informe KEA* (2009, 28) y es el relativo a los territorios, toda vez que es posible que en estos se genere un círculo virtuoso, debido a que las personas creativas suelen demandar, a su vez, productos y servicios creativos, dando lugar a la creación de sinergias, de tal manera que la creatividad parece atraer a la creatividad.

³⁶ En la actualidad se estudia el influjo de la creatividad en los denominados distritos culturales y *clusters* creativos, como diversos entornos en los que aquella se manifiesta y materializa.

³⁷ Frey apuesta, por el contrario, por exenciones impositivas a las fundaciones de carácter cultural o la creación de condiciones institucionales necesarias para fomentar la creatividad, entre las que señala el establecimiento de reglas de juego para un buen funcionamiento del mercado cultural o la adecuada regulación de los derechos de propiedad de los artistas.

³⁸ Encontramos la referencia de Csikszentmihalyi, acerca de que el proceso creativo tiene lugar mediante la interacción de una persona y un contexto sociocultural en Lasuén y Aranzadi (2002, 181), el documento elaborado por el Gobierno de Honk Kong, Hui (2005, 27-28), y KEA (2009, 23).

En relación con el territorio, Lazzeretti, Capone y Seçilmiş (2016, 571) nos introducen en la noción de “creatividad mediterránea”, fundamentada en el proyecto europeo Creative Med, centrado en una forma de innovación propia del área mediterránea, con la base de una creatividad procedente de características naturales y climáticas similares, pero también de una diversidad cultural, que desarrollan una especialización creativa:

“In the approach followed here, the Mediterranean is considered a cultural and creative place, a kind of creative “milieu” in which to enhance the variety and heterogeneity of the material and immaterial resources assembled over time”.

Finalizamos el examen de los aspectos que tienen que ver con el proceso creativo, trayendo a este punto una tipología de procesos sistematizada por Lazzeretti, Capone y Cinti (2010, 7-10), a través de los cuales la Cultura impulsa la creatividad y la innovación:

- 1) En relación con la innovación básica o *novelty*, enumeran dos tipos de procesos:
 - a) *Cross-fertilisation*, referido a un proceso de interrelación entre agentes económicos y sociedad e, incluso, a lo largo del tiempo;
 - b) *Serendipity*, se basa en relaciones no habituales que pueden traducirse en nuevos productos o nuevas correlaciones tecnológicas como las obtenidas con el empleo del láser en la restauración de obras de arte en Florencia.

- 2) En relación con la innovación incremental o *renewing*, los autores se refieren a:
 - a) *Urban renewal* o procesos de regeneración urbana, a través de la creación de una marca para las o el desarrollo de lugares o infraestructuras emblemáticas, como podría ser el caso del Guggenheim en Bilbao;
 - *Economic renewal* o trayectoria en la que la Cultura es capaz de rejuvenecer o remozar productos o sectores en decadencia, a través de procesos de regeneración industrial y de resurgimiento de algunas profesiones a través del uso de la tecnología y la creatividad.

2.1.3.2. UNA PROPUESTA DE MODELIZACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

En este apartado, y como síntesis de lo analizado en cuanto al concepto de creatividad, nos queda exponer un modelo elaborado en base a los conceptos de valor económico y valor cultural, sobre la creación como un proceso racional de toma de decisiones.

Con ello, no creemos que Throsby (2001, 119-120), autor de este modelo, pretenda llegar a ninguna conclusión inamovible, sino a “relacionar un concepto de creatividad como fenómeno cultural con las realidades económicas observables que influyen en ella” y en el que tiene en cuenta variables así como con restricciones e influencias externas:

“los artistas no distribuyen solamente su tiempo en un mercado de trabajo dual (artístico / no artístico), sino que también venden los productos de su trabajo en un mercado dual (el mercado de los bienes físicos / el mercado de las ideas) en el que el valor económico y el cultural proporcionan medidas diferentes y separadas del éxito de sus empeños”.

Considerando el proceso creativo como creación de valor tanto cultural como económico, suponemos que el objetivo es la maximización del valor cultural y que existen unas restricciones técnicas determinadas. A este objetivo se va a añadir una limitación, de forma tal que el artista debe generar con su creación un cierto nivel de renta. El modelo puede dar lugar a dos posiciones extremas.

De un lado, si la renta no supone ningún incentivo para el artista, y que sólo la precisa para cubrir sus necesidades básicas, el único objetivo será la maximización del valor cultural de su creación. En el otro extremo, encontraríamos la maximización del valor económico, puntuando cero el valor cultural en la función objetivo. En este caso, el producto va a depender de los ingresos potenciales que con él se puedan obtener.

Entre uno y otro extremo, el modelo ofrecerá distintas combinaciones de maximización de valor cultural y económico y, por tanto, distintas opciones de creación más pura o con mayor orientación comercial.

En su modelo, Throsby (2001, 119) deja una puerta abierta a la consideración de elementos considerados irracionales: la arbitrariedad de las decisiones del artista; el paso del tiempo, que puede conceder valor cultural a obras que fueron creadas en esas condiciones; o la deliberada actuación irracional³⁹.

³⁹ Podría ser el caso del dadaísmo, un movimiento artístico surgido en Suiza en 1916, cuyo máximo exponente es Tzara (1918), en contra de las convenciones artísticas tradicionales.

2.2. EL ÁMBITO SUBJETIVO DE LA CREATIVIDAD: ARTISTAS Y EMPLEADOS CULTURALES

Entre las variables de oferta que se tienen en cuenta para dimensionar el sector cultural, debemos considerar el empleo como principal, habida cuenta de que nos estamos refiriendo al conjunto de personas que apuestan por dedicarse profesionalmente a este sector y que, en su gran mayoría, son depositarios de una combinación de talento, creatividad y motivación que, como hemos analizado en anteriores apartados, los predisponen al ejercicio de este tipo de actividades.

Decidimos, por tanto, poner la mirada en los mercados de trabajo culturales e indagar, si bien no en profundidad, sobre algunas cuestiones que, de antemano, nos parecen claves en el estudio de estos mercados.

Se trata de cuestiones que, en primer lugar, tienen que ver con quienes componen la oferta de trabajo cultural y quiénes son, en definitiva, los empleados culturales, si todos los que trabajan en el sector cultural son artistas y si todos aquellos considerados artistas se encuentran clasificados finalmente en ocupaciones culturales o creativas.

Asimismo, veremos si las condiciones de trabajo del mundo artístico son similares al resto de sectores en lo tocante a estabilidad laboral, nivel de ingresos, de forma que podamos sistematizar una serie de características propias de estos mercados.

2.2.1. EL MUNDO DE LOS “ARTISTAS”: DE LAS “SUPERESTRELLAS” A OTROS EMPLEADOS CULTURALES

Si atendemos a la definición que proporciona la Real Academia Española (RAE) sobre el término “artista”, según las tres primeras acepciones, un artista es:

“1. m. y f. Persona que cultiva alguna de las bellas artes.

2. m. y f. Persona dotada de la capacidad o habilidad necesarias para alguna de las bellas artes.
3. m. y f. Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público.”

De esta forma, el rasgo distintivo de un artista sería que posee la capacidad para dedicarse al arte -aunque puede que no lo haga profesionalmente-, sin embargo, en cuanto a la tercera acepción, la RAE se está refiriendo a un tipo de artista, que podríamos denominar artista escénico.

En cualquier caso, si el artista se dedicara profesionalmente al ejercicio de las artes, cualesquiera que estas fueran, sería tan solo un tipo concreto de empleado cultural, por lo que, al referirnos a él, no nos estaríamos refiriendo a la totalidad de empleados culturales, de la misma forma que, al contrario, no todos los empleados en el sector cultural pueden denominarse artistas.

Ahora bien, debemos advertir que en nuestra revisión bibliográfica, en busca de referencias para caracterizar el empleo cultural, buena parte de ellas se dedican a los artistas. Así lo considera también Oakley (2009, 21):

“The cultural economics literature therefore tends to focus on these ‘core’ artistic workers [...] The past forty years have seen a number of studies published on artists’ working lives, both inside and outside the UK, many of which are concerned to try and establish a statistical basis for discussions’ of artists in the workforce”.

2.2.2. UNA BREVE REFERENCIA A LAS “SUPERESTRELLAS”

En algunos casos, esa literatura que comentábamos anteriormente está dedicada a las consideradas “superestrellas” y en ella destacan tres estudios publicados en *American Economic Review* en los años ochenta. Se trata de los elaborados por Rosen (1981), Adler (1985) y MacDonald (1988).

Tanto Benhamou (2004, 22-23) como Schulze (2011, 401-402), Towse (2006, 876-879) y el propio Adler (2006, 899-900) los tienen en cuenta en sus artículos acerca de esta peculiaridad de los mercados de trabajo culturales, por lo que, a través de estos autores, y si bien cada uno de ellos enfatiza distintos aspectos, podremos conocer el marco teórico expuesto en aquellos primeros artículos.

Towse (2006, 876) nos explica cómo el modelo de Rosen (1981) señala el talento como la causa de la desigual distribución de los ingresos en algunas profesiones pero, sobre todo, la que puede observarse con respecto a las “superestrellas”. Junto a esta causa deben considerarse dos elementos:

- Por el lado de la oferta, los avances tecnológicos permiten que se produzcan economías de escala que, a su vez, permiten ampliar el mercado para los artistas;
- Por el lado de la demanda, los consumidores se decantan por los artistas con más talento.

Ante esta preferencia, Benhamou (2004, 22) pone de relieve que los consumidores, al elegir artistas ya consagrados, reducen su riesgo al moverse en un mercado, de por sí incierto.

Por su parte, Schulze (2011, 401) resalta del modelo de Rosen (1981) el hecho de que pequeñas diferencias en el talento se conviertan en grandes diferencias de ingresos entre los artistas, justificable por la existencia de una sustituibilidad imperfecta entre ellos para los consumidores.

A este respecto, Adler (2006, 897) expone que, para comprender el modelo planteado por Rosen, las dos cuestiones clave son:

- Las diferencias de talento, de tal forma que se puede jerarquizar –aunque matiza Towse (2006, 877) que Rosen (1981) no afirma nada en cuanto a su posible medición-, y

- La posibilidad de reproducción, de tal forma que antes una “superestrella” no tenía posibilidad de atender a toda la demanda, pero que los medios de reproducción facilitan su llegada a todos los consumidores.

Pero el planteamiento de Adler (2006, 897) se aparta de las diferencias de talento como factor explicativo de la existencia de “superestrellas”. Benhamou (2004, 22) destaca la posibilidad de deber su explicación al propio azar (los consumidores eligen aleatoriamente). Schulze (2011, 402) destaca el proceso de aprendizaje sobre el arte que este modelo lleva implícito.

Así pues, Adler (2006, 898) describe un proceso de aprendizaje que se hace patente a través de tres vías:

- De la propia exposición al arte;
- De las conversaciones y debates mantenidos con otros consumidores de arte; y
- De la lectura sobre temas artísticos.

Los costes de información que sufren los consumidores también son determinantes en estas circunstancias, y es que conversar sobre un artista conocido resulta más fácil, de forma tal que -apostilla Adler (2006, 898)- esta es la razón por la que los consumidores prefieren consumir lo que otros consumen.

El modelo de MacDonald (1988) consiste, según Schulze (2011, 402) en una versión dinámica del modelo de Rosen, de forma tal que se toman dos momentos en el tiempo. El primero de ellos es definitorio en la medida en que, según su resultado, el artista dejará el arte y se dedicará a otra actividad o, si les va bien en ese primer momento puedan experimentar un importante incremento de su renta en momentos posteriores.

Por esta razón se justifica, según Benhamou (2004, 23), que los artistas quieran comenzar a edad temprana sus carreras artísticas y tener la posibilidad de renunciar a ella, también pronto, en caso de que fracasen.

De esta forma, incide Adler (2006, 898), en el modelo de MacDonald (1988), la diferencia de talento se encontraría, no tanto en la calidad de sus representaciones, sino en la probabilidad de que una determinada representación sea realmente buena, pero esa probabilidad es más baja entre los artistas noveles que entre los ya consagrados.

Finalmente, no podemos dejar de recoger un aspecto actual que advierte Adler (2006, 905) sobre el fenómeno de las “superestrellas”:

“A global culture, with a global set of superstars, is replacing local cultures with local stars, and it is therefore important to know what this means for consumers, artists and art. [...] A single global culture could possibly destroy local cultures not because it is better but simply because it is global. If the emergence of a global culture cannot be stopped, and if this culture does not have to be superior to be triumphant, the question becomes how to democratize the process that builds this culture”.

2.2.3. OTROS EMPLEADOS CULTURALES Y CREATIVOS. TRIDENTE CREATIVO

Como hemos podido dejar claro, por una parte, las “superestrellas” suponen una ínfima parte entre los artistas y, por otra, estos no son los únicos individuos que pueden considerarse empleados del sector cultural y creativo, mientras que hay otros trabajadores que realizan tareas creativas pero no las llevan a cabo en clasificaciones que correspondan al sector cultural.

Un concepto para conocer quiénes constituyen el total de empleados culturales y creativos es el del tridente creativo que, en palabras de Higgs, Cunningham y Pagan (2007, 20), se define así:

“The *Creative Trident* is the collective term for a set of interlocking segments of the economy focused on extending and exploiting symbolic cultural products such as the arts, films, interactive games, or providing business-to-business symbolic or information services in areas such as architecture, advertising and marketing, design, as well as web,

multimedia and software development. It comprises all the people working within firms and organisations specialising in the production of creative goods and services and the people working in specialist *Creative Occupations* in “non-creative” firms and organisations”.

Por su parte, Higgs, Cunningham y Bakhshi (2008, 3) continúan desarrollando este concepto:

“The model of a ‘Creative Trident’ brings together those working in the creative industries and those working in specialist creative jobs in other firms and organisations. By developing this model, we can analyse the true number of people employed in creative activities and industries and their average incomes.

De esta manera, según los autores citados, en dicho concepto pueden distinguirse tres grupos de empleados:

- Los denominados especialistas, que son artistas y empleados que trabajan en las industrias creativas;
- El denominado personal de apoyo o *staff*, dentro de tales industrias, que desarrollan funciones de dirección, secretariado, administración o contabilidad, y, por último,
- Aquellos que realizan tareas de carácter creativo en sectores que no lo son.

Son los mismos que, en el ámbito cultural, tiene en cuenta el *Informe final* de ESSnet-Culture y que se representan en el Cuadro 2.2.

Cuadro 2.2. Definición de empleo cultural

		SECTORES	
		Sector cultural	Otros sectores
OCUPACIONES	Ocupaciones culturales	1	2
	Otras ocupaciones	3	

Fuente: ESSnet-Culture (2012, 141)

El concepto de tridente creativo ha sido utilizado por Sánchez-Moral, Méndez y Arellano⁴⁰ (2014, 281) para analizar las características del empleo creativo en las grandes áreas urbanas de España, defendiendo su utilidad, toda vez que la consideran más adecuada que otros conceptos como el de clase creativa:

“It therefore offers a more appropriate vision than other proposals, such as that of the creative class, when it comes to assessing the presence of creativity in the metropolitan economies from the dual perspective of business activity and the occupation of the workers, which leads to different but complementary results”.

En este mismo sentido se manifiestan Markusen *et al.* (2008, 25), quienes utilizan, en definitiva, un criterio similar:

“We use employment as our metric and distinguish between two ways of conceptualizing creative workers: those employed in cultural industries and those belonging to cultural occupations [...] Cultural industries employ many workers whose work does not involve creative tasks, whereas cultural occupations include many cultural workers who are self-employed rather than assigned to any particular industry”.

Podemos concluir, por tanto, que no a todos los empleados culturales y creativos les otorgará el mercado de trabajo el mismo trato y, en consecuencia, tampoco les afectarán del mismo modo las características que hemos nombrado al inicio de este apartado y que explicaremos a continuación.

No obstante, lo reseñable en este caso es haber podido comprender que resulta necesario ampliar el ámbito subjetivo de los mercados de trabajo culturales, que va más allá de los artistas -aunque innegablemente estos constituyan el núcleo del empleo creativo-, a otros empleados que también tienen que ver, directa o indirectamente, con el sector cultural y creativo.

⁴⁰ Estos autores acuden, en su trabajo, a la Muestra Continua de Vidas Laborales, que elabora el Ministerio de Empleo y Seguridad Social.

2.3. COMPORTAMIENTO DE LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES: CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES

Entre la literatura que aborda los mercados de trabajo culturales, hemos conseguido agrupar diversas aportaciones, procedentes, asimismo, de diversos autores que, una vez se han sistematizado, ponen de relieve un conjunto de características, que mejor definen su comportamiento, así como el de los empleados culturales, a los que nos hemos referido con algo más de detalle en el apartado anterior y que *per se* constituyen la característica más relevante de estos mercados de trabajo.

A) EXCESO DE OFERTA

Con respecto a las “superestrellas”, son numerosos los autores que consideran que los mercados de trabajo culturales cuentan con un exceso de oferta artística. Uno de ellos es Throsby (2010, 53), que atribuye este problema, en parte, al atractivo no monetario que posee el trabajo de un artista.

En el mismo sentido, se manifiesta Towse (2010b, 134), considerando un exceso de oferta incluso con bajos niveles de salarios. A su juicio, esto se asocia a una alta elasticidad de oferta respecto a las ayudas financieras o de formación recibidas por los artistas y derivadas de las políticas de apoyo a estos.

Menger (2006, 783), que estudia más en profundidad esta característica, señala las causas más comunes de este fenómeno, como son un creciente nivel de la demanda, variaciones en la comercialización del arte que desplazan a su vez los principios de la organización del mercado en armonía con las innovaciones, tanto artísticas como técnicas, que afectan a la distribución del arte.

Benhamou (2011, 56) añade un matiz a la evidencia sobre el exceso de oferta, introduciendo la incertidumbre como un factor presente en los mercados de trabajo

culturales. Esta autora asimila el hecho de entrar en ellos con una lotería y pone, además, de manifiesto que este hecho viene propiciado por las propias políticas públicas, con negativas consecuencias para el conjunto de los artistas:

”Excess of supply is accentuated by the policy developed by art schools, which offer too many programmes compared to future prospects [...] Moreover, with public funding for training artists, if support leads to a decrease in the cost of artistic training, the number of artists will increase and the wages will fall”.

B) INGRESOS DE CARÁCTER MONETARIO Y NO MONETARIO

La cuestión relativa a los salarios de los empleados culturales presenta distintas facetas. Una de ellas es la distinción entre lo que suponen los ingresos de carácter monetario y lo que podríamos denominar recompensas de carácter no monetario.

En este sentido, Menger (2010, 221) entiende que un artista debe contar con ambos tipos de ingresos cuyo nivel, en este caso, liga a la formación:

“Le revenu qu’ils procurent est l’addition du revenu monétaire et d’un revenue non monétaire (positif ou negative) qui doit permettre d’égaler les avantages nets des emplois, une fois contrôlée la source principale de hiérarchisation des revenus, le niveau de formation”.

Por supuesto, otras cuestiones que tienen que ver con los ingresos –monetarios, en este caso-, son las que afectan a su nivel en el sector cultural en relación con el resto de la economía en su conjunto y cómo estos se distribuyen entre los distintos empleados del sector, cuestión que distinguimos en el punto siguiente.

Por tanto, haciendo alusión a la primera de estas facetas, trataremos de conjugar la motivación económica y meramente artística de los empleados culturales. A este respecto, observa Throsby (2007, 400) que para los economistas surge un importante reto a la hora de conciliar ambos tipos de motivación, de tal forma que puedan materializarse en una

decisión de asignación del tiempo de trabajo artístico sujeto a una serie de condicionantes económicos.

No en vano, según expusimos en un apartado anterior, Throsby (2001, 119-120) había confeccionado un modelo con el que buscaba una asignación óptima del tiempo dedicado a trabajo artístico y no artístico con la que maximizar, bien el valor cultural o el valor económico de su producción. Después de unos años, Throsby (2010, 51) continúa dando validez a su modelo a la hora de que los artistas puedan decidir entre un amplio intervalo de combinaciones de valor cultural y económico:

“The majority of artists in reality probably lie somewhere between these two polar cases, driven by their creative vision but not unaware of the incentive provided by the fact that their vision may yield a financial return. In these circumstances the creative process is depicted as one where the artistic impulse is mediated by the economic circumstances and aspirations of the artist”.

Por su parte, Benhamou (2004, 23) advierte de que los ingresos no monetarios, a los que los artistas conceden tanta o más importancia que a los monetarios, también pueden convertirse en materiales:

“L’artiste compense la désutilité liée à la faiblesse relative de ses gains par l’utilité non monétaire que suscitent la reconnaissance dont il jouit et son appartenance à un milieu qu’il estime. Les profits symboliques peuvent se convertir en profits matériels: les titres, les honneurs, la reconnaissance sociale génèrent à leur tour des rémunérations matérielles, invitations, élargissement du marché «natural» du créateur, etc”.

C) DUALIDAD DE MERCADOS DE TRABAJO: DESIGUALDAD EN LA DISTRIBUCIÓN DE INGRESOS MONETARIOS

Según Benhamou (2011, 54) la yuxtaposición de dos mercados de trabajo, uno de “superestrellas” y otro de artistas menos afortunados, así como el bajo nivel de ingresos medios son clichés propios de los mercados de trabajo de artistas.

Podríamos enfrentarnos, posiblemente, a la existencia de una dualidad en estos mercados de trabajo, de forma que, de una parte, encontraríamos un mercado primario, de “superestrellas”, artistas consagrados a los que se les supone el talento y que gozan de unos ingresos considerables, favorecidos por una demanda estable por parte de los consumidores.

Por otra parte, existiría un mercado de trabajo secundario, caracterizado por unos menores niveles de ingresos, en el que el empleo se caracteriza por la inestabilidad y en el que los artistas están más expuestos al riesgo de penurias, que contrarrestan con otro tipo de empleos o que, en algunos casos, determinan el abandono de los artistas de su carrera en el sector.

Para Menger (2010, 801) algún tipo de dualidad podría tener lugar en los mercados de trabajo culturales:

“Artistic labor markets mix elements from the secondary spot market and from the professional market model. On one side, employment is more and more contingent, as for secondary labor markets, but on the other side individuals are skilled or highly skilled, and non-substitutability is a core value, as in the so-called professional market”.

Sin embargo, es la propia Benhamou (2011, 55) quien considera que, toda vez que los contratos a largo plazo son muy escasos, se observa una práctica ausencia de mercados de trabajo internos o primarios.

Relacionado con esta idea de dualidad, encontramos la referencia de Adler (2006, 902) a la concentración de los mercados de artistas. El autor mantiene que si los artistas dejan de dedicarse a esta ocupación se produce una pérdida de renta “psicológica”, si estos artistas tuvieran un talento similar al de las “superestrellas”, y si estos aquellos abandonaran sus ocupaciones simplemente porque los consumidores prefieren a estas, su pérdida debe ser compensada con el beneficio, para los consumidores, de una creciente concentración del mercado.

No cabe duda –continúa Adler- de que un cierto grado de concentración sería deseable, pero si el abandono de los artistas genera una pérdida no compensada de renta “psicológica”, los poderes públicos deberían sugerir medidas para incrementar el número de artistas., debiendo existir un número óptimo de ellos, así como un óptimo grado de concentración.

D) ESTANCAMIENTO DE LA PRODUCTIVIDAD

Cabría en esta característica el desarrollo de la “enfermedad de los costes”, que ya se ha abordado en el Capítulo 1 como concepto seminal de la Economía de la Cultura.

Valga señalar en este punto que Baumol y Bowen (1966, 163) reconocen que, ya en los sesenta, las innovaciones técnicas ya habían permitido avances en el desarrollo de las artes escénicas (discos, radio o televisión):

“But these developments have not helped the live performing arts directly. In fact, the competition of the mass media for both the audience and personnel of the living arts has sometimes had serious adverse consequences for the performing organizations”

Cowen (2011, 122), en su línea de valorar más suavemente los posibles estragos de la “enfermedad de los costes”, los combate, en esta ocasión, con la idea de las economías de escala crecientes. Y es que este autor considera que el incremento de productividad procede, precisamente, del paso del tiempo, ha influido en el desarrollo de muchos servicios y el arte no ha sido ajeno a este proceso, fundamentalmente, debido a los avances tecnológicos.

De este modo, tanto consumidores como creadores se han beneficiado de estos avances, aunque no afecten de manera directa a las artes, y cada uno de ellos los ha incorporado a sus respectivos procesos de consumo y producción.

E) EL PAPEL DE *GATEKEEPER*

Si bien este concepto, prestado por el campo de la Sociología, no es *stricto sensu*, propia de los mercados de trabajo culturales, sí que puede afectarles.

Es Towse (2010b, 129) quien se refiere a él, definiéndolo como un proceso que tiene lugar en la cadena de producción, determinando la naturaleza de la oferta cultural. Este proceso se produce en tanto que las empresas, en su búsqueda de la maximización del beneficio llevan a cabo una selección de lo que se produce y comercializa, de entre una prolífica oferta cultural.

La importancia de este proceso es que no resulta neutral para la producción cultural, en tanto que las empresas orientan y condicionan lo que se va a ofrecer a los consumidores:

“Firms in the creative industries, whether for profit or non-profit organizations, act as filters or mediate between artists and the consumer, with the power to influence artists’ careers and cultural output”.

F) HETEROGENEIDAD EN EL TRABAJO

Benhamou (2011, 53) arranca su capítulo, dedicado a los mercados de trabajo de artistas, declarando la heterogeneidad de los grupos que se consideran empleados culturales⁴¹. Esta peculiaridad la lleva a querer definir el empleo cultural y conocer a quienes conforman la oferta en estos mercados de trabajo.

Esta circunstancia –prosigue Benhamou (2011, 55)- lleva a considerarlos como atípicos y no competitivos, enlazando así con el modelo de Rosen, al que hemos prestado atención

⁴¹ Ello, además de advertir sobre las diferencias metodológicas existentes entre países para medir el empleo cultural, algo a lo que nos dedicaremos en el siguiente Capítulo.

en el apartado anterior, en el cual se proclamaba la sustituibilidad imperfecta de los artistas.

Entendemos, sin embargo, que al referirnos a los distintos componentes de los mercados de trabajo culturales en la primera parte de este apartado –“superestrellas”, artistas y otros empleados culturales y creativos- hemos abordado esta heterogeneidad.

G) NECESIDAD DE MAYOR FLEXIBILIDAD: TEMPORALIDAD, PLURIEMPLEO, AUTOEMPLEO

Esta necesidad es reclamada por Benhamou (2000, 302), considerando las particularidades que registran los mercados de trabajo culturales:

“The significant increase in non-standard employment is a result of the need for flexibility, which is defined as the different means for adapting, at the lowest price, the volume and qualifications of the workforce to those required by the firm. The increase is high in those activities whose job markets are a-typical.

Y es que Benhamou (2011, 54) considera que estos mercados de trabajo son realmente atípicos, “but part-time, temporary and fixed-term contracts, second-job holding and self-employment are much more frequent than in the general workforce”.

Para la autora esta flexibilidad se impone por dos tipos de factores:

- La discontinuidad de la actividad
- Las cualificaciones específicas que se requieren para los proyectos, ya que muchos bienes y servicios culturales se llevan a cabo de este modo.

El resultado de esta flexibilidad son una serie de trabas al empleo estable de las que Throsby (2010, 53), entre otros autores, recoge en sus investigaciones esta cuestión.

- Temporalidad: la discontinuidad en el empleo –con sus respectivos períodos de desempleo-, la dedicación a este empleo a través de proyectos de mayor o menor duración pero, normalmente, a corto plazo,
- Pluriempleo: la combinación de estos empleos con otros que puedan asegurar un determinado nivel de vida, e incluso
- La asunción de parte de los riesgos de los proyectos acometidos, a veces mediante fórmulas de autoempleo.

El quinto capítulo de la obra de Baumol y Bowen (1966, 99-135), como explica Menger (2010, 219-220) se dedica precisamente a describir el panorama de determinadas ocupaciones artísticas en esa época.

En este capítulo, a través de censos y encuestas, los autores muestran las dificultades de la mayor parte de estos artistas que, quizá con la excepción de los dramaturgos, cuentan con salarios con los que apenas pueden ganarse la vida.

Especialmente reseñable es el hecho de participar en artes escénicas que atienden a temporadas o a giras que tienen una duración determinada. Esta circunstancia no favorece la obtención de un salario que pueda cubrir la totalidad del año y, por otra parte, lleva al desempleo a los intérpretes.

Baumol y Bowen (1966, 127-128) califican esta situación como “el más serio y persistente problema” para un intérprete. Según los autores, el desempleo se genera por dos causas principales: las cortas temporadas de algunos grupos de intérpretes y la naturaleza *free-lance* de muchos trabajos. Esto supone que el recurso al subsidio de desempleo constituya una parte importante en la remuneración de los intérpretes:

“While the importance of unemployment compensation is a constantly recurring theme in any set of statements by performers, attitudes toward this source of income vary considerably –some feel strongly that reliance on such payments is degrading. One can well sympathize with the musician who wrote, «After the end of the season my wife has to go to work; I am ashamed to collect unemployment benefits»”.

Junto a ello se aborda también el conjunto de beneficios sociales (vacaciones pagadas, bajas, pensiones o seguros médicos) que disfrutaban los intérpretes allá por los años sesenta, mucho más exiguos que para otros colectivos.

También Benhamou (2011, 57) hace referencia a la existencia, en países como Francia, de sistemas de protección para los períodos de desempleo a los que se enfrentan con cierta frecuencia los artistas, si bien acompaña este hecho con opiniones de autores que juzgan negativamente ese tipo de sistemas, no por las mismas razones que el músico al que hemos citado antes, sino porque llevan al exceso de oferta y al abuso de dichos sistemas.

Sin embargo, para Baumol y Bowen (1966, 134) el corolario de la forma de vida para buena parte de los intérpretes:

“Most performing artists are unlikely to starve, but society has not been overly generous in the compensation it has provided the artist in Exchange for his contribution to the living arts. We have relied heavily on the willingness of the performer to perform, no matter what it costs him”.

Una de las vías más recurrentes para trabajar en el sector cultural es, por tanto, el autoempleo, como señala Menger (2010, 774), autoempleados que gestionan sus carreras como si de una empresa cultural se tratara.

Esta vía podría abrir una nueva espita que nos llevara a explorar el ámbito de las empresas culturales. Tan solo aportaremos en este punto la definición de empresario cultural de Blaug y Towse (2011, 157) que, en su estudio, presentan, asimismo, una curiosa referencia de conocidos artistas y empresarios culturales en la Historia contemporánea:

“A cultural entrepreneur is an innovator, usually but not necessarily an individual, who generates revenue from a novel cultural activity. Cultural entrepreneurs do much more than manage the activity; typically they discover it and exploit its revenue potentialities. They have the one quality that cannot be bought or hired, namely alertness to revenue-generating arbitrage involving either new products, new materials, new processes or all of these in some combination”.

Todas estas características expuestas a lo largo de este apartado, se representan, de manera sintética, en la Figura 2.2.

Figura 2.2. Características de los mercados de trabajo culturales



Fuente: VV.AA. y elaboración propia

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

PARTE II. SECTOR CULTURAL ESPAÑOL EN EL PERIODO 2000-2012.
PRINCIPALES VARIABLES ECONÓMICAS, PRESENCIA DE LA
ENFERMEDAD DE LOS COSTES Y PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

INTRODUCCIÓN. CONSIDERACIONES INICIALES EN MATERIA DE ESTADÍSTICA CULTURAL Y PRIMERAS REFERENCIAS PARA EL ANÁLISIS EMPÍRICO

En las siguientes páginas de esta investigación vamos a acometer distintos ejercicios de carácter empírico en función de los objetivos que nos hemos marcado, dedicando cada uno de los tres siguientes capítulos a cada uno de ellos, comenzando por el dedicado a valorar la importancia del sector cultural en España durante los primeros años del siglo XXI, lo cual nos permitirá comprobar, en un siguiente capítulo, si a lo largo de ese período el sector ha sufrido la presencia de la “enfermedad de los costes”, para finalizar con un capítulo en el que se preste especial consideración al empleo cultural y a sus características más distintivas.

Para poder llevar a cabo este análisis empírico, precisaremos acudir al conjunto de estadísticas disponibles en nuestro país que hagan referencia a este sector. Sin embargo, el proceso de búsqueda de la información necesaria para satisfacer nuestros objetivos iniciales puede encontrar dificultades de diversa índole, que nos llevan a volver a propuestas y pautas metodológicas que, no por su carácter genérico, dejan de ejercer su influencia sobre las operaciones estadísticas de las que nos vamos a servir en el presente trabajo.

Una primera aproximación a lecturas sobre fuentes y metodología estadísticas, parece evidenciar un denominador común sobre el creciente interés por su progreso en un marco de consenso que facilite su homogeneidad y, por tanto, su comparabilidad.

Esta preocupación por obtener este tipo de información, como apuntábamos, tropieza, en primer lugar, con un muy reciente desarrollo de la estadística cultural. Ridaó (2006, 260) se remonta a una reunión en el seno de la UNESCO en Helsinki, en 1972, como la primera piedra de toque sobre su escasez, mientras afirma que, en España, hay que esperar a 1995, año en el que ve la luz una de las primeras publicaciones de estadística cultural, *Cultura en cifras*.

Y es que, Throsby (2011, 158) considera que, cuando un sector comienza a desarrollarse y a constituir un centro de atención, los *policy-makers* precisan de datos comprensibles para conocer el tamaño del sector, orientar sus políticas y poderlas evaluar. Sin embargo, Bonet (2008, 25) prioriza en el tiempo “la institucionalización de una política, y después su cobertura estadística”.

Por nuestra parte, pensamos que la integración de ambas perspectivas, da lugar a la formación de un círculo virtuoso, en el que la política necesita de la estadística, y la estadística se genera cuando se lleva a cabo una actividad procedente de la decisión política.

Mas no por ello queremos dejar de introducir una visión bastante crítica respecto de las estadísticas culturales. Estamos haciendo referencia, en este caso, al punto de vista de Goldstone (2003, 358-361) acerca de lo que él denomina “el sesgo a favor de la riqueza”. Con tal expresión, el autor pretende poner de manifiesto la importancia que en estas tiene, básicamente, la medición de producción y consumo de bienes culturales de mercado.

Es cierto que las actividades de mercado pueden ser cuantificadas con mayor facilidad, pero, si a esta circunstancia unimos que los países menos desarrollados participan en menor proporción de la “cultura de mercado” y que, entre sus objetivos prioritarios, no se encuentra el desarrollo de las estadísticas culturales, ello implica que gran parte de la actividad cultural de los países pobres puede quedar sin medir, para lo que Goldstone exige un rediseño de las estadísticas culturales que contribuyan a eliminar ese sesgo⁴².

Al hilo de esta idea, el nuevo *Informe sobre la Economía creativa* de la UNESCO (2013, 17) apunta en esta misma dirección, estimando la producción que escapa al circuito del mercado:

“Los beneficios no monetizados de la cultura también impulsan el desarrollo y pueden llevar a un cambio transformativo cuando los

⁴² En este artículo, sin embargo, no realiza ninguna propuesta sobre la línea que debería seguirse en materia estadística para hacer más visibles aquellas actividades culturales que quedan al margen del mercado y a quienes, de distinta manera, participan en ellas.

individuos y las comunidades tengan la capacidad de asumir como propios sus procesos de desarrollo, incluyendo el uso de recursos, habilidades y conocimientos locales, así como diversas expresiones creativas y culturales”.

García *et al.* (2008, 20-21), que en España se han dedicado a medir la contribución económica de la industria de la cultura y el ocio⁴³, se muestran partidarios de la necesidad de contar con una serie de herramientas estadísticas que deben converger en “una definición consensuada al más alto nivel, que habría de traducirse en unos criterios de Contabilidad Nacional por todos reconocidos, y que pueda ser transferida de forma homogénea a todos los países”.

Conscientes del valor estratégico del desarrollo de las estadísticas culturales, nos detendremos en algunas de las propuestas de organismos dedicados al estudio de la Cultura, que tienen una influencia más próxima a las estadísticas de las que vamos a hacer uso en esta parte de la investigación.

Algunas aportaciones metodológicas de organismos internacionales en materia de estadística cultural

Son algunos los organismos que, dedicándose de un modo u otro al ámbito de la Cultura, han realizado sus propuestas para normalizar la obtención de datos que ayudan tanto a orientar la política cultural, como a mostrar los resultados de esa política cultural. Entre ellos debemos nombrar UNESCO, World Intellectual Property Organization (WIPO), United Nations Conference of Trade and Development (UNCTAD), Department of Culture, Media and Sports (DCMS) y la Comisión Europea, a través de su proyecto ESSnet Culture o incluso a través del encargo del *Informe KEA (2006)*.

Para nuestro fin, nos limitaremos a contar con algunas recomendaciones obtenidas del *MEC 2009* de la UNESCO y del proyecto europeo ESSnet Culture, como referencias más

⁴³ Los sucesivos trabajos de García *et al.* en este sentido constituyen un precedente destacable para el análisis del sector cultural, si bien lo consideran conjuntamente con el ocio.

directas para el desarrollo de la estadística cultural oficial en España, que va a constituir la fuente de información básica de nuestra labor empírica.

A) UNESCO: *Marco de Estadísticas Culturales 2009*

Comenzamos prestando especial atención a la propuesta de la UNESCO, como máximo organismo internacional dedicado a la promoción de la Cultura, por lo que una de sus principales bazas en materia de estadística cultural viene dada por el *MEC 2009*. A juicio de Throsby (2011, 164), integrante del grupo de trabajo que hizo posible su revisión, han sido tales los cambios sociales, económicos y tecnológicos que el anterior, de 1986, había quedado obsoleto.

Con su renovación, el *MEC* ha dado cabida a nuevas expresiones culturales, nuevas formas de producción y consumo y nuevas prácticas culturales, consiguiendo una estructura que proporciona una base consistente sobre la que desarrollar los sistemas nacionales de estadísticas culturales.

El punto de partida para su desarrollo actual está referido a dos aspectos: el concepto de dominios culturales y el debate creativo-cultural. Si bien respecto a este último el debate continúa abierto, admite un ámbito creativo que sobrepasa las fronteras de las industrias culturales tradicionales.

En cuanto al concepto de dominios culturales, el *MEC* (2009, 23) los define como “un conjunto común de industrias, actividades y prácticas culturalmente productivas que pueden agruparse bajo los siguientes encabezamientos”, de contenido “netamente cultural” y que son recogidos en el Cuadro II.1.

Estos dominios culturales, junto al Patrimonio Cultural Inmaterial⁴⁴, constituyen un mínimo para el cual el *MEC* (2009, 25) requiere la obtención de datos comparables, advirtiendo que una actividad solo puede ser considerada en un único dominio y priorizando “el contenido cultural antes que la forma que éste puede adoptar”.

No obstante, el Cuadro II.1. también refleja otros dominios transversales que participan en las actividades culturales de manera adicional pero independiente:

- la Educación y capacitación, como procesos de asimilación de conocimientos y destrezas relacionados con la Cultura;
- la Archivística y preservación, como actividades de recolección y conservación de bienes y prácticas culturales como legado para el futuro; y, por último,
- el Equipamiento y materiales de apoyo, que contribuyen, de manera auxiliar, a la realización de las actividades culturales.

⁴⁴ El Patrimonio Cultural Inmaterial –de carácter transversal- es considerado, también, netamente cultural, vivo y concerniente a la tradición y es patrimonio en tanto que la propia comunidad le confiere ese valor.

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

Cuadro II.1. Marco para los dominios de estadísticas culturales

DOMINIOS CULTURALES						DOMINIOS RELACIONADOS	
A. PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL	B. PRESENTACIONES ARTÍSTICAS Y CELEBRACIONES	C. ARTES VISUALES Y ARTESANÍAS	D. LIBROS Y PRENSA	E. MEDIOS AUDIOVISUALES E INTERACTIVOS	F. DISEÑO Y SERVICIOS CREATIVOS	G. TURISMO	H. DEPORTES Y RECREACIÓN
Museos	Artes escénicas	Bellas artes	Libros	Films y videos	Modas	Viajes contratados y servicios turísticos	Deportes
Sitios arqueológicos o históricos	Música	Fotografía	Periódicos y revistas	Radio y televisión	Diseño gráfico	Hospitalidad y hospedaje	Acondiciona- miento físico y bienestar
Paisajes culturales	Festivales, festividades y ferias	Artesanías	Otros materiales impresos	Creación de archivos sonoros en Internet	Diseño interior		Parques de entretenimiento y temáticos
Patrimonio natural			Bibliotecas	Videojuegos	Paisajismo		Juegos de azar
			Ferias de libros		Servicios arquitectónicos		
					Servicios de publicidad		
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (tradiciones y expresiones orales, rituales, lenguas, prácticas sociales)							
EDUCACIÓN Y CAPACITACIÓN							
ARCHIVÍSTICA Y PRESENTACIÓN							
EQUIPAMIENTO Y MATERIALES DE APOYO							

Fuente: UNESCO (2009, 24)

Otra novedad del *MEC* es la propuesta de medición de la dimensión económica junto a la social:

- a) Para la primera, interesa el estudio de los productos y servicios culturales, su capacidad de ser comercializados y su contribución al empleo, e, incluso, la medición del patrimonio como activo económico. En este sentido, el *MEC* (2009, 35) prescribe la utilización de Cuentas Satélite.
- b) Para no subestimar la contribución de la Cultura a la economía, se preocupa de complementarla con una dimensión social, a través de dos líneas de actuación:
 - Una, respecto de la participación⁴⁵ cultural, medida, básicamente, mediante “encuestas de actividades o de gasto en el hogar”;
 - Otra, respecto del patrimonio cultural inmaterial, que requiere el empleo de encuestas específicas y un esfuerzo metodológico aún mayor.

El *MEC* (2009, 82-84) no deja de plantear ambiciosos objetivos en los que tiene en cuenta tanto a países desarrollados como en vías de desarrollo. Estos objetivos generan, a su vez, una serie de desafíos:

- De carácter estructural, que supondría, entre otros, la búsqueda de categorías culturales imprescindibles que se muestran dispersas en las diversas clasificaciones y que precisan de una labor de recolección y agregación nada desdeñable. Asimismo, supondría la adaptación más ágil de las clasificaciones a

⁴⁵ Término preferido al de “consumo”, que denota la existencia de una contraprestación, que no tiene que existir siempre en la realización y el disfrute de las actividades culturales. Por otra parte, la participación cultural resulta un concepto bastante más amplio, presuponiendo una participación de carácter activo y pasivo.

En relación con dicho concepto, el Instituto de Estadística de la UNESCO ha editado en 2014 el manual *Cómo medir la participación cultural*, y que, como tantos otros documentos posteriores a la publicación del *MEC* de 2009, dedica, en este caso, a la medición de un aspecto tan novedoso como la participación cultural.

los cambios tecnológicos y de mercado, sin que se resienta por ello la continuidad de las series temporales.

- De carácter operacional, como el que se plantea respecto de algunas actividades culturales, en tanto que sólo pueden ser identificadas con precisión en niveles de agregación de cuatro o cinco dígitos de los sistemas de clasificación, mientras que los organismos que elaboran estadísticas suelen ofrecer niveles de agregación de, a lo sumo, dos o tres dígitos.

Como conclusión de lo recomendado por el *MEC* (2009, 84), se debe tender a la elaboración de indicadores propios de cada uno de los dominios:

“El modelo seleccionado para el presente marco se basa principalmente en la prioridad que se otorga a la cultura en los procesos de desarrollo y reproducción económicos. [...] El cambio que implica transitar desde la aplicación de modelos indirectos o multiplicadores para medir los resultados culturales hacia la aplicación de mediciones directas a los procesos y resultados, ofrece la oportunidad de desarrollar un enfoque que permite medir el impacto de la cultura a nivel internacional y regional en forma comparable”.

B) LEG - EUROSTAT – ESSnet CULTURE

La Resolución del Consejo, de 20 de noviembre de 1995, sobre la promoción de la elaboración de estadísticas en materia de cultura y crecimiento económico⁴⁶ supone el primer impulso para el desarrollo de la estadística cultural en el ámbito de la UE.

Este impulso se materializó, en 1997, con la creación del grupo *LEG (European Leadership Group on Cultural Statistics)*, cuyo trabajo culminó en 2000 con un informe

⁴⁶ Este documento puede verse en:
[http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:31995Y1207\(01\)&from=EN](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:31995Y1207(01)&from=EN) [Último acceso 28 de febrero de 2017]

en el que se definía el ámbito cultural en función de ocho dominios (Patrimonio, Archivos, Bibliotecas, Libros y prensa, Artes visuales, Arquitectura, Artes escénicas, Audiovisual y Multimedia) y seis funciones (preservación, creación, producción, difusión, comercio y educación).

El desarrollo de este trabajo continuó con *Eurostat European Group on Cultural Statistics*, proyecto que pervivió entre 2001 y 2004, de cara a aunar metodologías dirigidas al conocimiento de variables como empleo, gasto público y privado y participación cultural.

Sobre la base de estos antecedentes, a partir de 2009 se materializa el proyecto de *ESSnet Culture*, creado con manifiesto carácter metodológico para integrar los resultados del *MEC 2009* de la UNESCO, mejorando así también el marco estadístico cultural europeo.

Su *Informe final* se publicó en 2012, se estructura en cuatro áreas⁴⁷, dedicada la primera de ellas al Marco para la estadística cultural y las definiciones, cuyo objetivo principal es la comparabilidad de la estadística cultural europea.

Otra novedad del actual *Informe* es la ampliación de los dominios anteriores con la Publicidad y la Artesanía y añadiendo, asimismo, la función de Gestión/Regulación⁴⁸, junto a algunas actividades que se incluyen, con respecto al marco anterior de LEG-Culture, como es el caso del Patrimonio Cultural Intangible⁴⁹.

También señala el *Informe* (2012, 50-51) la exclusión de ciertas actividades que, aún en el ámbito de la cultura, no responden a la mensurabilidad y comparabilidad necesarias.

⁴⁷ Las cuatro áreas de trabajo son: Marco para la Estadística Cultural y Definiciones (Task Force 1), Financiación y Gasto en Cultura (Task Force 2); Industrias Culturales (Task Force 3) y Prácticas culturales y Aspectos sociales de la Cultura (Task Force 4).

⁴⁸ Esta función se une a las de Creación, Producción/Edición, Difusión/Comercio, Preservación y Formación

⁴⁹ Este tipo de actividades, sin embargo, no se incluyen ni como dominios ni como funciones, aunque puedan parecer fácilmente ligadas a la función de preservación, y ello, por su dificultad de medida, que requiere de otro tipo de propuestas.

Así se excluyen la manufactura en general, actividades relacionadas con el software, con la información y con el ocio, el turismo cultural, reservas naturales y zoos, así como la producción de bienes ornamentales.

Por tanto, la clave de su metodología es adaptar las actividades teóricas –que no son sino la interacción de dominios y funciones- a las clasificaciones estadísticas disponibles (NACE⁵⁰, ISCO⁵¹, COICOP⁵², entre otras), si bien su ámbito resulta algo más restrictivo que el del *MEC* 2009 de la UNESCO.

Habida cuenta de que tanto la comparabilidad como la disponibilidad de datos culturales europeos son limitadas, el proyecto ESSnet realiza diversas recomendaciones, entre las que se apuntan las siguientes:

- a) Eurostat debe poner en marcha un programa de actuaciones en el que se impliquen seriamente los Estados miembros para el desarrollo de la estadística cultural;
- b) Eurostat debe crear una figura dedicada por completo a realizar el seguimiento de los avances en la estadística cultural;
- c) Eurostat debe coordinar la formación de nuevas *Task Forces* en ámbitos específicos (empleo cultural, comercio, copyright, microempresas y actividades de no mercado), así como la elaboración de cuentas satélite que permitan conocer la relación del sector cultural con otros sectores y con la economía en su conjunto; y
- d) Se recomienda avanzar en la armonización de conceptos y métodos de los estudios de las distintas Administraciones e instituciones a través de nuevos grupos de trabajo, así como en la armonización en el uso de niveles más

⁵⁰ Nomenclature statistique des activités économiques dans la Communauté européenne.

⁵¹ International Standard Classification of Occupations.

⁵² Classification of Individual Consumption According to Purpose.

detallados de clasificaciones que faciliten la rápida identificación de actividades y ocupaciones culturales.

Para finalizar, y por lo que se refiere a producción de datos culturales y fruto de las recomendaciones del *Informe final* de ESSnet, EUROSTAT ha publicado el tercero de los documentos denominados *Cultural statistics*, con fecha de 6 de julio de 2016. Al igual que las pasadas ediciones de 2011 y de 2007, en él se compendian los aspectos más relevantes de este sector, con una estructura prácticamente similar:

- una parte inicial dedicada al contexto socioeconómico, así como al patrimonio cultural⁵³ –si bien no se recoge una información netamente estadística-;
- una segunda parte más centrada en la medición de la importancia del sector en cuanto a empleo cultural, empresas culturales y comercio exterior; y
- finalmente, se incluyen datos de participación cultural, uso cultural de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y gasto cultural privado.

El MECD como referencia de la estadística cultural oficial en España

En España, el Instituto Nacional de Estadística (INE) es el organismo administrativo encargado de coordinar los servicios estadísticos de la Administración General del Estado. No obstante, en el caso del sector cultural, el (MECD), es el que se encarga de la elaboración de estadísticas de su interés, aunque se nutre de otro tipo de estadísticas, fundamentalmente, procedentes del INE: Cuentas Nacionales, Encuesta de Población Activa o Directorio Central de Empresas, entre otras, que adapta al sector cultural.

⁵³ Esta edición recoge, como novedad, los resultados, en fase experimental, de un proyecto sobre las consultas registradas en Wikipedia en relación con lugares destacados por su patrimonio cultural.

Por esta razón, debemos centrarnos en el MECD, que realiza numerosas operaciones que, directa o indirectamente, contribuyen al avance de la estadística cultural⁵⁴ y cuyos resultados se recogen en el repositorio CULTURABase, accesible a través de su página web. Contiene, por tanto, la información de aquellas actividades que se analizan anualmente en los *Anuarios de estadísticas culturales*⁵⁵ y que se soportan en tres pilares:

a) Magnitudes transversales, relativas al sector en general.

Entre ellas se incluyen datos de empleo, empresas, financiación y gasto público, consumo de los hogares, propiedad intelectual, comercio exterior, turismo, enseñanza, finalizando con la Encuesta de Hábitos y prácticas culturales. De todas, al objeto de este trabajo, nos resultarán de mayor utilidad los primeros.

b) Sectores culturales

Las estadísticas hacen referencia a Patrimonio, Museos y colecciones museográficas, Archivos, Bibliotecas, Libro, Artes escénicas y musicales, Cine y vídeo y Asuntos Taurinos, esta última incluida en el Anuario de Estadísticas Culturales (AEC) desde 2013.

c) Cuenta Satélite de la Cultura en España

Se trata de la operación estadística que, partiendo del Sistema de Cuentas Nacionales (SCN), permite conocer la dimensión económica del sector, fundamentalmente en lo que a producción y empleo se refiere, y determinar el peso del sector en el conjunto de la economía nacional, por lo que esta sí que resulta determinante para nuestros objetivos y a ella nos referiremos con más detenimiento en el próximo Capítulo.

⁵⁴ Como pone de manifiesto Chasco (2008, 9-11) –que recogía en ese momento un amplio catálogo de operaciones-, lo cual supera con creces nuestro propósito para este apartado de carácter preliminar.

⁵⁵ La revista *Índice* dedicó en 2009 dos números a los Anuarios Estadísticos. En el segundo de ellos, Pérez Corrales (2009, 18-19) presentaba una breve recensión sobre los AEC, aunque su referencia en ese momento era el correspondiente a 2008, que recogía magnitudes de carácter transversal y sectorial, pero aún no incluía la CSCE, que fue incorporada, por primera vez, en el AEC de 2009.

Este pequeño artículo fue precedido, en un número dedicado a la estadística cultural, por el de Pérez Corrales (2008, 12-14), en el que se daba una explicación esquemática del tipo de estadísticas que se elaboraban, sus antecedentes, las fuentes de las que provenían y la configuración del sector.

**CAPÍTULO 3. CARACTERIZACIÓN DE PRINCIPALES VARIABLES
ECONÓMICAS DEL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA EN EL CICLO
ECONÓMICO (2000-2012)**

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 3. CARACTERIZACIÓN DE PRINCIPALES VARIABLES ECONÓMICAS DEL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA EN EL CICLO ECONÓMICO (2000-2012)

De los antecedentes teóricos que nos brinda la Economía de la Cultura como disciplina científica, son numerosos los aspectos que podrían abordarse, alguno de ellos muy en boga, como ocurre con el concepto de participación cultural, que va más allá del mero consumo cultural, pero nuestro objetivo central se dirige, como tantas veces hemos advertido a lo largo de este trabajo, al lado de la oferta, para comprobar -o intentarlo, al menos- la capacidad que tiene el sector para generar valor añadido y empleo, pero también para atender esa demanda cultural, que parece creciente y progresivamente más diversificada.

Así pues, para obtener el apoyo de la evidencia empírica, debemos, en primer lugar, acudir a las fuentes estadísticas disponibles, fundamentalmente, la CSCE, operación que nos brinda numerosas posibilidades pero también limitaciones. Con el fin de afrontarlas, comenzaremos con una nota metodológica en la que realizaremos una serie de advertencias, ya de carácter específico, al estudio que pretendemos realizar.

Estas advertencias nos llevan a proceder con cautela en las operaciones que pretendemos efectuar a lo largo del Capítulo, manteniendo siempre una actitud prudente, lo cual puede impedirnos avanzar en resultados, aunque no señalar posibles puntos de mejora en la información estadística que manejamos.

De esta manera, podemos comenzar a conocer la dimensión del sector cultural en España, y nos vamos a aproximar a él en un segundo apartado, explorando varios aspectos, a través de un análisis de carácter descriptivo, a partir de la CSCE.

Analizaremos las magnitudes disponibles de forma genérica, para el sector cultural, al que denotaremos así, entendiendo por este el conjunto de actividades culturales así denominadas por la CSCE, aunque paralelamente extenderemos similar análisis al

conjunto de las AVPI. Así iremos contrastando las magnitudes obtenidas con las referentes al total de la economía nacional.

Pero, toda vez que la CSCE ofrece información relativa a las actividades ya citadas, seguidamente pasaremos a desgajarlas y a estudiarlas de manera individual, lo cual nos permitirá distinguir sus comportamientos, no del todo similares, como podremos comprobar.

3.1. NOTA METODOLÓGICA PREVIA

Cuando al comenzar la segunda parte de esta investigación, hemos revisado algunas propuestas metodológicas de organismos internacionales, hemos comprobado que recomiendan la elaboración de Cuentas Satélite como la herramienta estadística más adecuada para valorar la dimensión del sector cultural en una economía y ofrecer, de manera más directa, información económica relevante.

En España, en el AEC 2009, el entonces Ministerio de Cultura incluyó por primera vez un avance de los resultados de la denominada CSCE, que ofrecía datos para el período 2000-2007⁵⁶, que procedían del estudio publicado en 2007 bajo el título *El valor económico de la cultura en España*.

No obstante, y a pesar de su corta existencia, ha sufrido variaciones tales como un cambio de base, como consecuencia del experimentado por la Contabilidad Nacional (de Base 2000 a Base 2008), además de los cambios en la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE), pasando de la referencia de 1993 a la de 2009, y la Clasificación de Productos por Actividades (CPA), para la que la referencia de 2002 pasa a ser la de 2008, amén de la aprobación del nuevo *MEC* de la UNESCO en 2009 y las recomendaciones surgidas del *Informe final* de ESSnet-Culture.

Estas variaciones afectan a los datos recogidos año tras año y a su homogeneidad, dificultando la continuidad de sus series, lo cual va a resultar determinante en nuestro análisis de la evidencia empírica. En cualquier caso, la CSCE responde a una serie de características básicas que apuntamos esquemáticamente en el Cuadro 3.1⁵⁷:

⁵⁶ En Base 2000.

⁵⁷ Siendo conscientes de la dificultad de delimitar el sector cultural, y considerando que nuestro interés en las cuestiones metodológicas de las operaciones estadísticas que analizaremos es meramente instrumental, no cabe extendernos mucho más en las que fundamentan la elaboración de la CSCE.

Cuadro 3.1. Esquema metodológico de la CSCE

ORGANISMO RESPONSABLE	MECD	R.D. 1089/2015, que aprueba PEN 2013-2016 (1)
DELIMITACIÓN DE LAS ACTIVIDADES (2)	Sectores en actividades culturales (3)	* Patrimonio, archivos y bibliotecas * Libros y prensa * Artes plásticas (4) * Artes escénicas * Audiovisual y multimedia * Interdisciplinar (5)
	Sectores en AVPI (3)	* Actividades culturales - Patrimonio - Fases de Promoción y regulación y Educación * Informática * Publicidad
	Fases (6)	* Creación * Producción * Fabricación * Difusión y distribución * Promoción y regulación * Educación * Actividades auxiliares
MAGNITUDES OBJETO DE MEDICIÓN	* Aportación al VAB y al PIB * Cuenta simplificada de producción y explotación (7) * Empleo equivalente y Empleo equivalente asalariado	
FUENTES DE INFORMACIÓN (entre otras)	* INE (Contabilidad Nacional y EPA, principalmente) * AEAT (Declaraciones de IVA) * IGAE (Cuentas de las Administraciones Públicas)	
ESTIMACIÓN DE LAS VARIABLES (entre otras)	PIB	A partir de las ramas de actividad relacionadas con la Cultura del Marco input-output, complementadas con otras fuentes y la aplicación de un coeficiente reductor
	EMPLEO	De manera similar que el PIB. En este caso, la fuente complementaria es la EPA
	IVE (8)	Proporciona una serie temporal al igual que la Contabilidad Nacional. Sólo asegura la aditividad entre el período base y el siguiente

(1): <https://www.boe.es/boe/dias/2015/12/28/pdfs/BOE-A-2015-14209.pdf>

PEN: Plan Estadístico Nacional 2013-2016. El MECD recibe, no obstante, colaboración del INE

(2): Según MEC (2009,85) cruce de dominios y ciclo cultural (en la CSCE, de sectores y fases)

(3): La CSCE los llama sectores, si bien en el trabajo las denominamos "actividades", para no confundir con el sector cultural en su conjunto

(4): Incluye la fase de creación en Arquitectura

(5): Actividades no clasificables por no disponer de información suficiente

(6): Las fases corresponden a las "funciones" de ESSnet, incluyendo la de fabricación y actividades auxiliares e incluyendo la de preservación en la de producción

(7): De ella se obtiene el VAB y se distribuye entre la Remuneración de asalariados y el Excedente bruto de explotación

(8): IVE: Índices de volumen encadenados

Fuente: Metodología (Base 2008). CSCE. MECD

Los datos que proporciona esta operación estadística pueden ofrecernos información para cubrir, en nuestro trabajo, un doble objetivo. Por una parte, permitirán conocer en qué medida contribuye el sector cultural a la producción y al empleo del total de la economía española mientras que, por otra parte, pueden facilitarnos la prueba de la posible existencia de la enfermedad de los costes de Baumol en este sector, extremo que comprobaremos en el siguiente Capítulo.

No obstante, venimos comentando las dificultades que encontramos en la información que vamos a utilizar, lo cual propiciará, de un lado, que relacionemos una serie de advertencias sobre el uso de la información de la CSCE y, de otro, que nos conduzcamos con un criterio de prudencia en los procedimientos a desarrollar a lo largo de este Capítulo.

Al hilo de estas advertencias, Bonet (2008, 26) saludaba el inicio de la producción de la CSCE, “muestra de la mayoría de edad que requería la estadística cultural española”, si bien tan solo unas líneas más arriba prevenía de que “el valor de buena parte de la información estadística existente sólo adquiere relevancia cuando permite la comparación con otras realidades parecidas, o si se dispone de series temporales largas y homogéneas”, extremo, este último, que constituye uno de esos impedimentos que hemos podido acusar.

Y es que debemos poner de manifiesto, en este punto, que la CSCE ha padecido este tipo de limitaciones en los años de crisis, en los que su desarrollo se ha visto ralentizado, pues, como observa la WIPO (2003, 70) en su primera guía metodológica, no puede perderse de vista la “dependencia de las prioridades y recursos presupuestarios del gobierno, que pueden influir en el alcance de la labor estadística que puede realizar la oficina nacional de estadística u otros organismos; [...] que pueden influir en la índole de los datos obtenidos y particularmente en el grado de desglose de los datos”.

Dichas consideraciones nos llevan a realizar una serie de advertencias de carácter metodológico para nuestro análisis.

1) La primera advertencia se refiere a una cuestión de nomenclatura. En primer lugar, vamos a tratar de conocer cuál ha sido el comportamiento del sector cultural, entendido como el conjunto de actividades culturales así denominadas por la CSCE, aunque ampliaremos ese estudio también a otras actividades que la CSCE denomina “vinculadas a la propiedad intelectual”, a las que denotaremos como AVPI.

En un apartado posterior entraremos ya en el propio sector cultural, para conocer su composición. La CSCE realiza dos análisis en paralelo, sobre las nombradas ya en el párrafo anterior: el de las actividades culturales, vinculadas de manera más tradicional a la cultura, y el de las AVPI.

A fin de no confundir entre el propio sector cultural en su conjunto y los sectores -o subsectores- que, a su vez, forman parte de él, nos referiremos a estos utilizando el término “actividades”, entendiendo siempre que son tan solo una parte de los que conforman el sector cultural en su totalidad. Esta distinción nos será útil en los próximos apartados.

2) La segunda advertencia, para continuar refiriéndonos a la distinción entre actividades culturales –lo que hemos denominado como sector cultural, de carácter más tradicional- y de AVPI, debemos tener en cuenta⁵⁸ la composición de estas últimas, que, *grosso modo*, representan la base de las actividades culturales y además se complementan con las de *Informática y Publicidad*. Esto implica que los valores de las magnitudes relativas a estas últimas, fundamentalmente, Producción, Empleo y Remuneración de Asalariados, serán normalmente superiores a las del sector cultural tradicional.

3) La CSCE lleva a cabo dos tipos de análisis, de tal forma que distingue, por una parte, entre sectores, o “actividades”, como los hemos dado en llamar, que conforman tanto el propio sector cultural como el de AVPI, y por otra parte, fases⁵⁹, que componen el proceso

⁵⁸ Véase Cuadro 3.1.

⁵⁹ Recordemos, según el Cuadro 3.1., que la CSCE contempla las fases de creación, producción, fabricación, difusión y distribución, promoción y regulación, actividades educativas y actividades auxiliares.

de producción cultural. Entre ambos, nuestro objeto de atención lo constituirán los sectores antes que las fases.

4) Una cuarta advertencia debe llamar la atención sobre los datos relativos a los últimos datos disponibles, que se presentan en Base 2008. Los relativos a los años 2010, 2011 y 2012 tienen carácter provisional.

5) La quinta tiene que ver con la elección, preferentemente, del PIB como medida de producción. La CSCE valora la aportación de estas actividades tanto al VAB como al PIB. Al mostrar tendencias prácticamente similares, nos hemos inclinado por presentar los datos referidos al PIB por distintos motivos: en primer lugar, el PIB es un indicador más completo pues incluye los impuestos netos de subvenciones y, habitualmente, a él se referencia la dimensión de los sectores o actividades en una economía; en segundo lugar, puede ser considerado tanto desde el lado de la oferta como de la demanda, si bien insistimos en nuestra aproximación al sector cultural desde el primero.

6) Una sexta advertencia guarda relación con la base contable en la que se expresa la serie temporal disponible en el ámbito nacional. Si bien se extiende desde el año 2000 a 2012, un primer período, hasta 2007, se encuentra en base 2000 y, a partir de 2008, se adapta a la base 2008 del Sistema de Cuentas Nacionales, ello sin perder de vista que en 2014 se ha aprobado el nuevo Sistema Europeo de Cuentas Nacionales y Regionales (SEC-2010), que da lugar a una nueva base 2010.

Así pues, la Contabilidad Nacional ya se expresa con referencia a una base 2010 para los agregados macroeconómicos que abordamos en este Capítulo, pero hasta noviembre de 2016, la CSCE aún no reflejaba sus datos referenciados a esa base, por lo que en nuestro trabajo distinguiremos dos períodos, con datos en base 2000 y en base 2008, como ya hemos expuesto⁶⁰.

⁶⁰ La CSCE se ha actualizado en noviembre de 2016, cuando este Capítulo ya se había completado, por lo que hemos prescindido de la información que nos pueden aportar los valores referidos a 2010-2014 en Base 2010.

Pese a que el MECD ofrece una serie enlazada para VAB y PIB cultural, veremos que no es así para las distintas actividades que lo conforman, encontrando diferencias muy significativas entre los años 2007 y 2008, años entre los que se visibiliza el cambio de base.

Esta cuestión se convierte en un inconveniente metodológico, que va a impedir observar una evolución más dilatada en el tiempo de las magnitudes que constituyen nuestro objetivo pero, al menos, juega a nuestro favor el hecho de que la ruptura que puede suponer el cambio de base nos permitirá conocer su tendencia en dos fases del ciclo económico, considerando los primeros años, 2000-2007, como años de expansión y los de 2008-2012 como años en los que la crisis económica se hace patente.

Tampoco dispone la CSCE de serie enlazada para el resto de magnitudes que analizamos en este Capítulo, por lo que este es un argumento más para respetar la ruptura de la serie en dos períodos.

7) La séptima advertencia es la relativa a la obtención de magnitudes en términos reales, que nos ofrezcan una dimensión cierta de la evolución que registran estas en los dos períodos a los que nos vemos abocados a diferenciar nuestro análisis empírico.

La CSCE ofrece índices de volumen encadenados, a los que hicimos referencia en el anterior capítulo, y los ofrece, para el VAB, tanto para el período registrado en base 2000, como en el registrado en base 2008. En cada uno de ellos ese es el año en el que el número índice toma valor 100. Estos índices de volumen se han generado tanto para los distintos sectores como para las distintas fases que componen tanto el conjunto del sector cultural como el de AVPI.

El hecho de que estos índices estén calculados para el VAB, cuando nuestra intención es utilizar el PIB como magnitud más completa y el hecho de que para cada uno de los sectores que componen ambos conjuntos de actividades puedan presentar sus propios índices, lo cual puede resultar más complejo a la hora de realizar nuestro estudio por

sectores, nos ha llevado a tomar la decisión de utilizar como herramienta para la conversión de precios corrientes en precios constantes, el deflactor del PIB en Base 2008.

Aunque entendemos que ello podría alejarnos de la estricta variación del comportamiento de los precios del sector cultural y de las actividades que lo conforman, así como en el caso de las AVPI, vamos a tomar el deflactor del PIB para aplicarlo a todas aquellas magnitudes y sectores que vamos a considerar en nuestros análisis y que se expresen en unidades monetarias.

Toda vez que la remuneración de asalariados únicamente se presenta en la Contabilidad Nacional de España (CNE) en valores corrientes, e insistimos en trabajar con valores constantes, decidimos aplicarles el mismo deflactor, pese a que nuestra decisión pueda resultar simplificada en exceso.

8) Como octava advertencia, que puede constituir una de las principales limitaciones para obtener una serie completa que abarque el período 2000-2012, debemos apuntar la que se aprecia al analizar el sector cultural según las actividades que la componen. Como ya señalamos en el capítulo anterior, la CNAE-2009 vino a sustituir a la CNAE-1993, y esta sustitución tuvo lugar a partir de los datos de 2008, por lo que nos enfrentamos a un año 2008 que marca un cambio de base contable y un cambio de clasificación.

Esta circunstancia puede influir en la modificación del contenido de la actividad denominada *Interdisciplinar*, que actúa como cajón de sastre, pero que, en puridad, no resulta ser el mismo cajón de sastre antes y después de 2008 y, por ende, alguna de las restantes actividades pueden haber visto afectada su composición. Es por esta razón por la que pueden darse variaciones tan significativas entre 2007 y 2008, según hemos apuntado en la segunda advertencia, para algunas de las actividades que componen el sector cultural, entre las que se encuentra, por descontado, la *Interdisciplinar*.

Fernández León (2014, 96-97), en un demoledor capítulo dedicado al empleo cultural, que forma parte del informe de la Fundación Alternativas de ese año, se refiere a este cambio de clasificación –además de la posterior sufrida por la Clasificación Nacional de

Ocupaciones (CNO)- que, a su juicio, enmascara la caída real de empleo en este sector, debida a la crisis de los últimos años, de forma que “estas variaciones hacen imposible mencionar un dato certero del volumen de la pérdida de empleo cultural en España desde el inicio de la crisis. Y mucho menos de la pérdida de empleo decente, estable y/o de calidad”.

De esta forma, este autor considera, a partir de las cifras de empleo cultural, entre 2008 y 2013, de los Anuarios de Estadísticas Culturales del MECD que:

“Si atendemos a las cifras brutas vemos que, en apariencia, el empleo cultural ha disminuido únicamente en menos del 15%, con reducciones similares en su distribución por género. Pero para establecer la cifra constante habríamos de retrotraernos a los datos originales de 2008, puesto que desde entonces las variaciones en la CNO y la CNAE incorporan nueva información que va incrementando las cifras al añadir nuevas profesiones y profesionales al listado”.

9) Una novena advertencia hace referencia a la presentación de las macromagnitudes en valores absolutos, pero en el caso del análisis por actividades y en Base 2008, la CSCE las presenta en porcentaje del total del sector cultural –concretamente, empleo y remuneración de asalariados- con lo cual, obtener sus valores absolutos pasa por estimar estas magnitudes a través del porcentaje que representan cada una de ellas respecto del sector cultural.

Este porcentaje se ofrece redondeado a un decimal, lo cual da lugar a que se pierda precisión a la hora de obtener así los valores absolutos, pero es la única manera de obtenerlos –o estimarlos- para algunas magnitudes.

10) La última advertencia, o más bien, constatación, se refiere a otra pérdida de información que se produce a partir de 2008, pues la información de *Patrimonio, Archivos y Bibliotecas*⁶¹, por una parte, y de *Audiovisual y multimedia*, por otro, no aparece ya desglosada en Base 2008, cosa que sí ocurría hasta 2007, antes del cambio de base.

⁶¹ Esto ocurre a partir del cambio de base, que se hace patente entre el AEC 2012 y el de 2013.

Conviene cerrar este apartado previo al análisis descriptivo que vamos a realizar a lo largo del Capítulo, no obstante, reconociendo el valor y la utilidad de una operación como la CSCE. En este sentido, Pérez Corrales (2014) preparó un documento para la Reunión Internacional de actualización de la metodología de las Cuentas Satélites de la Cultura y creación de la red de las CSC, en el que realizaba un análisis DAFO⁶² de la CSCE.

En él se señalaban como fortalezas internas, entre otras, su carácter oficial y su continuidad, así como su ámbito de investigación tanto en actividades culturales como en las vinculadas a la propiedad intelectual. Como oportunidades externas, principalmente, se especificaba la de constituir un instrumento para poner de manifiesto el valor económico de la cultura, instrumento del que hacen uso diversas instituciones y grupos de interés.

Por otra parte, sus debilidades más destacadas están relacionadas con la delimitación del sector cultural y sus negativas implicaciones prácticas, así como la falta de un mayor desglose en las estadísticas de las que se nutre. Las amenazas externas han sido palpables, de un lado, como consecuencia de la crisis, en los últimos años se ha dejado sentir la ralentización en la difusión de la información y los numerosos cambios metodológicos sufridos.

Es también este documento el que señala las áreas de mejora, entre las que, a nuestro entender, resultan primordiales, la adaptación a dichos cambios para asegurar una continuidad real y efectiva de los valores ofrecidos por la CSCE y su adaptación también –diríamos que en presentación, organización, desglose,...- a las necesidades de los usuarios de esta operación, tanto investigadores, como distintos niveles de gobernanza, empresas, gestores y profesionales del sector, que puedan basar sus decisiones de inversión, de concesión de ayudas o de gestión en un instrumento útil y accesible y dotado

⁶² Análisis de Debilidades – Amenazas – Fortalezas – Oportunidades de un determinado proyecto.

de la flexibilidad suficiente para poder atender un número creciente de necesidades que pueden plantear estos usuarios.

3.2. PRODUCCION, EMPLEO Y REMUNERACIÓN EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN RELACIÓN CON EL CONJUNTO DE LA ECONOMÍA

Como ya hemos indicado en relación con la obtención de información de la CSCE, esta ofrece datos desde el año 2000 hasta 2012, si bien para la mayoría de magnitudes a estudiar, no podremos obtener la evolución en ese período total debido al comentado cambio de base que afecta a las distintas series a partir de 2008. Ello no impedirá, sin embargo, que llevemos a cabo el análisis pretendido.

En un primer apartado haremos referencia a las macromagnitudes que ofrece la CSCE, para el total del sector cultural y para el total de las AVPI en relación con el total de la economía nacional, y posteriormente, en un segundo apartado realizaremos un análisis similar tanto para cada una de las actividades culturales como para cada una de las AVPI. En ambos casos, prestaremos atención a las magnitudes relativas al PIB, Empleo equivalente⁶³ y Remuneración de asalariados.

3.2.1. PRODUCTO INTERIOR BRUTO

Ya hemos realizado una advertencia en el primer apartado de este capítulo sobre la existencia de un cambio de base en los valores de las magnitudes que van a constituir nuestro objeto de estudio. No obstante, únicamente para las variables relativas a la producción, la CSCE nos ofrece una serie enlazada en la que poder observar la evolución de esta magnitud a lo largo del período completo 2000-2012. Así obtendremos los primeros gráficos del Capítulo, del PIB cultural, del conjunto de AVPI y del total de la economía, para esta serie temporal.

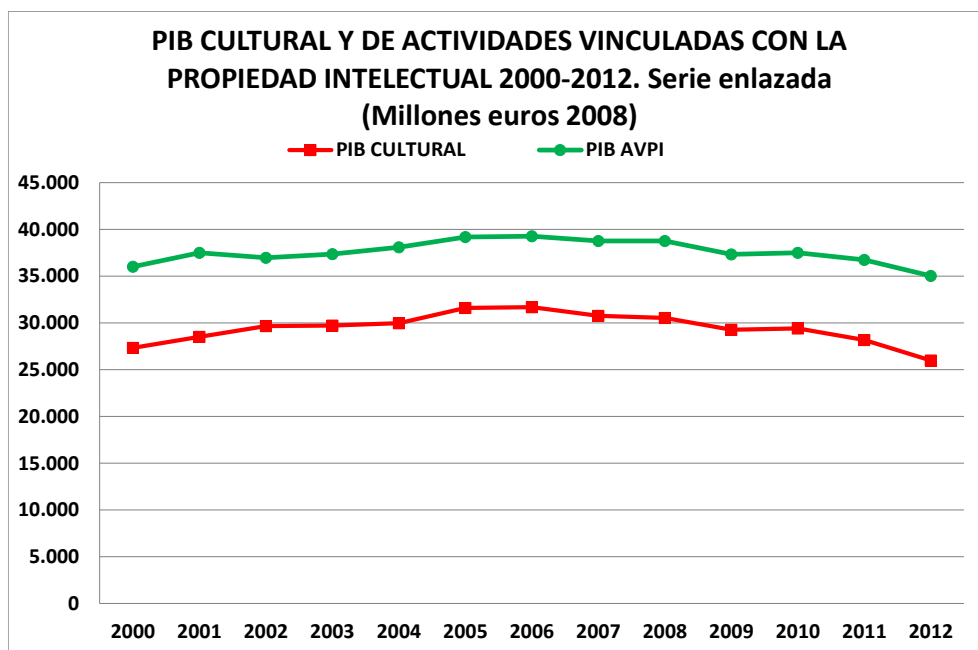
⁶³ Son puestos de trabajo equivalente a tiempo completo, se calculan como el cociente entre el total de horas trabajadas y la media anual de horas trabajadas en puestos de trabajo a tiempo completo en un determinado territorio.

Recordamos nuevamente que, para que la serie esté expresada en términos constantes, hemos optado por deflactar las series temporales utilizando el deflactor del PIB, tomando como valores de referencia los de 2008.

Comenzamos, pues, con el análisis de la serie enlazada para el PIB cultural y de AVPI, que se muestra en el Gráfico 3.1, creciendo hasta alcanzar un máximo en 2006 en ambos casos y presentando, a partir de entonces una caída, prácticamente continua hasta 2012. De hecho, esa caída es considerable, puesto que la tasa de crecimiento medio acumulado en todo el período es de -0,42% para el sector cultural y de -0,23% si atendemos al relativo a la propiedad intelectual.

En cuanto a la contribución al PIB total, podríamos decir que ronda el 3%, pero debemos matizar: si bien el sector cultural alcanza el 3,20% en 2002 y va cayendo hasta 2012, con un 2,53%, las AVPI arrancan en 2000 por encima del 4%, que desciende hasta el 3,41% en 2012.

Gráfico 3.1. PIB cultural y de AVPI. Base 2008. Serie enlazada 2000-2012



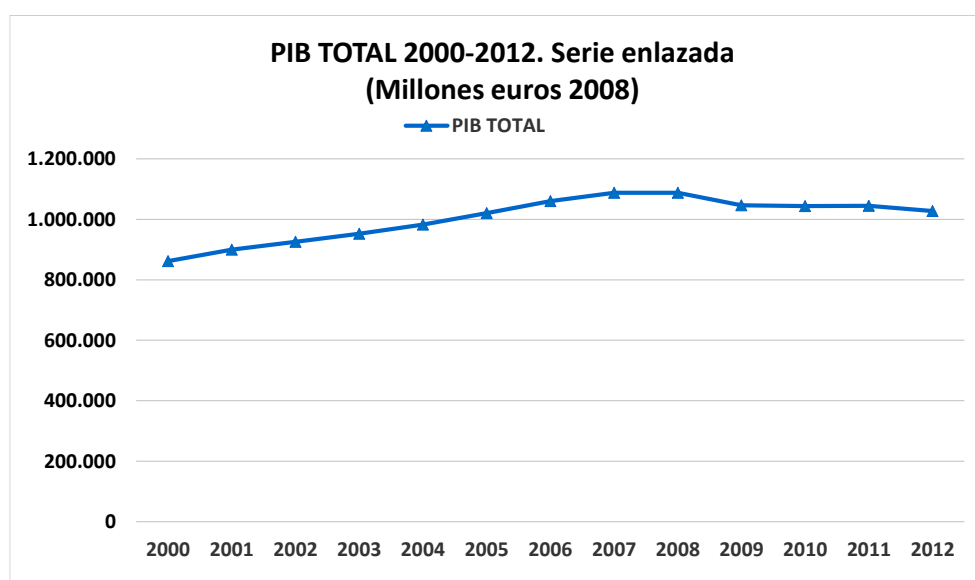
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Para observar la evolución del PIB del total de la economía española, acudimos a la Contabilidad Nacional de España, elaborada por el INE. De manera similar a la serie enlazada del PIB cultural, tomamos los datos de la serie enlazada que se ofrece con base 2008, a los que convertimos, mediante el deflactor del PIB, en valores constantes y que representamos en el Gráfico 3.2.

El PIB total sigue creciendo hasta 2008, año tras el cual también comienza a descender, si bien en este caso, la caída parece ser más suave, pues la tasa de crecimiento acumulado entre 2000 y 2012 consigue mantenerse positiva, con un 1,48%.

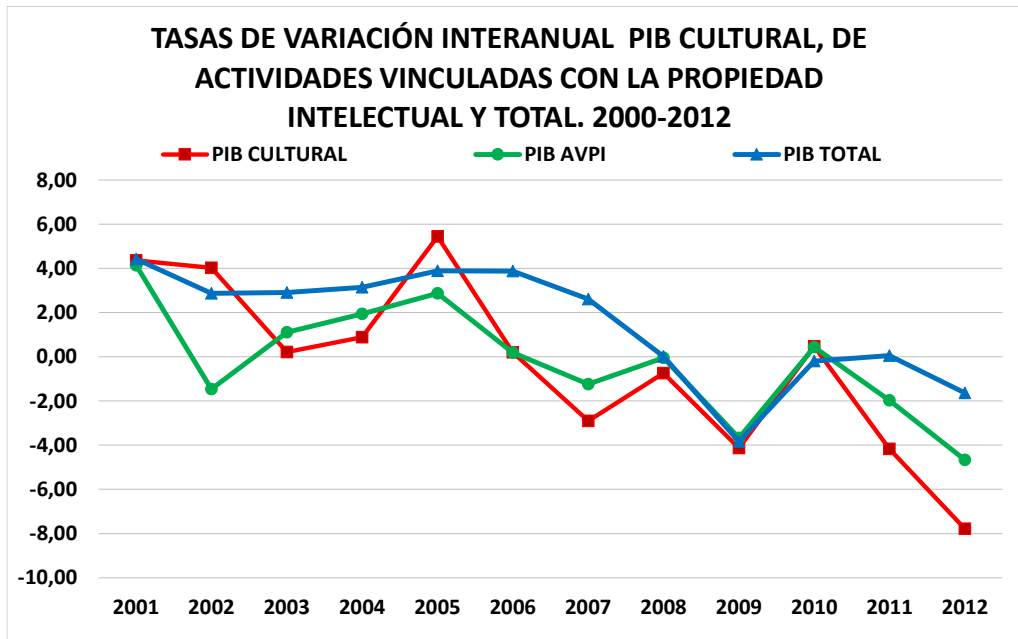
Otra forma de confirmar el mejor comportamiento del PIB total frente al cultural es hacerlo mediante sus tasas de variación interanual, toda vez que, como se muestra en el Gráfico 3.3, la evolución de la del PIB cultural es prácticamente negativa y más pronunciada en los últimos años (lo que se advierte, especialmente, entre 2010 y 2012), mientras que las AVPI, aunque también registran variaciones negativas, son más discretas (su caída más significativa tiene lugar entre 2011 y 2012, de -4,67%).

Gráfico 3.2. PIB total. Base 2008. Serie enlazada 2000-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CNE Base 2008. INE

**Gráfico 3.3. Tasas de variación interanual PIB cultural, de AVPI y total.
2000-2012.**



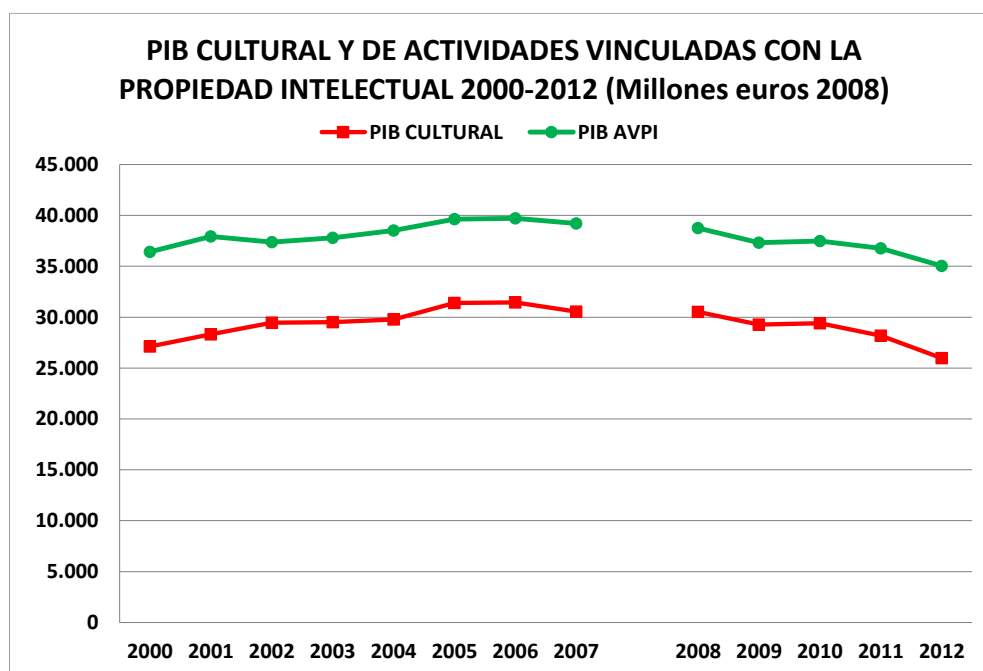
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD y la CNE. INE

La evolución del PIB total, aunque también negativa, en el primer período presenta cierta estabilidad y después comienza a caer pero de una forma más contenida (en este caso, la disminución más importante se produce entre 2008 y 2009, un -3,83%).

Por tanto, la primera conclusión que puede obtenerse del análisis de la producción cultural, con respecto al total de la economía, es la de un crecimiento más moderado en los años de expansión y una caída más pronunciada en los años de crisis. El sector cultural, y el vinculado con la propiedad intelectual en menor medida, parecen más vulnerables a los efectos de la crisis.

Otra forma de aproximarnos a la producción, si queremos seguir el criterio ya expuesto, según el cual vamos a respetar las dos bases en que la CSCE presenta el resto de magnitudes, nos hace presentarla conforme a los dos períodos, con líneas truncadas entre 2007 y 2008, que mostramos en el Gráfico 3.4, como haremos con el resto de magnitudes.

Gráfico 3.4. PIB cultural y de AVPI. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



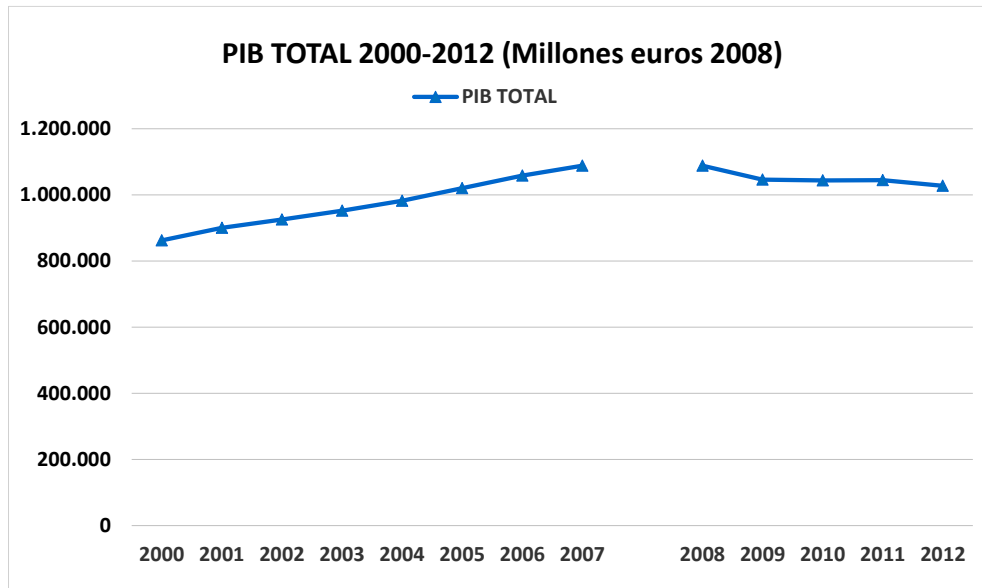
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Así pues, el PIB cultural se presenta en millones de euros de 2008, y en el período 2000-2007 registra un crecimiento hasta el año 2006, de aquí que su tasa de crecimiento medio acumulado sea de 1,71%. Sin embargo, el período 2008-2012 es de claro declive, siendo esa tasa, esta vez, de -3,95%.

La producción de las AVPI culmina su crecimiento en 2006, presentando un crecimiento, para este período, de 1,06%, más modesto que el de producción cultural. Sin embargo, para el período 2008-2012, la caída es algo menor, de -2,49%.

Los datos de producción cultural y de las AVPI, con dos bases contables, se contrastan con los de producción total acudiendo a la CNE, a las bases 2000 y 2008, en euros corrientes que convertiremos en constantes mediante el deflactor del PIB. Su evolución se muestra en el Gráfico 3.5.

Gráfico 3.5. PIB total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



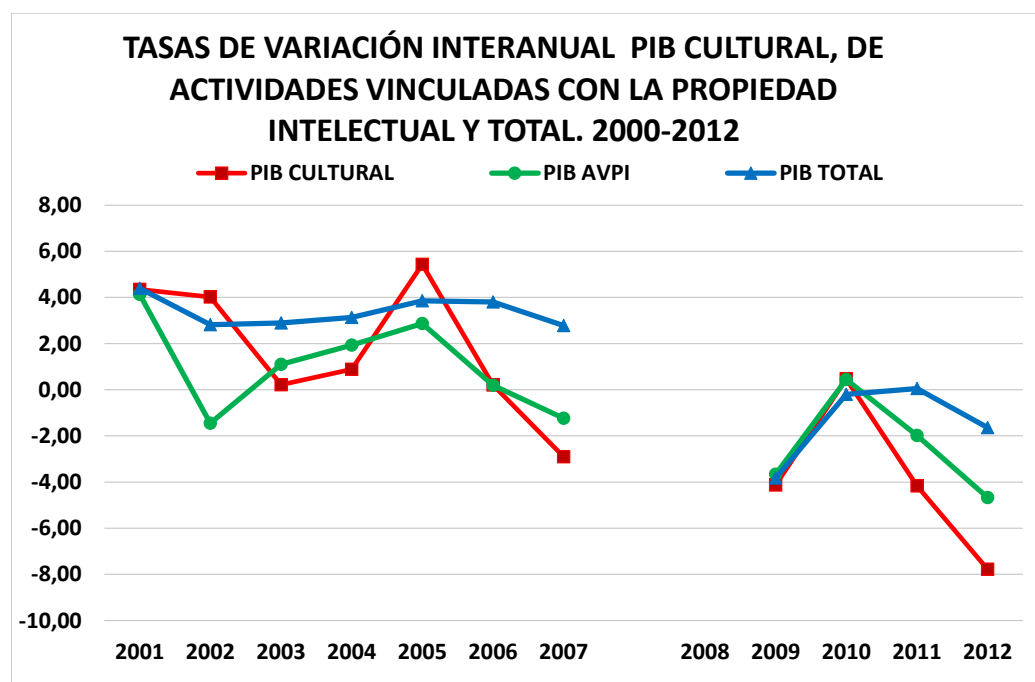
Fuente: Elaboración propia a partir de la CNE Base 2008. INE

Como ya observábamos en la serie enlazada, el PIB crece, en el primer período, ininterrumpidamente hasta 2007, con una tasa media acumulada de 3,38%, mientras que para el período 2008-2012 dicha tasa es de -1,42%, una disminución más moderada que la del PIB cultural, comportándose, por tanto, más dinámicamente que el sector cultural.

Esto puede comprobarse también a través de las tasas de variación interanual que se presentan en el Gráfico 3.6. El PIB cultural y de las AVPI registra variaciones más negativas e inestables que las del PIB total⁶⁴, lo que se aprecia, sobre todo, en los últimos años de cada período. Pero se vuelve a cumplir la máxima anterior: en el período 2000-2007 el PIB total siempre crece por encima del PIB cultural, mientras que en el período 2008-2012, las mayores variaciones, de carácter negativo, las registra el PIB cultural, de manera más acusada que el de las AVPI.

⁶⁴ Recordemos que en el Gráfico 3.3, la variación interanual del PIB total, al menos en el primer período se mostraba bastante estable.

Gráfico 3.6. Tasas de variación interanual PIB cultural, de AVPI y total. 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

3.2.2. EMPLEO EQUIVALENTE

La importancia del sector cultural puede medirse, asimismo, en una magnitud como es el empleo, para lo cual la CSCE utiliza el concepto de empleo equivalente, que, recordemos, obtiene de la CNE y advierte⁶⁵ “*que se corresponde con puestos de trabajo equivalentes a tiempo completo en el territorio económico español*”, por lo que en estos puestos de trabajo pueden contarse más de una persona, a diferencia del concepto utilizado por la Encuesta de Población Activa, en la que se considera a personas ocupadas residentes en España.

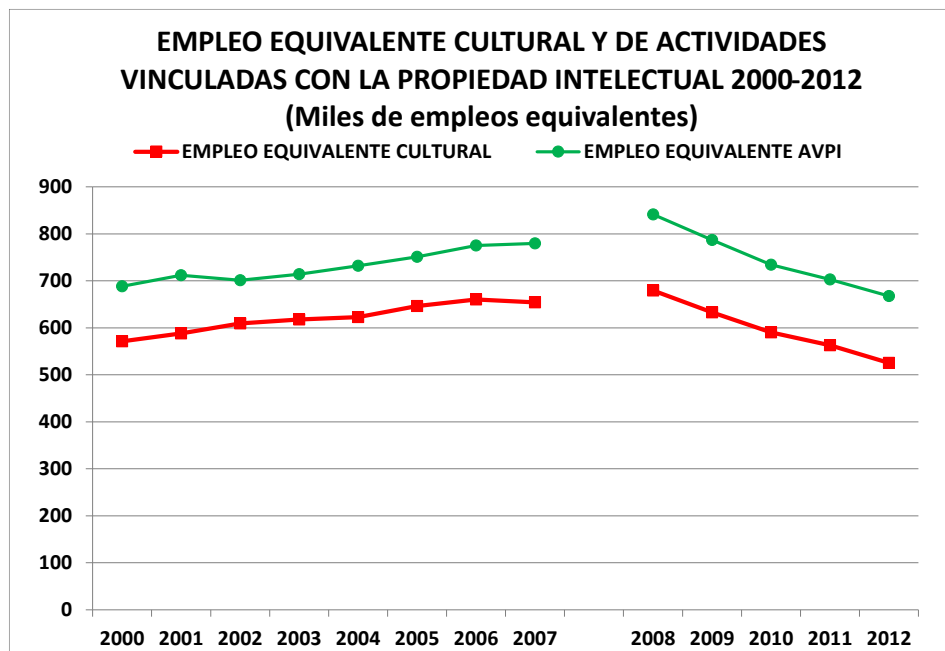
Para analizar esta magnitud no disponemos, como en el caso del PIB, de una serie enlazada elaborada por el MECD, se han tomado los datos relativos al período 2000-2007

⁶⁵ Véase Advertencia al concepto de empleo, en http://www.mcu.es/estadisticas/docs/CSCE/Advertencia_empleo.pdf

obtenidos en base 2000. Por su parte, los relativos al período 2008-2012 se han tomado en base 2008. Si bien el cambio de base no supone un salto importante para el sector cultural, sí es algo más evidente para el conjunto de las AVPI.

Como puede comprobarse en el Gráfico 3.7, la serie 2000-2007 presenta un máximo en 2006, el crecimiento hasta 2007 es positivo aunque moderado, su tasa de crecimiento medio acumulado es de un 1,95%, mientras que la serie 2008-2012 es claramente descendente y la caída es más acelerada, con una tasa media acumulada de $-6,23\%$, es decir, en los años de crisis se ha destruido empleo cultural a un ritmo notable.

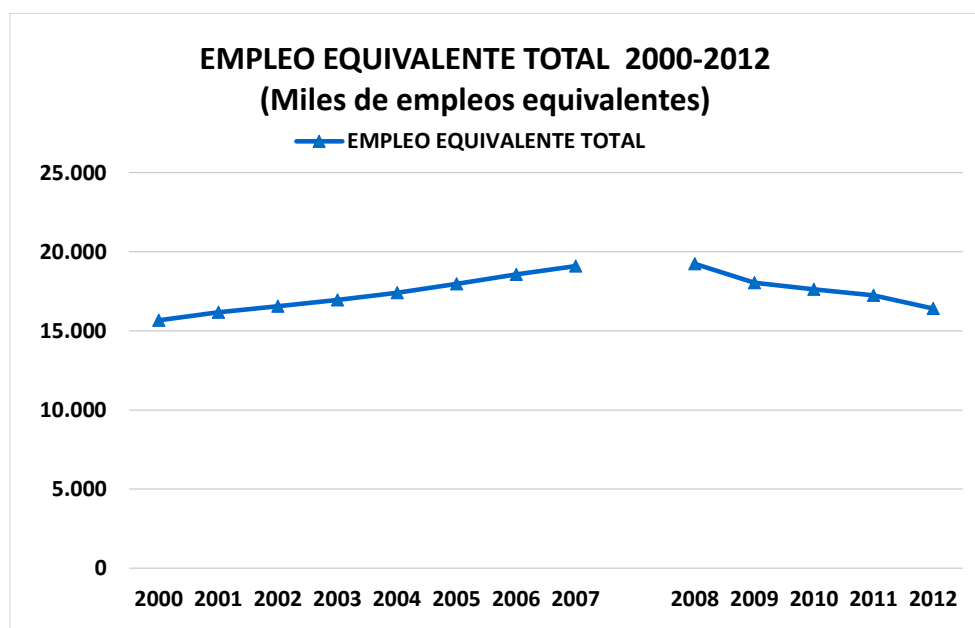
Gráfico 3.7. Empleo equivalente cultural y de AVPI. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

De la misma forma que en el análisis realizado con el PIB, tomaremos la referencia del empleo equivalente del total nacional para comprobar los porcentajes que representan tanto el empleo cultural como el de las AVPI sobre el total, facilitados por la CSCE y que pueden observarse en el Gráfico 3.8.

Gráfico 3.8. Empleo equivalente total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



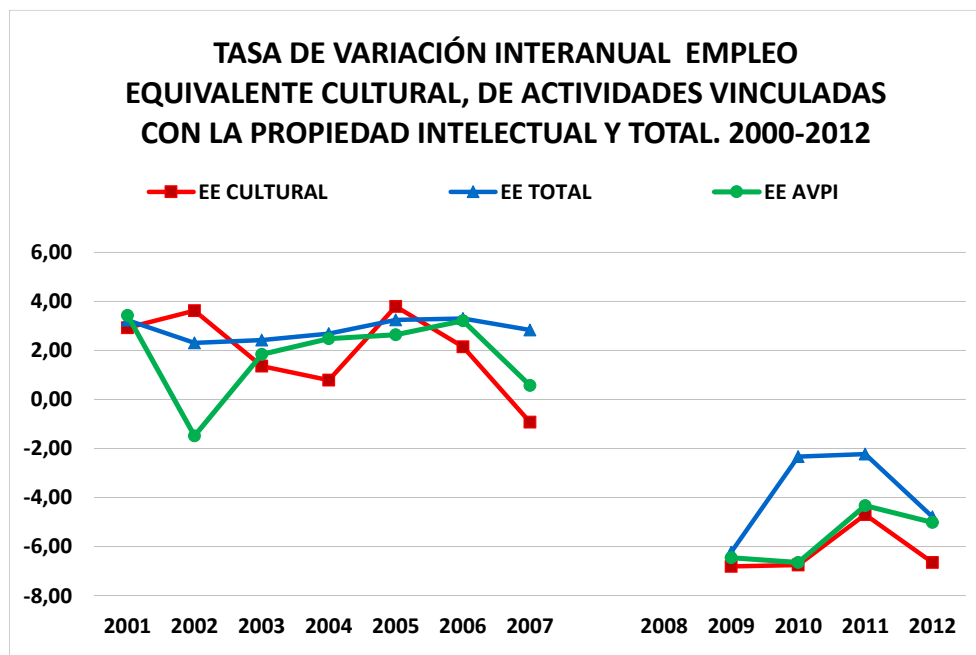
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

En este sentido, el porcentaje de contribución del sector cultural al total es más alto que para el PIB, oscilando entre el 3,68% del total en 2002 y el 3,20% que supone en 2012. Para las AVPI, ese porcentaje vuelve a ser mayor, moviéndose entre el 4,40% de 2001 y el 4,07% de 2012. Al igual que en el caso del PIB, los datos de 2012, últimos disponibles, dejan el empleo cultural en su nivel más bajo y con la proporción de empleo total más reducida de todo el período.

En cualquier caso, el empleo equivalente total replica el comportamiento de la producción total, un crecimiento a un ritmo más animado, con un máximo en 2007, para el período de expansión (2,86%, frente al 1,95% cultural) y una caída continua, pero más contenida, en el período de crisis (-3,90%, frente al -6,23% cultural).

Al igual que para la producción, la distinta evolución del sector cultural, de las AVPI y del total nacional puede analizarse a través de sus tasas de variación interanual, según el Gráfico 3.9.

Gráfico 3.9. Tasas de variación interanual de Empleo equivalente cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



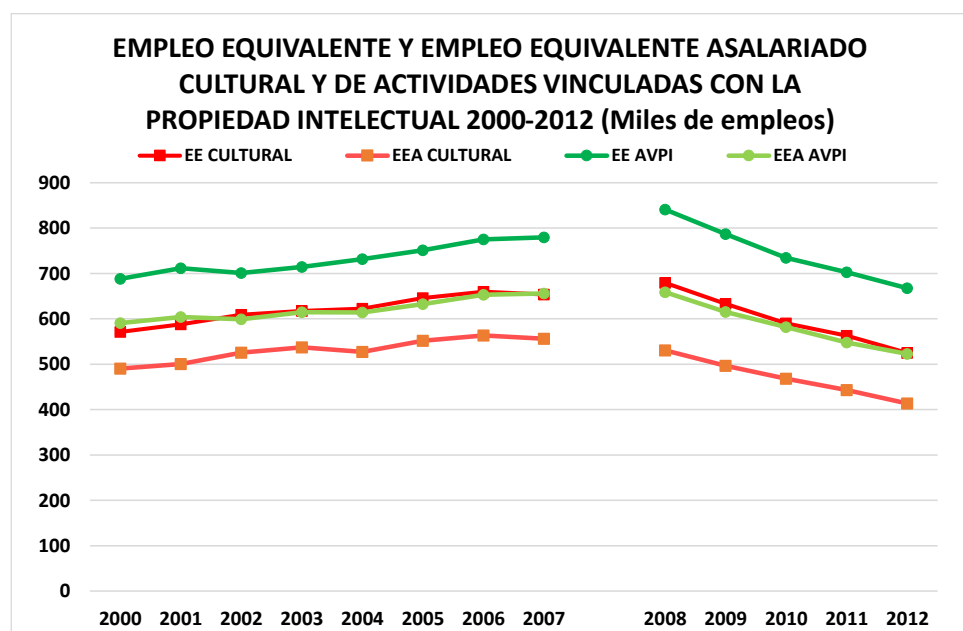
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Así pues, para el sector cultural, si estas nos dan idea de un crecimiento moderado –y un tanto irregular- para los años de expansión, en los años de crisis muestran reducciones más drásticas, que alcanzan prácticamente el 7%. Las AVPI, que mantienen el tipo con una cierta estabilidad frente al sector cultural, cae, sin embargo, en el período de crisis, acompañando al sector cultural en su caída.

Por su parte, el empleo equivalente total presenta una evolución distinta para cada período, el primero, de carácter sostenido, en torno a un 3% anual, y de caída, más moderada, en el segundo.

Junto al empleo equivalente, la CSCE también ofrece información sobre el empleo equivalente asalariado y, como quiera que este nos sirva posteriormente para otras estimaciones, merece la pena atender brevemente a su comportamiento, que observaremos en relación con el del empleo equivalente en el Gráfico 3.10.

Gráfico 3.10. Empleo equivalente y empleo equivalente asalariado cultural y de AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

En primer lugar, debemos apuntar que el empleo equivalente asalariado representa, tanto para el sector como para las AVPI, en torno a un 85% del empleo equivalente durante el período 2000-2007, reduciéndose de manera considerable hasta un 78%, en promedio, para el período 2008-2012.

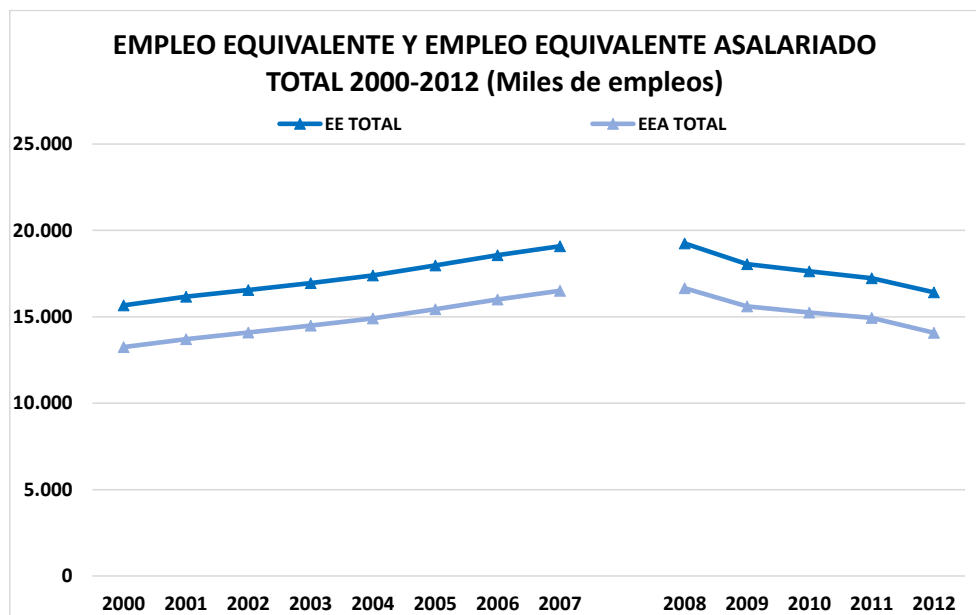
Asimismo, sabemos que las AVPI, al añadir la *Informática* y la *Publicidad* a buena parte de lo que denominamos sector cultural, muestra valores siempre superiores a este último, y este caso no es distinto, de tal forma que gráficamente puede comprobarse que el empleo equivalente asalariado de las AVPI es similar –y así se solapan, prácticamente, las dos líneas- al empleo equivalente del sector cultural.

Por último, cabe señalar que la evolución del empleo equivalente y el asalariado son muy similares, tanto para el sector cultural como para las AVPI, si bien estas contienen algo más su caída en el período de crisis, sin llegar, en tasa de crecimiento medio, al -6%, tasa que sí alcanza el sector cultural durante ese período.

De manera similar a estos, los valores del empleo equivalente y empleo equivalente asalariado para el total de la economía se representan gráficamente, esta vez en el Gráfico 3.11. En cuanto a su evolución, el empleo asalariado se comporta como el empleo equivalente y como en el caso del sector cultural y de las AVPI: una senda creciente en el período 2000-2007, a una tasa media de 3,20%, por encima del empleo equivalente total, pero una caída en el período 2008-2012, superior también a este, del -4,13%.

No obstante, en cuanto a la proporción entre un tipo de empleo y otro, el asalariado supone, para la economía en su conjunto, un 85% para el primer período, un nivel similar al del sector cultural y de las AVPI. Es en el período de crisis cuando el de estos cae hasta un 78%, mientras que en el caso del total, el nivel se eleva, en promedio, hasta superar el 86%. Esta diferencia pone de manifiesto la destrucción de empleo en el sector cultural durante la crisis, pero a través de este análisis podemos afirmar que es un sector en el que se destruye el empleo asalariado de manera más significativa.

**Gráfico 3.11. Empleo equivalente y empleo equivalente asalariado total 2000-2012
(2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)**



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

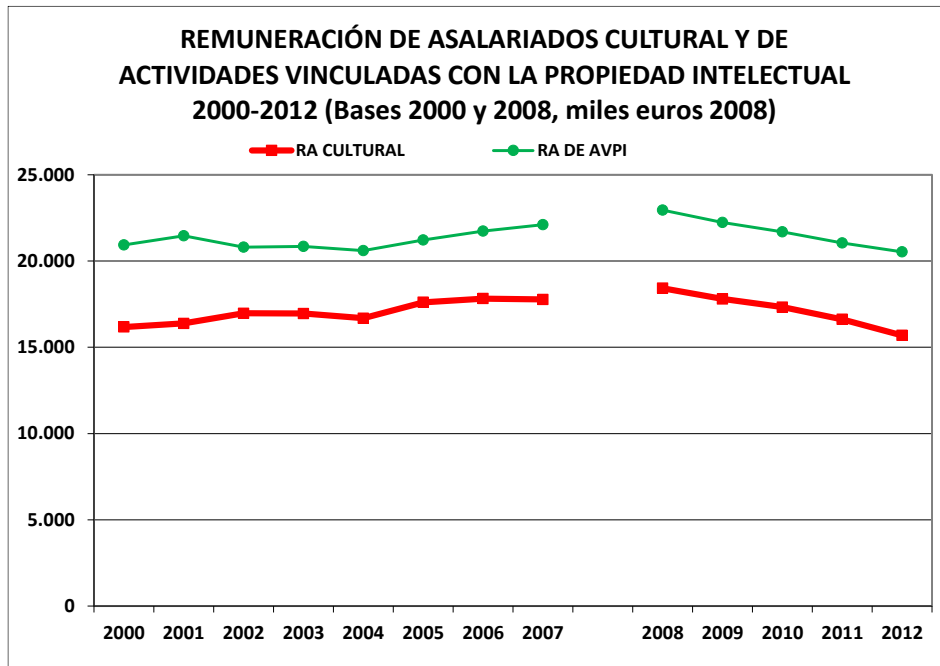
3.2.3. REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS

La CSCE nos ofrece también la evolución de un componente del PIB que aporta nueva información sobre el comportamiento del sector cultural en el período de referencia, como es la Remuneración de asalariados. Dicho componente también se ve afectado por el cambio de base que hemos comentado al inicio del capítulo. Al no disponer de una serie enlazada, como en el caso del PIB, respetaremos este cambio de base distinguiendo dos series para el período 2000-2012: una para el comprendido entre 2000 y 2007 que, prácticamente, coincide con la fase expansiva del ciclo, y otra para la fase de recesión, el período 2008-2012. Asimismo, como advertimos en el primer apartado, se han calculado en términos constantes, nuevamente mediante el deflactor del PIB, con referencia al año 2008.

Por lo que respecta a su evolución, la remuneración de asalariados presenta rasgos similares a otras magnitudes ya analizadas. Así, como puede verse en el Gráfico 3.12, mientras que durante la primera parte del período el sector cultural muestra una senda de crecimiento positiva aunque moderada, con una tasa de crecimiento medio acumulado del 1,35%, la segunda parte, de años de crisis, se caracteriza por una clara caída, con una tasa de crecimiento medio de -3,94%. Las AVPI, por su parte, muestran un crecimiento más moderado en ambos períodos, creciendo en el primero 0,78% y cayendo en el segundo a una tasa de -2,74%.

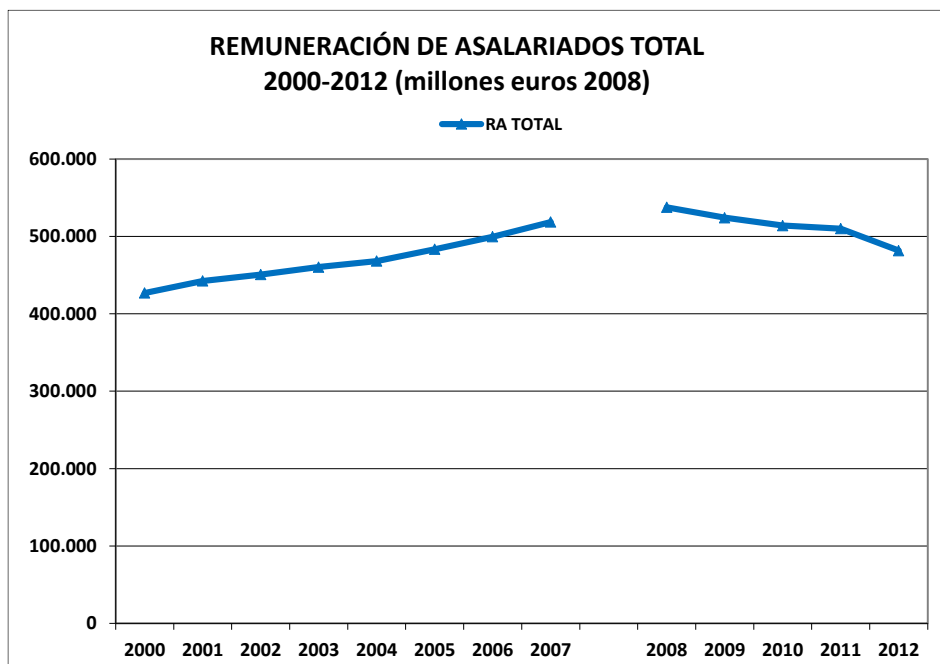
En cuanto a la Remuneración de asalariados del total de la economía, según el Gráfico 3.13, presenta nuevamente el comportamiento de otras magnitudes en lo que respecta a la evolución de los dos períodos: un crecimiento más intenso que en la actividad cultural, a una tasa media de 2,82% y una caída más moderada en tiempos de crisis, a una tasa media de -2,71%.

**Gráfico 3.12. Remuneración de asalariados en el sector cultural y de las AVPI
2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)**



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

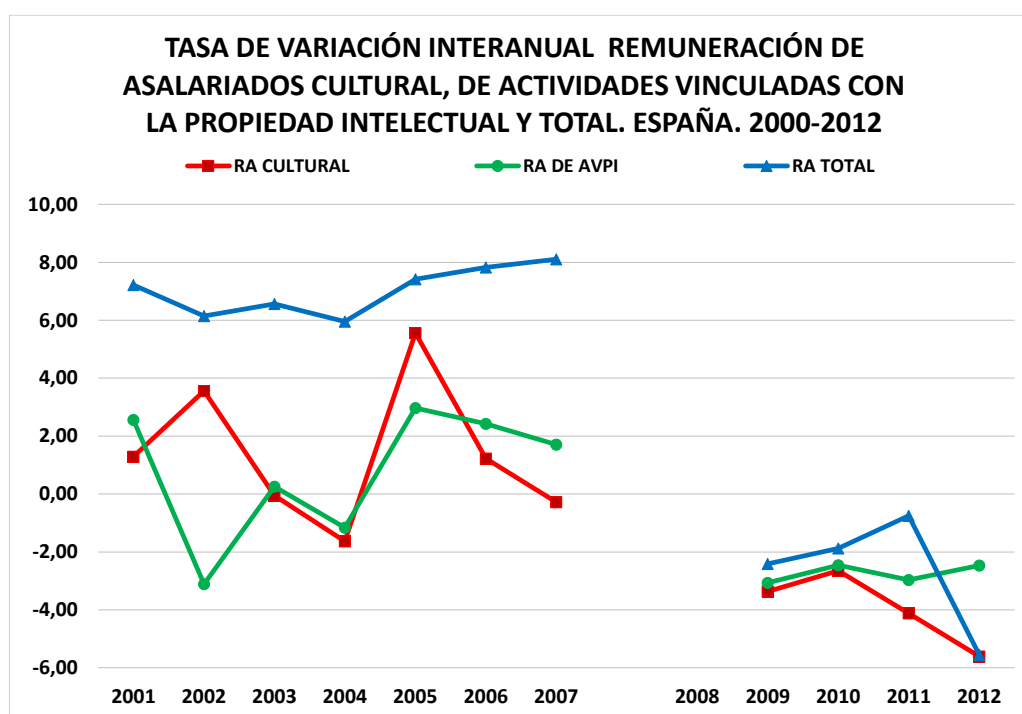
**Gráfico 3.13. Remuneración de asalariados total 2000-2012 (2000-2007 en Base
2000 y 2008-2012 en Base 2008)**



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Si prestamos atención a las tasas de variación de la Remuneración de asalariados cultural, de las AVPI y total, vuelven a registrar comportamientos ya apreciados para otras magnitudes, con algún matiz. Como puede comprobarse en el Gráfico 3.14, si en el período de expansión, para el total de la economía, las tasas de variación son todas positivas y significativamente de mayor volumen que las del sector cultural y de las AVPI, durante el período de crisis, las variaciones registradas son más contenidas pero, en el último año, la variación es notable, de un -5,55%, cayendo al mismo nivel que el propio sector cultural.

Gráfico 3.14. Tasas de variación interanual de la Remuneración de asalariados cultural, de AVPI y total en España. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

3.3. ANÁLISIS DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL SEGÚN LA CLASIFICACIÓN DE LA CSCE

Paralelamente al análisis que acabamos de realizar para el sector cultural en su conjunto, efectuaremos a continuación, en la medida de lo posible, un estudio de estructura similar, esta vez para cada una de las actividades en las que la CSCE clasifica el sector cultural. Asimismo, lo llevaremos a cabo para cada una de las AVPI.

Las actividades en las que la CSCE clasifica el sector cultural incluyen *Patrimonio, archivos y bibliotecas, Libros y prensa, Artes plásticas, Artes escénicas, Audiovisual y multimedia e Interdisciplinar*. Esta última es la que puede resultar más difícil de identificar, pues la metodología de la CSCE la caracteriza incluyendo “aquellas actividades que perteneciendo a varios de los sectores citados anteriormente no puedan ser desglosadas al no disponerse de información estadística suficiente”.

Las AVPI se componen de actividades culturales, a las que se ha despojado de la actividad relativa a *Patrimonio* y de las fases de promoción y regulación y de educación. Por su parte, se agregan las actividades de *Informática y Publicidad*.

En este sentido, sí que es cierto que el conjunto de las AVPI, sobre las que la CSCE proporciona información, se caracteriza, no por su contenido cultural, sino por su carácter creativo, por el que se vincula a la propiedad intelectual, pero no es menos cierto que, en cierto modo, una parte de la Informática, integrante de las AVPI, es cultura. Santos Redondo (2011, 216) lo aclara:

“La conclusión que debemos destacar sobre la relación con la cultura de las actividades informáticas es parecida a la que ya hemos explicado para la publicidad. Si consideramos la vinculación con la cultura en sentido estricto, una parte de la informática tiene una vinculación muy clara, pues los ordenadores y el software son necesarios, no solo para la producción de bienes y servicios culturales, sino para su disfrute por parte del público. Si nos referimos al concepto más amplio de industrias culturales y creativas, la vinculación es más directa, pues la creación o mejora de un programa informático de empresa implica parecida creatividad que la

elaboración de un videojuego. [...] Por tanto, consideramos muy acertado que la Cuenta Satélite de la Cultura estime el valor de las actividades informáticas, y creemos que son necesarios estudios posteriores [...] para concretar y medir la parte de la informática que tenga relación con las actividades culturales”.

De la misma forma que para el sector cultural en su conjunto, analizaremos el comportamiento de las distintas macromagnitudes por actividades, por lo que la estructura de este apartado será similar al anterior.

3.3.1. PRODUCTO INTERIOR BRUTO

La CSCE ofrece los datos de PIB con referencia a dos bases. Si bien para el sector cultural se ha elaborado una serie enlazada, para el análisis de las distintas actividades que lo componen, no se dispone de esa posibilidad, por lo que volvemos a referenciar los datos relativos a 2000-2007 en base 2000, período que corresponde a una fase de crecimiento y los de 2008-2012, en base 2008, período que se corresponde ya con una fase de crisis.

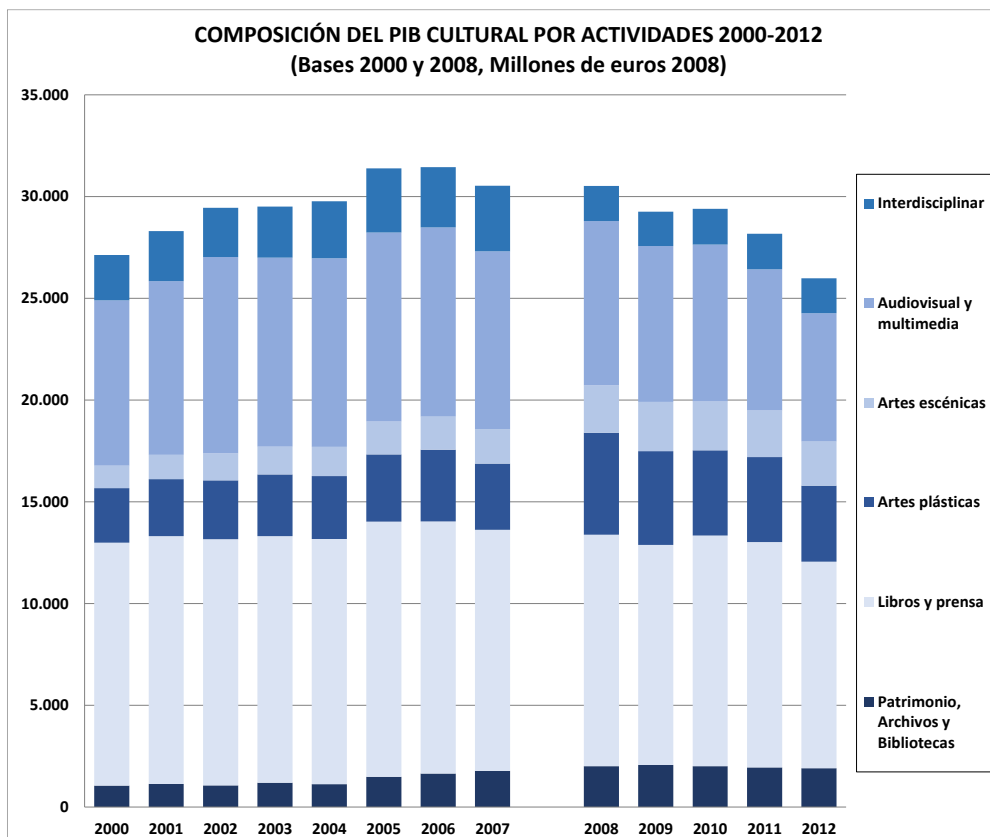
3.3.1.1. SECTOR CULTURAL

En este sentido, los expresados en esta última base ofrecen únicamente el valor agregado del PIB de las actividades agrupadas como *Patrimonio, archivos y bibliotecas*, cuando para los años anteriores se tienen los valores individualizados para cada una de las dos actividades. Ocurre lo mismo para el conjunto de actividades denominado *Audiovisual y multimedia*, pues para el período 2000-2007, la CSCE ofrecía datos individualizados de las que lo componen (*Cine y vídeo, Música grabada y Radio y Televisión*), mientras que para los datos relativos a 2008 y posteriores sólo se ofrece el valor agregado del citado conjunto. En consecuencia, este es un aspecto en el que se ha producido una pérdida de información en la CSCE.

Por otra parte, y recordando las advertencias realizadas en el apartado anterior, para que la serie esté expresada en términos constantes, hemos utilizado el deflactor del PIB tomando como referencia el año 2008.

El Gráfico 3.15 muestra la contribución al PIB cultural de cada una de las actividades que considera la CSCE. No obstante, resulta bastante descriptivo también para comprobar que, aunque los datos se corresponden con dos bases, el PIB cultural en su conjunto crece durante todo el primer período y decrece en el segundo período, a partir de 2008. Este es el comportamiento generalizado de las diversas actividades culturales que lo componen, aunque algunas ya muestran el inicio de su declive en el primer período.

Gráfico 3.15. Composición del PIB cultural por actividades 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



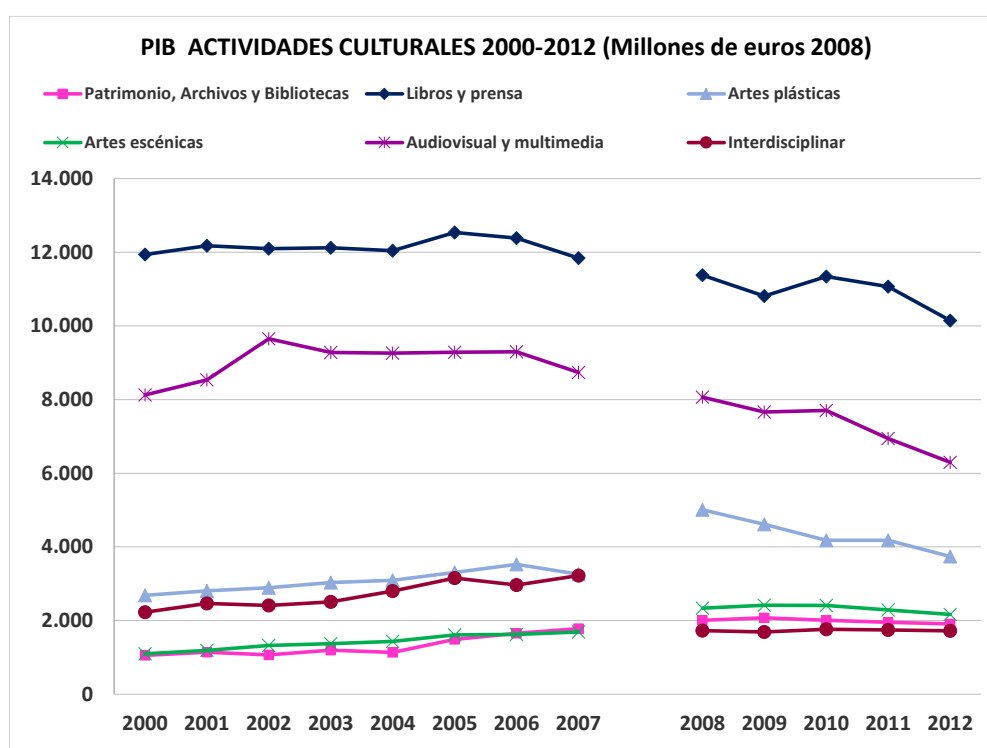
Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Así pues, todas las actividades culturales ven aumentar su PIB desde el año 2000: hasta 2006, como es el caso de *Artes plásticas* y *Audiovisual y multimedia*, o 2007, para

Patrimonio, archivos y bibliotecas, Artes escénicas e Interdisciplinar, siendo la única excepción *Libros y prensa*, que alcanza su máximo en 2005.

Por su parte, en el período que transcurre entre 2008 y 2012, la caída de la producción es categórica, lo cual puede apreciarse mejor en el Gráfico 3.16. 2008 es el año en que se alcanzan máximos valores de PIB todas las actividades culturales, a excepción de *Patrimonio, archivos y bibliotecas* y *Artes Escénicas*, que registran su valor máximo durante este período en 2009. *Interdisciplinar*, sin embargo, alcanza su máximo en 2010. Finalmente, 2012 supone un año de mínimos para todas las actividades.

Gráfico 3.16. PIB por actividades culturales 2000-2007 y estimación del PIB por actividades culturales 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Pero como ya apuntábamos, estas actividades no contribuyen de la misma forma a la producción cultural. A primera vista, las de mayor peso son *Libros y prensa*, cuyo promedio ronda el 40% del total cultural, y *Audiovisual y multimedia*, cuyo promedio en el período 2000-2007 es de un 30%, pero que en el período 2008-2012 pierde peso, de

manera significativa, hasta situarse en un promedio del 25% al PIB cultural. Es decir, su contribución también evoluciona a lo largo de los años considerados. Vamos a analizarlo con más detalle para cada uno de las actividades culturales.

Patrimonio, archivos y bibliotecas crece en el período 2000-2007, a una tasa media acumulada de 7,79% -es el conjunto de actividades de mayor crecimiento en estos años- pero el porcentaje que representa respecto al total cultural, un 4,4%, no es tan relevante como en el período 2008-2012, que supone, en promedio, un 7%.

Como ya señalábamos, *Libros y prensa* llega hasta el 41% de promedio en su contribución al PIB cultural entre 2000 y 2007. Es, con diferencia, la actividad de mayor relevancia en la producción cultural, pero en esos años su crecimiento acumulado prácticamente ha sido nulo, aunque no exento de oscilaciones, con una tasa media acumulada de -0,12%. Durante los años de crisis presenta una caída media de -2,82% y su contribución se ve también reducida, suponiendo, en promedio, entre 2008 y 2012, un 38,2%.

En este sentido, y como consecuencia de su estudio sobre el sector, Palma, Martín y Jaén (2009, 245-246) concluyen que

“Dicha industria ha sufrido cambios significativos en las dos últimas décadas. Mientras el número de títulos publicados ha seguido en ascenso, doblándose prácticamente, la facturación en el mercado interior en términos reales muestra una tendencia decreciente, con lo que se puede deducir que el mercado del libro presenta síntomas de madurez e incluso declive bajo la estructura actual”.

La actividad relativa a *Artes plásticas* ve crecer su producción a un ritmo medio del 2,82% entre 2000 y 2007, mientras que su contribución al PIB cultural es de un 10,3%. Durante el período 2008-2012, y pese a sufrir la mayor caída en la producción de todas las actividades culturales, con una tasa media de -7,02%, su contribución al PIB cultural pasa a ser en promedio, para estos años, de un 15%.

Artes escénicas experimenta un crecimiento importante en los años de expansión, creciendo a una tasa media de 6,36% entre 2000 y 2007, pero con una contribución

reducida al PIB cultural, de apenas un 4,8%. Sin embargo, pese a que la caída de su producción entre 2008 y 2012 es de una tasa media de -1,83%, consigue llegar a suponer un promedio del 8% del sector cultural.

Ya hemos aludido a la significativa pérdida de peso en la producción cultural que ha sufrido la actividad *Audiovisual y multimedia*. Durante el período 2000-2007 creció a duras penas a una tasa media de 1,04%, mientras que su contribución, como indicamos, se encontraba por encima del 30%. El período de crisis, en el que esta actividad sufre una reducción media de -6,01%, deja la contribución de esta actividad al PIB cultural en un 25,5%.

Por último, la actividad denominada *Interdisciplinar* ve reducida su importancia entre los años de expansión y los de crisis, pasando de una contribución del 9,1% en los primeros, a un 6% en los segundos. En este caso concreto, y teniendo presente la advertencia hecha en el primer apartado de este capítulo, 2008 supuso el primer año de aplicación de la CNAE-2009, lo cual podría haber influido, además del cambio de base, en la composición de la actividad *Interdisciplinar*.

A pesar de la depuración que pueda haberse realizado en esta actividad como consecuencia del cambio de CNAE entre un período y otro, sí que es cierto que esta actividad no deja de ser relevante, para su función de “cajón de sastre”. Santos Redondo (2011, 222-223) indaga en esta cuestión, de forma que, si bien considera que es acertado que esta actividad o conjunto de actividades que no pueden ser desglosadas se incluya en la CSCE, incluye en su investigación una estimación adicional:

“Atendiendo a los datos que proporcionan otras fuentes, sobre la recaudación de cada sector, queda claro que el sector de la música está infravalorado en la Cuenta Satélite, y que buena parte de sus actividades han sido computadas dentro del sector interdisciplinar [...] Nuestro objetivo es comprender la economía de las industrias culturales, cómo funciona cada sector y cuál es su valor. [...] Por esta razón hemos sumado al sector de la música el 30% del valor que la Cuenta Satélite atribuye al sector interdisciplinar, y se lo hemos restado al valor que mantenemos con este eígrafe”.

En síntesis, la producción de las distintas actividades culturales ha crecido, en mayor o menor medida, en los años 2000 a 2007, y absolutamente todas ellas han experimentado caídas entre 2008 y 2012.

Aquellas actividades que cuentan con un mayor peso en la producción cultural son *Libros y prensa* y *Audiovisual y multimedia*, precisamente las que más pierden en los años de crisis, teniendo en cuenta que son actividades que requieren una cierta dimensión empresarial. Sin embargo, *Artes plásticas* y *Artes escénicas*, actividades de menor contribución al PIB cultural, se refuerzan en años de crisis en términos relativos, pese a sufrir caídas en su producción, constituyendo, por así decirlo, un “refugio” en el conjunto de la actividad cultural.

3.3.1.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL

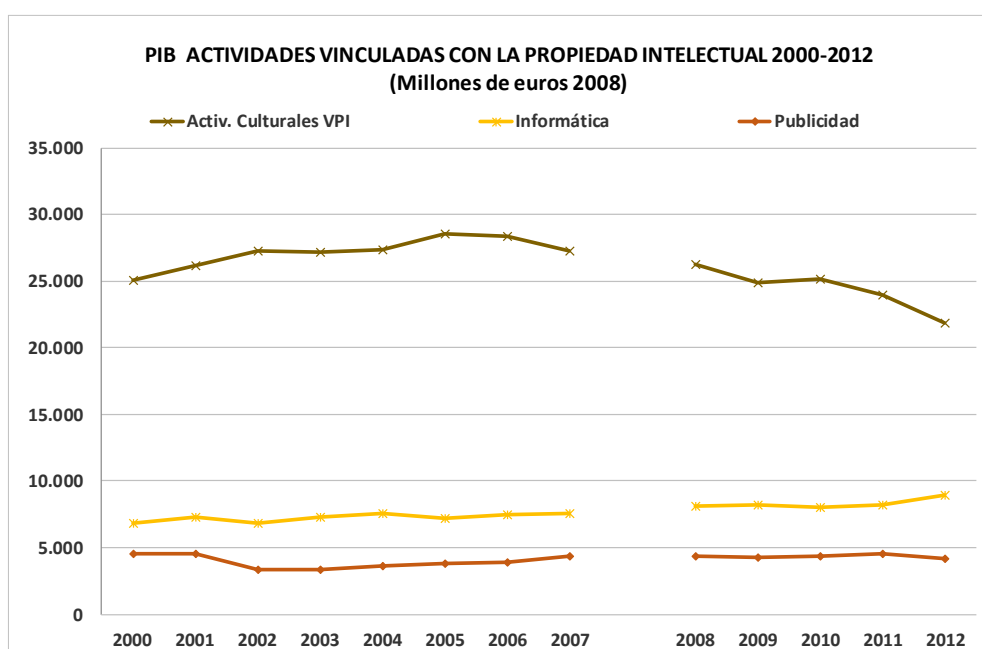
Por lo que respecta a las AVPI, que se representan en el Gráfico 3.17, el PIB de este conjunto de actividades crecía hasta 2006, lo cual podría explicarse por la evolución de las actividades culturales que lo integran⁶⁶, que suponen para 2000-2007, un promedio de casi el 71%. Estas actividades crecen en este período a una tasa media de 1,20%, pero durante 2008-2012 ven menguar su importancia, cayendo su peso en el total de AVPI por debajo del 66%, tras haber registrado una disminución a una tasa media de -4,50%.

La actividad de *Informática* crece entre 2000 y 2007 a una tasa media de 1,60% y aporta casi el 19% de estas actividades, pero realmente su aportación más relevante la hace en el período de crisis, en el que logra crecer a una tasa media de 2,56%, llegando a representar más de un 22% del total de AVPI.

⁶⁶ Recordamos nuevamente que las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* son, básicamente las actividades culturales (lo que hemos denominado sector cultural), del que se excluyen el sector de *Patrimonio* y las fases de promoción, regulación y educación.

Diversa suerte corre la actividad de *Publicidad*, que ya cae, si bien mínimamente, a una tasa media de -0,63% en el primer período, aunque su caída en el período de crisis es, aproximadamente, del mismo nivel. Su contribución al conjunto de las AVPI ronda el 10-11% en ambos períodos.

Gráfico 3.17. PIB por AVPI 2000-2007 y estimación del PIB por AVPI 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

3.3.2. EMPLEO EQUIVALENTE

La CSCE muestra el empleo equivalente para cada una de las actividades culturales, sin embargo, para los datos comprendidos entre 2008 y 2012, referenciados en base 2008, no lo hace ofreciendo valores absolutos, como ocurría con los datos del período 2000-2007, sino que lo hace mediante porcentajes del empleo cultural, como ya hemos analizado en el apartado anterior.

3.3.2.1. SECTOR CULTURAL

En el sector cultural, esta circunstancia da lugar a que su conversión en valores absolutos no resulte de gran exactitud, lo que podría explicar las diferencias o saltos que se producen entre un período y otro, y que se evidencian sustancialmente en las actividades de *Artes plásticas, Artes escénicas e Interdisciplinar*⁶⁷.

Pese a los inconvenientes aludidos, y toda vez que estamos analizando los datos ofrecidos por la CSCE en dos períodos que vienen a coincidir con una etapa de expansión y otra de crisis, asumiremos los resultados obtenidos tras estimar el empleo equivalente por actividades culturales, en valores absolutos, a partir del porcentaje de cada actividad en el conjunto de las AVPI.

En este sentido, vamos a comprobar la evolución del empleo equivalente, expresado en miles de empleos, en ambos períodos, según el Gráfico 3.18. Lo primero que podemos apuntar es que el esquema de comportamiento es muy similar para la totalidad de actividades culturales entre los años 2000 y 2007: el crecimiento del empleo es generalizado, si bien no de manera muy significativa, destacando sobremanera la actividad de *Patrimonio, archivos y bibliotecas*, que crece a un ritmo anual medio del 8,25%.

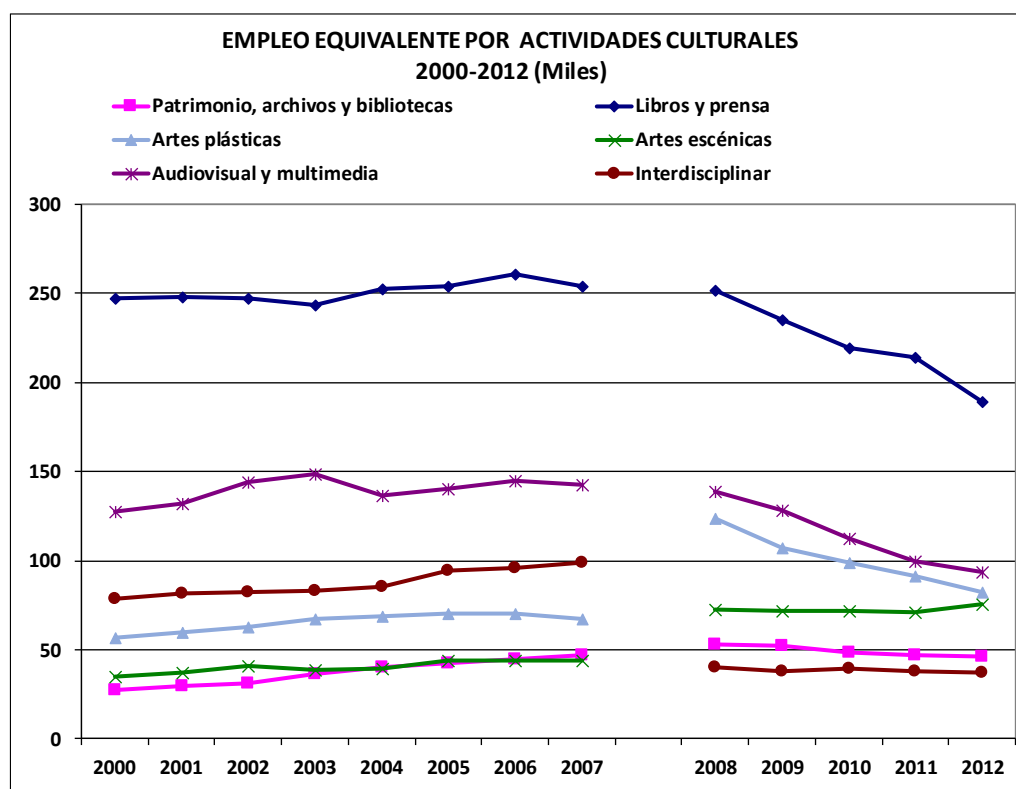
Mientras, en los años de crisis, 2008-2012, es 2008 el año de máximo empleo, cayendo a niveles mínimos en 2012, a excepción de las *Artes escénicas*, que registra su máximo nivel de empleo precisamente en 2012, destacando como la única actividad que presenta una tasa de crecimiento medio del 1% anual en este último período.

Por lo que respecta a la contribución de cada actividad al empleo cultural, las de *Libros y prensa y Audiovisual y multimedia* vuelven a ser las que cuentan con un mayor peso, aunque, como veíamos en el caso de la producción, esa contribución no es la misma en un período que en otro, pues en años de crisis ven reducida su importancia. Y es que las

⁶⁷ En este caso, habría que tener nuevamente en cuenta la aplicación de la CNAE-2009.

distintas actividades van evolucionando a lo largo de los años considerados, según analizamos a continuación.

Gráfico 3.18. Empleo equivalente por actividades culturales 2000-2007 y estimación del empleo equivalente por actividades culturales 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Patrimonio, archivos y bibliotecas es la actividad que menos empleo genera entre 2000 y 2007, pero muestra una tendencia absolutamente clara de crecimiento, con una tasa media anual de 8,25%, mientras que entre 2008 y 2012 la caída es de -3,36%. Sin embargo, pese a esta caída, en estos últimos años, contribuye más al empleo cultural, representando en este período, un promedio superior al 8%.

La actividad de *Libros y prensa* es la de mayor contribución al empleo, por encima del 40% en años de expansión, años en los que, sin embargo, se mantuvo bastante estable, con un crecimiento a una tasa media anual de 0,41%. La proporción respecto del total del sector cultural se reduce en los años de crisis, hasta un promedio del 37%, que está

relacionada con la importante caída del empleo registrada entre los años 2008 y 2012, a una tasa media anual de $-6,93\%$.

Las *Artes plásticas* presentan un crecimiento moderado del empleo en el primer período considerado, a un ritmo anual medio de $2,57\%$, mientras que es la actividad que experimenta una mayor caída en el último período, a una tasa anual de $-9,63\%$. Pese a dicha caída del empleo, su contribución al empleo cultural aumenta desde el período 2000-2007, con un promedio del 10% , a casi el 17% en los años 2008-2012.

Curiosamente, las *Artes escénicas* son las únicas que muestran un crecimiento del empleo entre 2008 y 2012, con una tasa anual media de un 1% , pese a haber crecido en los años de expansión a un ritmo medio del $3,36\%$. Esto contribuye a que, en términos relativos, aumente su contribución al empleo cultural en los años de crisis, suponiendo, en promedio para esos años, en torno a un 12% del empleo en el total del sector cultural.

Otra de las actividades en cuyo empleo ha hecho importante mella la crisis es la de *Audiovisual y multimedia*. Frente a un discreto crecimiento en el período 2000-2007, a una tasa media del $1,58\%$, la reducción media en el de 2008-2012 es de $-9,24\%$, lo que supone en este período la pérdida de más de 44.000 empleos equivalentes. Esto explica la reducción de su contribución al empleo cultural, ya que, si en el primer período ronda el 22% , ya en los años de crisis se ve limitada al 19% .

Por último, la actividad *Interdisciplinar* crece en los años de expansión a un ritmo del $3,39\%$, mientras que su caída en los años de crisis no resulta tan llamativa, a una tasa media de $-1,78\%$, pese a lo que ve reducida su contribución al total del empleo cultural en estos últimos años, de tan sólo un $6,5\%$.

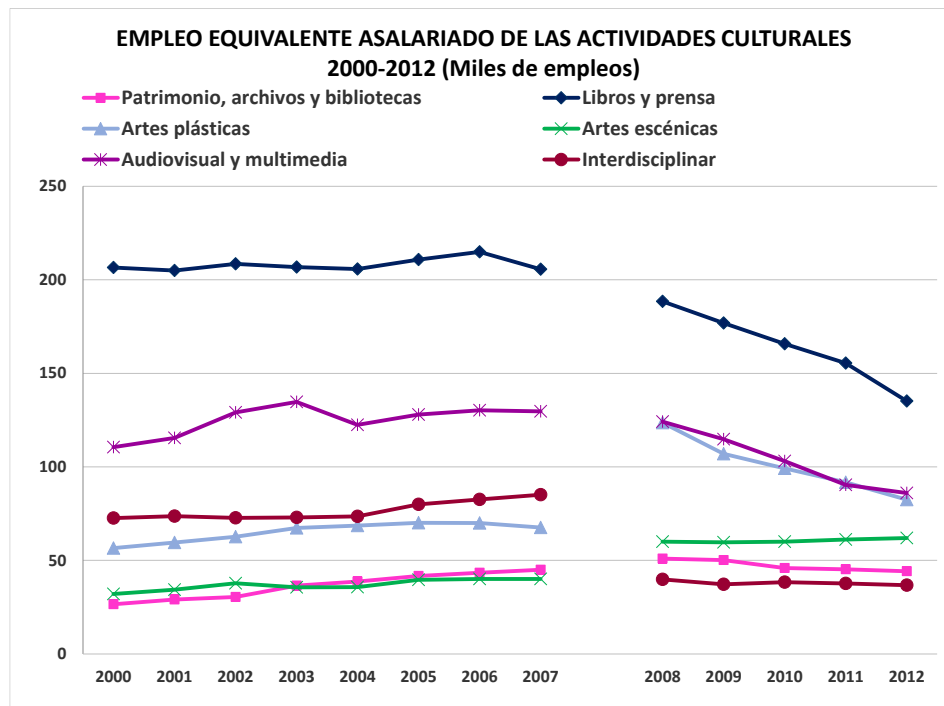
De esta forma, las variaciones del empleo en las distintas actividades culturales se caracterizan, principalmente, por la drástica caída de *Libros y prensa* y *Audiovisual y multimedia*, las de mayor contribución al sector cultural. Entre ambas actividades y en el período 2008-2012 se han perdido algo más de 107.000 empleos equivalentes. Esto da

lugar a una pérdida en su contribución al empleo equivalente cultural, si bien entre ambos tipos de actividades continúan acumulando más del 56% del total del sector.

En un apunte final incluimos una referencia al empleo equivalente asalariado, en comparación con el empleo equivalente de cada una de las actividades comprendidas en el sector cultural, que posteriormente nos servirá para establecer relaciones con la remuneración de asalariados.

Se trata de comprobar, fundamentalmente, si la trayectoria del empleo asalariado es similar a la del empleo equivalente, al que acabamos de aproximarnos, cosa que nos ayuda a confirmar el Gráfico 3.19 y que advertimos, asimismo, en las tasas de crecimiento de ambos tipos de empleo.

Gráfico 3.19. Empleo equivalente asalariado por actividades culturales 2000-2007 y estimación por actividades culturales 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD.

En efecto, las tasas de crecimiento medio que registran las distintas actividades para el empleo asalariado son muy similares a las del empleo total, aunque ligeramente más

moderadas, con alguna excepción, como la caída que tiene lugar durante 2008-2012 para la actividad de *Libros y prensa*, cuyo empleo equivalente cae a una tasa media de -6,93% mientras que la del empleo asalariado cae hasta -7,97%.

3.3.2.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL

El empleo equivalente de las AVPI, que tienen mucho de sector cultural, se caracteriza por una primera etapa de crecimiento moderado, a una tasa media de 1,80%, pero por un descenso importante en la etapa de crisis, de media, -5,62%.

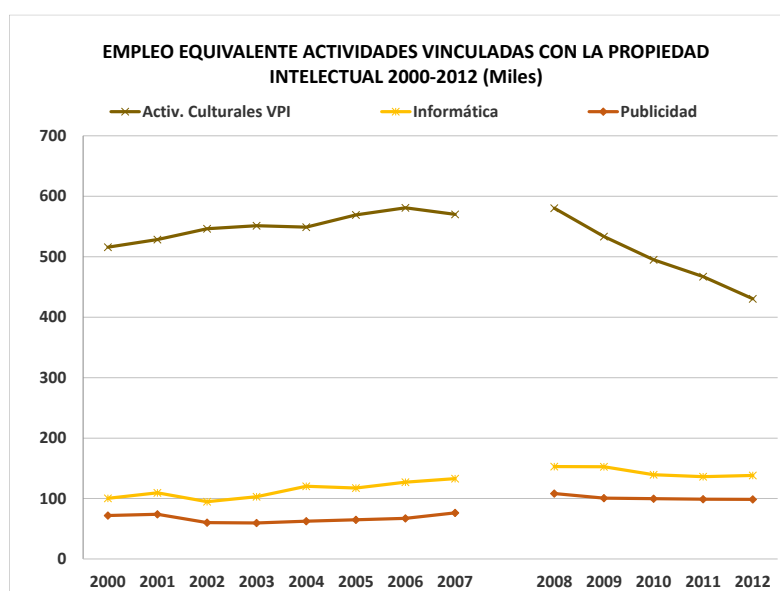
Cuando afirmamos que las AVPI tienen mucho de sector cultural, nos referimos a que la proporción de *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* supone, en promedio, el 75% de las AVPI entre 2000 y 2007. Merced a la fuerte caída que las culturales experimentan en los años de crisis, a una tasa media de -7,19%, cuya representación se recoge en el Gráfico 3.20, su proporción en las AVPI se ve también significativamente reducida, suponiendo tan solo un 64,50% en 2012.

Mientras el peso de las actividades culturales se ve limitado, las actividades de *Informática* y de *Publicidad* alcanzan el 19,3 y el 13,6% respectivamente de la contribución a las AVPI. Ello, pese a que en la etapa de crisis, sufren reducciones en su empleo. Así, *Informática*, que había crecido más de un 4% en época de bonanza, cae a una tasa media de -2,53% entre 2008 y 2012. *Publicidad*, por su parte, crece de manera muy moderada entre 2000-2007, a una discreta tasa de 0,87%, siendo su caída, en los años de crisis, la más moderada de los tres tipos de actividades, con un -2,32%.

Por lo que respecta al empleo equivalente asalariado en las AVPI, gracias al Gráfico 3.21 se evidencia la reproducción del patrón dibujado anteriormente por el empleo equivalente, y las tasas de crecimiento que registra cada una de las actividades confirma esa reproducción, según la cual, también en este caso, hay un crecimiento en el primer período, aunque en el caso de la *Publicidad*, más bien podríamos llamarle estancamiento –con una tasa de crecimiento medio acumulado de -0,43%– y una caída en el período de

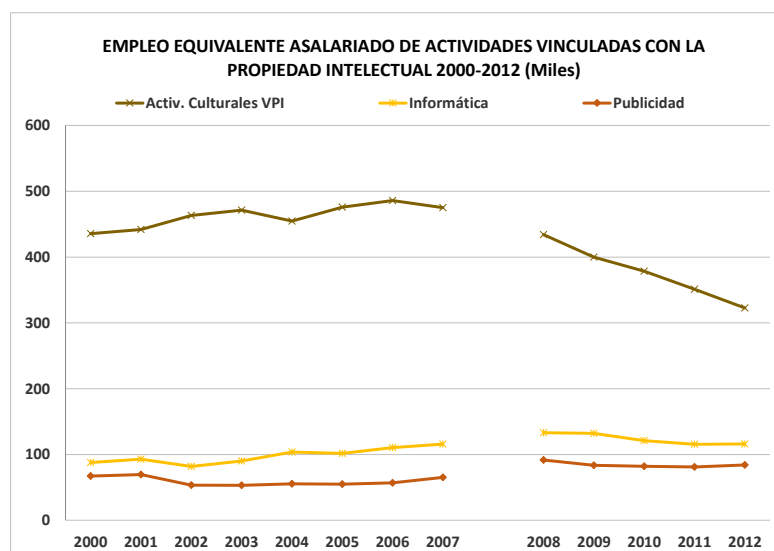
crisis que afecta, sobre todo, a las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* con reducciones en ambas tasas (de empleo equivalente y empleo equivalente asalariado) de más del 7%.

Gráfico 3.20. Empleo equivalente por AVPI 2000-2007 y estimación de empleo equivalente por AVPI 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Gráfico 3.21. Empleo equivalente asalariado por AVPI 2000-2007 y estimación de empleo equivalente asalariado por AVPI 2008-2012



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

3.3.3. REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS

Analizar este componente para cada una de las actividades que configuran el sector cultural implica nuevamente advertir de la necesidad de establecer dos períodos diferenciados al contar con dos bases, 2000 y 2008, al igual que para otras macromagnitudes analizadas. Los datos, asimismo, han sido deflactados mediante el deflactor del PIB.

De nuevo, los datos de la serie 2008-2012, para cada una de las actividades culturales se ofrecen como porcentajes del sector cultural en su conjunto, por lo que las series obtenidas van a adolecer de este carácter aproximativo. Todo ello da lugar, asimismo, a que algunas actividades experimenten saltos evidentes entre ambos períodos, sin embargo, aun con semejantes limitaciones, pueden arrojar luz sobre el comportamiento de cada una de estas actividades, toda vez que nos hemos propuesto indagar más allá del sector cultural como un todo.

3.3.3.1. SECTOR CULTURAL

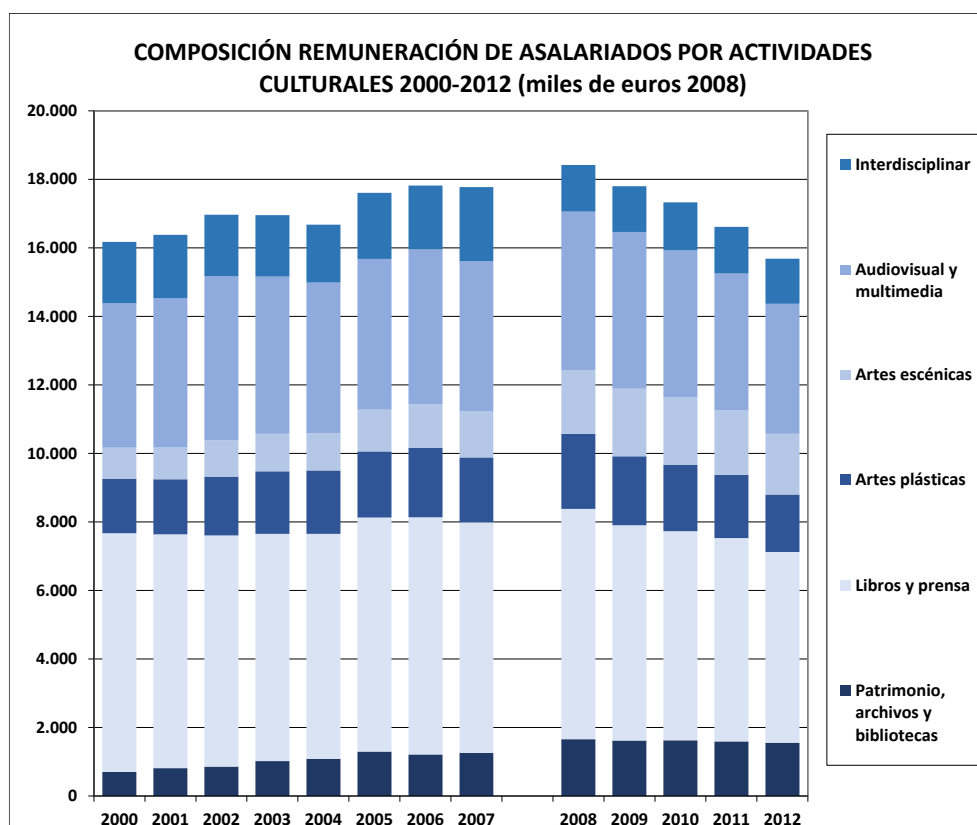
En este sentido, el Gráfico 3.22 nos indica la evolución y la contribución de las actividades al total del sector cultural durante el período 2000-2012.

La primera impresión que ofrece este gráfico es la de una tendencia creciente, en general, del conjunto de actividades culturales durante el período de expansión, 2000-2007, mientras que es clara la tendencia decreciente del período de crisis, 2008-2012.

Por actividades, la de *Libros y prensa*, seguida de *Audiovisual y multimedia*, de nuevo son las de mayor contribución al sector cultural, de manera similar a lo que ocurre con el resto de magnitudes analizadas anteriormente. Otras actividades, por su parte, parecen presentar un distinto comportamiento entre un período y otro, tal es el caso de *Patrimonio*,

archivos y bibliotecas así como de *Artes escénicas*, cuya proporción en el sector cultural aumenta en el período 2008-2012, respecto al 2000-2007.

Gráfico 3.22. Composición de la remuneración de asalariados por actividades culturales 2000-2007 y 2008-2012 (miles de euros 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Pero veamos la importancia de cada actividad cultural en el total del sector con algo más de detalle. Así pues, la de *Patrimonio, archivos y bibliotecas* comienza, en 2000, siendo la de menor contribución al sector, con un 4,4%. No obstante, al finalizar el primer período de análisis consigue situarse por encima del 7%, mostrando la mayor tasa de crecimiento medio en dicho período, con un 8,63%.

En el período de crisis, la remuneración de asalariados para esta actividad presenta una disminución, como ocurre con el resto, pero con un carácter más moderado, registrando

una tasa media acumulada de -1,62%. Ello no obsta para que su contribución al sector cultural en este período se sitúe, en promedio, por encima del 9%.

De *Libros y prensa* podemos reafirmar que se trata de la actividad preponderante dentro del sector cultural. El nivel de su remuneración de asalariados así lo demuestra también. No sin oscilaciones, durante el primer período analizado, 2000-2007, prácticamente no crece, siendo su tasa de crecimiento medio de -0,50%. Sin embargo, en cuanto a su contribución al total del sector, esta es claramente decreciente, pasando de un 43,1% en 2000 a menos de un 38% en 2007.

El período de crisis, 2008-2012, como al resto de actividades, le supone una disminución en su remuneración, con una caída media de -4,61%, en la misma línea de la caída que sufre el sector. La pérdida de contribución de esta actividad se consolida en este período, quedando por debajo del 36%. Esta pérdida, por tanto, debido a la importancia de esta actividad, resulta reveladora.

Artes plásticas se comporta como casi el resto de actividades culturales, muestra un crecimiento a lo largo del primer período para caer en el período de crisis. Pero si en algo destaca es que esta caída, precisamente, supone la más importante del sector, con una tasa media acumulada de -6,46%.

Su contribución al sector, oscilando en 2000-2007 entre el 10% y algo más del 11%, se reduce progresivamente en el período 2008-2012, quedando situada para este último año en el 10,7%.

Como hemos apuntado antes, las *Artes escénicas* muestran un comportamiento paralelo al de *Patrimonio, archivos y bibliotecas*. Con una importancia más que discreta en su participación, inicialmente, un 5,6% en el sector, el nivel de su remuneración de asalariados crece de manera destacada, a un ritmo medio acumulado de 5,96% en el período de bonanza.

Si en ese período esta actividad contribuye en un promedio de un 6,5%, ya en el período de crisis se consolida en torno al 11%, superando, en sus últimos años, la contribución de la actividad de *Artes plásticas*, toda vez que su nivel de remuneración de asalariados se reduce menos que el de otras actividades, a una tasa acumulada de -1,21%.

La remuneración de asalariados en la actividad de *Audiovisual y multimedia*, la segunda de mayor peso en el sector cultural, crece, no sin oscilaciones durante el primer período que hemos analizado. Lo hace a una tasa media acumulada de 0,50%, lo que la convierte en la menor tasa de crecimiento positivo, pues recordemos que *Libros y prensa*, en el período 2000-2007, experimenta un crecimiento negativo, a una tasa media de -0,50%. Este comportamiento de exiguo crecimiento dispone para su caída en el segundo período, a una tasa media acumulada de -4,81%.

Esta evolución se traduce, en lo que respecta a su contribución al sector, en una pérdida de peso, ya desde los últimos años del período 2000-2007, pasando de un 26,1 a un 24,6%, mientras que en el segundo período, 2008-2012, se inicia por encima del 25%, finalizando en 2012 con un 24,2%. Así se manifiesta, en otra macromagnitud más, el decaimiento de esta actividad, sobre todo en años de crisis, junto con la de *Libros y prensa*, precisamente las de mayor calado en el sector.

Por último, la actividad denominada *Interdisciplinar* registra un crecimiento no exento de altibajos en el primer período, a una tasa media acumulada de 2,74%. Sin embargo, durante el período 2008-2012, aunque presenta una caída en el nivel de remuneración de asalariados, como el resto de actividades, es la que presenta una disminución más moderada, a una tasa media acumulada de -0,85%.

En cuanto a su contribución al sector, en el caso de esta actividad, el cambio de base y el cambio de clasificación de actividades económicas pueden hacer evidente un considerable salto entre el primer período y el segundo, cuestión que creemos conveniente poner de manifiesto en este punto, toda vez que para el análisis de la remuneración de asalariados, en el resto de actividades el cambio de un período a otro no produce una variación tan marcada.

Y es que, si bien el peso de esta actividad supone, en promedio, para el período 2000-2007, un 11%, al pasar al período 2008-2012, aunque con un incremento sostenido, la contribución al total del sector oscila entre el 7,4% de 2008 y el 8,4% de 2012, pasando a ser, así, la actividad que, en cuanto a remuneración de asalariados, menor contribución realiza al sector cultural.

3.3.3.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Si pasamos a analizar la remuneración de asalariados en el conjunto de AVPI, podremos encontrar comportamientos diferenciados, como revela el Gráfico 3.23.

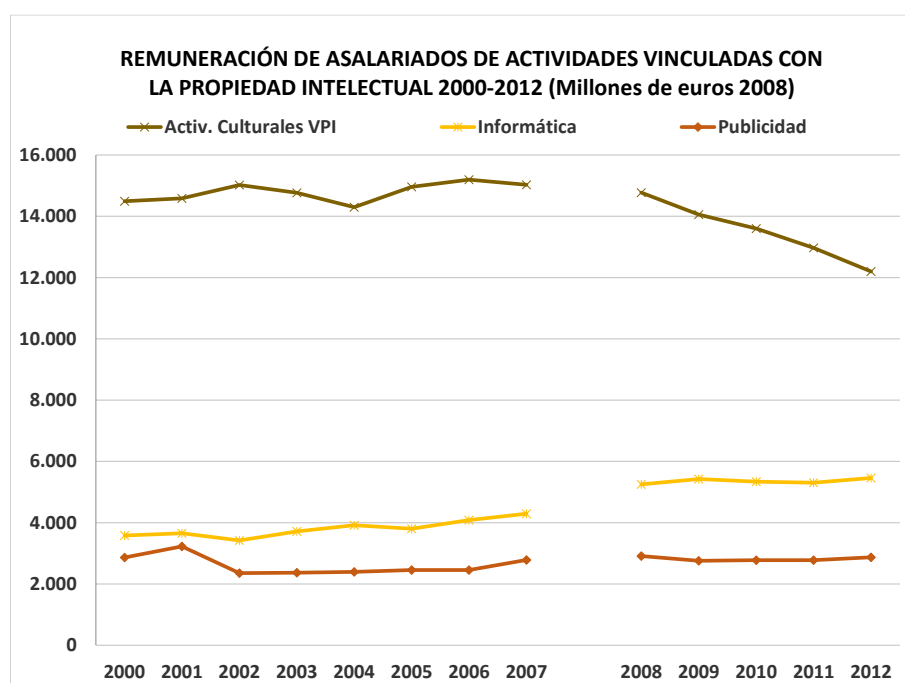
Así, las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual*, al mantener una composición muy similar al conjunto del sector cultural, siguen la pauta observada anteriormente para este, de forma que, en el período 2000-2007, crecen, si bien lo hacen a una tasa media acumulada de 0,52% y con una trayectoria no muy estable. Pero en el período de crisis, la caída ya es clara, a una tasa media de -4,68%.

Esto da lugar a que, aun cuando se trata de la actividad más relevante de las AVPI, registre una pérdida de peso en el conjunto de estas, pasando de un 70% aproximadamente en el período 2000-2007, a un promedio del 62% en el período 2008-2012.

La actividad de *Informática* no se comporta, sin embargo, del mismo modo, ya que crece en ambos períodos, si bien en el de crisis lo hace más moderadamente, a una tasa media de 0,97%. Igualmente crece su contribución al conjunto de AVPI, absorbiendo buena parte de la que pierden las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* y pasando de un promedio en torno al 18% del primer período a más de un 26% en el año 2012.

Por último, la actividad de *Publicidad* presenta ligeras disminuciones en los dos períodos analizados, de -0,40% y -0,34%, respectivamente, y el peso más discreto en el conjunto de AVPI, en torno a un 12-13% en los dos períodos.

Gráfico 3.23. Remuneración de asalariados por AVPI 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

3.4. BREVE REVISIÓN DE LA EVOLUCIÓN DEL SECTOR CULTURAL Y ALGUNAS CONCLUSIONES PARA EL PERIODO 2000-2012

Si quisiéramos concluir acerca de la evolución del sector cultural y de las AVPI, de manera telegráfica, podríamos señalar que se ha caracterizado por un comportamiento más discreto que el resto de la economía en la época de bonanza y, sin embargo, ha acusado más la etapa de crisis.

Tal afirmación debe ser matizada, en tanto que el comportamiento de las distintas actividades que los componen no es similar y alguna de ellas presenta un mayor dinamismo en la primera etapa o muestra una mejor capacidad para remontar la crisis. Podemos observar estos extremos en la Tabla 3.1

Tabla 3.1. Valores más significativos de PIB y Empleo Equivalente por actividades culturales. 2000-2007 y 2008-2012

		ACTIVIDADES CULTURALES			
		2000-2007	%	2008-2012	%
LAS DE MAYOR CRECIMIENTO / MENOR REDUCCIÓN (*):					
- en PIB	Patrimonio, Archivos y bibliotecas	7,79		Interdisciplinar	-0,10
	Artes escénicas	6,36		Patrimonio, Archivos y bibliotecas	-1,29
- en Empleo	Patrimonio, Archivos y bibliotecas	8,25		Artes escénicas	1,00
	Artes escénicas	3,36		Interdisciplinar	-1,78
LAS DE MENOR CRECIMIENTO / MAYOR REDUCCIÓN (*):					
- en PIB	Libros y prensa	-0,12		Artes plásticas	-7,02
	Audiovisual y multimedia	1,04		Audiovisual y multimedia	-6,01
- en Empleo	Libros y prensa	0,41		Artes plásticas	-9,63
	Audiovisual y multimedia	1,58		Audiovisual y multimedia	-9,24
LAS DE MAYOR PESO EN EL SECTOR (**):					
- en PIB	Libros y prensa	40,97		Libros y prensa	38,23
	Audiovisual y multimedia	30,40		Audiovisual y multimedia	25,54
- en Empleo	Libros y prensa	40,50		Libros y prensa	37,10
	Audiovisual y multimedia	22,50		Audiovisual y multimedia	19,10
LAS DE MENOR PESO EN EL SECTOR (**):					
- en PIB	Patrimonio, Archivos y bibliotecas	4,40		Interdisciplinar	6,04
	Artes escénicas	4,75		Patrimonio, Archivos y bibliotecas	6,96
- en Empleo	Patrimonio, Archivos y bibliotecas	6,00		Interdisciplinar	6,50
	Artes escénicas	6,50		Patrimonio, Archivos y bibliotecas	8,30

(*): En tasa de crecimiento medio acumulado

(**): En promedio

Fuente: Elaboración a partir de la CSCE. MECD

Por lo que respecta a las AVPI, en la Tabla 3.2 se recogen aquellos valores que son más significativos en cuanto a PIB y empleo. Además de estas, para el resto de variables, el mejor comportamiento en este conjunto de actividades lo presenta *Informática*.

Tabla 3.2. PIB y Empleo Equivalente por AVPI. 2000-2007 y 2008-2012

ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL				
2000-2007		%	2008-2012	
			VARIACIÓN (*):	
- en PIB	Actividades culturales VPI	1,20	Actividades culturales VPI	-4,50
	Informática	1,60	Informática	2,56
	Publicidad	-0,63	Publicidad	-0,87
- en Empleo	Actividades culturales VPI	1,44	Actividades culturales VPI	-7,19
	Informática	4,09	Informática	-2,53
	Publicidad	0,87	Publicidad	-2,32
PESO EN EL SECTOR (**):				
- en PIB	Actividades culturales VPI	70,81	Actividades culturales VPI	65,87
	Informática	18,93	Informática	22,43
	Publicidad	10,26	Publicidad	11,70
- en Empleo	Actividades culturales VPI	75,39	Actividades culturales VPI	67,04
	Informática	15,43	Informática	19,34
	Publicidad	9,18	Publicidad	13,64

(*): En tasa de crecimiento medio acumulado

(**): En promedio

Fuente: CSCE (MECD) y elaboración propia

Esta es, por tanto, una de las aportaciones que hace nuestro trabajo al conocimiento de la pauta que el sector cultural muestra a lo largo de un ciclo económico, aunque este ciclo no se presente a través de una única serie temporal.

Con todo ello, resultaría comprometido concluir que el sector cultural constituye un motor para la generación de empleo y la contribución al crecimiento económico, como parciales resultan las aproximaciones más destacadas a esta cuestión.

A este respecto, y como antecedentes de tal objetivo, encontramos al ya lejano estudio sobre productividad de Marco-Serrano y Rausell-Köster (2006), lejano en el tiempo y

alejado de los datos que actualmente se vienen manejando en estudios de similar índole para la cultura en España.

En efecto, el núcleo del origen de los datos de este análisis es un estudio previo de García et al. (2001), cifrados para el período 1993-1997, para lo que estos autores denominan como industria de la cultura y el ocio, que sobrepasa los límites de lo que en nuestro trabajo hemos asumido como sector cultural.

Sin perder de vista que el período de estudio se caracteriza por una etapa de salida de la crisis⁶⁸, y que la referencia no se hace al sector cultural estrictamente, Marco-Serrano y Rausell-Köster (2006, 718), se muestran bastante optimistas en relación con las posibilidades del sector, concluyendo que:

“A pesar de que nuestro análisis se limita a un período de tiempo muy corto y que lo limitado de la serie nos impone mucha prudencia en la interpretación de los resultados, podemos aventurar que en el conjunto de la ICO⁶⁹ en España, es bastante evidente que son posible notables incrementos en la PTF⁷⁰ y que además estos incrementos superan al comportamiento medio de la economía, lo podrían explicar la creciente participación de la ICO en la generación de VAB en la economía española. En este sentido el sector ICO incrementa su competitividad relativa en el conjunto de la economía española”.

Estos mismos autores vuelven a esta misma cuestión algunos años más tarde, intentando desentrañar el origen de la riqueza en las regiones en relación con el sector cultural. De esta forma, con datos procedentes del entonces Ministerio de Cultura (MCU) para el período 2000-2008, pretenden comprobar una posible relación de causalidad entre riqueza regional y empleo en el sector cultural.

Para este propósito, realizan las pruebas correspondientes en una doble dirección, encontrando posibles argumentos para justificar el origen tanto en la existencia de un

⁶⁸ Recordemos que la Guerra del Golfo tuvo lugar a comienzos de la década de los noventa.

⁶⁹ Industria de la Cultura y el Ocio.

⁷⁰ Productividad total de los factores.

potente sector cultural, como un notable nivel de PIB. Así, Rausell-Köster, Marco-Serrano y Abeledo Sanchís (2011, 83) llegan a los siguientes resultados:

“Efectivamente podemos encontrar una causalidad circular cuando consideramos la variable de la ocupación en términos de intensidad relativa y la variación de los efectos renta per cápita y no en valores absolutos. [...] las variaciones en la intensidad de la ocupación en los sectores culturales causan efectos en la variación del PIB per cápita con cierta independencia de los niveles. Y esto significa en términos dinámicos que son las variaciones en el nivel de renta per cápita lo que produce variaciones en la intensidad de la ocupación en el sector de la cultura”.

Sin embargo, los puntos más débiles de sus resultados se fundamentan en que esos efectos pierden intensidad en dos o tres períodos, imputando la responsabilidad de la brevedad de esos efectos a otros sectores⁷¹.

Por último, debemos hacer referencia al artículo de Peña y Frende (2014,164), que ponen el énfasis en la “escasez de trabajos referidos al sector cultural que analicen si los distintos niveles de bienestar y riqueza se han visto condicionados de alguna manera por las actividades culturales en los distintos territorios”.

Ellos realizan su aportación desde la perspectiva de las empresas culturales, centrándose en Andalucía y, aunque su documento ha sido publicado en 2014, los datos utilizados abarcan el período 2000-2008, otro antecedente que viene a confirmar la escasez⁷²,

⁷¹ Rausell-Köster, Marco-Serrano y Abeledo Sanchís (2011, 86) estiman que la construcción y el turismo “ejercen a modo de agujero negro en términos de atracción de capital y trabajo por lo que descapitaliza al resto de las actividades económicas, incluyendo al sector cultural”. Esta referencia debe entenderse hecha en relación con el período 2000-2008, en el que sitúan su estudio.

No obstante, abundando en esta consideración sobre el turismo, intuyen que “puede que no sea la vía ideal de capitalizar el valor de las actividades culturales”, algo que Rausell (2010) ya había avanzado en un anterior documento, en el que denostaba el modelo basado en construcción y turismo. Sin ánimo de entrar en valoraciones acerca de la conveniencia de ligar turismo y cultura, este apartado se ha escrito en un año en el que el turismo ha batido récords de visitas, constituyendo una de las claves de la recuperación económica en España.

⁷² En este sentido, Boix y Lazzarotti (2012, 193) hacen referencia expresa a la dificultad de ofrecer datos de producción y empleo creativo en España relativos a la crisis debido al retraso en la elaboración de los datos, así como al cambio de clasificaciones económicas en 2009, por lo que acuden a la estadística de afiliación a la Seguridad Social para dar una pincelada sobre la importancia cuantitativa de la ocupación en las industrias creativas en España en los primeros años de la crisis.

también, de estudios en los que se pueda obtener información de un ciclo económico completo, que permitan conocer el comportamiento de un sector en sus distintas fases.

A raíz de su trabajo, cabe destacar dos resultados obtenidos. Así pues, Peña y Frende (2014, 170-174) ponen de relieve que:

- 1) En su trabajo mediante el cual prueban si el empleo en el sector cultural ha crecido acompasadamente al del resto de la economía andaluza, de forma que la relación entre ambos “es directa, lo que demuestra que el indicador de trabajadores per cápita dedicados al sector cultural ha sido mayor cuando ha crecido el índice de empleo per cápita”.
- 2) En relación con la capacidad de generar empleo por parte de las empresas culturales, han podido comprobar que, en Andalucía, esa capacidad es algo superior (7,78 empleos por empresa) al del resto de la economía (6,26 empleos).

En cualquier caso, “el número de empleos por empresa en el sector cultural andaluz ha sido superior al de la economía andaluza y al de la economía española. Ello refleja sin duda la importancia que, dentro del tejido empresarial andaluz, tiene la industria cultural”.

A la vista de los documentos que se han recogido en este apartado, podemos concluir que el período 2000-2008 –o hasta 2007, al menos-, parece haber sido una buena etapa para el sector cultural, aunque a este respecto, aún debemos revelar algunos aspectos más, como el que se pondrá de manifiesto en el siguiente Capítulo en relación con la enfermedad de los costes de Baumol.

Pero no conviene olvidar que las referencias que hemos traído hasta este apartado se sitúan temporalmente en una etapa de bonanza, sin embargo, los resultados obtenidos en la etapa de crisis no son mejores que los del resto de la economía.

Concluimos, por tanto, este apartado asumiendo dichos resultados, aunque excepcionando a alguna actividad que logra destacar positivamente del resto del sector cultural. Una cuestión a valorar tras este análisis será decidir si unos cuantos justos lograrán salvar al resto de culpables o, dicho de otro modo, si podremos seguir considerando la relevancia y la necesidad de un sector cultural en la economía nacional pese a su mal comportamiento en años de crisis⁷³.

⁷³ Aunque nuestro ámbito temporal se ha circunscrito al período 2000-2012 para este análisis, conste en este punto dos publicaciones que se producen cuando este Capítulo está prácticamente cerrado.

Por una parte, el MECD ha actualizado en noviembre de 2016 sus estadísticas, entre ellas, la CSCE, de la que aparecen datos del período 2010-2014, ya en Base 2010. Estos datos, en términos muy generales anticipan a 2013 como un año en que la caída continuaba y 2014 en el que se percibe un discreto cambio de tendencia.

Por otra parte, el Resumen Ejecutivo del Anuario de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (2016, 4), presentado en octubre de 2016, anticipa que 2015 parece mostrar un crecimiento exiguo:

“Mientras tanto, la evolución del sector cultural, tal y como queda expresado en las cifras del Anuario, muestra señales de estancamiento: si 2014 fue un ejercicio en el que se pudieron observar, por primera vez en varios años, variaciones positivas en algunos de los principales indicadores, el año 2015 se caracteriza por una muy tímida evolución positiva de algunos indicadores, que coexiste con ligeros descensos de otros”.

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

**CAPÍTULO 4. LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL
SECTOR CULTURAL ESPAÑOL DURANTE EL PERÍODO 2000-2012.
UN ANÁLISIS**

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 4. LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL DURANTE EL PERÍODO 2000-2012. UN ANÁLISIS

Ya hemos apuntado en la primera parte de este trabajo la diversidad de enfoques que la Economía de la Cultura nos ha ofrecido a lo largo de estos cincuenta años, pero si alguna es determinante lo es la aportación seminal sobre la “enfermedad de los costes” de Baumol, que tiene mucho que ver con la perspectiva de oferta que hemos adoptado y cuyas consecuencias afectan de manera directa a los mercados de trabajo culturales.

En este Capítulo pretendemos observar la posible existencia de este problema, por una parte, en todo el sector cultural y en el conjunto de AVPI, en relación con el total de la economía y, por otra parte, en cada una de las actividades culturales así como en cada una de las AVPI.

Como quiera que verificar estos extremos precisa de indicadores relativos a productividad y a CLU, elaboraremos previamente una breve justificación de esta necesidad, en términos metodológicos, para obtener seguidamente información sobre ambos y poder, finalmente, realizar la prueba que nos permita concluir sobre la “enfermedad de los costes” en el sector cultural español durante el período 2000-2012.

4.3. NOTA METODOLÓGICA PREVIA AL ANÁLISIS DE LA PRESENCIA DE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL

La descripción de la llamada “enfermedad de los costes” de Baumol supone, en esencia, la clasificación de la economía en dos sectores: uno que muestra crecimiento de su productividad ante la existencia de determinados factores externos, de tal forma que esta crece por encima del nivel salarial y otro sector, que los autores de esta teoría identifican con las artes escénicas, en el que la productividad se muestra muy estable, pese a registrarse aumentos de capital o de otros factores productivos.

De este modo, en caso de que el nivel salarial aumente en los dos sectores, el sector de productividad más estable acusará unos costes laborales mayores que el primer sector, más sensible al crecimiento de la productividad. La cuestión clave que encierra esta teoría tiene que ver, por tanto, con el comportamiento de la productividad y de los costes laborales y, en definitiva, afecta de manera sustancial a los mercados de trabajo.

Por otra parte, es cierto que Baumol y Bowen predicaron este mal acerca de las artes escénicas, y a esta actividad cultural atenderemos de manera especial, pero la posibilidad de que este problema pueda aparecer en otras actividades culturales nos lleva a pretender observar todas ellas.

Ello, a pesar de que autores como Taalas (2011, 117-118), reprochan que, tanto en estudios teóricos como empíricos, se tiende a adoptar enfoques desde los cuales se atribuyen comportamientos similares en actividades diferentes, como ha observado entre artes escénicas y museos, algo que la autora no comparte:

“The results of the empirical analyses appear, moreover, to be relatively similar across different institution types. Cost disease, it is argued, plagues similarly both performing arts institutions and museums: performing arts institutions and museums are found to exhibit scale economies, and production seems to be technically inefficient in both. Notwithstanding this, there are grounds for suspecting that production technology varies significantly between different kinds of producers:

staging an opera piece by Wagner is likely to differ radically from setting up an exhibition of watercolours by Turner”.

A este respecto, consideramos que ello no obsta para que llevemos a cabo el ejercicio que hemos expuesto en los párrafos anteriores. A tal fin contamos con el antecedente de dos ejercicios previos que concurren en el III Workshop de Economía y Gestión de la Cultura, celebrado en Gerona en 2011. Uno de ellos fue el trabajo en curso presentado por Martín Navarro, Palma Martos y Martínez Camacho (2011)⁷⁴, en el que se estudiaba el sector cultural en España, en su conjunto, así como las actividades que lo conforman, a través de la CSCE para el período 2000-2008⁷⁵. En él se apuntaba también la posible presencia de enfermedad de los costes de Baumol en el sector cultural.

El otro documento fue elaborado por Fernández Blanco (2011), en el que se realizaba un ejercicio similar, además de un estudio comparado de la competitividad del sector cultural en relación con otros sectores económicos.

A estos precedentes, que se elaboran a partir de diferentes metodologías, nos referiremos, por tanto, a la hora de comentar los resultados que obtengamos de nuestro análisis.

Por nuestra parte, la pretensión de este Capítulo es utilizar la información obtenida en el Capítulo anterior procedente de la CSCE acerca de los principales agregados macroeconómicos que en él se han analizado, básicamente PIB, empleo equivalente y remuneración de asalariados. A través de ellos, hemos podido dimensionar el sector y conocer cómo contribuye este al conjunto de la economía. Asimismo, hemos analizado su evolución en el período 2000-2012, que muestra dos fases del ciclo económico, una de crecimiento y otra de crisis, a través del cálculo de tasas de crecimiento anual acumulativo para cada una de esas fases.

⁷⁴ Posteriormente se presentó una versión en inglés en *17th International Conference on Cultural Economics*, Kyoto, junio de 2012.

⁷⁵ En este caso no hemos tomado el mismo período ni el mismo deflactor.

Esta información también puede ser relevante para saber si la enfermedad de los costes ha estado presente en el sector cultural y en el de las AVPI e, incluso, en cada una de esas actividades, tomando como referencia el total de la economía.

Anteriormente hemos apuntado la utilidad del ejercicio realizado con las principales macromagnitudes y, ciertamente, pueden proporcionarnos indicadores de dos factores determinantes de la “enfermedad de los costes”: la productividad y los costes laborales. A través de estos, a su vez, podremos concluir sobre la presencia de esta enfermedad.

- a) Respecto a la productividad, hemos de señalar que su cálculo detallado es complejo. Para nuestro análisis podemos emplear un cálculo aproximado a través de la consideración de la productividad aparente del trabajo. En este caso, vamos a calcular la productividad del trabajo relacionando la contribución al PIB del sector en términos reales⁷⁶ con su empleo equivalente.

Esta estimación nos puede ayudar a conocer la contribución del trabajo personal a la producción pero es cierto que no está exenta de otros inconvenientes, como se señala en la nueva *Guía* de la WIPO (2015, 80-81):

“Labor productivity has a rather simple interpretation: it shows how productively labor is used to generate value added. Labor productivity changes summarize the joint influence of changes on a host of factors, including technical change (neutral and biased); organizational and efficiency changes within (technical and allocative) and between (industry structure) companies; and the effects of economies of scale, varying degrees of capacity utilization, and measurement errors. However, because labor productivity only reflects productivity in terms of the personal capacities of workers or the intensity of their effort, it is incapable of capturing any further information, particularly the combined effects of changes in capital inputs, intermediate inputs, and overall (multifactor) productivity”.

⁷⁶ Por esta razón hemos insistido en apartados anteriores sobre la necesidad de buscar una solución –en nuestro caso, el deflactor del PIB- que permitiera presentar los datos de producción en términos reales. La evolución de la productividad aparente del trabajo, como cociente entre la producción y el empleo equivalente, debe evitar la expresión de la producción en términos corrientes, a fin de que las variaciones que aquella experimente sean debidas, en puridad, a variaciones en la producción –o en el empleo equivalente-, pero no a variaciones de precios.

Sabemos que vamos a contar con un indicador de productividad sencillo, limitado a la hora de recoger efectos de muy diversos factores, pero que nos dará información básica sobre su evolución en el sector y en la economía en su conjunto a través del cálculo de tasas de crecimiento medio acumulado.

- b) Respecto a los costes laborales unitarios (CLU), estos miden el coste laboral por unidad de producción. Considerar la evolución de los CLU nos permite analizar la evolución de cada uno de ellos en términos de ganancias de competitividad, ya que su disminución puede interpretarse como una menor repercusión en los costes laborales por unidad de producto lo que provocaría, o la posibilidad de reducir precios y ganar competitividad, o de aumentar el margen de explotación residual para retribuir a los demás factores productivos, remuneración de capital y beneficios.

A partir de la información disponible en la CSCE podemos calcular una aproximación a los CLU como cociente entre remuneración total del factor trabajo y el producto total obtenido. En nuestro caso, y dada la información estadística de que disponemos, podemos aproximar las variables de costes laborales y producción respectivamente, en el caso del sector cultural, a través de las series de *Aportación de las actividades culturales a la Remuneración de Asalariados por sectores* y la *Aportación de las actividades culturales al Producto Interior Bruto por sectores*. Haríamos lo mismo para las AVPI.

Comprobaremos cuál es la evolución del indicador de CLU mediante su tasa anual de crecimiento medio acumulado, de la misma manera que para la productividad, también para cada una de las fases del período 2000-2012.

El estudio a realizar, por lo demás, debe guardar cierto paralelismo con la forma en que se ha hecho el estudio de las macromagnitudes en el Capítulo 3. Cuando tengamos una medida de la evolución de la productividad y de los CLU en el sector, estaremos en

condiciones de plantear la existencia de la enfermedad de los costes, tanto para la fase de crecimiento como para la de crisis.

Conviene recordar en este punto, que si nuestro punto de partida es el del PIB, el empleo equivalente y la remuneración de asalariados, publicado por la CSCE estas magnitudes “derivadas”, productividad y CLU, adolecerán de las mismas y dificultades que las originales, por lo que las advertencias metodológicas realizadas al inicio del Capítulo anterior pueden hacerse extensivas al presente estudio.

Por otra parte, si bien los períodos a analizar, 2000-2007 y 2008-2012, son breves, en ellos obtendremos la evolución de nuestras dos magnitudes. Conforme ha sido definida la “enfermedad”, podremos concluir que un sector, o una actividad, sufre este mal respecto al conjunto de la economía en tanto que la tasa de crecimiento medio acumulado de su productividad en un período determinado es inferior a la de referencia de la economía y su tasa de crecimiento medio acumulado de CLU supera al conjunto de la economía. Así deben operar ambos indicadores para diagnosticar este mal. Al contrario, una actividad o sector que registra aumentos de productividad por encima del total de la economía y que consigue reducir sus CLU por encima de esta, en un período determinado, no se ve aquejado de esta enfermedad.

Finalmente, queda insistir que este ejercicio se realiza para sectores y actividades determinados, en un período concreto. Que analicemos este problema en el sector cultural no significa que este problema no aparezca en otros sectores de la economía, sino que, en nuestro caso, el único objeto de estudio va a ser este sector.

4.2. MAGNITUDES QUE DETERMINAN LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL

El cálculo de una medida de productividad del trabajo y de costes laborales nos va a permitir confirmar la incidencia de la “enfermedad de los costes” en el sector cultural en los primeros años del siglo. Para su obtención y análisis vamos a proceder a un análisis similar al que se ha desarrollado en el Capítulo 3, observando su evolución a través de tasas de crecimiento medio acumulado, tanto para el sector cultural como para el conjunto de las AVPI, así como para cada una de las actividades que los componen, consideradas individualmente.

4.2.1. PRODUCTIVIDAD

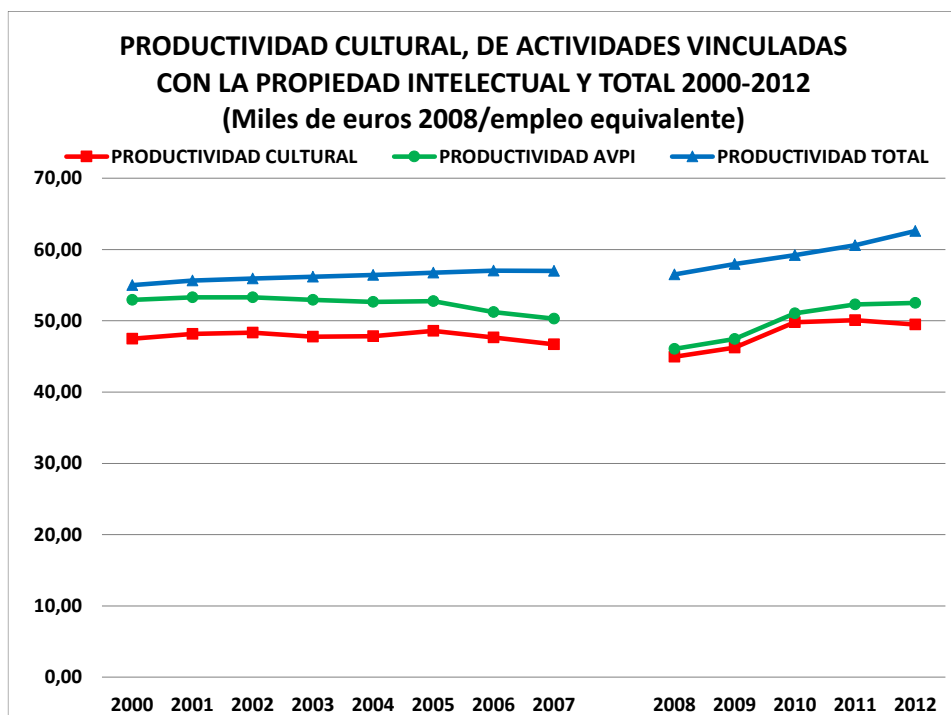
La productividad aparente del trabajo va a obtenerse como cociente entre PIB y empleo equivalente, por tanto, los valores utilizados son procedentes de los que ofrece la CSCE para producción y empleo, afectados por la existencia de dos bases de referencia, la de 2000 para los datos de 2000 a 2007 y la de 2008 para los años 2008 a 2012. Por otra parte, hemos expresado ambas series de producción en euros de 2008.

Partiendo de estas consideraciones, podemos afirmar que la productividad cultural, en relación con la productividad del total de la economía, presenta ciertas características que exponemos a continuación.

En primer lugar, los niveles de productividad cultural y los de las AVPI son inferiores a los de la total, a lo largo de todo el período considerado. Advertimos en el Gráfico 4.1 que la menor diferencia se registra en el año 2000, año en el que la productividad cultural, la de las AVPI y la total se encuentran más próximas y acaban registrando una significativa brecha ya en el período 2008-2012, que parece ir a cerrarse en 2010, pero que termina abriéndose más al final de este, tal y como puede comprobarse gráficamente.

Otra forma de comprobarlo es comprobar, en porcentaje, la cercanía del sector cultural y de las AVPI con el conjunto de la economía, de forma que el primero de ellos se sitúa a un nivel del 84% y del 81%, para cada uno de los dos períodos analizados, de la productividad del total, y del 92% y del 84%, respectivamente, para las AVPI.

Gráfico 4.1. Productividad cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

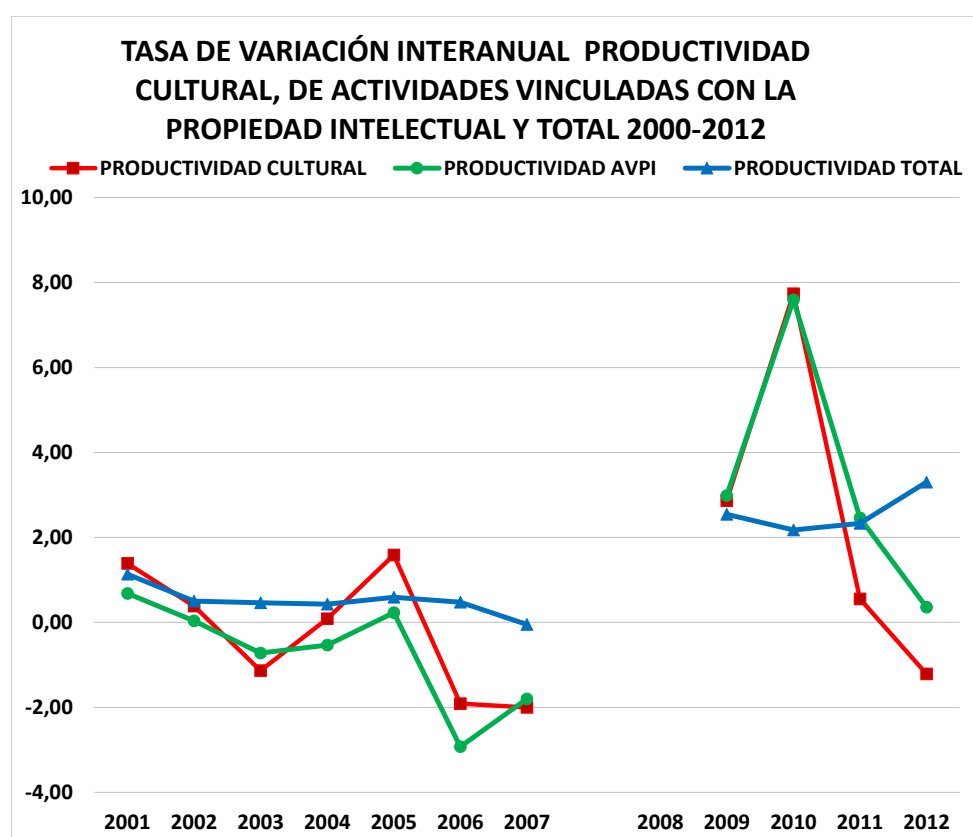
En cuanto a la evolución de la magnitud en sí, ambos sectores registran pérdidas de productividad en el período de expansión, mientras que la productividad total logra crecer, por término medio, un 0,51%, pero el segundo período se caracteriza por ganancias de productividad, de hasta un 3,31% para el caso de las AVPI, por encima del total de la economía.

Podemos diferenciar, en cualquier caso, dos comportamientos, de modo que, mientras la productividad cultural presenta una leve caída en los primeros años, es algo más dinámica

en la etapa de crisis, el crecimiento de la productividad total se muestra un poco más acusado en ambos períodos.

En tasas de variación interanual, según se pone de manifiesto en el Gráfico 4.2, nuevamente los crecimientos son, por regla general, superiores y más sostenidos en el caso de la productividad total. Sin embargo, tanto el sector cultural como las AVPI muestran fuertes crecimientos en el segundo período, de casi el 8%, que pronto acaban sofocándose.

Gráfico 4.2. Tasas de variación interanual de la Productividad cultural, de AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)

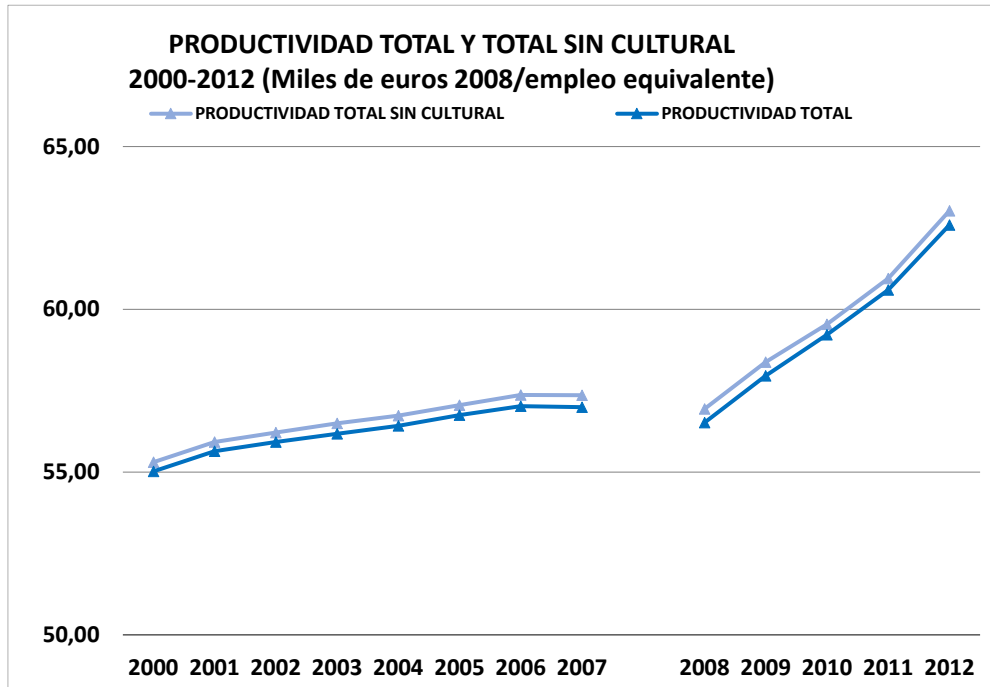


Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

En síntesis, la productividad del trabajo, como cociente entre la producción y el empleo, y según hemos podido comprobar anteriormente, muestra un mejor comportamiento en

el total frente al sector cultural, lo cual puede comprobarse gráficamente en el Gráfico 4.3, en el que se resta a la productividad total el valor de la del sector cultural.

Gráfico 4.3. Productividad total y total sin cultural según PIB. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)⁷⁷



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

4.2.2. COSTES LABORALES UNITARIOS

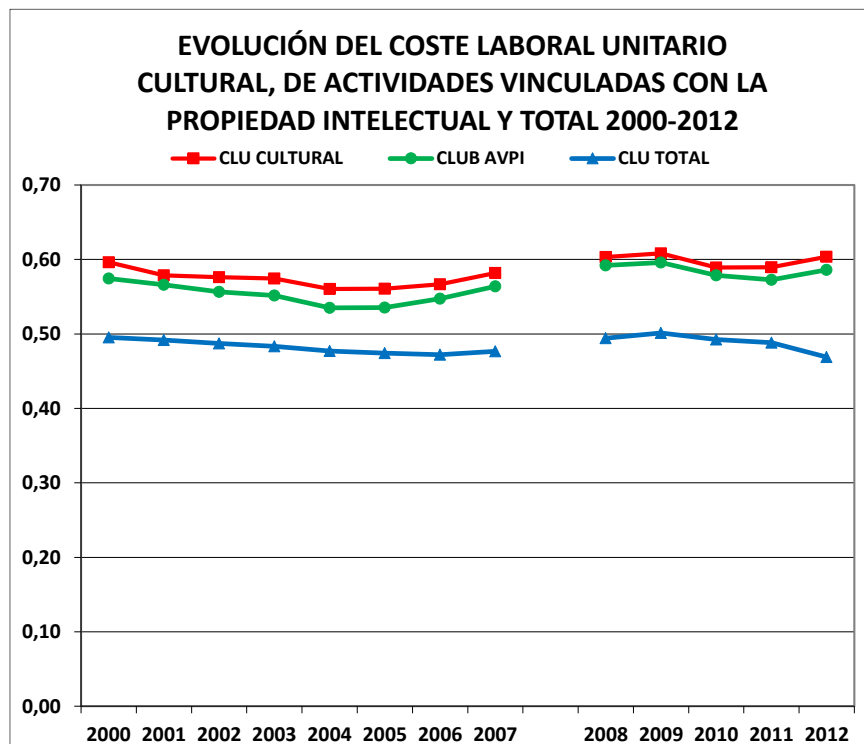
Tras haber estudiado el comportamiento de las anteriores magnitudes en el sector cultural y de las AVPI en relación con el total de actividad económica nacional, podemos llegar a obtener una medida de competitividad a través de la estimación de los CLU. De esta manera, para el análisis que llevamos a cabo, los CLU se estiman como cociente entre la remuneración de asalariados y el PIB, es decir, como una medida de la contribución de los salarios a la producción final.

⁷⁷ El eje de ordenadas del Gráfico 4.2 no comienza con el valor 0, por lo que las curvas de productividad pueden presentar inclinaciones superiores a las reales.

Por supuesto, nos vemos obligados a realizar este análisis distinguiendo dos series: una, que procede de los datos en base 2000 referida a 2000-2007 y otra, que procede de los datos en base 2008 para 2008-2012. La ventaja, si acaso, de esta ruptura en las series temporales, como hemos apuntado anteriormente, es que la primera serie coincide con años de expansión mientras que la segunda se centra en los años de crisis, por lo que cada una de ellas muestra una tendencia diferenciada.

El Gráfico 4.4 presenta el comportamiento de los CLU en el sector cultural y en las AVPI frente a los del total de la economía. En este caso, debemos comenzar apuntando que los niveles obtenidos para el sector cultural y, en menor medida, para las AVPI, son superiores a los del total de la economía, a lo largo de todo el período considerado.

Gráfico 4.4. Costes laborales unitarios en el sector cultural, de las AVPI y total. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Por otra parte, los CLU del sector cultural manifiestan una tendencia decreciente en los años de bonanza, si bien con una reducción más discreta que en el total de la economía. La tasa de crecimiento medio acumulado para aquel sector es de un $-0,35\%$ mientras que para la economía en su conjunto es de $-0,55\%$.

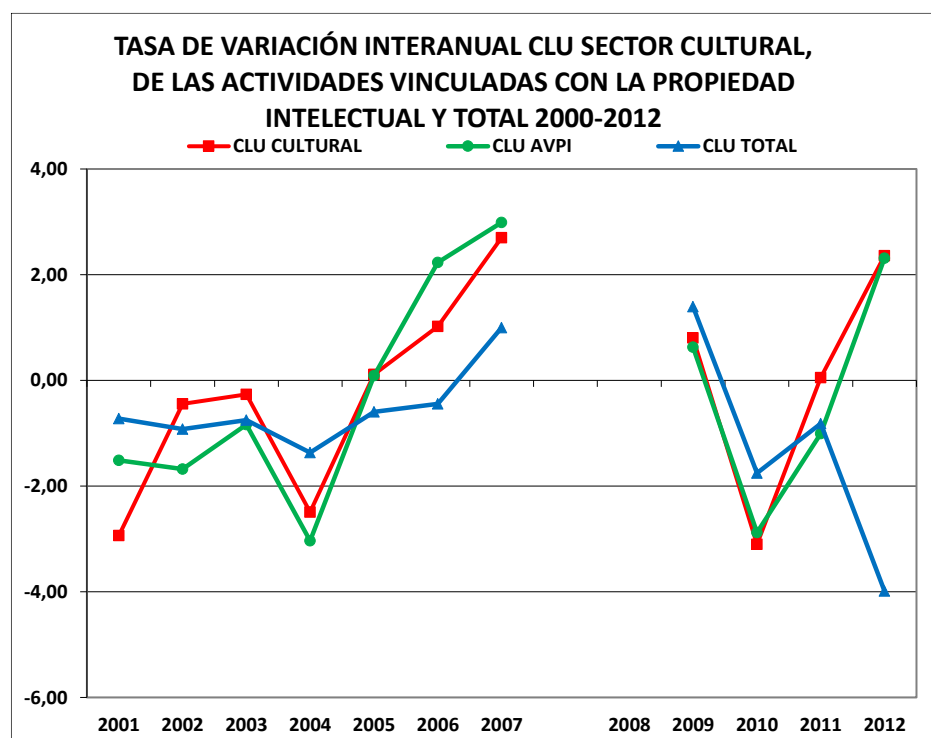
En los años de crisis, los CLU del sector cultural, sin embargo, se han mantenido, mostrando una tasa de crecimiento medio de $0,01\%$, cuando la de las AVPI logra permanecer negativa, con $-0,26\%$, mientras que la del total de la economía, disminuye en $-1,31\%$.

Si antes apuntábamos que, durante el período 2000-2007, las tasas medias de crecimiento son negativas en todo caso, observando la variación interanual de los CLU en el Gráfico 4.5, el sector cultural, así como las AVPI van experimentando variaciones crecientes, más evidentes en los últimos años y más marcadas que en el total de la economía, algo que en el segundo período ya no resulta tan evidente, más aún si tenemos en cuenta su brevedad, si bien la tendencia vuelve a ser creciente, al contrario que en el caso del total de la economía, que finaliza el período 2008-2012 con variaciones negativas..

Lo que sí podemos concluir en relación con el comportamiento de los CLU es que no se caracterizan por su estabilidad, ni en el sector cultural y de las AVPI, aunque presentan crecimientos en los últimos años de cada período, ni en el total de la economía, más estable en el primer período, algo que no caracteriza al período de crisis.

Y también podemos concluir, como corolario respecto al conjunto de macromagnitudes que hemos revisado para enfrentar el sector cultural y el conjunto de AVPI con la economía nacional, que, en líneas generales, el sector cultural muestra menos vigor en su evolución, toda vez que los incrementos de producción y de empleo, fundamentalmente, son más discretos que en el conjunto de la economía. Las AVPI se caracterizan así también aunque a un nivel más moderado. Ello se deja sentir en las magnitudes compuestas, la productividad y competitividad.

Gráfico 4.5. Tasas de variación interanual de los CLU culturales, de las AVPI y totales. 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE.MECD

Resta, en el siguiente apartado, analizar la composición de ese sector cultural, para comprobar si su comportamiento se resiente por el de determinadas actividades, o por el contrario, cuáles de ellas destacan por su mayor dinamismo.

4.3. ANÁLISIS DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL SEGÚN LA CLASIFICACIÓN DE LA CSCE

Conforme al esquema del Capítulo anterior y repitiendo el ejercicio precedente, se estiman valores de productividad del trabajo y de CLU para cada una de las actividades que componen el sector cultural y cada una de las AVPI.

4.4.2. PRODUCTIVIDAD

Para estimar la productividad del trabajo, debemos advertir que el hecho de que el empleo equivalente de cada una de las actividades culturales haya sido estimado a través del porcentaje que representan respecto del total cultural, reviste inconvenientes a la hora de obtener valores absolutos⁷⁸.

Al considerar la productividad como el cociente entre producción y empleo equivalente, los valores que obtengamos pueden verse afectados, igualmente, por dichas inexactitudes. Nuevamente, sin embargo, podemos asumir los resultados obtenidos para la productividad como dicho cociente, toda vez que analizamos la serie temporal comprendida entre 2000 y 2012 en dos períodos en los que se pueden diferenciar una etapa de expansión (2000-2007) y otra de crisis (2008-2012).

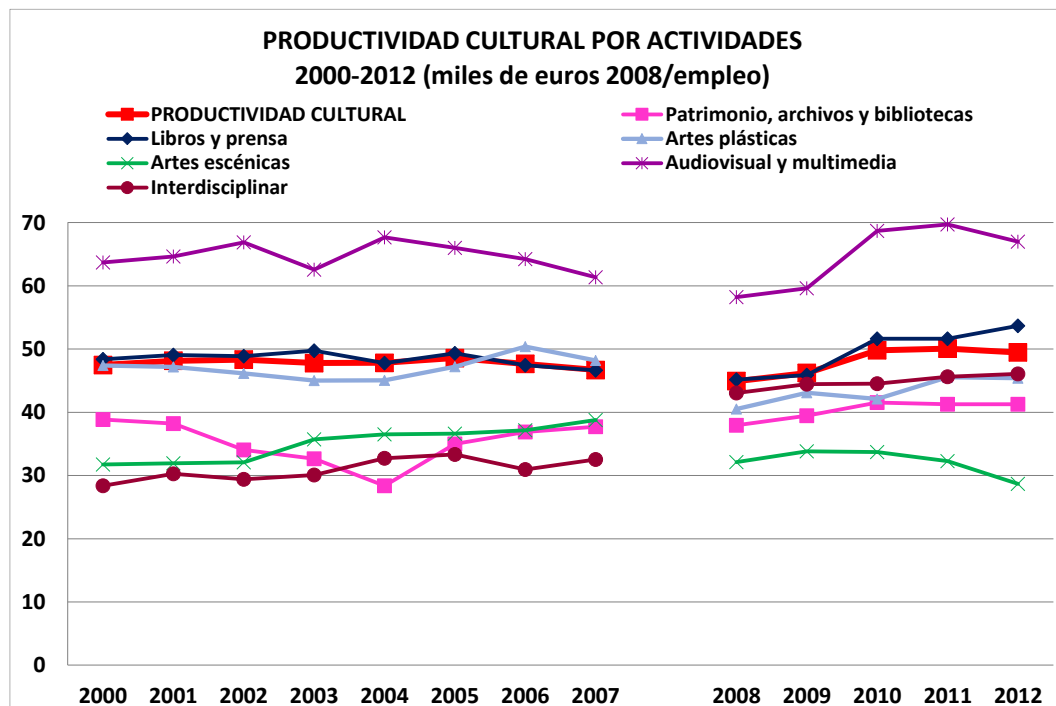
En cualquier caso, en un apartado anterior pudimos comprobar que la productividad cultural se ha mantenido en toda la serie temporal a niveles inferiores al del conjunto de la economía. Esta característica puede suponer un indicio de que el sector cultural se muestra menos permeable a las ganancias de productividad que otros sectores.

⁷⁸ Estos inconvenientes se han puesto ya de manifiesto en la nota metodológica del Capítulo 3.

4.4.2.1. SECTOR CULTURAL

El sector cultural nos servirá de referencia en el análisis de productividad de las actividades que lo componen. Así, como podemos comprobar en el Gráfico 4.6, sólo *Audiovisual y multimedia* consigue obtener niveles notablemente superiores al conjunto de actividades culturales, *Libros y prensa* y *Artes plásticas* se muestran a niveles de productividad muy próximos al conjunto del sector, mientras que las actividades de *Patrimonio, archivos y bibliotecas*, *Artes escénicas* e *Interdisciplinar*, se encuentran ya por debajo del nivel de productividad marcada por el sector cultural considerado en su totalidad. Ello, sin dejar de apuntar que estas dos últimas actividades, junto con la de *Artes plásticas* presentan saltos importantes en su evolución, como ya hemos venido advirtiéndolo.

Gráfico 4.6. Productividad de actividades culturales 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

La actividad de *Patrimonio, archivos y bibliotecas*, una de las de menor productividad entre las actividades culturales, comienza el primer período, 2000-2007, con una tendencia decreciente, que únicamente logra remontar a partir de 2005 y que muestra un mejor comportamiento en el período 2008-2012. En este sentido, en el primero de ellos cae a una tasa anual media de -0,43%, mientras que esa tasa en el segundo período es positiva y supone un 2,14%. Se trata de una actividad, por tanto, que ha conseguido una mejora de productividad, más patente en tiempo de crisis, -desconocemos si podría deberse a la aplicación de nuevas tecnologías-, toda vez que no es la actividad que registre la más fuerte caída del empleo.

Libros y prensa constituye una actividad con una senda de productividad bastante estable en el primer período considerado, como hemos puesto de manifiesto más arriba, muy cercana a la del sector cultural en su conjunto. Así, su tasa de crecimiento medio es apenas de -0,52%. Esta senda se vuelve creciente en el segundo período, y dicha tasa de crecimiento sube hasta el 4,42%, debido sobre todo a la fuerte caída del empleo de esta actividad en años de crisis.

La actividad de *Artes plásticas* es, junto a la de *Interdisciplinar*, la que registra un crecimiento positivo a lo largo de los dos períodos considerados. Por término medio, crece un 0,24% en el período 2000-2007 y un 2,88% en el de 2008-2012. Como ya hemos apuntado anteriormente, es también una de las actividades que mantiene su productividad a niveles muy próximos a la del sector cultural en su totalidad.

Artes escénicas aparece como una de las actividades de productividad más baja de todo el sector cultural. Si la de este alcanzaba, por término medio, el 84% de la productividad de la economía en su conjunto, las *Artes escénicas* quedan peor paradas. En el primer período consigue crecer, a una tasa media del 2,91%, por encima del resto de actividades, apartándose de lo predicho por Baumol, en los años de crisis es la única que experimenta un crecimiento negativo, a una tasa media de -2,80%, revelando la enfermedad con la que este autor señalaba de manera preferente a esta actividad.

Audiovisual y multimedia, por su parte, es la actividad que consigue elevar el nivel de productividad del sector cultural, y es que logra, asimismo, superar el valor de la productividad del conjunto de la economía. En esta apreciación deben tenerse en cuenta dos factores: por un lado, el hecho de que es una de las actividades culturales más abierta al factor tecnológico, lo cual le favorece para obtener ganancias de productividad. Por otro lado, debemos tener en cuenta que se trata de una actividad que precisa de una cierta dimensión empresarial, lo cual puede generar economías de escala que, igualmente, se traduzcan en mejoras de productividad.

Esto nos recuerda que el sector de la cultura está conformado por muy diversas actividades, que muestran comportamientos no tan homogéneos como en principio podría deducirse de un análisis conjunto.

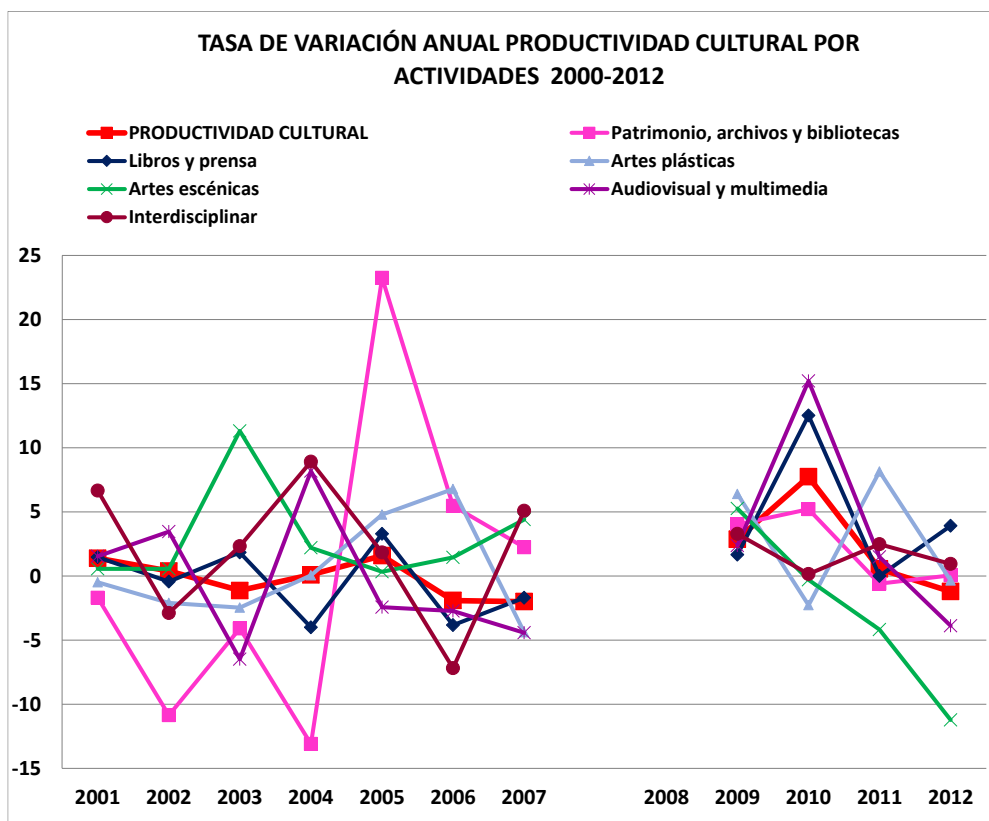
En relación con esta actividad, tampoco debemos perder de vista su evolución. Si en años de bonanza disminuye moderadamente su productividad, a un ritmo medio de -0,53%, los años de crisis reflejan un aumento más notable, a una tasa media anual de 3,57%. Ello viene motivado por el fuerte recorte sufrido por el empleo, más aún que la caída de su producción, lo que supone el aspecto más desfavorable de este crecimiento de la productividad.

Finalmente, la actividad *Interdisciplinar* muestra dificultades, según hemos señalado, para su examen. Además del salto de sus valores, tras el cambio de base, y que resulta ser el cajón de sastre del sector cultural, muestra bajos niveles de productividad. No obstante, consigue crecimientos en los dos períodos que hemos dividido nuestro análisis, en 2000-2007, a una tasa media de 1,97%, ralentizándose el crecimiento en el período 2008-2012, con una tasa media de 1,71%.

En síntesis, la productividad de las actividades culturales, en el período de crisis, y debido a la caída del empleo, muestra un crecimiento respecto del período de bonanza, si bien la actividad de *Artes escénicas*, presenta un comportamiento diferente, experimentando, como excepción, caídas en su productividad.

Sin embargo, del análisis de sus variaciones interanuales puede deducirse que esta tendencia creciente en el primer período y decreciente en el segundo período, se obtiene de un comportamiento prácticamente oscilante, compuesto de variaciones positivas y negativas, como puede comprobarse en el Gráfico 4.7, en las que no resulta fácil evidenciar ambas tendencias, a excepción, nuevamente, de las *Artes escénicas*.

**Gráfico 4.7. Variación interanual de la Productividad por actividades culturales
2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)**



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

4.4.2.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELLECTUAL

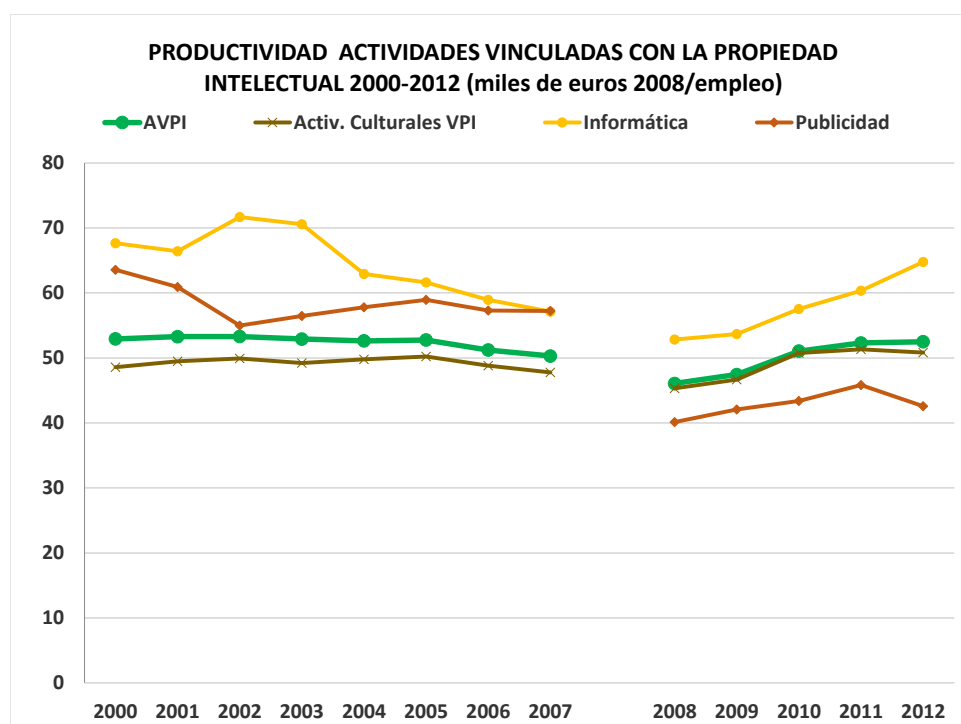
Por lo que respecta a las AVPI, en su conjunto, ya hemos visto que presentan una productividad algo más alta que la del sector cultural. Como quiera que la composición de este último es muy similar al de las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad*

intelectual, la mayor productividad de las AVPI proviene, fundamentalmente, de la *Informática*, que presenta un nivel similar al de *Audiovisual* y *multimedia* en el sector cultural.

Informática es, en efecto, la actividad con mayor productividad y, nuevamente, debemos plantear la influencia del factor tecnológico, aunque la caída del empleo en el período de crisis (-2,53%) contribuye también a su crecimiento, que en ese mismo período supone una tasa anual media de 5,22%.

Arrastrando las diferencias de nivel existentes entre los dos períodos, en el empleo equivalente, la productividad de la Publicidad presenta dos niveles muy diferenciados, de forma que en el período 2000-2008 se sitúa entre 60 y 57 miles de euros de 2008 por empleo equivalente, pasando en el período 2008-2012 a niveles que fluctúan entre 40 y 45 miles de euros de 2008 por empleo equivalente, lo cual se aprecia en el Gráfico 4.8.

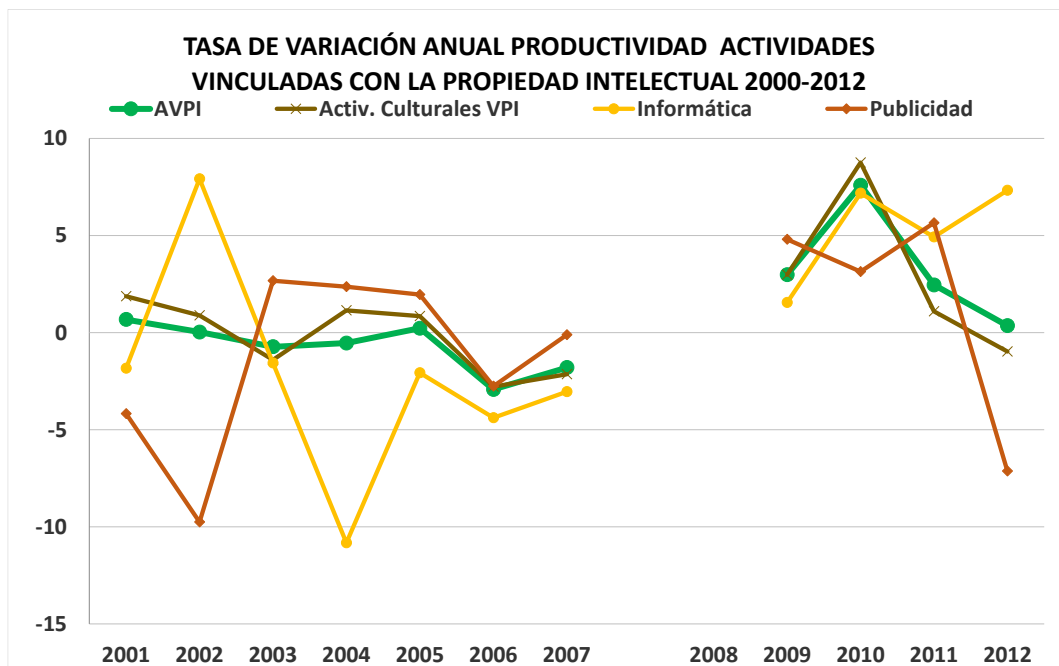
Gráfico 4.8. Productividad de AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

En cualquier caso, sí puede apreciarse una tendencia decreciente durante el primer período de análisis, que se convierte en creciente, en términos generales, en el período de crisis. Para estudiar con más detenimiento esas tendencias podemos observar las tasas de variación que registran cada una de las AVPI en el Gráfico 4.9.

Gráfico 4.9. Variación interanual de la Productividad de AVPI. 2000-2012. (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Decíamos que durante el primer período, estas actividades habían sufrido mayores caídas de productividad y así ha sucedido con las actividades de *Informática* y *Publicidad*, que registran, mayoritariamente, variaciones negativas -llegando a registrar caídas de más de un 10%- y que solo son matizadas por una evolución algo más estable de las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual*.

Ello contrasta con el comportamiento en el segundo período, en que las variaciones suelen ser de carácter positivo, si bien de distinta intensidad y con tendencia a disminuir, que en

el caso de la *Publicidad* resulta ser llamativo, terminando el período con una importante caída de su productividad.

En general, podemos concluir que las actividades que son más susceptibles al cambio tecnológico, como apunta la WIPO (2015, 80-81) a priori, muestran mayores niveles de productividad y, en efecto, así parece ocurrir, pero es cierto, asimismo, que la pérdida generalizada de empleo durante el período de crisis, ha elevado los niveles de productividad, precisamente en actividades caracterizadas por una mayor productividad:

“Labor productivity based on value added is the single most frequently computed productivity statistic. It constitutes the simplest single-factor measure of performance, relating a quantity index of output (value added) to a single quantity index of labor (number of employees or FTE). Generally, there is a wide disparity in labor productivity across copyright industries, with the mass media and audio-visual sectors exhibiting the highest values because they are capital-intensive, while live performances and handcrafts exhibiting the lowest values because they are labor intensive. Therefore a general picture does not exist.”

4.4.3. COSTES LABORALES UNITARIOS

El acercamiento al mercado de trabajo del sector cultural español en los primeros años del siglo XXI puede avanzar un paso más en la dirección que permite conocer el comportamiento de otra magnitud como es la competitividad.

Esto podemos lograrlo a través de la aproximación a los CLU, que puede constituir un indicador de competitividad, que mide el coste laboral por unidad de producción.

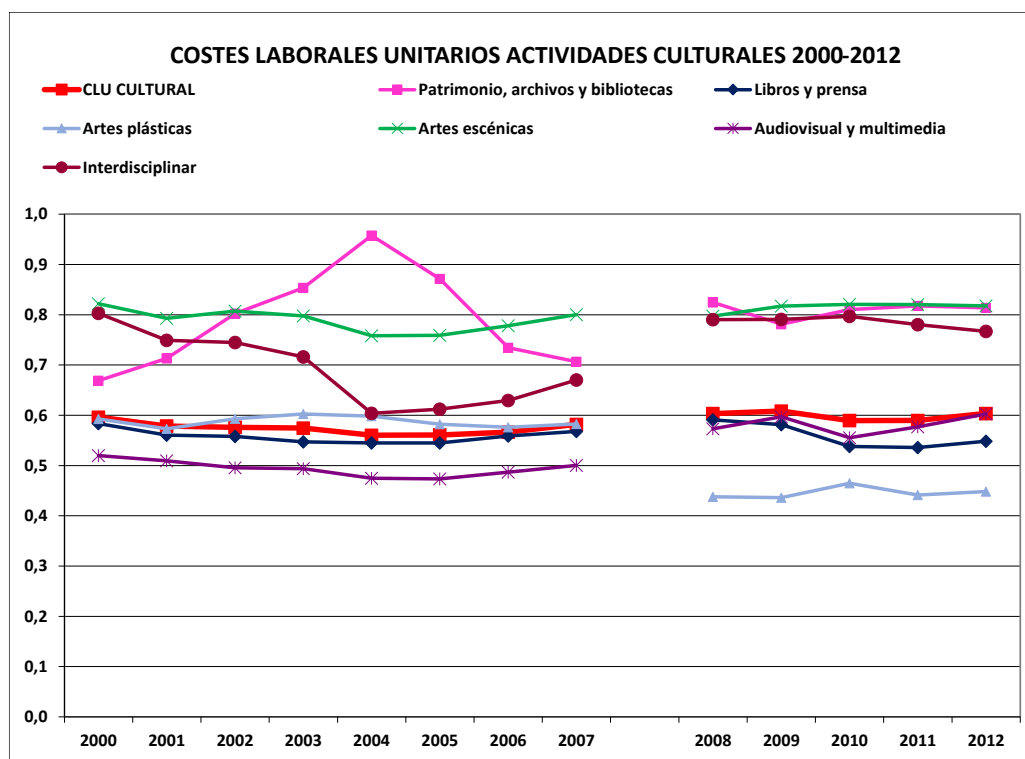
Con los datos que hemos ido obteniendo de la CSCE podemos calcular los costes como cociente entre el coste laboral total y la producción total. No obstante, mediante el supuesto de considerar la totalidad de los costes laborales como salariales y el factor trabajo únicamente como asalariado, podríamos aproximar los CLU como el cociente

entre salarios y producción. En nuestro caso, contamos con la remuneración de asalariados de las actividades culturales y la aportación de estas al PIB.

4.4.3.1. SECTOR CULTURAL

El resultado, para el sector cultural, puede observarse en el Gráfico 4.10, que muestra los CLU obtenidos para las distintas actividades culturales.

**Gráfico 4.10. Costes laborales unitarios de las actividades culturales 2000-2012
(2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)**



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Si atendemos, en primer lugar, al valor absoluto de los CLU, comprobamos que, al igual que para otras magnitudes, en este caso, el cambio de base da lugar a una significativa diferencia entre el primer período y el segundo, para algunas de las actividades objeto de análisis. Este es el caso de *Artes plásticas*, pues para 2007 el CLU es de 0,583 y para 2008

es de 0,438. Esto es algo que puede apreciarse también para las actividades de *Patrimonio, archivos y bibliotecas e Interdisciplinar*.

Por este motivo, al referirnos al valor absoluto, distinguiremos siempre el comportamiento de ambos períodos. En el primero, 2000-2007, los mayores costes laborales corresponden a *Patrimonio, archivos y bibliotecas, Artes escénicas e Interdisciplinar*. Las actividades con menores costes laborales son *Audiovisual y multimedia, Libros y prensa y Artes plásticas*.

Esta ordenación se mantiene, prácticamente, en el período 2008-2012, si bien *Artes plásticas* registra el menor nivel de costes. Por otra parte, este período se caracteriza por una mayor estabilidad casi en la totalidad de series de las actividades culturales.

Si pasamos a interesarnos por la evolución de estos costes, en este mismo gráfico podemos observar que los CLU del sector cultural muestran una ligera reducción en el período 2000-2007, mientras que se mantienen estables para el período 2008-2012, que encierra también un intento de reducción en la parte central de este período.

Pero debemos ver, asimismo, el comportamiento individualizado de las distintas actividades que componen el sector para comprobar si sus CLU se caracterizan por esa estabilidad o no.

No parece que así sea en el caso de la actividad relativa al *Patrimonio, archivos y bibliotecas*. En efecto, en el primer período, la evolución de sus CLU muestran un crecimiento pronunciado que requiere prudencia en su interpretación. Sí podemos constatar su crecimiento durante dicho período -hay que señalar que es la única actividad que crece en dicho período-, mientras que en el segundo período cae moderadamente, a una tasa anual media de -0,34%.

Libros y prensa, como el resto de actividades culturales en el período 2000-2007, presenta una caída, en este caso, a una tasa media de -0,39%, que no es sino el preámbulo de una aún mayor en el período 2008-2012, -1,84%, la más importante de todas ellas.

La actividad de *Artes plásticas* es la que registra una menor caída durante el primer período, con una tasa anual media de -0,24%. En el segundo período, sin embargo, el crecimiento muestra una tasa de 0,60%. *Artes escénicas* muestra una evolución similar, en la medida en que registra una caída en el período 2000-2007, que en el período 2008-2012 se convierte en crecimiento, a una tasa anual media de 0,63%. Ese mismo comportamiento presenta *Audiovisual y multimedia*, aunque su crecimiento en el período de crisis es el mayor de todas las actividades culturales, con una tasa media de 1,27%.

Es, por tanto, este subgrupo de actividades el que ve incrementar sus CLU en el período 2008-2012, si bien en ese período cada una de esas actividades muestra un nivel distinto de CLU y, por tanto, de competitividad. Así, las *Artes escénicas* muestran el nivel más alto de las tres actividades, en un nivel medio, en torno al del sector cultural, se encuentra la actividad de *Audiovisual y multimedia* y, finalmente, con el nivel más bajo de estas y el resto de actividades, se encuentra *Artes plásticas*, que además registra una amplia diferencia entre los dos períodos, debido a las diferencias advertidas entre una base y otra, como ya hemos venido advirtiendo al examinar otras las distintas magnitudes.

Por último, los CLU de la actividad *Interdisciplinar* caen en los dos períodos analizados, de manera más notoria en el primero de ellos, a una tasa anual media de -2,54%.

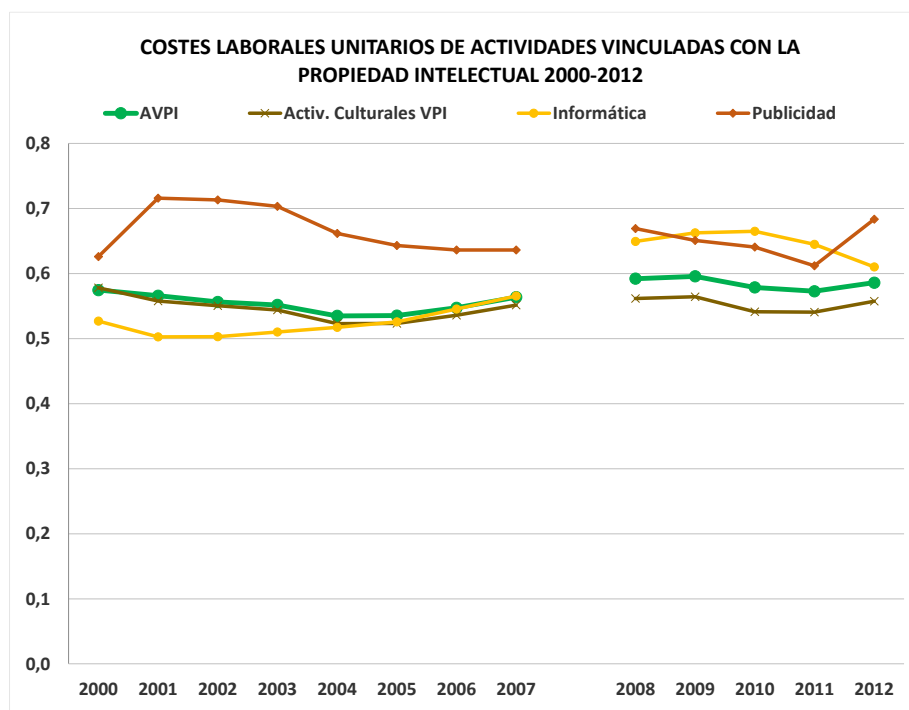
4.4.3.2. ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELLECTUAL

En el caso de las AVPI, en su conjunto, consiguen mantener unos CLU por debajo del conjunto del sector cultural. A ello contribuyen las mismas *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual*, que no incluyen la actividad de *Patrimonio* que, precisamente, es la que presenta, en el conjunto del sector cultural, unos CLU más altos.

Según observamos en el Gráfico 4.11, las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* se mantienen, tanto en el período 2000-2007 como en el 2008-2012,

en un nivel inferior al de las AVPI, consiguiendo reducciones de CLU en ambos períodos (con tasas medias de -0,67% y -0,19%) y, ganancias de competitividad más sostenidas.

Gráfico 4.11. Costes laborales unitarios de las AVPI 2000-2012 (2000-2007 en Base 2000 y 2008-2012 en Base 2008)



Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

Asimismo, contribuye a un menor nivel de CLU en el conjunto de las AVPI, durante el primer período, la actividad relativa a la *Informática*, aunque debido a los saltos detectados, tanto en el empleo como en la remuneración de asalariados, en alguna de las actividades, sus CLU acusan ese salto y aumentan notablemente entre 2000-2007 y 2008-2012, aunque van cayendo a lo largo de este último, a una tasa media de -1,55%.

Los CLU de la *Publicidad*, sin embargo, se sitúan en un nivel muy superior al del conjunto de AVPI, y su tendencia, en ambos períodos analizados, es ligeramente creciente –se obtienen tasas de crecimiento medio acumulado de 0,23% y 0,53%, respectivamente–, por lo que podríamos calificarla como la actividad menos competitiva en este conjunto.

4.4. ¿HA ESTADO PRESENTE LA ENFERMEDAD DE LOS COSTES DE BAUMOL EN EL SECTOR CULTURAL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL?

Los resultados obtenidos en los apartados anteriores constituyen la base para poder detectar la posible “enfermedad de los costes” en el sector cultural y de las AVPI. Este análisis se realiza, en primer lugar, en estos sectores y, posteriormente, tomando de manera singular cada una de las actividades que los conforman.

4.4.1. ANÁLISIS DEL SECTOR EN RELACIÓN CON EL TOTAL DE LA ECONOMÍA NACIONAL

Los valores de las tasas de crecimiento medio acumulado para el conjunto del sector cultural, de las AVPI y del total de la economía se han recogido en la Tabla 4.1⁷⁹, incluyendo las magnitudes iniciales y las obtenidas a partir de ellas, productividad y CLU.

Tabla 4.1. Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para el sector cultural, las AVPI y el total de la economía en los períodos 2000-2007 y 2008-2012

2000-2007	PRODUCCIÓN (PIB)	EMPLEO	PRODUCTIVIDAD	REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	CLU
SECTOR CULTURAL	1,71	1,95	-0,24	1,35	-0,35
AVPI	1,06	1,80	-0,73	0,78	-0,27
TOTAL ECONOMÍA	3,38	2,86	0,51	2,82	-0,55
2008-2012	PRODUCCIÓN (PIB)	EMPLEO	PRODUCTIVIDAD	REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	CLU
SECTOR CULTURAL	-3,95	-6,23	2,43	-3,94	0,01
AVPI	-2,49	-5,62	3,31	-2,74	-0,26
TOTAL ECONOMÍA	-1,42	-3,90	2,59	-2,71	-1,31

Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

⁷⁹ Para un análisis más detallado de la evolución de la Productividad y los CLU de ambos sectores en relación con el conjunto de la economía, véase la Tabla A.1 del Anexo.

Una característica que debe apuntarse de manera principal es el comportamiento consistente del sector cultural en relación con el total de la economía para cada una de las magnitudes consideradas y para ambos períodos. Las tasas positivas presentan un comportamiento más contenido que para el conjunto de la economía, mientras que las tasas negativas son más acusadas. En el caso de los CLU, por supuesto, el comportamiento es contrario.

No sucede lo mismo, sin embargo, con las AVPI, que no mantienen un comportamiento tan claro frente al total de la economía, sobre todo en lo que concierne al período 2000-2007, en el que el conjunto de estas actividades presentan resultados aún más discretos que los del sector cultural. En el período 2008-2012, en cambio, las AVPI mejoran su posición, situándose sus resultados, en líneas generales, entre los alcanzados por el sector cultural y el total de la economía.

A la vista de los valores obtenidos, debemos reseñar el carácter procíclico del sector cultural, que en años de expansión se comportan de manera positiva, mientras que cuando se llega a años de crisis se retraen, como hemos apuntado ya, de manera más acentuada que el total de la economía.

En consecuencia, en cuanto a la presencia de una posible enfermedad de los costes de Baumol, el sector cultural tomado en su conjunto sí acusaría esta anomalía respecto al total de la economía, puesto que, para el período 2000-2007, su productividad⁸⁰ experimenta una pequeña disminución (su tasa de crecimiento medio es de -0,24%), quedando en desventaja en relación con el crecimiento de la del conjunto de la economía.

En el período de recesión, 2008-2012, se obtienen incrementos de productividad, no obstante, en el sector cultural como conjunto, con una tasa media de crecimiento de signo positivo, 2,43%, pero aún por debajo de la del total de la economía, que alcanza un 2,59%.

⁸⁰ Aunque este ejercicio puede resultar reiterativo con respecto al estudio de los apartados anteriores, se intenta poner énfasis en la comparación de tasas con respecto a la economía en su conjunto para concluir sobre la incidencia o no de la “enfermedad”.

En línea con el anterior resultado, y por lo que respecta a los CLU, como indicador de competitividad, se observa que, en los años de bonanza, el sector cultural obtiene reducciones de costes, a una tasa media de -0,35%, pero inferiores al conjunto de la economía, -0,55%. En los años de crisis, el total de la economía logra nuevamente reducciones de costes, mientras que el sector cultural se estanca con un crecimiento medio de 0,01%.

El conjunto de las AVPI, por su parte, presenta una evolución diferente en los dos períodos de referencia. El período 2000-2007 no registra mejores resultados que el conjunto de la economía, ni siquiera que el propio sector cultural. El menor crecimiento de la producción respecto del empleo origina una ligera pérdida de productividad frente al crecimiento positivo, aunque también discreto, del total de la economía.

Por el contrario, creciendo la remuneración de asalariados por debajo del PIB, sí logran obtener una reducción de CLU, a una tasa media de -0,27% que, sin embargo, no logra superar la del conjunto de la economía (-0,55%), por lo que podemos concluir sobre la presencia de la enfermedad de los costes de Baumol en este tipo de actividades.

Pasando al período 2008-2012, en esta ocasión, el conjunto de las AVPI muestran un crecimiento positivo en su productividad (3,31%), superior incluso a la del total de la economía. Por su parte, los CLU consiguen reducirse también en este período (-0,26%), lo cual lo alejaría de la “enfermedad de los costes” de Baumol, si no fuera porque la economía en su conjunto logra, una mayor reducción (-1,31%).

4.4.2. ANÁLISIS POR ACTIVIDADES DEL SECTOR CULTURAL ESPAÑOL Y DE LAS ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Una vez analizada la evolución, algo dispar, de los CLU del sector cultural y del conjunto de las AVPI, podemos repetir este ejercicio para todas y cada una de las actividades que

componen tanto el sector cultural como las AVPI, conservando como referencia, al igual que en el apartado anterior, el comportamiento de la economía en su conjunto.

Volvemos, pues, a reunir las tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes que hemos ido examinando, esta vez para cada una de las actividades. Debemos advertir, nuevamente, que el respeto al cambio de base que ha dividido, para su estudio, el período comprendido entre 2000 y 2012 en dos períodos, nos obliga a estructurar la información en dos tablas⁸¹. La Tabla 4.2 está referida al período 2000-2007 y la Tabla 4.3 al periodo 2008-2012.

Tabla 4.2. Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para las actividades del sector cultural, de las AVPI y el total de la economía en el período 2000-2007

2000-2007	PRODUCCIÓN (PIB)	EMPLEO	PRODUCTIVIDAD	REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	CLU
SECTOR CULTURAL	1,71	1,95	-0,24	1,35	-0,35
Patrimonio, archivos y bibliotecas	7,79	8,25	-0,43	8,63	0,79
Libros y prensa	-0,12	0,41	-0,52	-0,50	-0,39
Artes plásticas	2,82	2,57	0,24	2,57	-0,24
Artes escénicas	6,36	3,36	2,91	5,96	-0,38
Audiovisual y multimedia	1,04	1,58	-0,53	0,50	-0,54
Interdisciplinar	5,42	3,39	1,97	2,74	-2,54
AVPI	1,06	1,80	-0,73	0,78	-0,27
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	1,20	1,44	-0,24	0,52	-0,67
Informática	1,60	4,09	-2,39	2,64	1,02
Publicidad	-0,63	0,87	-1,49	-0,40	0,23
TOTAL ECONOMÍA	3,38	2,86	0,51	2,82	-0,55

Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

En el apartado anterior hemos podido enfrentar la evolución del sector cultural y del conjunto de las AVPI con el total de la economía española, para cada una de las magnitudes analizadas y para los dos períodos citados. En ese ejercicio hemos comprobado el comportamiento consistente del sector cultural con respecto a la economía

⁸¹ Asimismo, se recuerda el resto de advertencias que se hicieron al inicio del Capítulo.

en su totalidad, más moderado siempre que el de esta, mientras que, en el caso de las AVPI, no es igual en ambos períodos, siendo mejor en el segundo de ellos.

Ahora se trata de comparar el comportamiento del sector cultural⁸² a través de cada una de las actividades que lo componen, actividades que, en términos generales, también muestran su carácter procíclico, comportándose de manera positiva en años de crecimiento.

Partiendo de la referencia de las tasas de crecimiento medio acumulado de dichas actividades, advertimos que son dos las que consiguen mejorarlo para cada magnitud analizada y recogida en la Tabla 4.2, son *Artes escénicas* e *Interdisciplinar*, llegando a mejorar la referencia del total de la economía.

Artes escénicas consigue unas tasas de crecimiento superiores al sector cultural e, incluso, del conjunto de la economía, con la única excepción de los CLU, que para esta se reducen a una tasa de -0,55% y para aquella se reduce tan solo en -0,38%. Precisamente, la actividad a la que Baumol convierte en el blanco del mal que lleva su nombre ha logrado, para el período 2000-2007, superar esa anomalía y su productividad consigue crecer a una tasa media de 2,91%, por encima del total así como del sector cultural.

Por su parte, la actividad *Interdisciplinar* consigue superar, para todas las magnitudes a excepción de la remuneración de asalariados, al sector cultural y a la economía total.

Artes plásticas sitúa sus tasas de crecimiento por encima de casi todas las del sector cultural –no ocurre así con la tasa de CLU, nuestro indicador de competitividad- pero no logra alcanzar las del total de la economía.

Aunque la actividad de *Patrimonio, archivos y bibliotecas* registra unas altas tasas de crecimiento para la producción, el empleo o la remuneración de asalariados –en torno al

⁸² Para un análisis más detallado de la evolución de la Productividad y los CLU por actividades, véanse las Tablas A.2 y A.3 del Anexo.

8%-, su tasa negativa en productividad, -0,43%, y positiva en CLU, 0,79%, le impide situarse entre las actividades con un mejor comportamiento.

Sin embargo, las actividades que salen peor paradas en el período 2000-2007 son *Libros y prensa* y *Audiovisual y multimedia*. Son, precisamente, las que cuentan con mayor componente tecnológico y con un nivel retributivo superior, las que consiguen los peores resultados frente al sector cultural y el total de la economía. Sus tasas de crecimiento en producción y empleo son las más moderadas de todas las actividades culturales y muestran crecimientos negativos en su productividad. No obstante, logran destacar en competitividad, con tasas negativas de CLU de -0,39% y -0,54%, respectivamente, por encima de la del sector cultural.

Ahora podemos comparar estos resultados con los obtenidos por los documentos que citábamos como precedente para este apartado y que fueron presentados en el III Workshop de Economía y Gestión de la Cultura, celebrado en 2011, pese a que las metodologías aplicadas son diferentes y que en nuestro caso, estamos analizando un período más reducido, hasta 2007.

Si bien podríamos afirmar que los resultados para el conjunto de nuestro sector cultural no son exactamente los mismos que los de los documentos a los que estamos haciendo referencia, toda vez que, en el presente estudio, hasta 2007, la evolución de la productividad es negativa en algunas actividades, los buenos resultados de este indicador coinciden para actividades como *Artes escénicas* e *Interdisciplinar*.

En relación con los CLU, también es similar el mal comportamiento de *Patrimonio, Archivos y bibliotecas* y el mejor de *Artes escénicas, Libros y prensa* y *Audiovisual y multimedia*.

En este sentido, *Libros y prensa* y *Audiovisual y multimedia* cuentan con unos CLU que se han visto reducidos, más que el conjunto del sector cultural, merced a la contención de la remuneración de los asalariados. Al igual que en los documentos anteriores, comenta

Fernández Blanco (2011, 35) “no han sido capaces de experimentar ganancias en su productividad”.

Asimismo, se pone de manifiesto por Martín, Palma y Martínez (2011, 18), que este análisis “parece ser positivo para la mayor parte de ellos, si bien el comportamiento de *Patrimonio, archivos y bibliotecas* acusa cierta anomalía”. Esta anomalía, que se traducía en una menor ganancia de productividad y un importante crecimiento relativo de sus CLU, se revela igualmente en el presente trabajo, con una caída de su productividad y siendo la única actividad que ve crecer esos CLU, actividad que se ve acompañada por la de *Artes Plásticas*, que, en palabras de Fernández Blanco (2011, 35) sí parecen sujetos a la enfermedad de los costes.

Por último, también parece extenderse el consenso entre los documentos de referencia y los resultados aquí obtenidos con respecto a las *Artes escénicas* –el sector que focaliza el estudio primigenio de Baumol y Bowen-, que obtiene una ganancia relativa de productividad, mientras que sus CLU se reducen moderadamente, por lo que, en principio, no podríamos confirmar la presencia de la enfermedad de costes para esta actividad durante el período 2000-2007.

Por lo que respecta a las AVPI⁸³, son las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* las que tiran del conjunto, pues aunque la variación de su productividad es ligeramente negativa, son las únicas que ven disminuir sus CLU.

Sin embargo, una actividad como la de *Informática*, que puede presuponerse más dinámica, ciertamente registra crecimientos más destacados en producción, remuneración de asalariados y, sobre todo, en empleo, pero dicho crecimiento hace caer su productividad a una tasa media acumulada de -2,39%, mientras que el crecimiento de la remuneración de asalariados, por encima de la producción, hace crecer sus CLU a una tasa media de 1,02%.

⁸³ Para un análisis más detallado de la evolución de la Productividad y los CLU de las actividades culturales, véanse las Tablas A.4 y A.5 del Anexo.

Por último, la *Publicidad* es la actividad que supone un mayor lastre para el conjunto de las AVPI. Con una producción ligeramente decreciente (-0,63%) y un empleo que crece algo más en positivo (0,87%), se asegura la caída de la productividad, (-1,49%), mientras que sus CLU crecen ligeramente, un 0,23%, pues la remuneración de asalariados, aunque cae (-0,40%), lo hace en un menor volumen que la producción.

Para estas dos actividades, analizadas también en el documento de Fernández Blanco (2011, 35), se ponen de manifiesto, de manera similar, su falta de fuerza en relación con su productividad y el crecimiento de sus CLU.

El resultado es el que ya hemos señalado para el conjunto de las AVPI, un comportamiento aún más discreto que el propio sector cultural frente al total de la economía, cuyas principales magnitudes, con sus tasas de crecimiento medio, muestran los signos de una etapa de bonanza.

Por tanto, para las actividades culturales analizadas en el período 2000-2007, tan sólo las actividades de *Artes escénicas e Interdisciplinar* logran zafarse de la “enfermedad de los costes”.

El período 2008-2012 viene a coincidir con una etapa de crisis en la que es 2012 el año que esta se manifiesta con mayor virulencia. La evolución de las magnitudes que se han ido analizando para cada una de las actividades en este período se sintetiza en la Tabla 4.5, en la que aparecen, como referencias, las tasas de crecimiento medio acumulado para el sector cultural, el conjunto de las AVPI y la economía en su totalidad.

Lo primero que podemos observar es que, en este período, el comportamiento de las distintas actividades es más irregular, pese a que la característica general de esta etapa es de una caída de la producción, el empleo y los salarios y, en consecuencia, de ganancias de productividad, pero no así del incremento de la competitividad, o no, al menos, en todas las actividades.

En cuanto a las actividades que componen nuestro sector cultural, *Interdisciplinar* intenta mantener su buena posición también en 2008-2012. Las caídas de las principales macromagnitudes han sido las más moderadas en este caso, aunque la ganancia de productividad también lo es (1,71%) frente al sector cultural (2,43%) y la economía nacional (2,59%).

Su mejora de la competitividad no es tampoco desdeñable, con una caída de sus CLU de -0,74%, aunque no alcanza la reducción para el total de la economía, de -1,31%.

Tabla 4.3. Tasas de crecimiento medio acumulado de las magnitudes para las actividades del sector cultural, de las AVPI y el total de la economía en el período 2008-2012

2008-2012	PRODUCCIÓN (PIB)	EMPLEO	PRODUCTIVIDAD	REMUNERACIÓN DE ASALARIADOS	CLU
SECTOR CULTURAL	-3,95	-6,23	2,43	-3,94	0,01
Patrimonio, archivos y bibliotecas	-1,29	-3,36	2,14	-1,62	-0,34
Libros y prensa	-2,82	-6,93	4,42	-4,61	-1,84
Artes plásticas	-7,02	-9,63	2,88	-6,46	0,60
Artes escénicas	-1,83	1,00	-2,80	-1,21	0,63
Audiovisual y multimedia	-6,01	-9,24	3,57	-4,81	1,27
Interdisciplinar	-0,10	-1,78	1,71	-0,85	-0,74
AVPI	-2,49	-5,62	3,31	-2,74	-0,26
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	-4,50	-7,19	2,90	-4,68	-0,19
Informática	2,56	-2,53	5,22	0,97	-1,55
Publicidad	-0,87	-2,32	1,49	-0,34	0,53
TOTAL ECONOMÍA	-1,42	-3,90	2,59	-2,71	-1,31

Fuente: Elaboración propia a partir de la CSCE. MECD

No obstante, la actividad que consigue la más importante caída de CLU es *Libros y prensa*, con -1,84%, y logra, asimismo, la mayor tasa de crecimiento de productividad, en este período, un 4,42%, por lo que remonta la pésima situación que esta comparativa le deparó en el período 2000-2007.

Otra de las actividades que consigue mejorar en el segundo período con respecto al primero es la de *Patrimonio, archivos y bibliotecas*, pues las caídas de sus magnitudes resultan contenidas, y obtiene también mejoras en su competitividad, con una caída en su

tasa de crecimiento de CLU de -0,34%, y en su productividad, con una tasa de crecimiento de 2,14%, si bien una de las más discretas del conjunto de actividades del sector cultural.

En el caso de las *Artes escénicas* su situación parece haber empeorado en el período de crisis, pues se convierte en la única actividad en la que el crecimiento de su productividad es negativo en este período (-2,80%). Asimismo, su tasa de crecimiento de CLU es de 0,63%, la más alta después de *Audiovisual y multimedia*. Por todo ello, en este período, la magia parece haberse esfumado y la presencia de la “enfermedad de costes” de Baumol volvería a rondar las *Artes escénicas*, actividad tan paradigmática para este problema.

Pese a ello, Towse (2010b, 342), aunque entiende que, incluso con subvenciones que redujeran notablemente el precio de los espectáculos, no todo el mundo podría acudir a ellos, sí cree que la clave está en la tecnología:

“Digitalization has now changed that and a generation of Young people who have grown up with new technologies seem to be willing to experience the performing arts in new ways that are not only different but also much cheaper. [...] If so, the fixed costs of performances can now, as with mass media, be spread over vastly bigger and broader-based audiences with much lower marginal costs. Rising costs can still be present on the supply side but the cost disease can be neutralized by increased demand. The performing arts are not yet in a terminal state”.

Nos referíamos en párrafos anteriores a la actividad *Audiovisual y multimedia*, que obtiene una importante ganancia de productividad (3,57%), merced sobre todo a la sustancial caída de su empleo. Sin embargo, si en algo destaca es en registrar la mayor tasa de crecimiento de CLU (1,27%), lo que supone, por tanto, la mayor pérdida de competitividad en una actividad que ha sido muy castigada por la crisis.

La única actividad que supera esa caída del empleo es la de *Artes plásticas*, que en lo que se refiere a las principales magnitudes –producción y remuneración salarial, además del empleo– sufre las caídas más significativas, mientras que sus CLU crecen (0,60%). La única magnitud que evoluciona favorablemente es la productividad (2,88%), por encima del conjunto del sector cultural y a costa de una pérdida de empleo tan acentuada.

Lo que hay de sector cultural en el conjunto de las AVPI son las *Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual* que, en el período 2008-2012, tienen el valor suficiente para arrastrar a ese conjunto. Esas actividades registran la caída más importante en producción, en empleo (-7,19%) y remuneración de asalariados. Nuevamente, esta caída tan importante de empleo propicia un incremento de productividad y los CLU consiguen reducirse discretamente (-0,19%).

La *Publicidad* muestra una evolución discreta entre las AVPI, en el período de crisis, se comporta según lo esperado, con caídas moderadas en las principales macromagnitudes, resultando llamativo el crecimiento de sus CLU (0,53%).

Pero el auténtico salvavidas de las AVPI durante la crisis es la *Informática* que, con las únicas tasas de crecimiento positivas en producción y remuneración de asalariados, 2,56% y 0,97%, respectivamente, consigue la tasa más alta de productividad, 5,22%, por encima de cualquier actividad cultural e, incluso, del total de la economía. Los CLU también se reducen de manera significativa (-1,55%), con lo que se invierte completamente el comportamiento registrado por esta actividad en el período 2000-2007.

Recapitulando, en el período 2008-2012, tan solo *Libros y prensa* e *Informática* pueden considerarse ajenas a la “enfermedad de los costes”, mientras que, en líneas generales, podemos reconocer que el sector cultural –y algunas actividades que en él se agrupan- no presentan un comportamiento lo suficientemente dinámico en productividad y CLU como para aventajar al resto de la economía, de tal forma que puede presentarse como un sector más rezagado y predispuesto al padecimiento de este mal.

En este sentido, Baumol y Bowen (1966, 175-176) recogen distintos remedios que reduzcan los efectos de la enfermedad que reconocen en el sector cultural, desde aquellos que van a la interpretación de obras que requieren un conjunto más reducido de músicos a la discriminación de precios a aplicar en determinados días de la semana, algo que estos autores llegan a calificar de “paliativos”:

“Once-and-for-all reductions in cost cannot indefinitely offset the cumulative pressures which technological advance in the rest of the economy will continue to impose the arts”.

En cualquier caso, este argumento, que ha llevado tradicionalmente a justificar la intervención pública, no está tan clara para Heilbrun (2011, 74), que considera que la brecha de productividad no debe, en sí misma, constituir la justificación de las ayudas públicas y que en ese tipo de actividades, los precios deben servir para poner de relieve el coste real:

“Given that its real costs are rising relative to those in more progressive industries, it is best to let its prices increase to reflect the rise in real costs. [...] Lag or no lag, subsidies can be justified only by some form of market failure”.

Efectivamente, Baumol y Bowen (1966, 386) terminan por matizar las circunstancias que, en último término, deben llevar al Estado a intervenir en la financiación de la cultura:

“Government must provide funds only where the market has no way to charge for all the benefits offered by an activity. When such a case arises, failure of the government to provide funds may constitute a very false economy –a misallocation of the community’s resources, and a failure to implement the desires of the public. In such circumstances, government outlays are no manifestation of boondoggling bureaucracy, no evidence of creeping socialism, but a response to one of the needs of the society at large”.

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 5. ESTUDIO COMPARATIVO DEL PERFIL DEL EMPLEADO
CULTURAL: UNIÓN EUROPEA Y ESPAÑA

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CAPÍTULO 5. ESTUDIO COMPARATIVO DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL: UNIÓN EUROPEA Y ESPAÑA

Para materializar nuestra preocupación por el mercado de trabajo cultural, dedicaremos un último apartado a conocer el perfil de los empleados culturales en los ámbitos territoriales de los cuales contamos con información disponible, en este caso, la UE y España, obteniendo algunas conclusiones sobre sus diferencias y semejanzas.

Interesados en conocer cómo es el empleado cultural, qué características presenta y de qué manera puede obtenerse su perfil de manera orientativa, con sus puntos fuertes y sus debilidades, podemos obtener información en la UE, a través de Eurostat y de España, a través del MECD.

Comenzaremos el Capítulo con una referencia que justifique la relevancia del empleo en la estadística cultural y que explique, desde el punto de vista metodológico, el ejercicio que pretendemos llevar a cabo.

A partir de las estadísticas disponibles, podremos presentar información acerca del empleo por género, por tramos de edad, por el nivel de estudios, así como del tipo de contratación. Así podemos conseguir un retrato robot del empleado cultural en estos ámbitos territoriales y comprobar si se obtiene una mínima coherencia de su comparación.

Contrastaremos, por último, los resultados obtenidos con lo que la evolución del mercado de trabajo en general, parece indicarnos.

5.1. JUSTIFICACIÓN Y METODOLOGÍA RELATIVA AL ESTUDIO DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL

Nuestro trabajo pone su centro de atención en el análisis de las variables de oferta dentro del sector cultural. La CSCE, como hemos podido comprobar en los dos anteriores Capítulos, presenta la producción y el empleo como variables determinantes en la medición del sector. También se obtiene la misma conclusión del análisis sobre la incidencia de la “enfermedad de los costes”, que vuelca sus consecuencias, fundamentalmente, en el mercado de trabajo cultural.

No cabe duda de que, especialmente, el empleo es una de las variables de estudio preeminentes para el sector. en esta misma línea, si hay una variable considerada relevante para los distintos organismos internacionales que realizan propuestas en materia de estadística cultural, esa es, unánimemente, la relativa al empleo. Junto con el valor añadido y el comercio exterior, da una idea cierta de la dimensión económica del sector en el conjunto de una economía, pese a sus dificultades de delimitación y de obtención de estadísticas comparables.

En este apartado pretendemos poner el foco en las principales cuestiones metodológicas que, de manera específica, pueden atañer al empleo cultural, a través de las recomendaciones de algunos de esos organismos.

- a) El documento *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico* (2014, 30) comienza caracterizando la cultura como “proveedora de empleos” y propone un sencillo indicador sobre el porcentaje de población activa dedicada a ocupaciones culturales. Para ello, deben considerarse tanto a personas que desempeñan ocupaciones culturales, tanto en actividades culturales como no culturales, así como a las que ejercen ocupaciones no culturales dentro de actividades culturales, merced al cruce de información entre ambas clasificaciones.

Este *Manual*, sin embargo, advierte de la subestimación de los resultados, debido al hecho de dejar fuera ocupaciones no culturales de actividades vinculadas a las culturales, aunque sea de manera indirecta. El grado de pérdida de información dependerá, no obstante, del nivel de desagregación de los datos disponibles en las citadas clasificaciones⁸⁴.

Asimismo, sugiere completar estos resultados con datos adicionales que arrojen mayor luz sobre ese porcentaje de personas que configuran el empleo cultural y sobre las funciones que realizan y en qué condiciones las realizan (sexo, edad, nivel educativo, horas dedicadas o estabilidad de los puestos de trabajo).

- b) El documento de la WIPO (2015), *Guide on Surveying the Economic Contribution of the Copyright Industries*, resulta muy específico en su objetivo, pero contiene referencias al empleo que pueden ser de utilidad para el sector cultural.

Así, para la medición del empleo en el sector del *copyright* se proponen estimaciones a través de:

- estudios específicos para este tipo de industrias, ya procedan de agencias oficiales, ya de instituciones privadas;
- resultados de censos que, progresivamente, van ofreciendo información más desagregada, y
- de tablas input-output.

Los indicadores que pueden configurarse a partir de estas mediciones pueden ser relativos a empleo, empleo equivalente⁸⁵, horas de trabajo realizadas y

⁸⁴ En relación con el detalle de clasificaciones y nivel de desagregación utilizados en las estadísticas nacionales que tienen que ver con el empleo, el documento *Summary Report of the 2013 UIS Cultural Employment Metadata Survey* lleva a cabo una revisión de la situación a nivel internacional, estableciendo una ordenación en función de su aplicación.

⁸⁵ El documento reconoce que, si bien en este tipo de industrias, el empleo no suele ser de carácter permanente o a tiempo completo, la referencia al empleo sí debería hacerse en términos de empleo equivalente para facilitar una mayor comparabilidad.

remuneración de asalariados. A estos, añade el relativo a la productividad del trabajo, como ratio de la aportación de la industria al PIB y la proporción de empleados en ella⁸⁶, lo cual aporta una distinta visión de esta, a la par que permite comparaciones con otros sectores o países.

- c) El *Informe sobre la Economía creativa* de la UNCTAD (2010, 147-148) pone el énfasis, en relación con la variable empleo, en una serie de cuestiones sobre las que se plantearían problemas a la hora de su medición.

Así, por ejemplo, la disparidad de aproximaciones existentes a dicha variable a nivel internacional, y aunque el indicador más utilizado es el número de personas dedicadas a ocupaciones culturales, se plantea el problema de que, en personas que pudieran contar con más de un trabajo, podrían aceptar una menor remuneración en el segundo trabajo, que si perteneciera al sector creativo, daría lugar a una distorsión del nivel salarial del sector, o bien podría llegar a no contabilizarse. Algo similar podría ocurrir en el caso de los trabajadores independientes aunque, si bien “individualmente estos son una parte insignificante de la economía, son parte significativa de la economía creativa”.

El *Informe sobre Economía creativa* de la UNESCO (2013, 125-129), por su parte, presenta una serie de indicadores de recursos, capacidades y resultados encontrándose, en el primero y el último, referencias al empleo.

En los de recursos aparece la mano de obra creativa, con indicadores como el número de artistas, trabajadores creativos, tanto en valor absoluto como en

El empleo equivalente, según el MECD, “se corresponde con puestos de trabajo equivalentes a tiempo completo en el territorio económico español. Al tratarse de puestos de trabajo una misma persona puede ser contabilizada tantas veces como puestos de trabajo ocupe en actividad principal o secundaria, en jornada a tiempo completo o parcial, estimándose su equivalente a tiempo completo. Este concepto difiere del utilizado en la Encuesta de Población Activa (EPA)”.

⁸⁶ Esta operación es la que se ha utilizado para determinar la productividad en el sector cultural, que hemos expuesto en el Capítulo 4.

porcentaje del empleo total o referencias de las características socioeconómicas de estos trabajadores. En los de resultados, de carácter económico, se repiten en términos de variación, como los relativos a nuevos trabajadores en el sector, aumento de sueldos o de ingresos percibidos o mayores oportunidades de trabajo, como el crecimiento de trabajos de carácter estable.

- d) DCMS, el órgano ministerial británico especializado en cultura e industrias creativas, publica con frecuencia resultados estadísticos relativos a estas últimas y, en este sentido, es reciente⁸⁷ una publicación monográfica y periódica dedicada al empleo.

En ella, llama la atención la terminología y la correspondiente simbología utilizada para hacer referencia a la economía creativa⁸⁸, que incluye 1) la contribución de las industrias creativas que, a su vez, tiene en cuenta el total del empleo tanto si se trata de ocupaciones creativas como si no, y 2) las ocupaciones creativas, independientemente del sector al que pertenezcan. Sobre estos conceptos⁸⁹, proporcionan datos actualizados en función de criterios como el territorio, nivel de formación, sexo, raza o nivel socioeconómico.

Igualmente resulta interesante la propuesta a futuro para elaborar indicadores de productividad, enfrentando el empleo a una medida de output (VAB)⁹⁰. Para evitar que las variaciones de productividad puedan deberse a la inflación, se trabaja en un deflactor específico para las industrias creativas que pueda ofrecer una medida robusta de productividad.

⁸⁷ Referida a junio de 2016.

⁸⁸ Aunque supere el ámbito de lo estrictamente cultural, nos resulta útil para comprender qué tipo de empleo puede tenerse en cuenta en el sector.

⁸⁹ Recordemos aquí el concepto de tridente creativo.

⁹⁰ Una operación similar a la propuesta por WIPO (2015) en el punto b).

e) *Cultural statistics*, como apuntamos anteriormente, responde a las recomendaciones vertidas en el *ESSnet Final Report* (2012, 148-151). En el ámbito europeo, y por lo que a empleo se refiere, la elaboración de la estadística de empleo cultural procede de la European Labour Force Survey (EU-LFS) de Eurostat, de esta manera, puede ser perfectamente comparado con el total.

El empleo cultural se mide a través del cruce de la clasificación NACE Rev. 2, que debe ofrecerse con un mínimo de dos dígitos, para la actividad económica principal⁹¹ en la que trabaja una persona, y la clasificación ISCO- 08⁹², relativa a las ocupaciones⁹³ -con un mínimo de tres dígitos-, excluyendo aquellas para las que no es posible determinar qué proporción guarda relación con el ámbito cultural⁹⁴, adoptando, por tanto, para la estimación de datos una actitud prudente.

Por lo que respecta al análisis que pretendemos acometer para conocer los rasgos comunes de los empleados culturales, nuestras fuentes estadísticas van a ser, por una parte, Eurostat y, por otra, el estudio del empleo cultural, como magnitud transversal, del MECD.

En cuanto a la primera, tomaremos la información disponible en la base de datos de Eurostat, relativa al empleo cultural, que contiene datos desde 2008 a 2015 y que atiende a los requerimientos expuestos más arriba, en el punto e).

Por su parte, los datos obtenidos del MECD proceden de la Encuesta de Población Activa, elaborada por el INE con carácter trimestral. A partir de esta, el MECD realiza una explotación específica, cruzando ocupaciones y actividades vinculadas con el sector cultural, siguiendo recomendaciones que se han hecho en este mismo apartado.

⁹¹ Trabajos de carácter secundario en el ámbito cultural no serían registrados.

⁹² Fue implantada en 2011, por lo que, como puede comprobarse en las series que presentamos en el siguiente apartado, presentan una ruptura entre 2010 y 2011.

⁹³ En sus páginas 171 y 172 se incluyen los códigos considerados como 100% culturales.

⁹⁴ Se pone como ejemplo el código ISCO 1431 “Sports, recreation and cultural centre managers”.

En la nota metodológica se define el empleo cultural como “el conjunto de ocupados de 16 años en adelante que desarrollan una ocupación cultural en el conjunto de la economía o cualquier empleo en sectores culturales”, lo cual difiere del concepto de empleo equivalente utilizado en los Capítulos anteriores, según la CSCE.

En dicha nota, relativa al empleo, se advierte que “en la explotación se han considerado únicamente las medias anuales⁹⁵. Asimismo ha de tenerse en cuenta que, desde 2011 los resultados incorporan los valores poblacionales que se derivan del Censo 2011. Para años anteriores se ha elaborado una serie enlazada considerando las tasas disponibles”.

Y es que los datos que se han cruzado para identificarlo corresponden a la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE-2009) y a la Clasificación Nacional de Ocupaciones (CNO-2011), ambas con un nivel de desglose de tres dígitos⁹⁶. Pero la CNAE-2009 sustituyó a partir de 2008 a la CNAE-93 y, a partir de 2011, la CNO-2011 sustituyó a la CNO-94, por lo que se producen rupturas en las series que se han subsanado con una serie enlazada del empleo total, tanto en datos del segundo trimestre del año, como anuales. No obstante, nuestro período seleccionado será 2011-2015.

En cuanto al nivel de desglose de las clasificaciones, aquellas actividades que habrían precisado un mayor nivel de desglose para ser identificadas no han podido ser incluidas en el empleo cultural, mientras que se han incluido algunas de las que no interesa al sector su totalidad, como ocurre con la actividad 245 Arquitectos, urbanistas e ingenieros geógrafos, de la cual es relevante el trabajo creativo de los arquitectos. A pesar de esta dificultad, pasamos a realizar ambos perfiles para la UE y España.

⁹⁵ En CULTURABase se incluyen, junto con las medias anuales, las medias anuales móviles, así como datos trimestrales, a partir de 2011. Sin embargo, hasta la edición del AEC 2012, se tomaban los datos correspondientes al segundo trimestre de cada año.

⁹⁶ De la CNAE-2009 se han tomado las actividades 181, 182, 264, 268, 322, 591, 591, 592, 601, 602, 741, 742, 743, 900 y 910 más “cualquier otra actividad económica si se trata de una ocupación cultural”.

De la CNO-2011 se han tomado las ocupaciones 245, 291, 292, 293, 373, 383, 421 y 762 más “cualquier otra ocupación si se trata de una actividad económica cultural”.

5.2. PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA

Eurostat produce datos sobre la UE y promueve la armonización de los métodos estadísticos de los estados miembros. Los datos que ofrece en materia de empleo cultural están clasificados por edad, nivel de estudios, ocupación principal del sector y género del empleado cultural. Estos datos se obtienen para el periodo 2008-2015, tanto en miles de personas como en porcentaje.

5.2.1. CONTRIBUCIÓN AL EMPLEO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA

No obstante, antes de referirnos a cada uno de estos aspectos concretos del empleo cultural, podemos analizar los datos de Eurostat con una **perspectiva general**, para poder situar brevemente a la UE frente al empleo en este sector y a los países que la componen, en relación con ella.

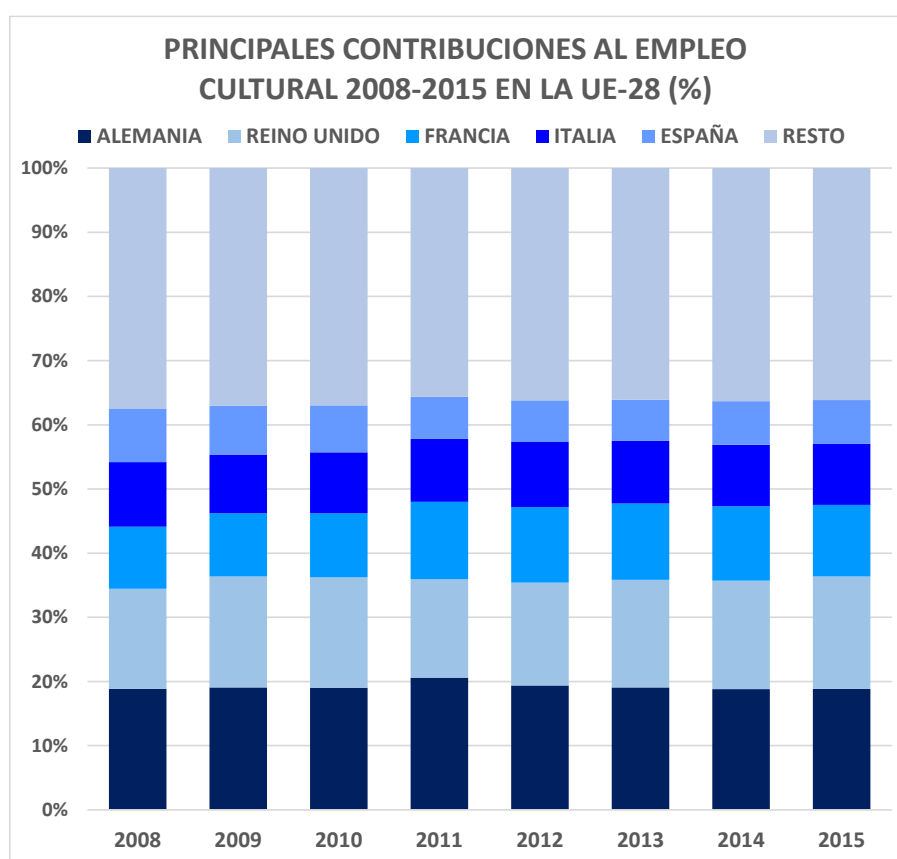
Si comenzamos este análisis atendiendo al número de personas que en la UE se dedican al sector cultural, son 5.352,2 miles en 2008, que pasan a ser 6.447,8 miles en 2015, lo cual supone un crecimiento de algo más de un 20% en el período, o lo que es lo mismo, un crecimiento medio anual del 2,7%. De este número de personas, por encima de 1.000 miles en todo este periodo tienen su empleo en Alemania (1.214,5 miles en 2015), que suponen en torno al 19% de la UE y cuyo crecimiento presenta una tasa similar a la del conjunto de la UE. Alemania es seguida muy de cerca por Reino Unido, con una proporción de empleo cultural cercana al 17% de la UE.

Mientras tanto, en España tan solo se ocuparon algo más de 400 miles de personas (439,8 miles en 2015), número que se ha visto estancado en este período, pues su variación ha sido de -0,7%, acusando una fuerte caída desde 2008, de la que no llega a recuperarse hasta 2014. Su participación en el total del empleo cultural ronda el 7%.

No obstante, e independientemente de que posteriormente cuantifiquemos la importancia del empleo cultural en forma de porcentaje para cada país, podemos plasmar gráficamente las principales contribuciones al empleo cultural de los países miembros. Será mediante la utilización de un concepto similar a los denominados coeficientes de concentración.

En este caso, y así puede observarse en el Gráfico 5.1, si consideramos los cinco países de mayor contribución al empleo cultural comunitario –de manera que España también pueda visualizarse-, estos consiguen aportar en torno al 64% del total del empleo cultural.

Gráfico 5.1. Principales contribuciones al empleo cultural en la Unión Europea. 2008-2015



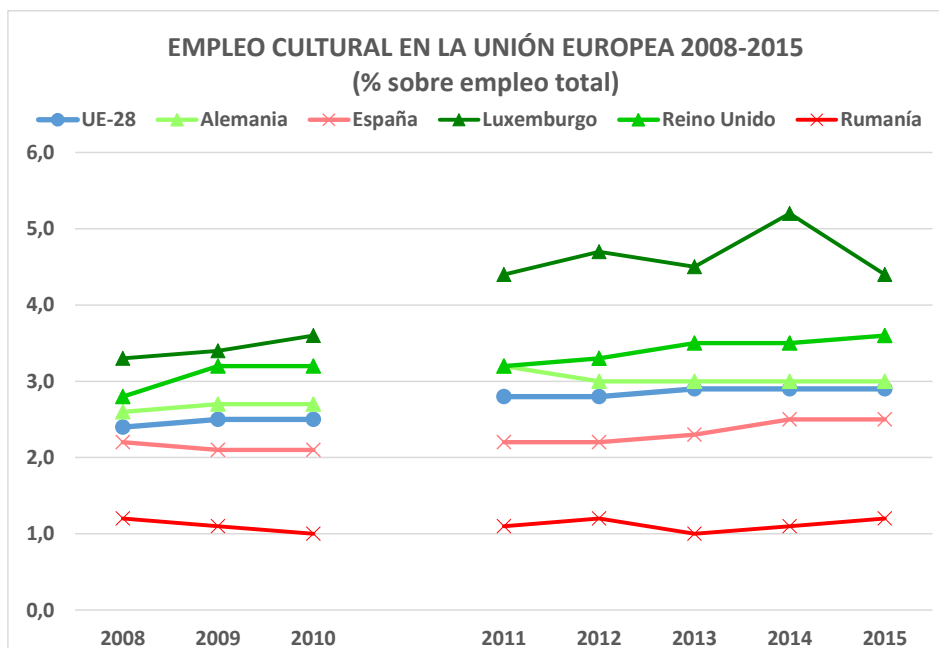
Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

Si pasamos de los valores absolutos al porcentaje, en 2008, el 2,4% de los contratos laborales en la UE están relacionados con el sector cultural, este porcentaje sube en 2015, hasta el 2,9%. Estas cifras son más moderadas en España, cuyo empleo cultural pasa de

un 2,2% en 2008 hasta un 2,5% en 2015, pero ambas referencias quedan bastante lejos de Luxemburgo que, con un 4,4%, es el miembro de la UE con mayor porcentaje de empleo cultural. En este mismo año, Reino Unido cuenta con un 3,6% mientras que Alemania alcanza el 3,0%. Estas referencias se representan en el Gráfico 5.2.

No llegan a alcanzar, sin embargo, a un país como Islandia, aún con mayor porcentaje de ocupación en este sector, pasando desde un 4,3% en 2008 a un 5,1% en 2015.

Gráfico 5.2. Empleo cultural en la Unión Europea 2008-2015. % sobre empleo total



Fuente: Eurostat

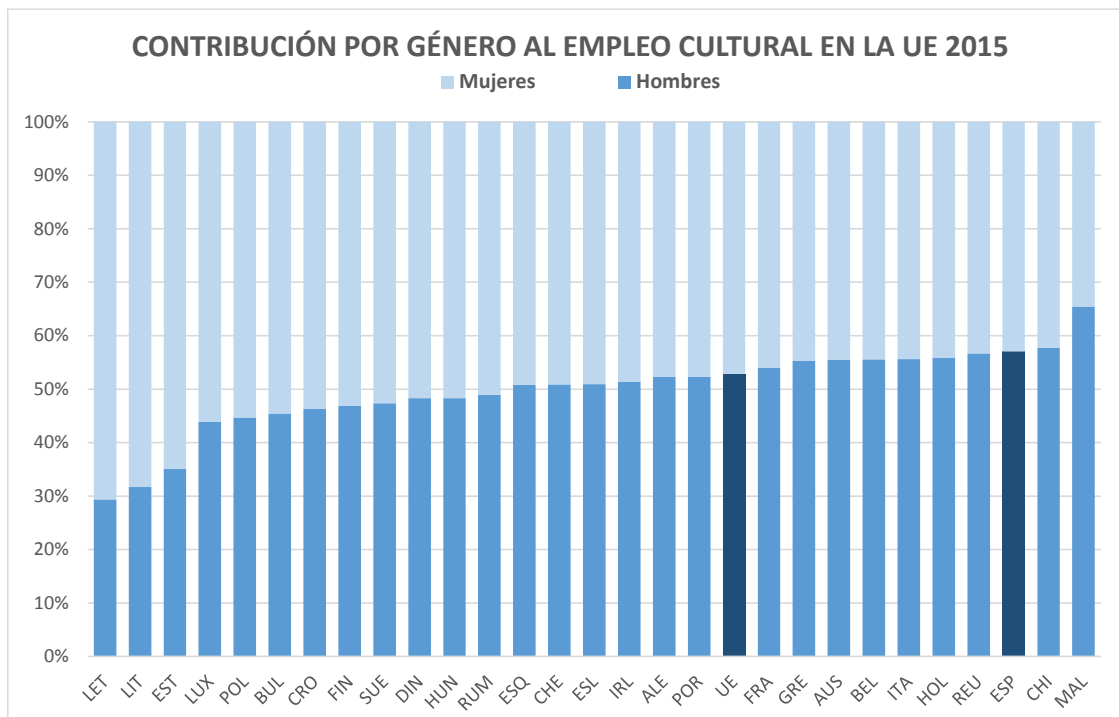
5.2.2. EMPLEO CULTURAL POR GÉNERO

A lo largo de los siguientes apartados, y para disponer de una medida homogénea para los países que conforman la UE, haremos referencia a porcentajes, como expresión de las distintas contribuciones de los países miembros en cada categoría que compone las distintas características que vamos a ir analizando. De esta forma, la característica relativa al género se compone de dos categorías, masculina y femenina, y más que referirnos a número de personas empleadas de una categoría u otra, nos referiremos al porcentaje con el que cada categoría contribuye al empleo cultural en su conjunto.

Descendiendo entonces a esas características que contribuyen a conocer el perfil del empleado cultural europeo, una de las determinantes es su género. Partiendo del total de empleados registrados en la UE, mayoritariamente, los países miembros cuentan con mayor presencia masculina en el sector cultural, si bien no se ve descompensada en exceso respecto a la femenina.

En el Gráfico 5.3 comprobamos que el 53,7% de los empleados culturales de la UE en 2015 eran hombres, cifra parecida a la que registra Alemania, con un 53,2%, mientras que en España es la segunda más alta de ese año, un 59,4%, por detrás de Malta, con un 73,7%. Estos porcentajes se van suavizando durante el período, pues también en la mayoría de países se registra una –mayor o menor- caída de la participación masculina, que en España es -3,9%.

Gráfico 5.3. Contribución por género al empleo cultural en la Unión Europea. 2015



Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

Por otra parte, los países que muestran una mayor presencia femenina en el empleo cultural son Letonia, cuya participación masculina se reduce en 2008 al 30,9%, seguido de Lituania, con un 35,0% y Estonia, con un 35,2%.

5.2.3. EMPLEO CULTURAL POR EDAD

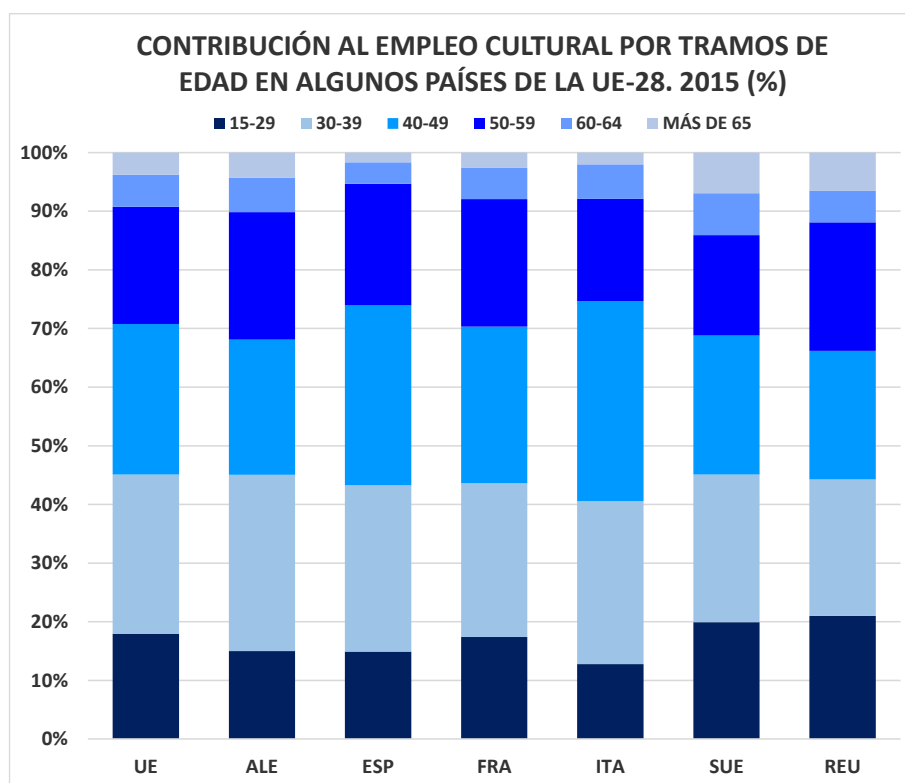
Eurostat clasifica los empleados culturales según tramos de edad y la característica principal de este aspecto es que los tramos centrales aglutinan el mayor porcentaje de empleados.

Para el conjunto de la UE, el tramo de edad más numeroso es el de 30-39 años, con un 27,2% en 2015. Para este tramo, el empleo cultural representa el 3,3% del empleo total, si bien en países como Dinamarca y Suecia supone hasta un 4,9% del total, mientras que en países como Rumanía solo alcanzan el 1,4% del total. En este tramo, uno de los países que destaca por presentar una mayor proporción es precisamente España, con un 32,5%, cercano a países como Croacia, Portugal y Polonia.

Por lo que respecta al tramo de menor edad, entre 15 y 29 años, en 2015, la UE contaba con un 18,0% del total de empleados culturales, cifra muy por encima de la que alcanzan países como Italia que, en ese año, tan solo alcanza el 11,9% de su empleo cultural. Sin embargo, países como Reino Unido contribuyen más al empleo cultural en este tramo, con un 22,2%, aunque a la cabeza se encuentra Malta, con un 30,9%.

Precisamente, Reino Unido es de los países representados en el Gráfico 5.4 que cuenta con más empleados culturales en el tramo de menor edad, pero también en los dos que engloban a los de mayor edad, entre 60 y 64 años y más de 65 años, siendo similar el caso de Suecia. Mientras que el conjunto de la UE, en el primero de estos cuenta con un 5,5% de empleo cultural y un 3,8% en el segundo, Reino Unido presenta, respectivamente, un 5,6% y casi un 6,9%. España presenta valores más moderados que el total de la UE en estos últimos tramos de edad.

Gráfico 5.4. Contribución al empleo cultural por tramos de edad en la Unión Europea. 2015

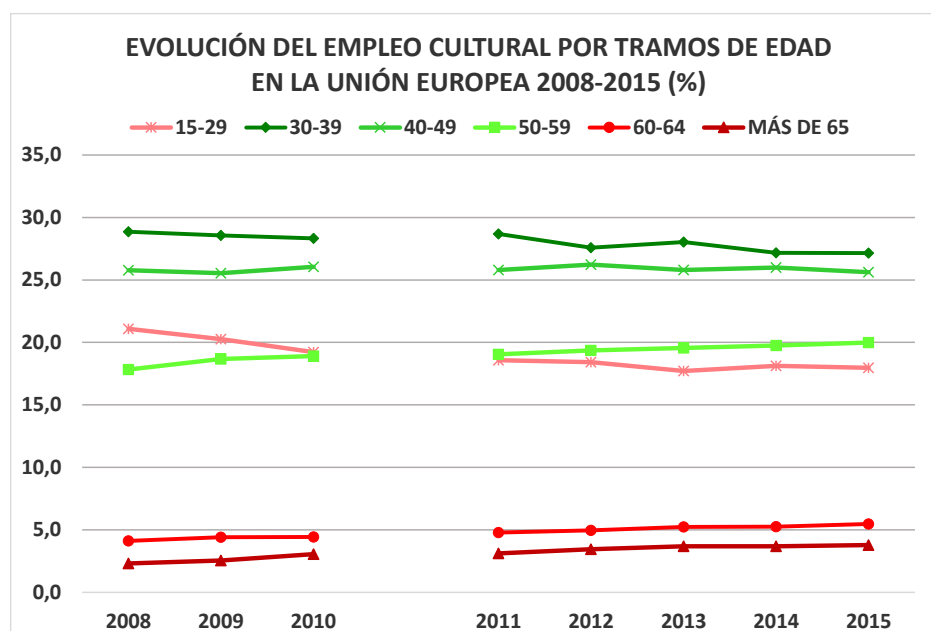


Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

En cuanto a la evolución de la contribución de los distintos tramos de edad en el período 2008-2015, y centrándonos exclusivamente en el conjunto de la UE, podemos comprobar en el Gráfico 5.5, en primer lugar, la mayor importancia de la contribución de los tramos de edad centrales al empleo cultural.

En segundo lugar, puede advertirse un cierto envejecimiento en el empleo cultural., toda vez que el tramo de menor edad ve caer su contribución a este e, incluso, el tramo de 30 a 39 años, pese a ser el de mayor porcentaje, también pierde levemente su participación en el empleo cultural. Por el contrario, los de mayor edad son los que más crecen respecto al resto de tramos. Esta evolución puede ser trasladada al caso de España.

Gráfico 5.5. Evolución del empleo cultural por tramos de edad en la Unión Europea. 2008-2015



Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

5.2.4. EMPLEO CULTURAL POR NIVEL EDUCATIVO

Otro aspecto a partir del cual podemos configurar el perfil del empleado cultural en la UE es la proporcionalidad de las cualificaciones académicas predominantes en los empleados dentro de este sector.

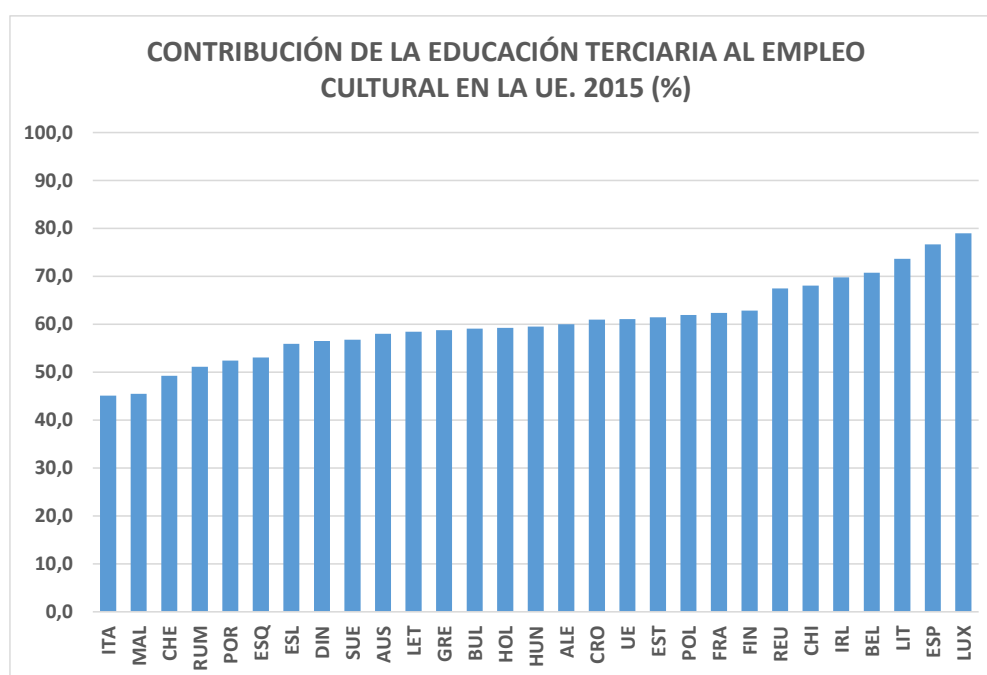
Eurostat realiza una clasificación en tres grupos atendiendo a la Clasificación Internacional Normalizada de la Educación 2011 (CINE-2011)⁹⁷, en los que distingue una educación primaria, secundaria y terciaria, la cual se asimilaría a una educación superior o universitaria.

En este caso, y así se pone de manifiesto en el Gráfico 5.6, es clara la relevancia de los estudios superiores en las personas ocupadas en el sector cultural. Algo más del 50% de

⁹⁷ O también ISCED-2011 (International Standard Classification of Education).

los empleos en este sector en la UE en 2008 pertenecen a este grupo, si bien a lo largo del período este porcentaje ha aumentado hasta el 61,1% en 2015. En España las cifras son algo más altas, ya que partiendo del 65,1% del empleo cultural en 2008 se alcanza en 2015 el 76,6%, con lo que tres de cada cuatro empleados culturales cuenta con educación superior o universitaria.

Gráfico 5.6. Contribución de los empleados con educación terciaria al empleo cultural en la Unión Europea. 2015.



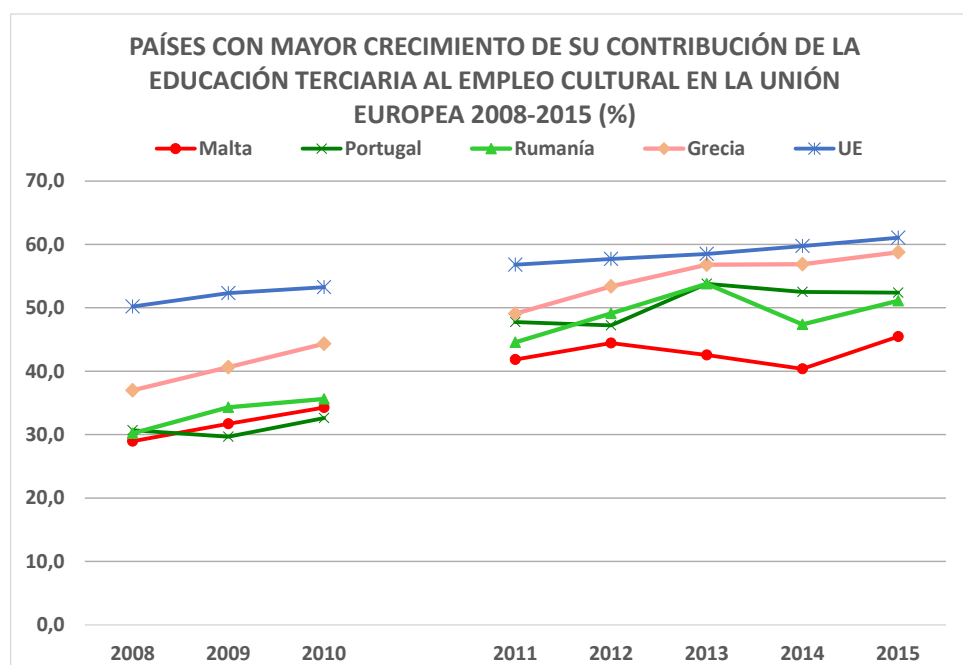
Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

En efecto, el peso de los empleados que poseen un nivel de educación superior en el empleo cultural es incontestable aunque aún existe un considerable margen entre el 45,1% de Italia en esta categoría y el 78,9% de Luxemburgo.

Pero también es cierto que dicha categoría no ha dejado de crecer en el período que abarca Eurostat. Así pues ninguno de los países de la UE ha experimentado una variación negativa en esta contribución, aunque sí puedan haber registrado oscilaciones interanuales. Por tanto, en mayor o menor medida, todos los países ven fortalecido el

empleo cultural para este nivel educativo y el Gráfico 5.7 recoge la evolución de aquellos países que más han incrementado su contribución a lo largo del período 2008-2015.

Gráfico 5.7. Evolución de la contribución de la educación terciaria al empleo cultural en algunos países de la Unión Europea. 2008-2015



Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

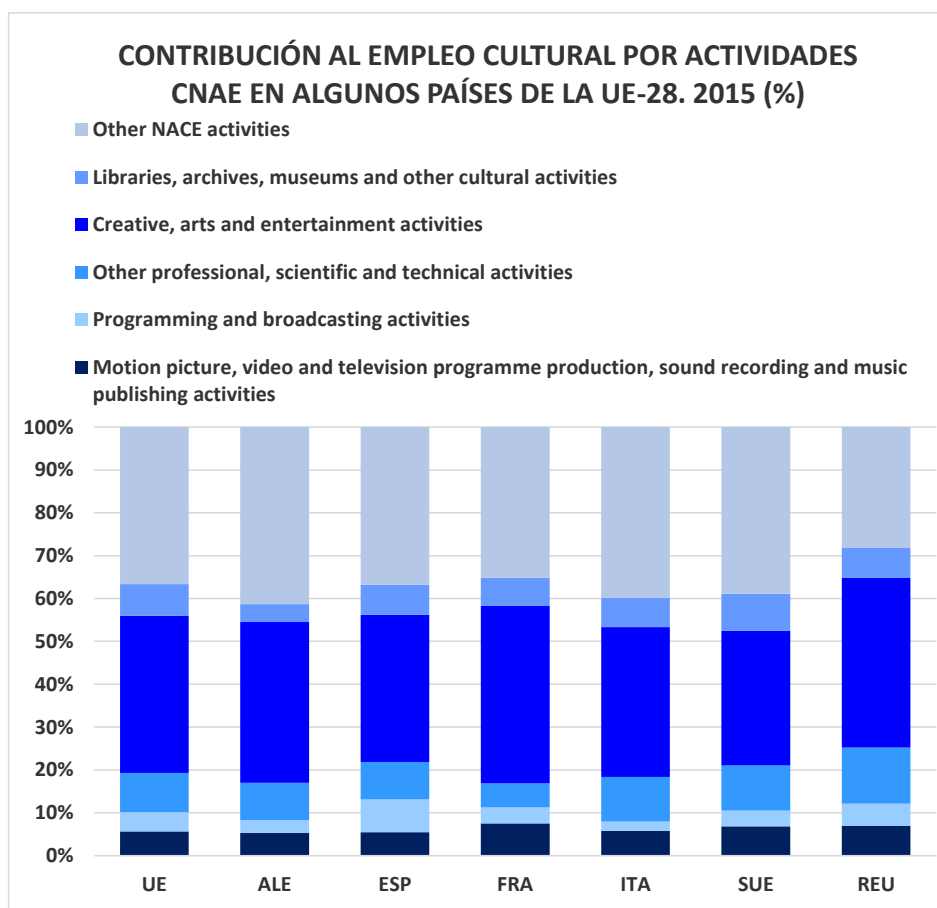
5.2.5. EMPLEO CULTURAL POR ACTIVIDADES (CNAE)

Una última característica que ofrece Eurostat para conocer la composición del empleo cultural en la UE es el tipo de actividades concretas que se realizan dentro del sector cultural. Recordando que no todas las actividades consideradas por Eurostat son totalmente culturales, podemos ver cuáles de ellas aglutinan mayor empleo⁹⁸.

⁹⁸ A este respecto, la publicación Cultural Statistics, publicada en 2016 por Eurostat, incluye en sus páginas 71 y 72 actividades y ocupaciones que se consideran 100% culturales, entre las que sitúa las distintas categorías que aparecen en el Gráfico 4.47, a excepción de otras actividades CNAE y Otras actividades profesionales, científicas y técnicas.

Entre las categorías que ofrece Eurostat para el empleo por actividades, y dejando aparte el cajón de sastre de la categoría relativa a otras actividades CNAE, que es la que aglutina el 50% del empleo cultural aunque no todo su empleo sea 100% cultural, podemos comprobar en el Gráfico 5.8 que las actividades creativas, artísticas y de entretenimiento” es la que contribuye al empleo cultural con un mayor porcentaje en la UE, un 18,1% en 2015.

Gráfico 5.8. Contribución al empleo cultural por actividades CNAE en algunos países de la Unión Europea. 2015



Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

En esta actividad el porcentaje de mayor contribución en 2008 es Francia, con un 29,5%, que baja en 2015 hasta un 22,6%. Le sigue Irlanda en 2008 con un 27,9%, logrando mantenerse en 2015 con un 27,3% y superando, por tanto, a Francia. Mientras tanto, en

España esta actividad, aun siendo la más importante, tan solo es ocupada por el 13,5% en 2008 y manteniéndose prácticamente en un 13,3% en 2015.

Para otras actividades, como las relativas a video, televisión y música, resulta significativa su discreta contribución al empleo cultural, sobre todo, en países en los que tradicionalmente cuentan con una importante presencia, como se espera de Reino Unido, por ejemplo, que ha ido perdiendo desde 2008 en su porcentaje de contribución al empleo cultural hasta 2015, en que llega hasta el 9,4%, si bien solo superado por Francia, con un 9,7%. La referencia de la UE y España para este año es la misma, un 7,3%.

Algo similar ocurre con las actividades relativas a la radio, que no cuentan con un relevante porcentaje de contribución al empleo cultural, un 5,7% de media para el conjunto de la UE en 2015. En España, se eleva hasta el 10,1%, mientras que son algunos países del Este los que muestran mayor dinamismo en esta actividad, como Croacia (17,3%) y Rumanía (12,2%). En el extremo opuesto se hallan Holanda (2,7%) e Italia (3,0%).

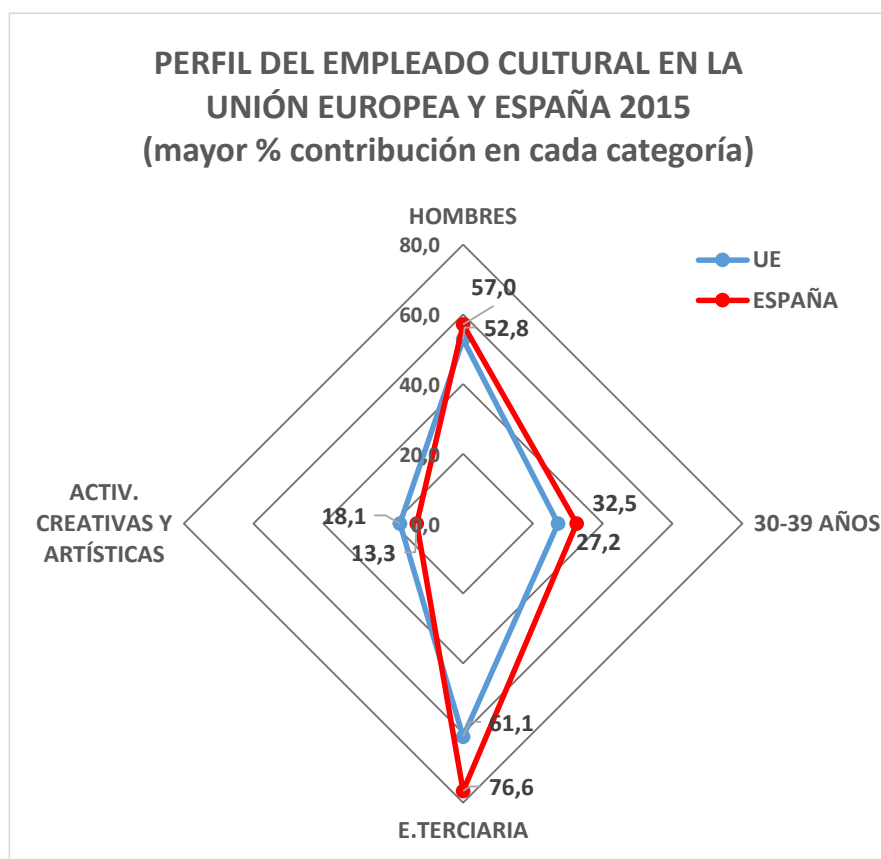
Por último, en las actividades relacionadas con archivos, bibliotecas y museos, el % con el que contribuyen los países miembros al empleo cultural en 2015 es de un 9,5%, si bien Lituania y Dinamarca elevan superan considerablemente esa media, con 23,0% y 17,4% respectivamente. Sin embargo, llama la atención que países como Italia, Francia y España apenas alcancen el 9%.

5.2.6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DEL PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN LA UNIÓN EUROPEA

El empleado cultural en Europa tiene unas categorías definidas para las distintas características que hemos estudiado. A modo de resumen podemos presentar el Gráfico

5.9, en el que comprobamos que, según Eurostat⁹⁹, la UE y España en 2015, comparten dichas categorías, si bien con distinta intensidad.

Gráfico 5.9. Perfil del empleado cultural en la Unión Europea y España. 2015



Fuente: Elaboración propia a partir de Eurostat

Por lo que respecta al género, se pone de manifiesto una mayoría de hombres, si bien no excesivamente marcado, aunque algo más en España (57%) frente a la UE, algo más moderada.

La edad del empleado cultural en la UE no es muy alta, por término medio, podríamos concluir que la mitad de empleados culturales se encuentra entre los 15 y 39 años de edad, aunque el tramo concreto que presenta un mayor número es el de 30-39 años, aún mayor en España (32,5%) que en la UE (27,2%).

⁹⁹ Véase Tabla A.6. del Anexo.

El nivel educativo del empleado cultural es superior, lo que Eurostat denomina como Educación terciaria, en este caso, de manera más acusada en España (76,6%) frente a la UE (61,1%).

Por último, y pese a que la característica relativa a las distintas actividades que se realizan en el ámbito cultural cuenta con una participación más diversificada, la actividad más frecuente es la de actividades creativas, artísticas y de entretenimiento, aunque en este caso, el porcentaje de la UE (18,1%) es superior al de España (13,3%).

Por tanto, en función de los datos proporcionados por Eurostat, en la UE y España el retrato robot del empleado cultural es un hombre, de entre 30 y 39 años, con estudios superiores y, principalmente, dedicado a actividades creativas, artísticas y de entretenimiento.

5.3. **PERFIL DEL EMPLEADO CULTURAL EN ESPAÑA**

Para la estadística de empleo cultural, el MECD hace suyos los resultados de la explotación de la Encuesta de Población Activa, según las clasificaciones CNAE 2009 y CNO 2011 y procede del censo 2011.

El estudio del MECD amplía las características que presenta Eurostat respecto al empleo cultural, por lo que, junto al género, edad, nivel educativo y actividad económica y ocupaciones, encontraremos la situación profesional y el tipo de jornada laboral. Además, se cruzan los datos de algunas de estas características, lo cual nos permite obtener una información más detallada para conocer el perfil del empleado cultural en España. Los datos recogidos comprenden el periodo 2011 al 2015, tomándose como medida principal la media anual¹⁰⁰.

Reiteramos la advertencia, que hace la propia estadística de empleo cultural¹⁰¹, que el concepto de empleo aquí utilizado es distinto al de empleo equivalente utilizado anteriormente. Mientras este procedía de la Contabilidad Nacional de España y tiene en cuenta puestos de trabajo equivalentes a tiempo completo, el que ahora manejamos, como hemos indicado al principio del apartado, procede de la EPA y contabiliza personas ocupadas en el sector cultural, considerando conjuntamente los criterios de actividad económica y ocupaciones.

Así pues, podríamos decir que el empleo cultural, en términos generales, presenta un crecimiento en el período 2011-2015, de un 1,64%. Pero este modesto crecimiento encierra una caída que inflexiona en 2013, si bien para la mayoría de categorías la mejora no llega hasta 2014.

¹⁰⁰ Véanse las Tablas A.7 y A.8 del Anexo.

¹⁰¹ La estadística del MECD hace esta advertencia en http://www.mcu.es/culturabase/pdf/Advertencia_empleo.pdf.

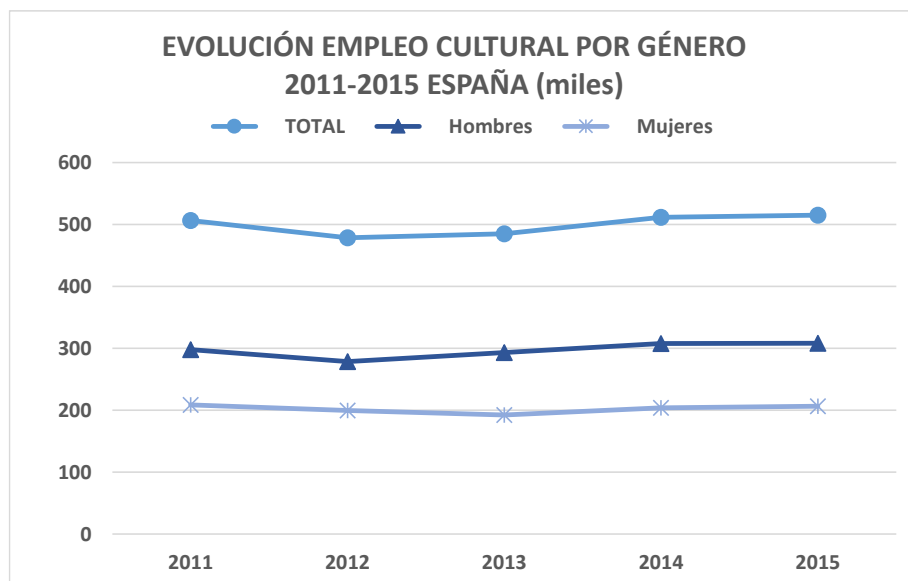
Este es un dato que la CSCE no nos proporcionaba, puesto que el período 2008-2012 se caracterizaba por una caída continua, y aunque tratándose de empleos conceptualmente distintos, en esta ocasión evidenciamos un repunte del empleo cultural a partir de 2013.

Partiendo de la consideración del empleo cultural, proporcionado por el MECD a partir de la EPA y de su reactivación moderada en los últimos años, pretendemos conocer el perfil del empleado cultural de España, a través de las distintas características en las que el MECD presenta clasificado el empleo en el sector cultural.

5.3.1. EMPLEO CULTURAL POR GÉNERO

Respecto a la característica relativa al género en el empleo cultural, el Gráfico 5.10 nos ayuda a visualizar que el número de hombres es superior al de mujeres, que el empleo en su totalidad, y también el género masculino, cae para ir recuperándose en los últimos años, aunque no sea tan preciso para mostrar que el empleo femenino se recupera lentamente.

Gráfico 5.10. Evolución del empleo cultural por género. España. 2011-2015.



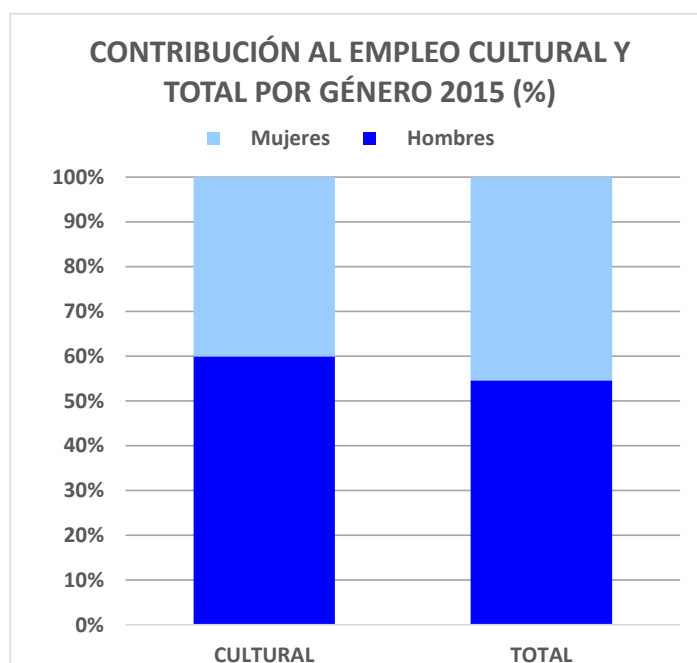
Fuente: Empleo cultural. MECD

Es decir, la caída de empleo ha tenido más relevancia en las mujeres y la recuperación no las ha favorecido con la misma intensidad, en este sentido, la variación acumulada del empleo masculino es de 3,49%, mientras que el femenino cae un -0,96%

El porcentaje de empleo masculino y femenino en 2011 es de 58.8% y 41,2%, respectivamente, mientras que en 2015 esta proporción cambia ligeramente hasta 59,9% y 40,1%.

La estadística de empleo del MECD proporciona el comportamiento del empleo total, por lo que podemos compararlo con el cultural. En relación con ello, la proporción en este se inclina, aún más, a favor del masculino, como puede comprobarse en el Gráfico 5.11.

Gráfico 5.11. Contribución al empleo cultural y total por género. 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

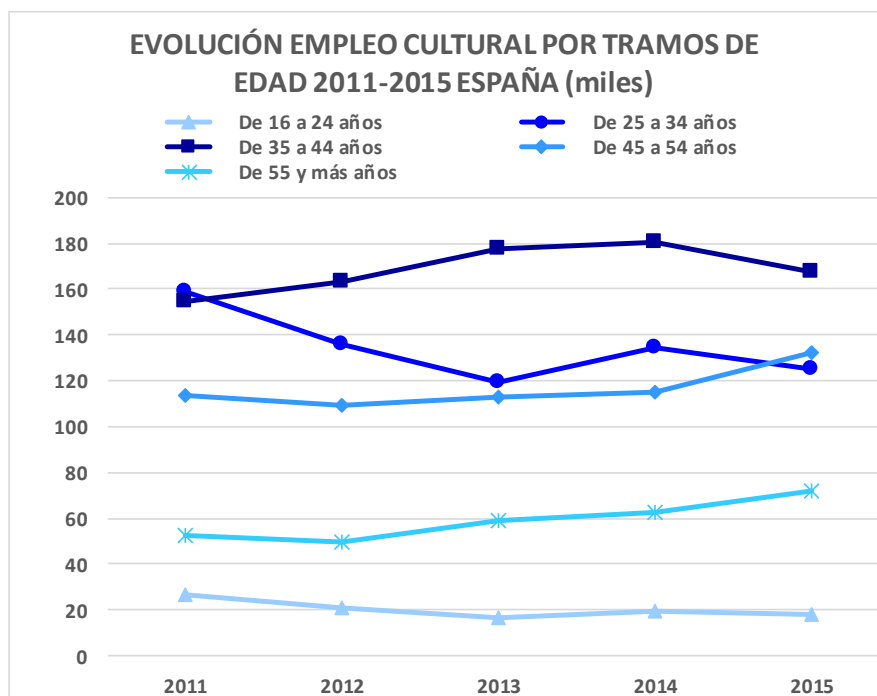
En 2015, para el sector cultural, este supone un porcentaje de 59,9%, cuando para el empleo total es de 54,6%, advirtiéndose, además, que en el empleo total el empleo masculino cae entre 2011 y 2015, frente al empleo femenino, que se recupera ligeramente, desde el 44,9% hasta el 45,4%.

Sabemos que el empleo cultural, tomado en su conjunto, ha sufrido un retroceso notable al comienzo del período 2011-2015 recuperándose año tras año, si bien con desigual intensidad, hasta superar, ya en 2014, el nivel de empleo inicial.

5.3.2. EMPLEO CULTURAL POR EDAD

Por tramos de edad, sin embargo, no todos responden a esa pauta de crecimiento, como podremos comprobar seguidamente en el Gráfico 5.12.

Gráfico 5.12. Evolución del empleo cultural por tramos de edad. España 2011-2015



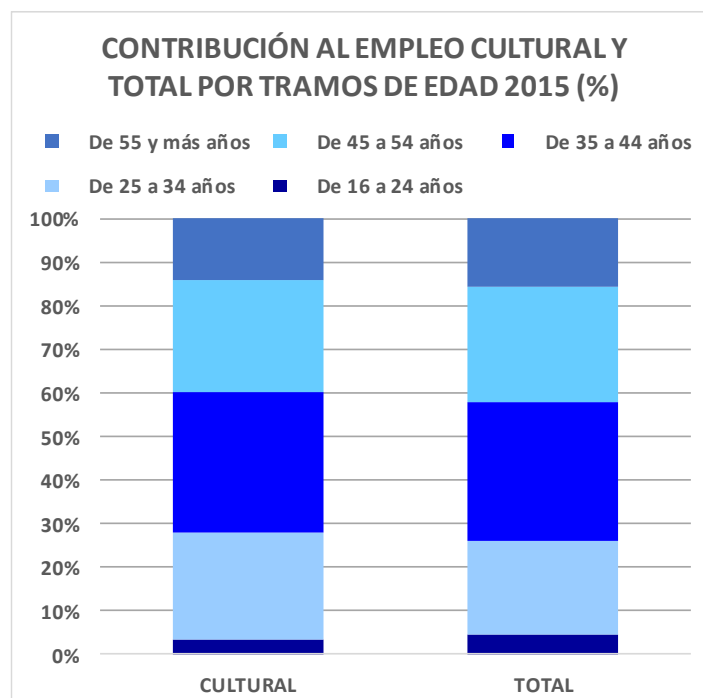
Fuente: Empleo cultural. MECD

En él podemos observar, en síntesis, un envejecimiento de la población ocupada en el sector cultural, que se advierte en la caída de los menores tramos de edad y el crecimiento de los dos tramos de mayor edad. El empleo de los más jóvenes, entre 16 y 24 años, se ve reducido en -33,09%, en el otro extremo, el tramo de edad que más crece es el de mayores de 55 años, en un 37%.

De forma que la composición del empleo cultural no es la misma en 2011 que en 2015, ni todos los tramos de edad contribuyen lo mismo. Así pues, el tramo de edad más numeroso en 2011 es el de 25-34 años, mientras que el de 2015 es de 35-44 años.

Nuevamente, podemos contrastar el comportamiento del empleo cultural por tramos de edad con el empleo total. Lo hacemos a través del Gráfico 5.13, comprobando que, si advertíamos un envejecimiento en la población cultural, algo similar ocurre con el empleo total. De hecho, en este caso, los tramos de edad sufren variaciones similares, aunque más moderadas.

Gráfico 5.13. Contribución al empleo cultural y total por tramos de edad 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

Pero de esta comparación podemos deducir que, si bien en el empleo total hay más cabida para el tramo más joven, los tramos de mayor edad, en este caso, presentan una contribución mayor, por lo que ese proceso de envejecimiento ha tenido lugar y ha sido algo más intenso en el empleo total.

5.3.3. EMPLEO CULTURAL POR NIVEL EDUCATIVO

El nivel de estudios es otra característica analizada por la estadística de empleo cultural del MECD. Las categorías que se presentan en ella son las relativas a la educación primaria, la educación secundaria, dividida, a su vez, en una primera etapa y en una segunda etapa, esta última, con dos vías de orientación: general y profesional. Por último, se presenta la educación superior o equivalente.

Sin duda, la categoría relativa al nivel de estudios superior o equivalente es la que caracteriza al empleo cultural, con un amplio margen, y se mantiene así durante el período considerado, creciendo aún más de un 10%, tal como se pone de manifiesto en el Gráfico 5.14. El resto de categorías disminuye con distinta intensidad, a excepción de la relativa a la Educación secundaria: primera etapa, que crece apenas un 3% entre 2011 y 2015.

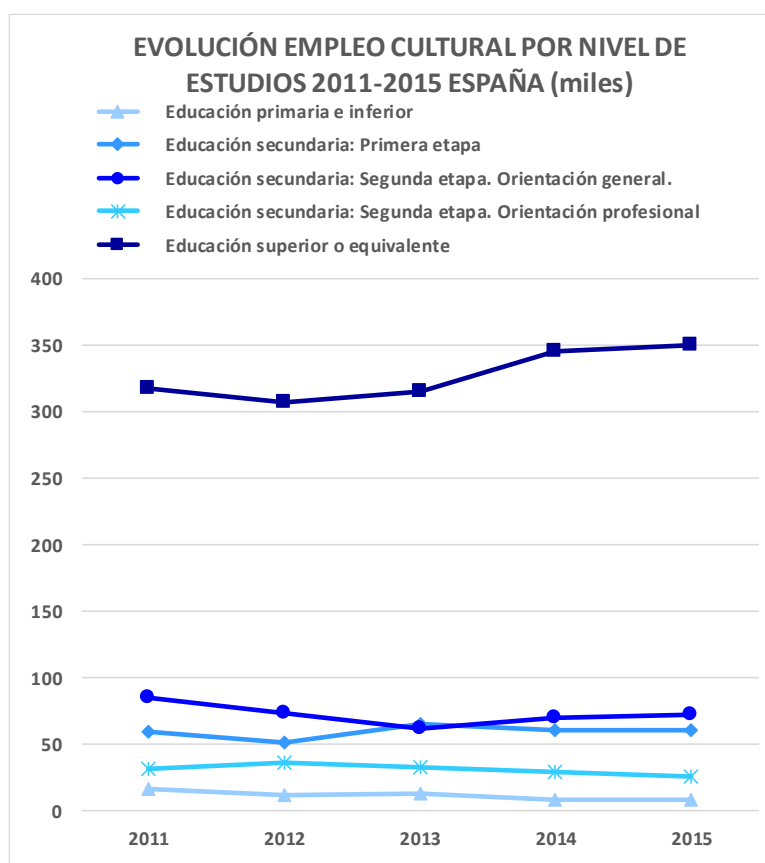
Volvemos a contrastar el comportamiento del empleo cultural y el total en relación con esta característica, deduciendo dos conclusiones:

- la primera es que la educación secundaria no experimenta una evolución similar en uno y otro empleo, a diferencia de la educación primaria, que en ambos se reduce y la superior, que aumenta en ambos. La educación secundaria, sin embargo, contribuye algo menos en el empleo cultural, al finalizar el período, mientras que, en el empleo total, su contribución es ligeramente superior en 2015;
- la segunda es la desigual contribución de las distintas categorías en el empleo cultural y total, según se observa en el Gráfico 5.15. Esta característica muestra una notable diferencia en cuanto a la categoría de Educación primaria e inferior, que, contribuyendo ya de manera exigua al empleo cultural, aún se reduce drásticamente en el período 2011-2015, suponiendo apenas un 1,4%, frente al 6,9% en el empleo total.

La Educación Secundaria en su totalidad supone en torno a un 30% en el empleo cultural, mientras que en el empleo total se sitúa por encima del 50%, con una sustancial diferencia en las subcategorías de Educación Secundaria: Primera etapa y la de Segunda etapa: Orientación profesional.

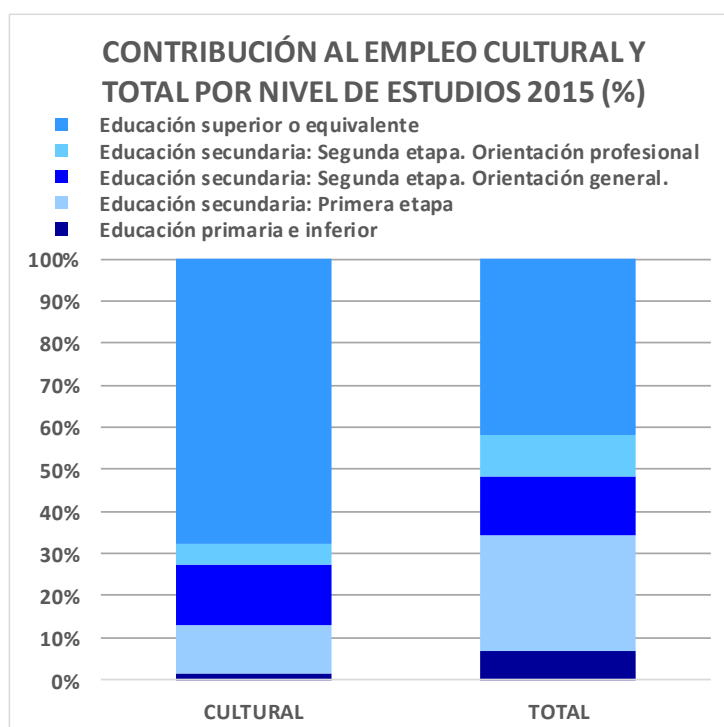
Finalmente, y si bien entre 2011 y 2015 aumenta la contribución de la Educación superior al empleo total hasta un 42%, dista mucho de alcanzar el 68% que supone esta categoría en el empleo cultural.

Gráfico 5.14. Evolución del empleo cultural por nivel de estudios. España 2011-2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

Gráfico 5.15. Contribución al empleo cultural y total por nivel de estudios 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

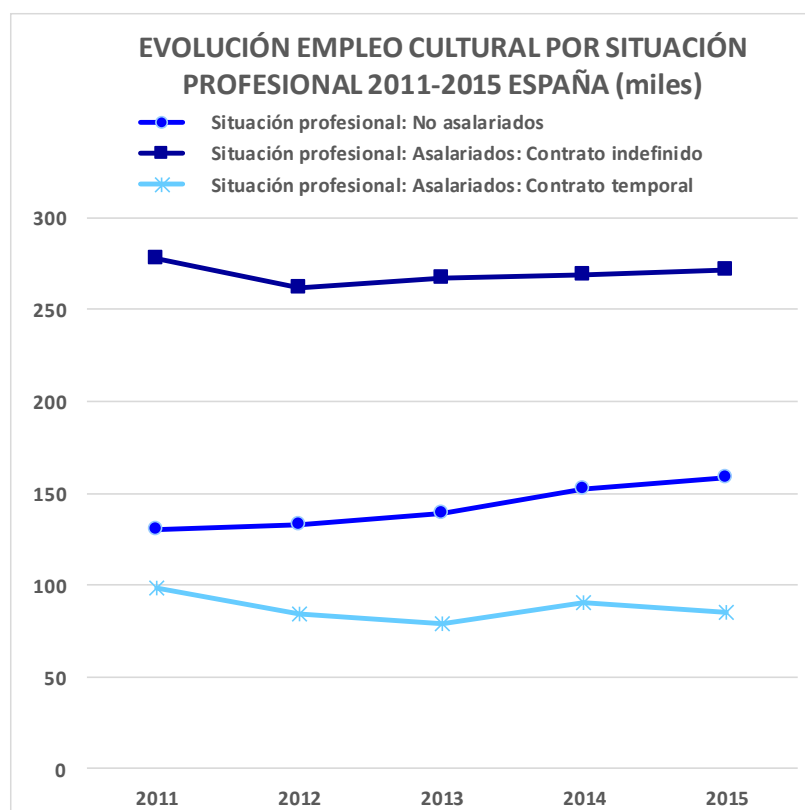
5.3.4. EMPLEO CULTURAL POR SITUACIÓN PROFESIONAL

El MECD proporciona datos, asimismo, de la situación profesional de los empleados culturales, distinguiendo, para ello, entre asalariados y no asalariados y, en el primer grupo, entre asalariados con contrato indefinido y con contrato temporal¹⁰².

Considerando que el período 2011-2015 se caracteriza por un inicio marcado por los momentos más intensos de la crisis y un final que deja vislumbrar una lenta recuperación, no nos resulta ajena la evolución de la categoría de no asalariados, que crece en estos años un 21,87%, en la línea central del Gráfico 5.16.

¹⁰² Para ver cómo se comporta esta categoría discriminando, a su vez, por ocupaciones, véase la Tabla A.9 del Anexo.

**Gráfico 5.16. Evolución del empleo cultural por situación profesional. España
2011-2015**



Fuente: Empleo cultural. MECD

Paralelamente desciende el número de asalariados, pero no en la misma magnitud. Desciende en mayor proporción el conjunto de asalariados que tiene contrato temporal en -14,11%, mientras que el de asalariados con contrato indefinido tan solo disminuye en un -2,23%.

Esta dispar evolución puede advertirse también al considerar el porcentaje de contribución de cada situación profesional al conjunto del empleo cultural. El conjunto de no asalariados pasa de contribuir, en 2011, un 25,7% a representar en 2015 un 30,8% del empleo cultural.

Los asalariados, por tanto, disminuyen su contribución en el período, aunque destaca, en este conjunto, el número de ellos que disfrutaban de un contrato indefinido, de forma tal que

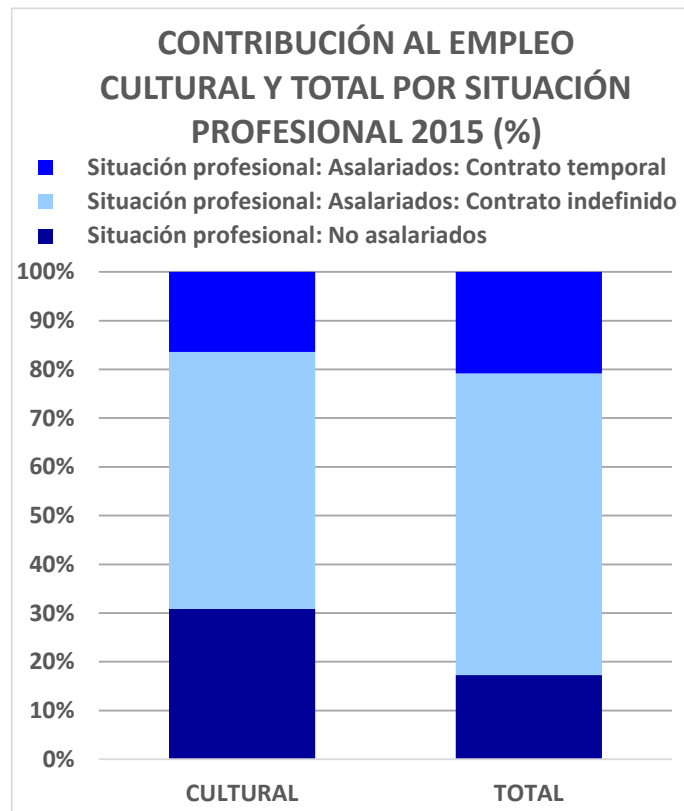
si, en 2015, el 69,2% del empleo cultural correspondía a no asalariados, de ellos, el 52,7% posee un contrato indefinido, en tanto que el 16,5% presenta un contrato temporal.

De esta forma y, si a priori, podríamos pensar en una mayor relevancia de contratos temporales ligados a proyectos culturales, también de carácter temporal, podemos comprobar que entre 2011-2015 -período que contiene años difíciles de crisis, cómo no, para el sector cultural-, que el contrato indefinido mantiene su marcada preponderancia frente a otro tipo de situación profesional.

Nos resta comparar esta contribución al empleo cultural con la que presenta el empleo en su totalidad, para lo cual nos ayudaremos del Gráfico 5.17.

Gráfico 5.17. Contribución al empleo cultural y total por situación profesional

2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

En efecto, en el sector cultural los no asalariados contribuyen de manera más relevante que en el total de la economía, tanto como un 30,8% frente a un 17,3% de media. Esta característica se ve acentuada a lo largo de todo el período 2011-2015 en el sector cultural, pero la contribución de la categoría de no asalariados en el empleo total aunque parece aumentar no sigue esa senda tan marcada.

En cuanto a la situación de los asalariados, claro está que en el empleo total estos son más numerosos, si bien la proporción entre asalariados con contrato indefinido y con contrato temporal no parece distar mucho para el sector cultural y el total de la economía, si bien en este último, el contrato temporal no cae tanto en el período analizado, como el indefinido.

5.3.5. EMPLEO CULTURAL POR TIPO DE JORNADA

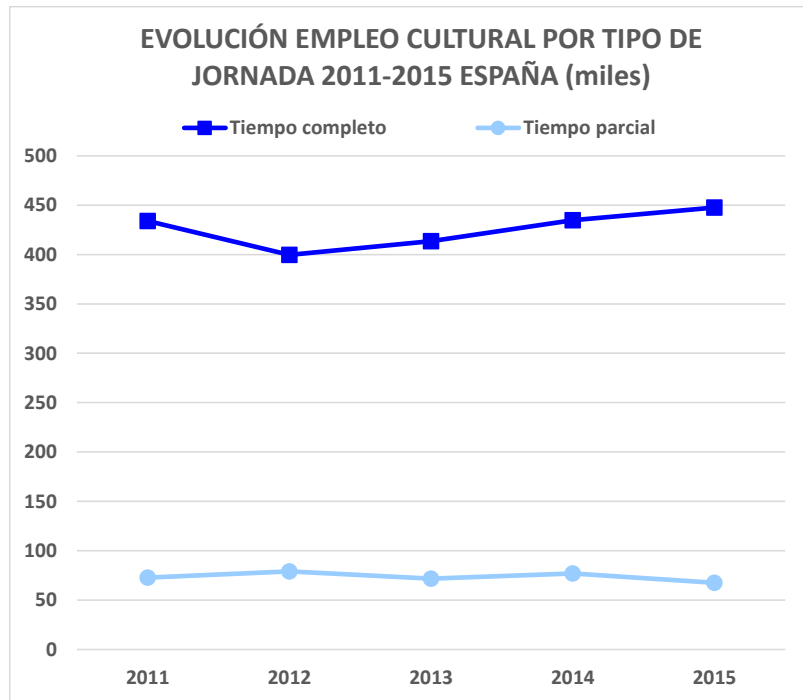
Pasando a la característica relativa al tipo de jornada, la de tiempo completo impera en el sector cultural, al igual que en el empleo total. Su evolución en el período 2011-2015, representada en el Gráfico 5.18, es positiva, en síntesis, con un crecimiento superior al 3%, aunque 2012 supone una fuerte caída en esta categoría, que se recupera, poco a poco, en los años posteriores.

La jornada a tiempo parcial muestra, sin embargo, una evolución dispar, con subidas y bajadas en todo el período, que dejan como saldo, una reducción de este tipo de contratos de -7,28% entre 2011 y 2015.

Si realizamos este análisis atendiendo a los porcentajes que cada categoría presenta respecto al empleo cultural, la proporción entre la jornada de tiempo completo y la de tiempo parcial pasa de un 85,6-14,4% en 2011 a un 86,9-13,1% en 2015.

En este aspecto difiere del comportamiento del empleo total, en el que la tendencia es inversa, creciendo la última a costa de la primera. Si la proporción en 2011 entre tiempo completo y parcial es de 86,4-13,6%, en 2015 pasa a ser de 84,3-15,7%.

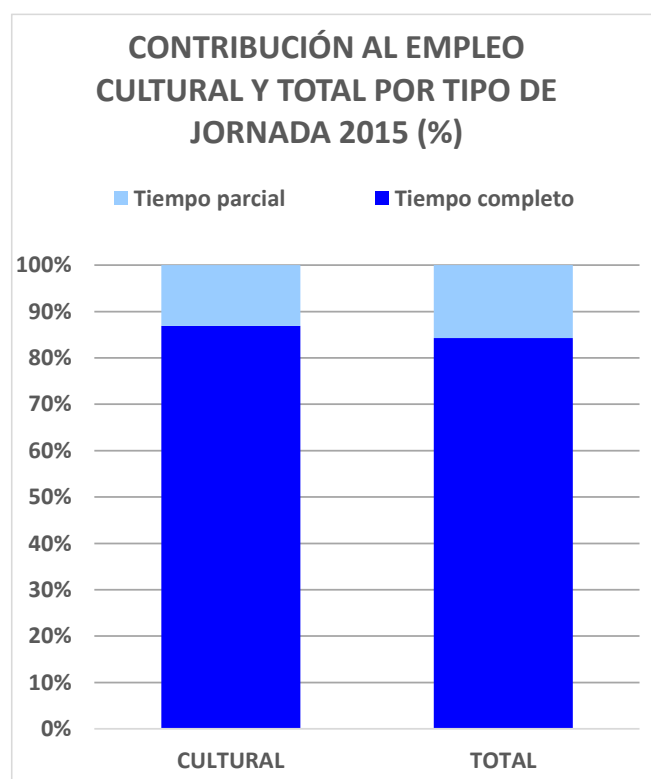
Gráfico 5.18. Evolución del empleo cultural por tipo de jornada. España 2011-2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

Si observamos esto en el Gráfico 5.19, tan solo podemos comprobar que, en 2015 y en el empleo cultural, la jornada a tiempo completo es ligeramente superior a la de tiempo parcial aunque las proporciones de ambas son, en líneas generales, muy similares a las del empleo total.

Gráfico 5.19. Contribución al empleo cultural y total por tipo de jornada 2015

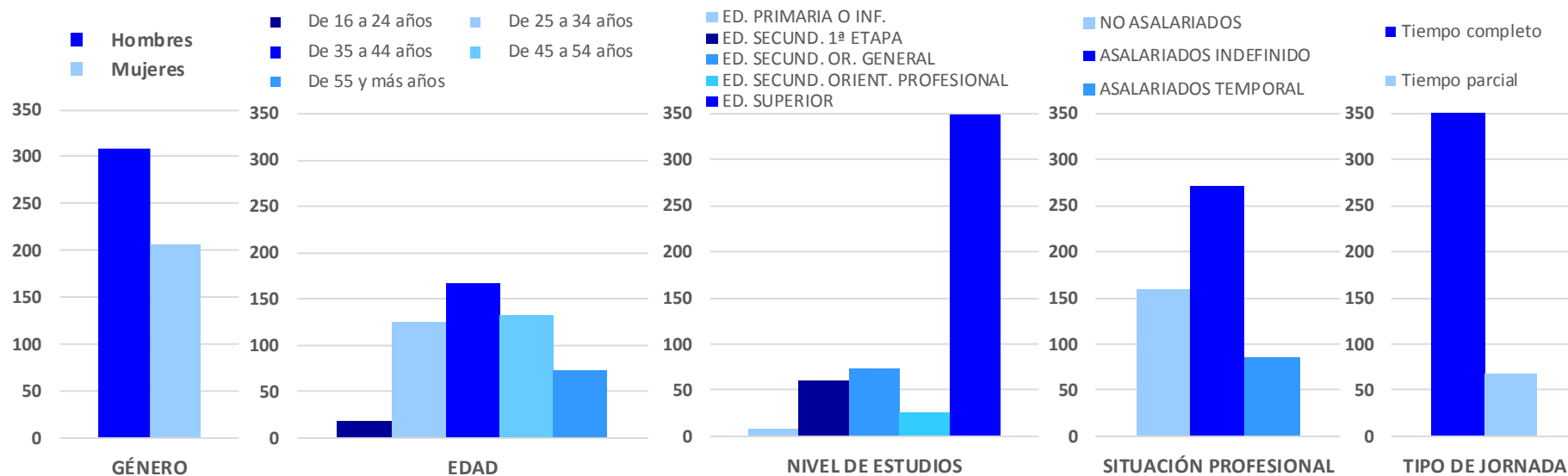


Fuente: Empleo cultural. MECD

5.3.6. SÍNTESIS SOBRE EL EMPLEO CULTURAL EN FUNCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS ANALIZADAS

En síntesis, podríamos concluir, a través del Gráfico 5.20, que el empleado del sector cultural se caracteriza por ser hombre, con una edad comprendida entre 35 a 44 años y unos estudios superiores o equivalentes, asalariado que disfruta de un contrato indefinido a tiempo completo, rasgos que se han ido manteniendo a lo largo del periodo analizado y que, por otro lado, comparte con el empleo del total de la economía, si bien con los matices que hemos ido poniendo de manifiesto a lo largo del apartado.

Gráfico 5.20. Caracterización del empleo cultural en España (miles de personas). 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

5.3.7. EMPLEO CULTURAL POR ACTIVIDADES ECONÓMICAS

Por lo que respecta a las actividades económicas¹⁰³ concretas a las que se dirige el empleo cultural, el MECD las agrupa en las siguientes categorías:

- (1): Actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales;
- (2): Edición de libros, periódicos y otras actividades editoriales;
- (3): Actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión;
- (4): Actividades de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos;
- (5): Artes gráficas, grabación, reproducción de soportes, edición musical, fabricación de soportes y aparatos de imagen y sonido, instrumentos musicales; y
- (6): Otras actividades económicas.

La actividad en la que más empleados se ocupan es, precisamente, esta última, que no es sino un cajón de sastre, por lo que, nos referiremos a la segunda actividad con mayor ocupación, relacionada con el diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos y con una contribución al total del empleo cultural de un 24,7% en 2015, lo cual puede verse en el Gráfico 5.21, tras haber crecido a más del 15% en todo el período, por encima del resto de actividades.

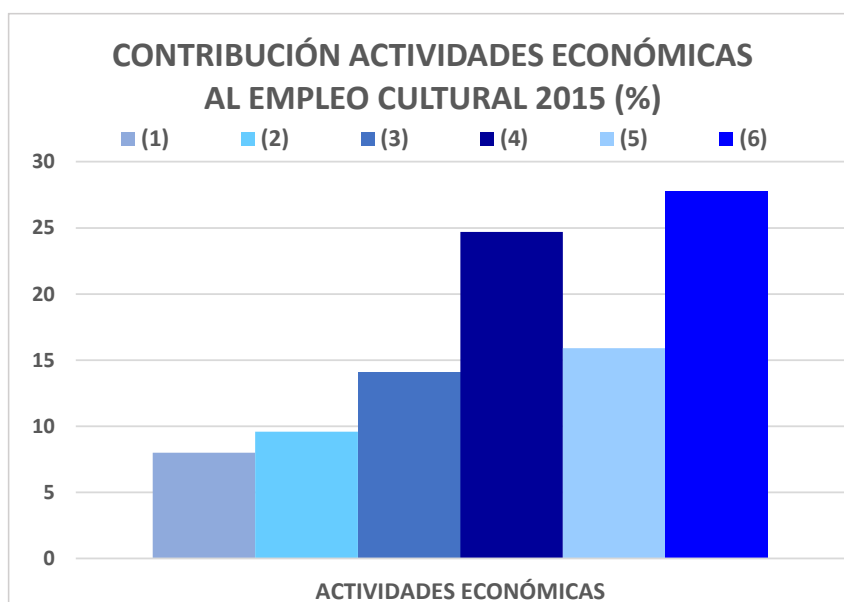
Mientras tanto, actividades relacionadas con libros y prensa así como con radio y televisión, que resultaban bastante potentes por su producción, tal como analizamos en Capítulos anteriores, mantienen su protagonismo pero sí que este se ve reducido en los años de crisis.

El MECD cruza la información entre las actividades económicas y el resto de características para las que ofrece datos de empleo en el sector cultural. Es preciso

¹⁰³ Para conocer estas actividades económicas, obtenidas de la clasificación CNAE-2009, véase http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2016/metodologias/Empleo_cultural_2016_metodologia.pdf

advertir, sin embargo, que aún, en una sola, ciertas categorías de cada característica, como ocurre, en el caso de las actividades económicas, con las categorías (1) y (2), enumeradas anteriormente, Actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales y Edición de libros, periódicos y otras actividades editoriales.

Gráfico 5.21. Contribución por actividades económicas al empleo cultural 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

Para las demás características en las que es posible agrupar categorías también se hace, por lo que respecta a la de edad, se agrupan las categorías relativas a los tramos de 25-34 años, 35-44 años y 45-54 años.

En cuanto al nivel de estudios, se une la primera etapa de la Educación secundaria con la categoría de Educación primaria e inferior, y se une en una sola categoría de Educación Secundaria, todas las que la componían inicialmente, a excepción de la primera etapa citada.

Esta agrupación de la información limita lo que, en principio, podría haber resultado más revelador y habría aportado un mejor conocimiento de la composición del empleo cultural. En este sentido, un intervalo de edad que comprende los 25 y 54 años de edad

realiza una aportación más que discreta a este objetivo, cuando engloba la práctica totalidad de la vida profesional de una persona.

Es sintomático en este caso que, para la categoría de 16-24 años, no se ofrezcan datos para buena parte de actividades económicas, ya que la nota metodológica del MECD indica que “ha de tenerse en cuenta que no se presentan estimaciones en aquellas actividades u ocupaciones cuyo valor fuera inferior a 5.000, al estar afectadas por elevados errores de muestreo”¹⁰⁴. El porcentaje con el que esta categoría podría contribuir a cada una de las actividades no sería, en consecuencia, relevante.

Por todo ello, a la hora de conocer más en detalle cada una de las actividades económicas, hemos querido observar si se cumplía, en cada una de ellas, el perfil ya observado para el conjunto del empleo cultural y que se ha representado en el Gráfico 5.21.

En este caso, y ateniéndonos a las consideraciones que acabamos de hacer sobre la agrupación de determinadas categorías, resaltamos, en la Tabla 5.1, tres observaciones que exceptúan el comportamiento generalizado en el empleo cultural.

Una de ellas es la presencia más destacada de mujeres en las actividades (1) y (2) que se han agrupado, relativas a archivos, bibliotecas y museos así como actividades editoriales, aunque, intuitivamente, podríamos concluir que procede de la primera de estos dos tipos de actividades culturales, con un 52,7%. Frente a ello, la actividad que concentra una mayor presencia de hombres, con un 74,4% es la (5), de artes gráficas, grabación, reproducción de soportes, edición musical, fabricación de soportes y aparatos de imagen y sonido, instrumentos musicales.

No obstante, al observar la evolución experimentada por género en el período 2011-2015, para las distintas actividades económicas, el mayor crecimiento lo experimentan las

¹⁰⁴ Nota al pie de la tabla en la que se ofrece información cruzada de Empleo cultural por tramos de edad y actividades económicas.

mujeres en las señaladas como (4), de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos.

Tabla 5.1. Relación de las actividades económicas con otras características del empleo cultural: categoría más representativa. 2015

Actividad		Género		Edad		Estudios		Situación profesional		Tipo de jornada	
		Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%
(1)	Activ. bibliotecas, archivos, museos, otras inst. cult. edic.	Mujeres	52,7	25-54 años	82,4	Ed. Superior o equivalente	75,9	Asalariado indefinido	72,1	Tiempo completo	88,5
(2)	libros, periódicos y otras activ. edit										
(3)	Actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión	Hombres	61,5	25-54 años	82,0	Ed. Superior o equivalente	73,3	Asalariado indefinido	62,9	Tiempo completo	88,9
(4)	Actividades de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos	Hombres	56,2	25-54 años	85,5	Ed. Superior o equivalente	69,7	No asalariados	60,1	Tiempo completo	79,2
(5)	A. gráficas, grabación, repr. soportes, edic. Musical, fabr.sop. y ap. imagen y sonido, instr. Mus.	Hombres	74,4	25-54 años	80,0	1ª Etapa Ed. Secundaria e inferior	38,3	Asalariado indefinido	63,0	Tiempo completo	92,1
(6)	Otras actividades económicas	Hombres	62,0	25-54 años	81,5	Ed. Superior o equivalente	77,9	Asalariado indefinido	53,9	Tiempo completo	88,7

Fuente: Empleo cultural. MECD

Precisamente, la segunda observación que llama nuestra atención es la relativa al nivel de estudios de la actividad (5), en la que predomina la educación primaria o la primera etapa de la educación secundaria, con un 38,3%, frente a la educación superior, que domina ampliamente la actividad cultural en su conjunto. No en vano, en la actividad señalada el segundo nivel de estudios es, con poca diferencia de la anterior, el de educación superior, con un 33,6%.

Por último, recordando que el porcentaje de no asalariados es superior en el sector cultural, las actividades de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos muestran una presencia mayoritaria de estos, con un 60,1% en 2015. La otra cara de la moneda es el dato mayoritario para el total de actividades culturales, que procede de la categoría de asalariados con contrato indefinido, pero que apenas representa el 52,7% del empleo cultural en 2015.

5.3.8. EMPLEO CULTURAL POR OCUPACIONES

Nos resta analizar las ocupaciones propias del sector cultural, que se han determinado por el MECD según la CNO-2011. Las que se han tenido en cuenta se han agrupado según las siguientes categorías:

- (1): Escritores, periodistas y lingüistas;
- (2): Artistas creativos e interpretativos;
- (3): Archivistas, bibliotecarios, conservadores, afines y ayudantes;
- (4): Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural; y
- (5): Otras ocupaciones

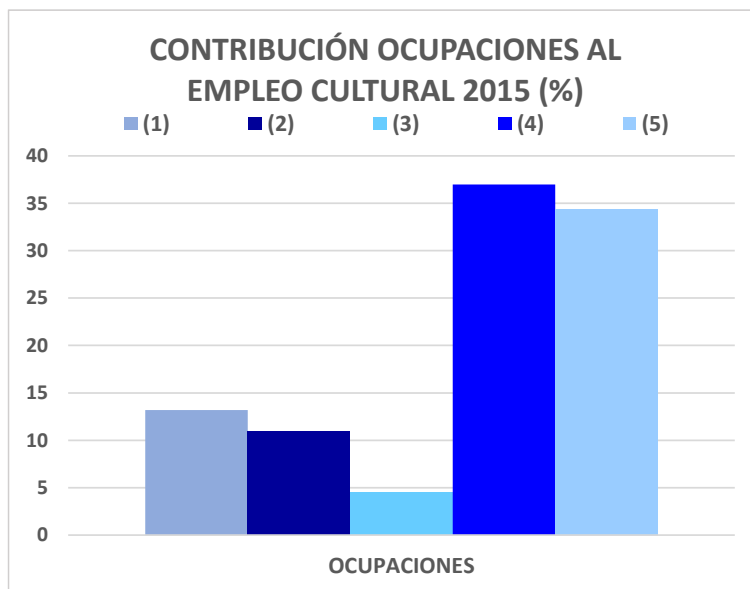
En el período 2011-2015, es esta última categoría, el cajón de sastre de estas ocupaciones, la que comienza agrupando a un mayor número de empleados, sin embargo, al finalizar el período, la de los profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural, termina convirtiéndose en la ocupación mayoritaria del sector cultural, y es que esta categoría es la que más crece en estos años, un 11,39%, lo cual está en consonancia con el crecimiento de las actividades de diseño, creación, traducción, artísticas y espectáculos, a las que anteriormente nos hemos referido.

No parece resultar tan coherente, sin embargo, la evolución de las ocupaciones que tienen que ver con Archivos, bibliotecas y museos, las cuales, además de contribuir moderadamente al empleo cultural, con un máximo de 6,5% en 2011, caen drásticamente a una tasa de variación de -29% en el período, mientras que la actividad relacionada con este ámbito ha visto aumentado su empleo en un 5% a lo largo del mismo período.

Algo similar se detecta en la categoría de ocupaciones relativas a escritores, periodistas y lingüistas, cuyo empleo crece apenas por encima del 2%, mientras que la categoría de actividades económicas relacionadas con edición de libros, periódicos y otras actividades editoriales ven descender su empleo en -11%, entre 2011 y 2015.

No obstante, en comparación con las actividades económicas, el análisis del empleo cultural desde la perspectiva de las ocupaciones presenta, fundamentalmente, dos rasgos que no debemos pasar por alto y que se ponen de manifiesto en el Gráfico 5.22.

Gráfico 5.22. Contribución por ocupaciones al empleo cultural 2015



Fuente: Empleo cultural. MECD

Uno de ellos es la fuerte concentración en dos categorías de ocupaciones, a lo largo del período 2011-2015, si bien la representación gráfica se corresponde con el año 2015. En efecto, la categoría de profesionales y técnicos del mundo cultural, con un 37%, acaba por imponerse al cajón de sastre de otras ocupaciones, que finaliza 2015 con un 34,4%.

Estas categorías se enfrentan a tres más, que cuentan con un menor peso en el total del empleo cultural: la de escritores, periodistas y lingüistas, que representa un 13% del total, junto a la de artistas creativos e interpretativos, que alcanza, prácticamente, el 11% y, por último, con una menor significación y una importante pérdida de peso en el período considerado, la categoría relativa a archivos, bibliotecas y museos, con apenas un 4,5% del empleo cultural.

Un segundo rasgo, que puede apreciarse mejor en la característica relativa a las ocupaciones, es la importancia de aquellas que constituyen una expresión más directa de

la creatividad individual y que podríamos asimilar a la fase de creación que contempla la CSCE en una de sus clasificaciones, o una de las funciones en el ámbito cultural que se consideran en el Informe final de ESSnet.

En cualquier caso, en el análisis de las ocupaciones, al igual que en el de las actividades económicas, cabe cuestionarse si el empleo cultural cumple también con el perfil general, por lo que respecta al conjunto de características que se habían estudiado al inicio de este apartado. Para ello nos serviremos de la Tabla 5.2, en la que mostramos, para cada categoría de ocupaciones, cómo se comportan el resto de características analizadas, tomando como referencia su comportamiento para el total del empleo cultural.

Debemos advertir que, al igual que con las actividades económicas, el MECD cruza la información de ocupaciones con otras características agrupando categorías de ocupaciones, concretamente, las consignadas como (1), (2) y (3), que pasan a ser una, relativa a escritores, artistas, archivistas, bibliotecarios y asimilados.

Tabla 5.2. Relación de las ocupaciones con otras características del empleo cultural: categoría más representativa. 2015

Actividad	Género		Edad		Estudios		Situación profesional		Tipo de jornada	
	Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%	Categoría	%
(1) Escritores, artistas. (2) Archivistas, (3) bibliotecarios y asimilados	Hombres	50,9	25-54 años	81,7	Ed. Superior o equivalente	82,3	Asalariado indefinido	50,1	Tiempo completo	81,2
(4) Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	Hombres	71,4	25-54 años	84,0	Ed. Superior o equivalente	62,8	Asalariado indefinido	48,9	Tiempo completo	89,8
(5) Otras ocupaciones	Hombres	54,9	25-54 años	81,5	Ed. Superior o equivalente	61,3	Asalariado indefinido	59,0	Tiempo completo	88,5

Fuente: Empleo cultural. MECD

Si ya habíamos visto que el perfil del empleado cultural se correspondía, en líneas generales, con el de un hombre, de edad comprendida entre 35 y 44 años, con educación superior o equivalente y un contrato laboral indefinido y a tiempo completo, por ocupaciones el perfil es similar, no existen excepciones a ese perfil, aunque sí matices dignos de comentar.

Uno de ellos se refiere al género de esta categoría agrupada¹⁰⁵, en la que la categoría de hombres obtiene una mínima ventaja, representando tan solo un 50,9% del empleo cultural en 2015. Por el contrario, se impone entre los profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural, suponiendo un 71,4% en 2015.

En cuanto a la edad, vimos al analizar la característica relativa a las actividades económicas, que la agrupación de categorías de edad limita mucho la información que permite conocer con más detalle la composición de las ocupaciones por tramos de edad.

En el nivel de estudios para cada ocupación se impone la educación superior o equivalente, pero destaca en la categoría de ocupaciones que ha sido agrupada, mientras que la ocupación en la que el nivel de educación primaria es superior, con un 17,5%, frente a un 15,3% en otras ocupaciones y un 5,2% en la categoría agrupada.

En cuanto a la situación profesional, como en el total del empleo cultural, la presencia del contrato indefinido es mayoritaria frente al resto de situaciones, destacando en la categoría de otras ocupaciones, con un 59,9%, pero en la categoría de profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural, no alcanza ni el 49%, destacando la categoría de no asalariados, que en este caso supone hasta un 37%.

Por su parte, el contrato temporal, no siendo una categoría relevante, llega a alcanzar su máximo, casi un 18%, en la categoría que agrupa a escritores, artistas y ocupaciones relacionadas con archivos, bibliotecas y museos.

¹⁰⁵ La que agrupa las categorías (1), (2) y (3), relativas a Escritores, artistas, archivistas, bibliotecarios y asimilados.

Finalmente, el tipo de jornada en las diferentes categorías de ocupaciones presenta el mismo comportamiento que el conjunto del empleo cultural, presentando de forma muy marcada una tendencia a la contratación a tiempo completo. No obstante, dentro de esta tendencia, que supone casi un 90% para los profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural, la menor proporción corresponde a la categoría que ha sido agrupada.

Por tanto, y a modo de síntesis, llegamos a la conclusión de que esta categoría agrupada, sobre la que antes apuntábamos que guardaba una relación más directa con el ámbito creativo y cuenta con un mayor nivel educativo es, sin embargo, la que presenta una mayor precariedad laboral, con mayor proporción, en términos relativos, de contratación temporal y a tiempo parcial.

Por su parte, la categoría relativa a los profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural es la que cuenta con un mayor número de no asalariados, mientras que su nivel formativo, pese a imperar la formación superior, cuenta con una mayor proporción, en términos relativos, de niveles educativos inferiores.

5.4. ALGUNOS EFECTOS DE LA CRISIS EN LOS MERCADOS DE TRABAJO CULTURALES

Finalizamos este Capítulo ofreciendo un pequeño apunte para tener una idea sobre cómo han funcionado los mercados de trabajo culturales en los últimos años, que han sido de crisis y, solo a partir de 2014, de una incipiente recuperación, buscando, con ello, un conocimiento algo más actual, a través también de algunos casos específicos.

En España la crisis ha supuesto un duro golpe al empleo en general. Algunos hitos de este proceso los encontramos en Ruesga, Martín y Pérez (2011, 159), quienes certifican la destrucción de empleo:

“A mediados del año 2010 vivimos el espejismo de la vuelta a la creación de empleo. Dos trimestres después, la realidad es que se sigue destruyendo, además a un ritmo intenso. El año 2011 comienza con una pérdida de un cuarto de millón de empleos (256.500, concretamente) respecto al final del año 2010”.

En 2014, cuando se puede vislumbrar una posible recuperación, Ruesga *et al.* (2014, 231-232) advierten de que, en efecto, parece ser así, pero que este repunte en la ocupación manifiesta condiciones precarias: una de ellas es la temporalidad, que “se mantiene en cifras elevadas, no dejando su papel de problema estructural del mercado laboral español”. De manera más específica, “otra dosis de precariedad la aporta la contratación a tiempo parcial de carácter involuntario (así se considera cuando la persona trabaja a tiempo parcial por no haber encontrado un empleo a tiempo completo)”.

La otra cara de la moneda para este período de crisis es la de la formación, según Ruesga *et al.* (2012, 156), “el cambio se está produciendo en la formación de la población activa [...] Siempre se han achacado problemas de desajuste en el mercado laboral por la falta de formación adecuada de la mano de obra, señalando como uno de los principales problemas los bajos niveles educativos (por el elevado abandono escolar, que no fracaso como tal). Pues bien, uno de los efectos más claros que ha provocado la crisis ha sido la elevación de la formación de la mano de obra”.

En 2015, y aunque la reactivación parece un hecho, Ruesga et al. (2015, 193) aseveran que “el crecimiento de la ocupación contiene importantes dosis de subempleo, asentado en la parcialidad, en el trabajo por cuenta propia y en la temporalidad, todos ellos de carácter involuntario. Y a ello se agrega un trabajo indefinido cada vez más precario, con unos rasgos muy similares a la contratación temporal en cuanto a inestabilidad, salarios más bajos y flexibilidad impuesta por la empresa”.

La evidencia que hemos obtenido de la evolución del empleo cultural no parece ceñirse totalmente a estos extremos, de forma que, por una parte, sí denota una gran dificultad para incrementar el empleo en el grupo de menor edad, continúa aumentando su proporción en el nivel de estudios superior -característico de este sector- y muestra, asimismo, un crecimiento de la categoría de no asalariados, que bien puede responder a esa situación de subempleo que parece haber hecho presa en el mercado de trabajo español.

Esa parece ser la “contribución” del sector al subempleo definido por estos autores, puesto que la temporalidad y parcialidad, no son rasgos que, en esta estadística, parezcan caracterizar al empleo cultural, que cuenta con menos temporalidad, pero con menos asalariados y estos no han visto aumentar los contratos a tiempo parcial, como lo ha hecho el conjunto del mercado de trabajo.

Una vez que tenemos una referencia de lo que ha supuesto para el mercado laboral español, en general, durante estos pasados años, traemos en este punto tan solo dos experiencias que nos deben hacer reflexionar sobre los puntos débiles de los mercados de trabajo culturales y creativos.

Sánchez-Moral, Méndez y Arellano (2014, 281) presentan un estudio sobre las características del trabajo en las industrias creativas en las grandes áreas urbanas de España, habiendo constatado que, en general, la presencia de las industrias creativas en estas áreas es bastante limitada –con la excepción de Madrid y Barcelona, en todo caso-, así como una precariedad en el empleo creativo:

“However, the study contributes arguments in favour of the thesis on the precariousness of talent, taking, for example, the case of the R&D sector, where the stability and quality of employment is greater for the employees in support tasks than for those employed in creative occupations¹⁰⁶. Along with the above, the comparison by professional category has confirmed the existence of strong employment segmentation, particularly in relation to the cinematographic and artistic creation sectors”.

Vivar, Abuín y Vinader (2013, 36) presentan otro caso, relativo a los parques tecnológicos, especialmente, los dedicados al sector audiovisual. Considerando que la base de un polo de desarrollo ha de ser triple, “formación, investigación e industria”, concluyen que “podemos hablar de un fracaso del modelo tecnopolar en España (por lo menos en el sector audiovisual). La causa reside en que en la mayoría de los complejos analizados sólo está presente el sector industrial y ausentes la formación y la investigación, situación que pone de manifiesto uno de los grandes problemas de la I+D en nuestro país: la falta de conexión entre la industria y la universidad”.

Puede deducirse de la lectura de este trabajo que esta desconexión opera en ambas direcciones, los egresados desconocen el funcionamiento de la industria, careciendo de conocimiento digital suficiente, mientras que la industria no se alimenta de la investigación que puede generarse en el ámbito universitario. Ello, unido al período de crisis padecido, ha dado lugar a la pérdida de empleo en un sector que ha visto mermar tanto su producción como su empleo de manera importante en la etapa de crisis.

Estos casos se unen al sentir de Bustamante (2013, 41) sobre el retroceso que ha experimentado el sector cultural y creativo por mor de la crisis padecida, calificando a la Cultura como la “hermana pobre” de los servicios públicos fundamentales en esta etapa, lo cual ha supuesto una desatención por parte de los poderes públicos, por lo que hace una llamada para recuperar su atención por ella:

¹⁰⁶ Esto podría explicar en el sector cultural el mantenimiento del nivel destacado de contratos indefinidos y a tiempo completo, como hemos expuesto más arriba, cuando, además, la actividad más prevalente es precisamente la de Otras actividades económicas, categoría que puede incluir aquellas que no sean estrictamente culturales.

“La primera condición *sine qua non* es restaurar el reconocimiento del papel de la Cultura en nuestra sociedad y, en consecuencia, reforzar la legitimidad del Estado, de lo público, para actuar en este campo en términos democráticos y económicos en todas sus declinaciones: el Estado-gestor, el Estado-árbitro, el Estado-regulador. Apoyo y orientación que no se confronta en absoluto con el mercado, para orientarlo y paliar sus fallas e insuficiencias”.

Junto a esta apelación al Estado, y si bien no pretendemos abordar en profundidad cuestiones de política cultural, contamos con las aportaciones del Foro de diálogo mundial sobre las relaciones de trabajo en el sector de los medios de comunicación y de la cultura, auspiciado por la OIT y celebrado en Ginebra en mayo de 2014, que se presenta en el Cuadro 5.1.

Recoge, como puntos de consenso, una serie de desafíos que afectan al sector y una propuesta sobre medidas que pueden contribuir a mejorar el empleo en el sector, así como un conjunto de recomendaciones sobre las que este organismo pueda continuar trabajando.

Entre todos estos puntos destacamos¹⁰⁷ el reconocimiento de ciertas singularidades del sector, que deben tenerse en cuenta para las debidas adaptaciones de los planes de seguridad social, como la gran variedad de contratos que se dan en dicho sector o la mejora de la formación y adaptación a las nuevas tecnologías.

¹⁰⁷ Adviértase que uno de los desafíos a los que se enfrentan los gobiernos es a la mejora de las estadísticas, cuestión que abordamos al comenzar la segunda parte del presente trabajo.

A este respecto, responde Throsby (2011, 164), considerando, en definitiva el progreso de la estadística cultural como una herramienta de aproximación al sector, mas no como un fin en sí mismo:

“It must be borne in mind that statistics are not collected just for their own sake, but to inform discussion and to enable analysis of the size, structure, interrelationships, causal connections, and so on, that characterize the cultural sector. The validity of such discussions and the strength of such analyses will depend critically on the quality of the data on which they are based, imposing a major responsibility on collection agencies to provide consistent, comprehensive and reliable statistics for the variety of users that they serve”.

Cuadro 5.1. Desafíos, medidas y recomendaciones de la OIT en relación con el sector de medios de comunicación y cultura

DESAFÍOS PARA GOBIERNOS Y SOCIEDAD EN RELACIÓN CON EL SECTOR	MEDIDAS PARA LA MEJORA DE LAS PERSPECTIVAS DE NEGOCIO Y EL EMPLEO	RECOMENDACIONES PARA OIT Y MIEMBROS
<ul style="list-style-type: none"> • Defensa del sector • Reconocimiento variedad de contratos • Aplicación principios y derechos fundamentales del trabajo • Enfoque integral <ul style="list-style-type: none"> • Oferta y demanda • Mayor capacitación • Mejora estadísticas • Atención condiciones de empleo • Mejora protección social • Libertad de expresión • Diálogo social 	<ul style="list-style-type: none"> • Promoción: <ul style="list-style-type: none"> • Entorno empresarial • Marco normativo • Ayuda a productores independientes • Leyes de propiedad intelectual • Libertad de asociación • Estrategias de formación según necesidades del sector • Conexión sector y programas educativos (para instrucción y empleo) • Adaptación de planes de Seguridad Social a peculiaridades del sector 	<ul style="list-style-type: none"> • Promoción principios y derechos fundamentales del trabajo • Fortalecimiento interlocutores sociales • Estudio potencial creación de empleo • Mejora estadísticas empleo con UNESCO • Publicación sobre niños artistas • Buenas prácticas sobre trabajo no remunerado

Fuente: OIT (2014, 29-31)

CONCLUSIONES

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

CONCLUSIONES

Nuestro interés por la Cultura desde una perspectiva económica, plasmado concretamente en el comportamiento del sector cultural en España a lo largo de los primeros años del siglo XXI, nos ha llevado a recorrer un camino, a lo largo de este trabajo, que comenzaba reconociendo la Economía de la Cultura, como marco científico de referencia.

Desde sus orígenes, tanto en un sentido histórico, como en cuanto a sus fundamentos y principales enfoques, hemos atravesado los terrenos de la creatividad, acotada en un ámbito cultural, que nos ha permitido conocer los resortes que mueven a desarrollar un trabajo creativo, aproximándonos al ámbito subjetivo del sector.

Sin perder de vista nuestro objetivo central en relación con el comportamiento del sector cultural español en el período de referencia, hemos corroborado, sin embargo, que esta utilización de los datos resulta compleja. Estas especiales características de los datos disponibles en España nos han llevado a abordar su tratamiento con una serie de advertencias y precauciones que ponen de manifiesto la prudencia con la que realizamos esta tarea, aun cuando los resultados obtenidos nos impidan alcanzar, con mayor precisión, los objetivos que nos habíamos planteado al comienzo de este trabajo.

A lo largo de este recorrido, hemos podido extraer numerosas conclusiones en relación con el sector cultural y de las más sobresalientes daremos cuenta seguidamente, para finalizar con la propuesta de algunas cuestiones que continúan suscitando nuestro interés y que son susceptibles de acometer como futuras líneas de investigación.

1. En primer lugar, resulta sorprendente que, hasta el nacimiento de la Economía de la Cultura como disciplina, sólo hayan existido referencias y conexiones esporádicas y reticentes entre Economía y Cultura. La unión de ambas ha dado lugar, sin embargo, al estudio de las relaciones económicas que rigen la actividad cultural y, desde entonces, son numerosos los trabajos que han abordado este tipo de cuestiones, con una amplitud y profusión insospechables, desde el punto de vista teórico o práctico,

con un enfoque de oferta o demanda, con una perspectiva integral o sobre alguna fase del proceso de producción, distribución o consumo, relativos al sector en su conjunto o a una actividad concreta.

2. Este afán de estudio no sólo es exclusivo del mundo académico, sino que se extiende a muy diversos organismos públicos y privados, de carácter nacional e internacional, así como a grupos interesados por un mayor conocimiento del sector, o implicados en él, lo cual representa un indicador positivo de la creciente importancia de esta disciplina.

En este sentido, junto a las tradicionales referencias procedentes de monografías y artículos académicos, hemos podido consultar directrices emanadas de diversos organismos, así como informes patrocinados por instituciones públicas y privadas.

3. No podemos sino destacar, como aportación seminal, el notable influjo del concepto de la “enfermedad de los costes” en los más variados ámbitos de la de la Economía de la Cultura.

Por lo que respecta a nuestra investigación, y aunque, de manera muy simplificada, ha sido posible obtener evidencia empírica sobre la incidencia de este problema, debemos enfatizar en el hecho de que su raíz es una cuestión de carácter laboral, fundamentalmente, de productividad y costes laborales, como también se ha puesto de relieve al sistematizar las características de los mercados de trabajo culturales.

Son, por tanto, estos los que, en primera instancia y en mayor grado, acusan este problema. Cierto es que la consecuencia subsiguiente de una cuestión laboral sea la propia viabilidad de la actividad o el sector implicado, que la dificultad de trasladar el crecimiento de los costes al mercado puede generar problemas de demanda y que, sucesivamente, todo ello nos conduzca a poner nuestra vista en el sector público, pero debemos insistir en que su origen es, esencialmente, una cuestión laboral.

4. Conocer los factores que impulsan la creatividad y la dedicación a tareas que tienen su origen en ella resulta un ejercicio útil para comprender, posteriormente, cómo se comportan los mercados de trabajo culturales y quiénes forman parte de ellos. En este sentido, resulta muy explicativo el modelo de Throsby, además de una referencia generalizada para muchos estudiosos de este ámbito, en virtud del cual se representan las distintas combinaciones de valor cultural y valor económico que pueden estar dispuestos a generar estos artistas y empleados culturales.
5. Como quiera que la generación de empleo es uno de los objetivos que, desde los más diversos foros, se espera de la Cultura, y que también constituye un objetivo de nuestra investigación conocer la evolución de esta variable de oferta, así como aquel conjunto de rasgos que determinan un perfil singular para los empleados culturales, en la primera incursión en este tópico hemos podido entresacar de distintos autores aquellas características más marcadas, sistematizándolas y extrayendo de este análisis algunas conclusiones que nos parecen principales.

Debemos rescatar de páginas anteriores la cuestión de la motivación no económica, “el arte por el arte” que impulsa a los artistas a dedicarse a actividades culturales por razones más poderosas, o –al menos- adicionales a los meros ingresos monetarios, que pueden no estar garantizados o bien no estarlos de forma prolongada en el tiempo.

Esta constituiría una clave de la dualidad que estos mercados pueden presentar, un selecto grupo de artistas consagrados que gozan de un notable *status* en su profesión y de una demanda asegurada, frente a un innumerable grupo de artistas que tienen que luchar en un entorno de incertidumbre e inestabilidad, que entendemos que puede asimilarse a un mercado de trabajo secundario.

Esta connotación da lugar a un mercado en el que la flexibilidad se hace especialmente presente, en el que frecuentemente se trabaja por proyectos, sin continuidad, y en el que el autoempleo y las contrataciones de carácter temporal constituyen la solución a esta característica forma de abordar la actividad cultural.

6. En relación con el primer objetivo de nuestra Introducción, objetivo cardinal que nos habíamos marcado para llevar a cabo esta investigación, y dirigido a obtener evidencia empírica de la evolución del sector cultural en España durante los primeros años del siglo XXI, no podíamos abordarlo sin antes referirnos a las limitaciones que, para el estudio de los citados aspectos, marcan las estadísticas disponibles, empezando por el ámbito temporal.

Las limitaciones más relevantes se han reunido en un apartado que bien podría complementar la *Nota metodológica* del MECD y que tienen que ver con la ruptura de las series, debida a un cambio de base contable, de la de 2000 a la de 2008, así como a un cambio, también en los datos de 2008, de la clasificación de actividades CNAE, amén de la presentación de algunos datos –Empleo y Remuneración de asalariados- de actividades culturales y de AVPI como porcentaje del total cultural y no en valores absolutos. Como hemos ido poniendo de manifiesto en anteriores ocasiones, hemos adoptado una actitud prudente, aun siendo conscientes de que ello puede limitar el alcance de los resultados.

7. Atendiendo a este objetivo principal, hemos llevado a cabo un análisis crítico de la evolución de los datos disponibles del sector cultural para comprobar si ha sido favorable al empleo y el crecimiento.

Mediante los datos que proporciona la CSCE, relativos a PIB, Empleo Equivalente y Remuneración de asalariados, hemos respetado la presentación de esos datos, que se encuentran divididos en los períodos 2000-2007, de expansión, y 2008-2012, de crisis. El crecimiento en estos períodos lo hemos expresado en tasas de crecimiento anual medio acumulado.

8. En cuanto a los datos del **sector cultural y el que engloba las AVPI, en relación con el total de la economía española**, podemos traer hasta aquí sus resultados más destacables:

- Por lo que respecta al primer período analizado, **2000-2007**, debemos señalar que el PIB del sector cultural ha crecido a una tasa media anual de 1,71% en el primer período, y empieza a caer entre 2006 y 2007, mientras que el PIB total crece al 3,38%, comenzando a disminuir entre 2008 y 2009.

El empleo equivalente crece a una tasa media anual de 1,95% en el primer período y empieza a caer entre 2006 y 2007, mientras que el empleo total crece al 2,86%, comenzando a disminuir entre 2008 y 2009.

Concluimos que el crecimiento del sector cultural en el período de bonanza es notable, pero no alcanza al total de la economía, por lo que parece ser menos dinámico y más sensible a las variaciones de esta. Así, cuando la economía nacional ralentiza su crecimiento, el sector cultural ya empieza a descender.

El conjunto de las AVPI, en este período, obtienen un crecimiento en PIB y empleo aún más discreto que el sector cultural.

- En la etapa de crisis, **2008-2012**, el PIB del sector cultural cae a una tasa media anual de casi -4%, cuando el del total de la economía es de -1,42%. En empleo, la caída es más pronunciada, con una tasa media para el sector cultural de -6,23%, y de -3,9% para la economía nacional. Esta vez las AVPI, se muestran más moderadas que el sector cultural.

En esta etapa de crisis, el sector cultural varía más drásticamente que el total, siendo la reducción del empleo, además, de mayor proporción que la del PIB.

Pese a esta presentación, no debemos dejar de considerar que el sector cultural representa, entre 2000 y 2007, en torno a un 3% del PIB total y en torno a un 3,5%

del empleo. Las AVPI, un conjunto algo más amplio que el cultural, suponen en torno al 4% de PIB y empleo total.

En el período 2008-2012, el sector cultural representa en torno a un 2,7% del PIB total y un 3,4% del empleo total. Las AVPI suponen un 3,5% de PIB total y un 4,2% de empleo total.

No podríamos concluir que la presencia del sector cultural y, por extensión, de las AVPI, en la economía es determinante, pero esos porcentajes son significativos aun en la etapa de crisis.

9. El siguiente paso que se ha dado es el análisis de cada una de las actividades, lo cual resulta útil para encontrar razones positivas y negativas en la evolución del sector cultural y de las AVPI.

- Por lo que respecta al conjunto de actividades culturales, que hemos denominado **sector cultural**, como evidencia la Tabla 3.1 del capítulo empírico, en la etapa de crecimiento lo han hecho precisamente los sectores menos significativos (*Patrimonio, Archivos y bibliotecas y Artes Escénicas*). Al contrario, las actividades de mayor peso son las que menos han crecido (*Libros y prensa y Audiovisual y multimedia*), es decir, **las que deberían haber sido lanzaderas del sector, han obtenido peores resultados.**

Si en época de crisis, también *Audiovisual y multimedia*, de mayor peso, es una de las actividades que más cae, sobre todo, en lo que respecta a empleo, nos enfrentamos, entonces, a un importante daño en el sector cultural. Este resultado **pone en tela de juicio el comportamiento de una de las actividades con mayor componente tecnológico, y teóricamente, más dinámica que otros sectores más tradicionales.**

- El conjunto de **AVPI**, sus variaciones y peso en el sector se reflejan, en su totalidad, en la Tabla 3.2, poniendo de relieve la dependencia de las actividades culturales que en él se incluyen, en torno a dos tercios del sector. **Estas Actividades culturales VPI se comportan según lo previsto (crecimiento moderado en 2000-2007 y fuerte caída de PIB y Empleo en 2008-2012) y la de Informática se convierte en la tabla de salvación, que logra generar empleo en la etapa de crisis.**

10. A la vista de los resultados, sin perjuicio de otro tipo de análisis que pueda llevarse a cabo en un futuro, con series más amplias, y apelando, por ello, a la prudencia que hemos querido mantener a lo largo de este trabajo, podríamos concluir que, **en la fase alcista del ciclo el sector cultural ha contribuido al crecimiento y al empleo, si bien no podemos afirmar que -en España y durante todo el período de referencia- pueda garantizar dicha contribución. Al contrario, sí podríamos concluir que la etapa de crecimiento económico sí ha generado una expansión de la actividad cultural.** Esta conclusión lleva a reflexionar, sin embargo, sobre el conjunto de empleados culturales, que estarán más expuestos al desempleo o subempleo en etapas de crisis.
11. En el análisis empírico hemos planteado el estudio de la presencia de la “enfermedad de los costes” en el sector cultural español durante la totalidad del período de referencia.

Mediante la elaboración de indicadores de productividad y de costes (CLU), hemos procurado comprobar si se observa esta “enfermedad” tanto en el conjunto del sector cultural como en el de AVPI, así como en cada una de las actividades que los integran. Sintéticamente, podemos concluir que, si la productividad de una actividad o sector muestra un crecimiento similar o mayor al del resto de la economía y el de sus costes puede ser controlado o reducido, en relación con los del resto de la

economía, esa actividad o sector superaría esta “enfermedad”. El crecimiento se mide, nuevamente, con tasas de crecimiento anual medio acumulado.

- Hemos podido comprobar que, por lo que respecta al **sector cultural y de AVPI**, ambos en su conjunto, presentan variaciones negativas de productividad en el período **2000-2007**, y aunque logran reducir sus CLU, no llegan a reducirlos como en el total de la economía.
- En el período de crisis, **2008-2012**, la productividad sí crece en estos sectores, al 2,43% y 3,31%, respectivamente, y este último, de AVPI, supera el 2,59% de la economía nacional. Sin embargo, en el caso de los CLU, ni el sector cultural, con un estancamiento de sus CLU (0,01%), ni el de AVPI, con una tasa anual media de -0,26%, logran alcanzar una reducción de CLU total, de -1,31%.

Si se considera en conjunto el sector cultural en relación con el resto de la economía y, de la misma manera, se considera el conjunto de AVPI en relación con el resto de la economía, podemos pronosticar que la “enfermedad de los costes” está presente en ambos sectores, para el período de referencia.

12. Ahora bien, si pasamos a considerar el que hemos denominado **sector cultural** y analizamos cada una de las actividades que lo componen:

- En el período **2000-2007**, encontramos un comportamiento más irregular por lo que respecta a la **productividad**, que se sintetiza en una ligera caída, al nivel del sector. Sin embargo, son tres las actividades que presentan crecimientos de este indicador: *Artes plásticas*, con 0,24%, que no logra superar el 0,51% del total de la economía; *Artes escénicas*, con un destacado crecimiento, de 2,91%; e *Interdisciplinar*, que alcanza el 1,97%.

En cuanto al comportamiento de los **CLU**, todas las actividades, a excepción de *Patrimonio, Archivos y bibliotecas*, consiguen reducirlos: más que el

sector cultural, lo consiguen el resto, a excepción de *Artes Plásticas*, y aún más que el resto de la economía, incluiríamos las actividades de *Audiovisual y multimedia*, -0,54%, e *Interdisciplinar*, cuya reducción, -2,54%, supera el porcentaje, -0,55%, de la economía nacional.

- En el período de crisis, **2008-2012**, las actividades culturales –debido, fundamentalmente, a la caída del empleo–, presentan crecimientos en su **productividad**, a excepción de *Artes escénicas*, que ve revertir su privilegiada situación del período anterior. Crecen por encima del sector (2,43%), las actividades de *Libros y prensa*, *Artes plásticas* y *Audiovisual y multimedia* y solos estas dos últimas superan el 2,59% del resto de la economía.

No ocurre lo mismo con los **CLU**, que en algunos casos no logran reducirse, como ocurre con el sector cultural en conjunto (0,01%). Tan solo las actividades de *Patrimonio, Archivos y bibliotecas, Libros y prensa e Interdisciplinar* reducen sus costes, aunque tan solo *Libros y prensa* logra superar la reducción experimentada por el total de la economía (-1,31%).

En consecuencia, solo las actividades de *Artes escénicas e Interdisciplinar* en 2000-2007 y *Libros y prensa* en 2008-2012 lograrían superar en productividad y CLU las respectivas variaciones de la economía nacional, por lo que escaparían de la “enfermedad de los costes”.

13. En el conjunto de las **AVPI**, no sería mucho mejor en el período **2000-2007**, ya que las tres actividades muestran variaciones negativas en su productividad, mientras que la del total de la economía está creciendo a una tasa media de 0,55%.

En el período **2008-2012**, sin embargo, varía esta situación, con crecimientos más importantes de la productividad, que permiten que las *Actividades culturales VPI e Informática* superen, con 2,90% y 5,22%, respectivamente, al total de la economía (2,59%). Sin embargo, la reducción de CLU de la primera de ellas es muy discreta y

tan solo la de *Informática*, con -1,55%, es más importante que la del resto de la economía (-1,31%).

De esta manera, por tanto, **la actividad de *Informática* superaría, para 2008-2012, la “enfermedad de los costes” de Baumol.**

14. Aunque la obra de Baumol y Bowen se ha centrado en las artes escénicas y, aunque el mal que ponen de manifiesto puede extenderse a otro tipo de servicios –culturales o no-, advertimos que no todos los servicios culturales parecen enfrentarse a él con la misma intensidad. A pesar de los resultados obtenidos, no debemos concluir drásticamente que, factores como la tecnología, la mejora de infraestructuras y el capital humano no pueden contribuir a eludir o amortiguar las consecuencias de este problema.
15. Finalmente, nos habíamos planteado como tercer y último objetivo, el estudio del empleo cultural para conocer si responde a unas características singulares, de forma que pueda dibujarse un perfil específico para los empleados culturales. Un ejercicio similar realizan algunos organismos, como el DCMS, para aproximarse al empleo de su sector creativo.

Para saber si existe este perfil, junto a las “pistas” que nuestra aproximación a los mercados de trabajo culturales nos ha dejado, hemos cotejado el ámbito de la UE y el de España.

16. En la **UE**, cuyo empleo cultural representa un porcentaje del total más alto que en España, sí que existe un claro perfil de empleado cultural en el período 2011-2015. **Se trata de un hombre -un 53,7% del total, lo que supone una modesta ventaja frente a la mujer-, con una prevalencia de un tramo de edad entre 30 y 39 años**, aunque, tanto en el tramo de menor edad como en los últimos, el porcentaje se sitúa por encima del de España.

El nivel de estudios más frecuente es claramente el superior, un 61% en 2015, aunque España lo supera, alcanzando el 76%. **El tipo de actividad está bastante diversificada pero las más frecuentes son *Otras actividades NACE*, seguida de *Actividades creativas, artísticas y de entretenimiento*.**

17. En **España**, los datos proceden del MECD, para el período 2011-2015, pero no ya de la CSCE, sino elaborados a partir de la EPA, por lo que, en este caso, nos referimos ya a personas ocupadas.

Los hombres ocupan casi el 60% del sector, algo más que en el total de la economía, de hecho hemos podido comprobar que la pérdida de empleo parece haber afectado más a las mujeres, pero no las favorece la recuperación. La importancia del desempleo juvenil se deja ver en el sector cultural, cuyo envejecimiento, no obstante, es menos intenso que en el empleo total.

En cuanto a la educación, la superior supone dos terceras partes del sector, muy por encima del resto de la economía, y sigue aumentando a buen ritmo, mientras el resto de niveles se van reduciendo, algo que ocurre especialmente, con la educación primaria, cuya participación en el empleo cultural se hace cada vez más exigua, también si la comparamos con el empleo total.

Entre los efectos de la crisis encontramos, sin embargo, el **crecimiento de los asalariados en un 22% entre 2011 y 2015**, lo que se une a la mayor proporción del sector cultural frente al total. Pero **nos sorprende que, sin embargo, la temporalidad no sea un rasgo destacado del sector cultural**, pues supone solo un 17,5%, frente al 21,6% del total.

Por ocupaciones, no son las categorías de escritores, periodistas y lingüistas, así como de artistas creativos e interpretativos las que mayor número de empleados agrupan, pero pueden ser las que, verdaderamente, concentren mayor carga de creatividad entre las distintas categorías de ocupaciones. Ambas no llegan a suponer el 25% del empleo cultural en 2015, pero **ese trabajo creativo puede expandirse a**

otras ocupaciones que, de una u otra manera, contribuyen a hacer tangible la creación cultural generando, así, otro tipo de empleo.

18. Si, en definitiva, podemos considerar significativa la dimensión del sector cultural en España, si bien presenta síntomas relativos a problemas como la “enfermedad de los costes”, que redundan, en primera instancia, en el mercado de trabajo del sector y que, a largo plazo, puede hacer daño al sector en su conjunto poniendo en cuestión su viabilidad, y que, por otra parte, la Cultura se considere normalmente como bien público, lógicamente, la conclusión de esta especie de silogismo no es otra que la necesidad de intervención de los poderes públicos en su fomento y difusión.

En España, la Constitución Española recoge, en diversos preceptos, mandatos a los poderes públicos del Estado y de las Comunidades Autónomas para la promoción de la Cultura y el ejercicio de competencias en esa materia. Por tanto, y de manera genérica, reconocemos esa necesidad de actuación que debe facilitar, asimismo, la participación de otras instancias sociales en la Cultura.

19. Por último, y en relación con lo anterior, concluimos con una reflexión final, para la que traemos nuevamente a un autor ya citado a lo largo de este trabajo y que, expresamente, pone el énfasis en la necesidad de que la Cultura se haga presente en la Educación.

Entre muchos otros, Peacock se refiere a esa necesidad, de forma tal que, desde la edad escolar, se empiece a disfrutar de la Cultura y a fortalecer su demanda, no solo desde el consumo, sino también desde la producción o la preparación como futuros artistas y productores de Cultura, como recomendaba, asimismo, la OIT en el Foro de Diálogo mundial de 2014.

En una etapa en la que la sombra de la crisis sigue planeando sobre ella, y en la que los recortes han menguado los presupuestos en numerosas materias, frente a la cobertura de otros servicios públicos considerados como fundamentales, cabría

plantearse, no solo cómo aumentar el presupuesto en materia de Cultura, sino cuánta Cultura puede caber en los presupuestos de Educación.

Futuras líneas de investigación

En función de los objetivos que nos hemos marcado y de otras cuestiones que se han puesto de manifiesto en la elaboración de este estudio, planteamos distintas líneas de investigación que podemos acometer en el futuro:

1. La principal línea de investigación que parte del actual trabajo es el seguimiento de los datos culturales disponibles, en general, y en España, en particular.

Aunque hemos podido comprobar el carácter procíclico del sector cultural y, pese a la ruptura de las series con las que hemos trabajado, hemos podido obtener conclusiones acerca del comportamiento del sector a lo largo de una etapa de crecimiento y posterior crisis. La dificultad en obtener series suficientemente amplias nos ha impedido conocer la evolución del ciclo económico completo en lo que respecta a poder determinar cuáles son los factores que, en la práctica, explican las relaciones de la Cultura con el crecimiento y la creación de empleo en el conjunto de la economía nacional.

En este sentido, consideramos conveniente dejar que las series disponibles hasta ahora vayan creciendo y acumulen valores que, más pronto que tarde, puedan arrojar más luz sobre el funcionamiento real del sector cultural¹⁰⁸.

2. Consideramos que otro modo de conocer la dimensión del sector es relativizarla, contrastando sus principales macromagnitudes con las de otros sectores de

¹⁰⁸ Como apuntamos anteriormente, la última actualización de las estadísticas del MECD, en noviembre de 2016, aportan ya datos, en Base 2010, del período 2010-2014. Los datos utilizados para nuestro Capítulo 4 dejaban al sector, en 2012, en caída libre, si bien en estos últimos, que no han sido incorporados al presente trabajo, avanzan, en 2014, una señal de recuperación.

dimensiones similares o que gocen de un carácter estratégico, superando la comparación que hemos llevado a cabo en este documento, únicamente con la referencia del conjunto de la economía.

3. Este ejercicio resultaría esclarecedor, igualmente, para las Comunidades Autónomas. Es cierto que no todas cuentan con recursos semejantes para abordar operaciones estadísticas que den idea de su capacidad productiva en el sector cultural.

Desde otra perspectiva, es cierto también que estas cuestiones se sitúan en la esfera de sus propias competencias, pero si pregonamos la homogeneidad y la comparabilidad de los datos a nivel internacional, no menos útil sería poder conocer, del mismo modo, la evolución del sector a nivel regional.

A este respecto, todas aquellas cuestiones para las que sea posible realizar este tipo de estudios, son líneas de investigación abiertas para futuros trabajos¹⁰⁹.

4. En España, por sus especiales características en relación con el empleo, siempre resultan de interés aquellas cuestiones que tienen que ver con él. El terreno de lo cultural no es excepción y, de hecho, este ha formado parte de nuestros objetivos en la realización de este trabajo.

La inicial –y modesta- inmersión en el funcionamiento de los mercados de trabajo culturales predice la amplitud de este campo del sector cultural y las primeras conclusiones obtenidas sobre ellos nos dan idea de las singularidades que presentan, singularidades que merecen ser estudiadas más a fondo.

Si de la realización de un primer ejercicio relativo al perfil de empleados culturales obtenemos algunos resultados como la menor representación de mujeres o de los estratos más jóvenes en el sector, ello nos anima a indagar con más profundidad en

¹⁰⁹De hecho, así ha sucedido con los trabajos referidos como antecedentes a este y a los que hemos llevado a cabo en relación con una medida de la creatividad a nivel regional.

esas y otras características, respecto de las cuales poder avanzar en la elaboración de propuestas de política cultural referidas al mercado de trabajo.

5. Ampliar el conocimiento de la fuente original de Baumol y Bowen, sería otra línea de investigación aconsejable. Las referencias a esta fuente suelen ser bastante estereotipadas y parece que llevan a similares explicaciones de esta contribución seminal, pero intuimos matices o incisos en el texto, que pueden ir más allá de la respuesta estandarizada a la que numerosos autores aluden. Asimismo, los resultados obtenidos de nuestro análisis empírico suscitan la idea de que no parece que un sector deba sufrir de manera permanente este problema.

Es, por otra parte, deseable explorar otras facetas de esta obra, que quedan fuera de la circunscripción de la “enfermedad de los costes” pero que pueden ayudar a comprender esta aportación u otras existentes también con la Economía de la Cultura u otra disciplina económica.

En definitiva, el sector cultural español en los primeros años del siglo XXI ha mostrado un carácter procíclico, aunque con crecimientos más moderados que el conjunto de la economía en la época de bonanza y caídas más intensas, en general, en la fase de crisis. Esto da lugar a que sobre la generalidad del sector cultural planea la sombra de la enfermedad de los costes.

Avanzar en el conocimiento del mecanismo de este problema, en las soluciones para atajarlo es crucial para no dejar de disfrutar de las múltiples experiencias que la Cultura puede proporcionar, por lo que concluimos el presente trabajo haciendo nuestras las palabras de Heilbrun (2011, 72):

“We do not want *Hamlet* with half the characters omitted because of the high cost of labour. Nor do we wish to give up symphony concerts in favour of chamber music recitals simply because symphonies employ too many musicians. We want the range of “artistic options” to include the option of hearing or seeing performances of great works that were invented under very different economic circumstances for our own. There

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

would indeed be an artistic deficit if today's companies became financially unable to present for us the great works of the past".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, M.** (1985): “Stardom and Talent”, *American economic Review*, 75, 208 - 212
- AGUADO QUINTERO, L.F.; PALMA MARTOS, L.A.** (2012): “Una interpretación metodológica sobre la incorporación de los bienes y servicios culturales al análisis económico”, *Lecturas de Economía* n°. 77, 219 - 252
- AGUADO QUINTERO, L.F.; PALMA MARTOS, L.A.** (2015): “Factores que limitan la participación cultural. Una mirada desde la economía de la cultura”, *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. XXI, No. 1, 58 - 71
- AGUADO QUINTERO, L.F.; PALMA MARTOS, L.A.; PULIDO PAVÓN, N.** (2017): “50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico”, *Cuadernos de Economía*, 36(70), 197-225
- AGUILAR GONZÁLEZ, J.M.** (2009): “El análisis económico del derecho de propiedad”, *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLII, 117 - 128
- ÁVILA ÁLVAREZ, A.M.; DÍAZ MIER, M.A.** (2001): “La economía de la cultura: ¿Una construcción reciente?”, *Información Comercial Española*, 792, 9 - 29
- BAUMOL, W.J.** (1967): “Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis”, *American Economic Review*, 57: 3, 415 - 426
- BAUMOL, W.J.** (1996): “Children of Performing Arts, The Economic Dilemma: The Climbing Costs of Health Care and Education”, *Journal of Cultural Economics*, 20, 183 - 206
- BAUMOL, W.J.** (2003): “La Economía del Bienestar aplicada” en **TOWSE, R.** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 271 - 288. Fundación Autor, Madrid, 2005
- BAUMOL, W.J.; BOWEN, W.G.** (1965): “On the performing arts: the anatomy of their economic problem”, *American Economic Review*, 55: 2, 495 - 502
- BAUMOL, W.J.; BOWEN, W.G.**, (1966): *The performing arts: An economic dilemma*, Twentieth Century Found, Cambridge
- BAUMOL, W.J.; OATES, W.E.** (1972): “The cost disease of the personal services and the quality of life”, *Skandinaviska Enskilda Baken Quarterly Review*, 2, 44 - 54
- BENHAMOU, F.** (2000): “The Opposition between Two Models of Labour Market Adjustment: The Case of Audiovisual and Performing Arts Activities in France and Great Britain over a Ten Year Period”, *Journal of Cultural Economics*, 24, 301 – 319

BENHAMOU, F. (2004): *L'économie de la culture*, La Découverte, París

BENHAMOU, F. (2011): “Artists’ Labour markets”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 53 – 58, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

BILTON, C.; LEARY, R. (2002): “What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries”, *International Journal of Cultural Policy*, 8: 1, 49 – 64

BLAUG, M. (2001): “Where are we now on cultural economics?”, *Journal of Economic Surveys*, 15: 2, 123 - 143

BLAUG, M. (2003): “La Economía del Bienestar” en **TOWSE, R.,** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 261 - 270. Fundación Autor, Madrid, 2005

BLAUG, M.; TOWSE, R. (2011): “Cultural entrepreneurship”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 153 – 157, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

BOIX, R.; LAZZERETTI, L. (2012): “Las industrias creativas en España: una panorámica”, *Investigaciones Regionales*, 22, 181 - 206

BONET AGUSTÍ, L. (2008): “Porqué finalmente llegó el momento de la estadística cultural. Gozos y desvelos de un investigador”, *Índice*, enero 2008, 25 - 26

BUSTAMANTE RAMÍREZ, E. (2013): “España: La Cultura en tiempos de crisis”, Documento de trabajo 12/2013, Fundación Alternativas en http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/6b530de3cae4649920364a44841532c5.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

CAVES, R.E. (2000): *Creative industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, Cambridge

CHASCO SOTO, E.T. (2008): “El Instituto Nacional de Estadística y la Medición de la Cultura”, *Índice*, enero 2008, 9 – 11

COASE, R. H. (1960): “The problem of social cost”, *Journal of Law and Economics*, 3, 1 - 44

COMISIÓN EUROPEA (2010): *Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas*, Libro Verde en <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:ES:PDF> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

COWEN, T. (1996): “Why I Do Not Believe in the Cost-Disease. Comment on Baumol”, *Journal of Cultural Economics*, 20, 207 - 214

COWEN, T. (2008): “Why everything has changed: the recent revolution in cultural economics” *Journal of Cultural Economics*, 32, 261 – 273

COWEN, T. (2011): “Creative Economy”, en **TOWSE**, R. (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 120 – 123, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

COWEN, T.; **TABARROK**, A. (2000): “An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture”, *Southern Economic Journal*, 67: 2, 232 - 253

CUCCIA, T. (2003): “La valoración contingente” en **TOWSE**, R., (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 781 - 801. Fundación Autor, Madrid, 2005

DEVESA FERNÁNDEZ, M.; **HERRERO PRIETO**, L.C.; **SANZ LARA**, J.A. (2009): “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, *Estudios de Economía Aplicada* nº 27 (1), 137-158

DÍAZ MIER, M.A.; **GALINDO MARTÍN**, M.A. (2001): “Una brecha amplia: Cultura y desarrollo económico”, *Información Comercial española*, 792, 31 – 41

DOYLE, G. (2010): “Why culture attracts and resists economic analysis”, *Journal of Cultural Economics*, 34, 245 - 259

DUFF, W. (1767): *An Essay on Original Genius* en <http://ia600303.us.archive.org/26/items/essayonoriginalg00duffiala/essayonoriginalg00duffiala.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

EUROSTAT (2007): *Cultural Statistics*, en <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3930297/5960638/KS-77-07-296-EN.PDF/2cdad7c0-6da3-4294-ad86-f6df336ed297?version=1.0> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

EUROSTAT (2011): *Cultural Statistics* en <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3930297/5967138/KS-32-10-374-EN.PDF/07591da7-d016-4065-9676-27386f900857?version=1.0> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

EUROSTAT (2012): *ESSnet CULTURE. Final Report* en http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

EUROSTAT (2016): *Cultural Statistics* en <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

FERNÁNDEZ LEÓN, J. (2014): “El empleo cultural: las nuevas formas de precarización y el trabajo decente”, en **BUSTAMANTE, E.; RUEDA, F.** (2014): *Informe sobre el Estado de la Cultura en España. La Salida Digital*, 93 – 104, Fundación Alternativas, en http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/ac2c159cffe13927870b38be8321219.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

FLORIDA, R. (2002): *La clase creativa: la transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós, Barcelona, 2010

FREY, B.S. (1996): “Has Baumol’s Cost Disease disappeared in the performing arts?”, *Ricerche Economiche*, 50, 173 - 182

FREY, B.S. (2000): *La economía del Arte*. Colección Estudios Económicos, Servicio de Estudios La Caixa, Barcelona.

FREY, B.S. (2002): “Creativity, Government and the Arts”, *De Economist*, 150, 4, 363 - 376

FUNDACIÓN SGAE (2016): *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. Resumen Ejecutivo* en http://www.anuariosgae.com/anuario2016/RESUMEN_EJECUTIVO_2016.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

GARCÍA GRACIA, M.I. et al. (2000): *La industria de la cultura y el ocio en España: su aportación al PIB (1993-1997)*, Fundación Autor, Madrid

GARCÍA GRACIA, M.I. et al. (2001a): *La evolución de la industria de la cultura y el ocio en España por Comunidades Autónomas (1993-1997)*, Fundación Autor, Madrid.

GARCÍA GRACIA, M.I. et al. (2001b): “La dimensión económica de la industria de la cultura y el ocio en España: Análisis nacional, regional y sectorial”. *Información Comercial Española. Revista de Economía*, 792, 42-60.

GARCÍA GRACIA, M.I. et al. (2008): *La dimensión económica de la industria de la cultura y el ocio en España (1997-2003)*, McGraw-Hill , Madrid

GARCÍA LEIVA, M.T. (2011): “Creatividad, Cultura y Comunicación en España”, *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 31, 225-242

GINSBURGH, V.A.; THROSBY, D. (Eds.) (2006): *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier North Holland, Amsterdam

GOLDSTONE, L. (2003): “Las estadísticas culturales” en **TOWSE, R.,** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 353 - 369. Fundación Autor, Madrid, 2005

GOODWIN, C. (2006): “Art and culture in the History of Economic Thought” en **GINSBURGH, V.A.; THROSBY, D.** (Eds.) (2006): *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 25 – 68. Elsevier North Holland, Amsterdam

HEILBRUN, J. (1984): “Keynes and the Economics and the Arts”, *Journal of Cultural Economics*, 8 (2), 37-49

HEILBRUN, J. (2003): “La enfermedad de los costes de Baumol” en **TOWSE, R.** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 337 - 352. Fundación Autor, Madrid, 2005

HEILBRUN, J. (2011): “Baumol’s cost disease” en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 67 – 75, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

HERRERO PRIETO, L.C. (2002): “La economía de la cultura en España: Una disciplina incipiente”, *Revista Asturiana de Economía*, 23, 147 – 175

HERRERO PRIETO, L.C. (2009): “La investigación en Economía de la cultura en España: un estudio bibliométrico”, *Estudios de Economía Aplicada*, 27 (1), 35-62

HERRERO PRIETO, L.C. (2011): “La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional”, *Investigaciones Regionales*, 19, 177 - 202

HIGGS, P.L.; CUNNINGHAM, S.; BAKHSHI, H. (2008): *Beyond the creative industries: Mapping the creative economy in the United Kingdom*, en https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/beyond_the_creative_industries_report.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

HIGGS, P.L.; CUNNINGHAM, S.; PAGAN, J.D. (2007): *Australia's creative economy: definitions of the segments and sectors*, ARC Centre of Excellence for Creative Industries and Innovation, en <http://apo.org.au/node/14929> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

HUI, D. (2005): *A Study on Creativity Index*, Centre for Cultural Policy Research, The University of Hong Kong. The Hong Kong Special Administrative Region Government en <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/Hui.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

ILO¹¹⁰ (OIT) (2014): *Informe final de la discusión*, Foro de diálogo mundial sobre las relaciones de trabajo en el sector de los medios de comunicación y de la cultura., Ginebra, 14-15 de mayo de 2014 en

¹¹⁰ International Labour Organization.

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/meetingdocument/wcms_309861.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

KEA EUROPEAN AFFAIRS (2006): *The Economy of Culture in Europe* en <http://www.keanet.eu/ecoculture/studynew.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

KEA EUROPEAN AFFAIRS (2009): *The impact of culture on creativity* en <http://www.keanet.eu/docs/impactculturecreativityfull.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

KRUEGER, A.B. (2001): “An Interview with William J. Baumol”, *Journal of Economic Perspectives*, 15 (3), 211 – 231

LANDES, W.M. (2003): “Los derechos de autor” en **TOWSE**, R. (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 199 - 216. Fundación Autor, Madrid, 2005

LAST, A.K.; **WETZEL**, H. (2011): “Baumol’s cost disease, efficiency, and productivity in the performing arts: an analysis of german public theaters”, *Journal of Cultural Economics*, 35, 185 – 201

LASUÉN SANCHO, J.R.; **ARANZADI DEL CERRO**, J. (2002): *El crecimiento económico y las artes*, Fundación Autor, Madrid

LASUÉN SANCHO, J.R., **GARCÍA GRACIA**, M.I.; **ZOFÍO PRIETO**, J.L. (2005): *Cultura y Economía*, Fundación Autor, Madrid

LAZZARO, E. (2006): “El análisis de la diversidad en la demanda cultural a partir de los elementos teóricos y metodológicos de la economía de la cultura”, *Ec Cuadernos de Economía de la Cultura*, nº 6, 85 - 88

LAZZERETTI, L.; **CAPONE**, R.; **CINTI**, T. (2010): “Technological innovation in creative clusters. The case of laser in conservation of artworks in Florence”, Working Paper in Economics nº 10.02, Institut d’Estudis Regionals i Metropolitans de Barcelona en <https://iermb.uab.cat/RePEc/doc/wpierm1002.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

LAZZERETTI, L.; **CAPONE**, R.; **SEÇILMIŞ**, I.E. (2016): “In search of a Mediterranean creativity. Cultural and creative industries in Italy, Spain and Turkey”, *European Planning Studies*, 24 (3), 568 - 588

LUNA AROCAS, R. (2004): *El consumo de teatro y danza en la ciudad de València*, Promolibro, València, 2004

MacDONALD, G. (1988): “The Economic of Rising Superstars”, *American Economic Review*, 78, 155 - 166

MARCO-SERRANO, F.; RAUSELL-KÖSTER, P. (2006): “Análisis de la productividad en el sector de la cultura y el ocio español: una perspectiva regional”, *Estudios de Economía Aplicada*, 24 (2), 699 - 722

MARKUSEN, A. et al. (2008): “Defining the Creative Economy: Industry and Occupational Approaches”, *Economic Development Quarterly* 2008; 22; 24 - 45

MARSHALL, A. (1890): *Principios de Economía*, Síntesis. Fundación ICO, Madrid, 2005

MARTÍN NAVARRO, J.L.; PALMA MARTOS, M.L.; MARTÍNEZ CAMACHO, M. I. (2011): “Empleo, empresa y productividad del Sector cultural. Una visión desde la perspectiva desde las CC.AA. españolas”, Trabajo en curso presentado en el III Workshop en Economía y Gestión de la Cultura, Gerona, noviembre de 2011

MARTÍN NAVARRO, J.L.; PALMA MARTOS, M.L.; MARTÍNEZ CAMACHO, M.I. (2012): “Employment, Firms and Productivity in the Spanish Cultural Sector 2000-2008. A regional viewpoint”, Trabajo presentado en 17th International Conference on Cultural Economics, Kyoto, junio de 2012

MAZZA, I. (2003): “La elección pública” en **TOWSE, R.,** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 303 - 318. Fundación Autor, Madrid, 2005

MENGER, P.M. (2006): “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management”, en **GINSBURGH, V.A.; THROSBY, D.** (Eds.) (2006): *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 765 – 811, Elsevier North Holland, Amsterdam

MENGER, P.M. (2010): “Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques”, *Revue d'Économie Politique*, 120 (1), 205 - 236

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2013): *Cuenta Satélite de la Cultura en España. Metodología (Base 2008)* en http://www.mcu.es/culturabase/pdf/Cuenta_Satelite_de_la_Cultura_Metodologia_Base-2008.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

OAKLEY, K. (2009): *Arts works' cultural labor markets: A literature review* en <http://www.creativitycultureeducation.org/wp-content/uploads/CCE-lit-review-8-a5-web-130.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

PALMA MARTOS, L.A. (2003): “Economía de la Cultura. Una disciplina de la ciencia económica”, *Ec Cuadernos de Economía de la Cultura*, nº 1, 15-32

PALMA MARTOS, L.A.; AGUADO QUINTERO L.F. (2010): “Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía”, *Revista de Economía Institucional*, Vol. 12, nº 22, 129 – 165

PALMA MARTOS, L.A.; AGUADO QUINTERO, L.F. (2011): “¿Debe el Estado financiar las artes y la Cultura? Revisión de literatura”, *Economía e Sociedade*, 20 (1), 195 - 228

PALMA MARTOS, M.L., MARTÍN NAVARRO, J.L.; JAÉN GARCÍA, M. (2009): “El mercado del libro en España 1989-2006. Un análisis económico”, *Estudios de Economía Aplicada*, 27 (1), 223 - 250

PALMA MARTOS, M.L.; VALENCIANO MORENO, D. (2003): “La Economía de la Cultura como disciplina académica en la Universidad de Sevilla”, *Ec Cuadernos de Economía de la Cultura*, 2, 121 – 125

PATRICK, F. (2002): “Discussion of Creativity, Government and the Arts”, *De Economist*, 150, 4, 377 - 380

PEACOCK, A. (1969): “Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts”, *Journal of Cultural Economics* 18: 151-161, 1994.

PEACOCK, A. (1996): “The «Manifest Destiny» of the Performing Arts”, *Journal of Cultural Economics*, 20, 215 - 224

PEÑA SÁNCHEZ, A.R.; FRENDE VEGA, M.A. (2014): “La industria cultural en Andalucía. Un estudio comparativo en el contexto de las regiones españolas”, *Economía Industrial*, nº 391, 163 - 178

PÉREZ CORRALES, M.A. (2008): “Sistema de información estadística en el Ministerio de Cultura”, *Índice*, enero 2008, 12 - 14

PÉREZ CORRALES, M.A. (2009): “El Anuario de Estadísticas Culturales”, *Índice*, septiembre 2009, 18 - 19

PÉREZ CORRALES, M.A. (2014): “Fortalezas y oportunidades, debilidades y amenazas, la Cuenta Satélite de la Cultura en España”. Análisis FODA (SWOT)” en http://convenioandresbello.org/cuenta_satelite/docs/Espana_CSC.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

PRESTON, P.; SPARVIERO, S. (2009): “Creative Inputs as the Cause of Baumol's Cost Disease: The Example of Media Services”, *Journal of Media Economics*, 22, 239 - 252

QUERO GERVILLA, M.J.; PARRA GUERRERO, F. (2005): “La economía de la cultura en España. La cooperación como estrategia de mercado en el sector del ocio”; *Boletín Económico de ICE* n° 2858, 17 - 31

RAMÓN Y CAJAL, S. (1897): *Reglas y consejos sobre investigación científica*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991

RAUSELL-KÖSTER, P. (2004): “Economía y Cultura. Una pareja de hecho” en **LUNA AROCAS, R.** (2004): *El consumo de teatro y danza en la ciudad de València*, Prólogo, Promolibro, València, 2004
<http://www.econcult.eu/wp-content/uploads/2015/10/RLunaProl.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

RAUSELL-KÖSTER, P. (2010): “Cambio de modelo productivo en busca de sector. Una oportunidad para la cultura” en
<http://www.econcult.eu/wp-content/uploads/2015/09/rausell-g-c0009.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

RAUSELL-KÖSTER, P. (2013): “Comprender la Economía de la Cultura como vía para salir de la crisis”, *El profesional de la información*, 2013, 22 (4), 286 - 289

RAUSELL-KÖSTER, P.; MARCO-SERRANO, F.; ABELEDO SANCHÍS, R. (2011): “Sector cultural y creativo y riqueza de las regiones: en busca de causalidades”, *Ekonomiaz*, 78 (3), 67 - 89

RIDAO, M.L. (2006): “Indicadores culturales”, *Ec Cuadernos de Economía de la Cultura*, n° 4 - 5, 259 - 276

RIZZO, I.; TOWSE, R. (2015): “In memoriam Alan Peacock: a pioneer in cultural Economics”, *Journal of Cultural Economics*, 39, 225 - 238

ROSEN, S. (1981): “The Economics of Superstars”, *American Economic Review*, 71, 845 - 858

RUESGA BENITO, S.M.; MARTÍN NAVARRO, J.L.; PÉREZ ORTIZ, L. (2011): “El imparable avance del desempleo. Informe de coyuntura sobre el mercado de trabajo en España y Andalucía (Primer Trimestre de 2011)”, *Temas Laborales*, 110/2011, 151 - 181

RUESGA BENITO, S.M. et al. (2012): “Los ajustes deprimen el empleo. Análisis de coyuntura del mercado de trabajo en el segundo trimestre de 2012”, *Temas Laborales*, 117/2012, 151-178

RUESGA BENITO, S.M. et al. (2014): “La posible recuperación económica arrastra precariedad. Análisis de coyuntura del mercado de trabajo en el primer semestre de 2014”, *Temas Laborales*, 127/2014, 219 - 250

RUESGA BENITO, S.M. et al. (2015): “Recuperación económica y subempleo en el mercado de trabajo español”, *Temas Laborales*, 131/2015, 183 - 209

RUSHTON, M. (2003): “Los derechos de los artistas” en **TOWSE, R.**, (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 217 - 225. Fundación Autor, Madrid, 2005

SÁNCHEZ-MORAL, S.; MÉNDEZ, R.; ARELLANO, A. (2014): “Creative economy and employment quality in large urban areas in Spain”, *Urban Geography*, 35:2,

SANTOS REDONDO, M. (2011): *Economía de las industrias culturales en español*, Ariel, Barcelona

SCHULZE, G.G. (2011): “Superstars”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 401 – 407, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

TAALAS, M. (2011): “Costs of production”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 113 – 119, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

THROSBY, D. (1996): “Economic Circumstances of the Performing Artist: Baumol and Bowen Thirty Years On”, *Journal of Cultural Economics*, 20, 225 - 240

THROSBY, D. (2001): *Economía y Cultura*, Cambridge University Press, Madrid

THROSBY, D. (2007): “Preferred Work Patterns of Creative Artists”, *Journal of Economics and Finance*; 31 (3), 395 - 402

THROSBY, D. (2010): “Economic analysis of artists' behaviour: some current issues”, *Revue d'Économie Politique*, 120 (1), 47 - 56

THROSBY, D. (2011): “Cultural statistics”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, 158 – 165, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

TOWSE, R. (2000): “Cultural economics, copyright and the cultural industries”, *Society and Economy in Central and Eastern Europe*, 22 (4), 107 - 134

TOWSE, R. (2003): “Las industrias culturales”, en **TOWSE, R.** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 443 - 453, Fundación Autor, Madrid, 2005

TOWSE, R. (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*. Fundación Autor, Madrid, 2005

TOWSE, R. (2006): “Human Capital and Artists' Labour Markets”, en **GINSBURGH, V.A.; THROSBY, D.** (Eds.) (2006): *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 865 – 894, Elsevier North Holland, Amsterdam

TOWSE, R. (2010a): “Creativity, Copyright and the Creative Industries Paradigm“, *Kyklos: international review for social sciences*, 63 (3), 461 – 478

TOWSE, R. (2010b): *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge University Press, Cambridge

TOWSE, R. (Ed.) (2011): *A Handbook of Culture Economics*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham

TRIMARCHI, M. (2003): “El análisis principal-agente” en **TOWSE, R.** (Ed.) (2003): *Manual de Economía de la Cultura*, 41 - 50. Fundación Autor, Madrid, 2005

TZARA, T. (1918): “Los siete manifiestos DADA” en http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Tzara,%20Tristan%20-%20Siete%20Manifiestos%20Dada%20%5Bpdf%5D.PDF [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNCTAD (2010): *Informe sobre la Economía Creativa. Economía Creativa: Una opción factible de desarrollo* en http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_sp.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNESCO (1972): *Ampliación del acceso a la Cultura y de la Participación en ella*. Documento de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000015/001599sb.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNESCO (2013): *Informe sobre la Economía Creativa* en <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNESCO, INSTITUTO DE ESTADÍSTICA (2009): *Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO 2009* en <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001910/191063s.pdf>. [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNESCO, INSTITUTO DE ESTADÍSTICA (2014): *Indicadores UNESCO de Cultura para el desarrollo. Manual metodológico* en http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

URIEL JIMÉNEZ, E. (2006): *El valor económico de la Cultura en España*, Ministerio de Cultura, Madrid

URIEL JIMÉNEZ, E.; RAUSELL KÖSTER, P. (2009): *El valor económico de la Cultura en la Región de Murcia*, Murcia Cultural en <http://murciacultural.org/mcultural/files/publicaciones/1-F4a36335911245066073-pub-1-1.pdf> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

VIVAR, H.; ABUÍN, N.; VINADER, R. (2013): “Los parques tecnológicos en España. Motor de la innovación cultural, económica y formativa”, Documento de Trabajo 14/2013, Fundación Alternativas

VOGEL, H.L. (2001): *La industria de la cultura y el ocio: un análisis económico*. Fundación Autor, Madrid, 2004

WIPO (OMPI) (2003): *Guía para determinar la contribución económica de las industrias relacionadas con el derecho de autor*, en http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/893/wipo_pub_893.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

WIPO (OMPI) (2015): *Guide on Surveying the Economic Contribution of the Copyright Industries (2015 Revised Edition)* en http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/893/wipo_pub_893.pdf [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

ZALLO, R. (2006): “Por una economía general de la cultura y de la diversidad cultural”, *Ec Cuadernos de Economía de la Cultura*, nº 6, 53 - 69

PÁGINAS WEB VISITADAS

ASSOCIATION FOR CULTURAL ECONOMICS INTERNATIONAL: <http://www.culturaleconomics.org/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

ARTS COUNCIL ENGLAND: <http://www.artscouncil.org.uk/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO: https://www.boe.es/diario_boe/ [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

COMISIÓN EUROPEA: https://ec.europa.eu/commission/index_es [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

DCMS: <https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

EUROSTAT: <http://ec.europa.eu/eurostat> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

FUNDACIÓN ALTERNATIVAS: <http://www.fundacionalternativas.org/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

FUNDACIÓN SGAE: <http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Inicio.aspx> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

GOV.UK: <https://www.gov.uk/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

ILO (OIT): <http://www.ilo.org/global/lang--en/index.htm> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: <http://www.ine.es/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

KEA EUROPEAN AFFAIRS: <http://www.keanet.eu/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE:
<http://www.mecd.gob.es/portada-mecd/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <http://www.rae.es/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNCTAD: <http://unctad.org/en/Pages/Home.aspx> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

UNESCO: <http://en.unesco.org/> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

WIPO (OMPI): <http://www.wipo.int/portal/en/index.html> [Último acceso: 28 de febrero de 2017]

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

ANEXOS

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

Tabla A.1. Productividad y Costes Laborales Unitarios de Actividades culturales, de Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI) y total. 2000-2012. Bases 2000 y 2008

PRODUCTIVIDAD	BASE 2000									BASE 2008					TCMA (*)	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012	
Miles euros 2008 / empleo																
PRODUCTIVIDAD CULTURAL	47,48	48,14	48,33	47,78	47,82	48,58	47,65	46,70	44,94	46,23	49,81	50,08	49,47	-0,24	2,43	
PRODUCTIVIDAD DE AVPI	52,93	53,29	53,30	52,92	52,64	52,76	51,21	50,29	46,07	47,45	51,05	52,30	52,49	-0,73	3,31	
PRODUCTIVIDAD TOTAL	55,02	55,64	55,92	56,18	56,42	56,75	57,02	56,99	56,52	57,95	59,21	60,59	62,59	0,51	2,59	
DIFERENCIA PRODUCTIVIDAD CULTURAL-TOTAL	-7,53	-7,50	-7,59	-8,40	-8,60	-8,17	-9,37	-10,29	-11,57	-11,73	-9,41	-10,51	-13,12			
DIFERENCIA PRODUCTIVIDAD DE AVPI-TOTAL	-2,09	-2,35	-2,62	-3,26	-3,78	-3,99	-5,81	-6,70	-10,44	-10,51	-8,16	-8,29	-10,10			
% Variación interanual																
PRODUCTIVIDAD CULTURAL		1,39	0,39	-1,14	0,09	1,59	-1,91	-2,00		2,87	7,74	0,55	-1,21			
PRODUCTIVIDAD DE AVPI		0,68	0,03	-0,72	-0,53	0,23	-2,92	-1,80		2,98	7,59	2,46	0,36			
PRODUCTIVIDAD TOTAL		1,14	0,50	0,46	0,43	0,59	0,48	-0,05		2,54	2,17	2,33	3,30			
	BASE 2000									BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012	
% sobre Productividad Total																
PRODUCTIVIDAD CULTURAL	86,31	86,52	86,43	85,05	84,76	85,60	83,57	81,94	79,52	79,77	84,11	82,65	79,04	84,84	81,02	
PRODUCTIVIDAD DE AVPI	61,32	95,77	95,32	94,20	93,30	92,97	89,82	88,25	81,52	81,87	86,21	86,32	83,87	92,80	83,96	
	BASE 2000									BASE 2008					TCMA (*)	
COSTES LABORALES UNITARIOS	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012	
CLU CULTURAL	0,596	0,579	0,576	0,575	0,560	0,561	0,567	0,582	0,603	0,608	0,589	0,590	0,604	-0,35	0,01	
CLU DE AVPI	0,575	0,566	0,556	0,552	0,535	0,535	0,547	0,564	0,592	0,596	0,579	0,573	0,586	-0,27	-0,26	
CLU TOTAL	0,495	0,492	0,487	0,484	0,477	0,474	0,472	0,477	0,494	0,501	0,492	0,488	0,469	-0,55	-1,31	
% Variación interanual																
CLU CULTURAL		-2,94	-0,45	-0,27	-2,49	0,11	1,02	2,70		0,80	-3,10	0,05	2,36			
CLU DE AVPI		-1,51	-1,68	-0,84	-3,04	0,09	2,23	2,99		0,63	-2,88	-1,01	2,31			
CLU TOTAL		-0,72	-0,92	-0,75	-1,37	-0,60	-0,44	1,00		1,40	-1,75	-0,82	-3,99			
	BASE 2000									BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012	
% sobre CLU Total																
CLU CULTURAL	120,37	117,69	118,26	118,84	117,48	118,32	120,06	122,08	122,10	121,38	119,71	120,76	128,74	119,14	122,54	
CLU DE AVPI	116,01	115,09	114,21	114,11	112,18	112,95	115,99	118,27	119,54	120,29	116,82	115,65	118,32	114,85	118,12	

(*): Tasa de crecimiento medio acumulado

Fuente: CSCE (MECD), Contabilidad Nacional de España (INE) y elaboración propia

Tabla A.2. Productividad por Actividades culturales. 2000-2012. Bases 2000 y 2008

PRODUCTIVIDAD CULTURAL	BASE 2000								BASE 2008					TCMA (*)	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
Miles euros 2008 / empleo equivalente															
PRODUCTIVIDAD CULTURAL	47,48	48,14	48,33	47,78	47,82	48,58	47,65	46,70	44,94	46,23	49,81	50,08	49,47	-0,24	2,43
Patrimonio, archivos y bibliotecas	38,86	38,20	34,06	32,66	28,38	34,98	36,90	37,72	37,94	39,46	41,52	41,28	41,29	-0,43	2,14
Libros y prensa	48,37	49,08	48,87	49,76	47,77	49,34	47,45	46,64	45,15	45,91	51,65	51,65	53,67	-0,52	4,42
Artes plásticas	47,39	47,16	46,17	45,03	45,05	47,21	50,41	48,20	40,51	43,11	42,12	45,56	45,39	0,24	2,88
Artes escénicas	31,74	31,92	32,10	35,72	36,51	36,63	37,16	38,80	32,12	33,81	33,70	32,29	28,67	2,91	-2,80
Audiovisual y multimedia	63,69	64,66	66,89	62,55	67,67	66,02	64,21	61,37	58,24	59,62	68,69	69,70	67,00	-0,53	3,57
Interdisciplinar	28,37	30,26	29,38	30,07	32,75	33,34	30,95	32,52	43,05	44,46	44,53	45,64	46,07	1,97	1,71
% Variación interanual															
PRODUCTIVIDAD CULTURAL		1,39	0,39	-1,14	0,09	1,59	-1,91	-2,00		2,87	7,74	0,55	-1,21		
Patrimonio, archivos y bibliotecas		-1,70	-10,85	-4,10	-13,10	23,25	5,47	2,23		4,02	5,21	-0,59	0,04		
Libros y prensa		1,47	-0,44	1,83	-4,00	3,29	-3,83	-1,71		1,67	12,51	0,00	3,92		
Artes plásticas		-0,49	-2,10	-2,46	0,04	4,79	6,78	-4,39		6,40	-2,28	8,15	-0,36		
Artes escénicas		0,55	0,55	11,30	2,20	0,33	1,45	4,40		5,27	-0,31	-4,19	-11,23		
Audiovisual y multimedia		1,53	3,45	-6,49	8,19	-2,44	-2,74	-4,42		2,38	15,21	1,47	-3,88		
Interdisciplinar		6,66	-2,89	2,32	8,91	1,83	-7,18	5,08		3,29	0,16	2,48	0,94		
% sobre Productividad Cultural															
	BASE 2000								BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
Patrimonio, archivos y bibliotecas	81,85	79,35	70,47	68,36	59,35	72,01	77,43	80,77	84,42	85,37	83,37	82,42	83,47	73,70	83,81
Libros y prensa	101,86	101,95	101,11	104,14	99,88	101,56	99,57	99,86	100,47	99,30	103,70	103,13	108,49	101,24	103,02
Artes plásticas	99,80	97,95	95,53	94,25	94,20	97,17	105,78	103,20	90,15	93,25	84,58	90,97	91,76	98,49	90,14
Artes escénicas	66,85	66,30	66,41	74,77	76,35	75,40	77,98	83,08	71,46	73,13	67,67	64,48	57,94	73,39	66,94
Audiovisual y multimedia	134,12	134,31	138,41	130,91	141,51	135,90	134,75	131,42	129,58	128,97	137,92	139,18	135,42	135,17	134,21
Interdisciplinar	59,74	62,85	60,80	62,93	68,47	68,64	64,95	69,64	95,78	96,18	89,41	91,13	93,12	64,75	93,13

Fuente: CSCE (MECD), Contabilidad Nacional de España (INE) y elaboración propia

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

Tabla A.3. Costes Laborales Unitarios (CLU) por Actividades culturales. 2000-2012. Bases 2000 y 2008

CLU CULTURAL	BASE 2000								BASE 2008					TCMA (*)	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
CLU CULTURAL	0,596	0,579	0,576	0,575	0,560	0,561	0,567	0,582	0,603	0,608	0,589	0,590	0,604	-0,35	0,01
Patrimonio, archivos y bibliotecas	0,669	0,713	0,802	0,854	0,958	0,871	0,735	0,706	0,825	0,781	0,810	0,818	0,814	0,79	-0,34
Libros y prensa	0,583	0,561	0,558	0,547	0,545	0,545	0,559	0,568	0,591	0,581	0,538	0,536	0,549	-0,39	-1,84
Artes plásticas	0,593	0,573	0,593	0,603	0,598	0,582	0,576	0,583	0,438	0,436	0,465	0,441	0,448	-0,24	0,60
Artes escénicas	0,822	0,793	0,807	0,798	0,758	0,759	0,778	0,800	0,797	0,817	0,821	0,820	0,817	-0,38	0,63
Audiovisual y multimedia	0,520	0,509	0,495	0,494	0,475	0,474	0,487	0,500	0,573	0,597	0,556	0,577	0,603	-0,54	1,27
Interdisciplinar	0,803	0,749	0,745	0,716	0,604	0,612	0,629	0,670	0,790	0,791	0,797	0,780	0,767	-2,54	-0,74
% Variación interanual															
CLU CULTURAL		-2,94	-0,45	-0,27	-2,49	0,11	1,02	2,70		0,80	-3,10	0,05	2,36		
Patrimonio, archivos y bibliotecas		6,62	12,52	6,37	12,21	-9,03	-15,69	-3,82		-5,28	3,74	0,90	-0,50		
Libros y prensa		-3,91	-0,51	-1,90	-0,37	-0,06	2,54	1,65		-1,63	-7,47	-0,38	2,40		
Artes plásticas		-3,29	3,51	1,61	-0,72	-2,70	-1,06	1,13		-0,35	6,51	-4,98	1,56		
Artes escénicas		-3,53	1,79	-1,14	-4,95	0,12	2,49	2,86		2,51	0,44	-0,05	-0,33		
Audiovisual y multimedia		-2,03	-2,71	-0,30	-3,86	-0,28	2,80	2,79		4,21	-6,96	3,84	4,46		
Interdisciplinar		-6,70	-0,56	-3,84	-15,70	1,39	2,79	6,51		0,05	0,81	-2,09	-1,72		

CLU CULTURAL	BASE 2000								BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
% sobre CLU Cultural															
Patrimonio, archivos y bibliotecas	112,18	123,22	139,27	148,54	170,94	155,33	129,64	121,41	136,67	128,43	137,50	138,66	134,78	137,56	135,21
Libros y prensa	97,85	96,88	96,81	95,23	97,30	97,14	98,59	97,58	97,92	95,56	91,25	90,86	90,89	97,17	93,30
Artes plásticas	99,38	99,02	102,95	104,89	106,81	103,80	101,66	100,11	72,53	71,71	78,82	74,86	74,28	102,33	74,44
Artes escénicas	137,85	137,00	140,09	138,85	135,35	135,36	137,33	137,54	132,09	134,32	139,23	139,09	135,43	137,42	136,03
Audiovisual y multimedia	87,18	87,99	85,98	85,95	84,75	84,43	85,91	85,99	94,95	98,16	94,26	97,83	99,83	86,02	97,01
Interdisciplinar	134,65	129,43	129,28	124,66	107,77	109,15	111,06	115,19	130,94	129,96	135,21	132,33	127,05	120,15	131,10

(*): Tasa de crecimiento medio acumulado

Fuente: CSCE (MECD), Contabilidad Nacional de España (INE) y elaboración propia

Tabla A.4. Productividad por Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI). 2000-2012. Bases 2000 y 2008

PRODUCTIVIDAD DE AVPI	BASE 2000								BASE 2008					TCMA (*)	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
Miles euros 2008 / empleo equivalente															
PRODUCTIVIDAD DE AVPI	52,93	53,29	53,30	52,92	52,64	52,76	51,21	50,29	46,07	47,45	51,05	52,30	52,49	-0,73	3,31
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	48,58	49,48	49,93	49,23	49,79	50,22	48,82	47,77	45,33	46,68	50,77	51,33	50,83	-0,24	2,90
Informática	67,67	66,43	71,69	70,57	62,94	61,64	58,94	57,14	52,85	53,67	57,52	60,36	64,78	-2,39	5,22
Publicidad	63,58	60,92	54,99	56,46	57,80	58,93	57,30	57,24	40,13	42,06	43,39	45,84	42,57	-1,49	1,49
% Variación interanual															
PRODUCTIVIDAD DE AVPI		0,68	0,03	-0,72	-0,53	0,23	-2,92	-1,80		2,98	7,59	2,46	0,36		
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual		1,87	0,89	-1,40	1,15	0,85	-2,78	-2,14		2,98	8,76	1,10	-0,98		
Informática		-1,84	7,92	-1,56	-10,82	-2,07	-4,38	-3,04		1,55	7,18	4,93	7,33		
Publicidad		-4,17	-9,75	2,68	2,37	1,96	-2,76	-0,10		4,81	3,14	5,66	-7,12		
	BASE 2000								BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
% sobre Productividad de AVPI															
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	91,78	92,86	93,66	93,03	94,60	95,19	95,33	94,99	98,39	98,39	99,45	98,13	96,82	93,93	98,24
Informática	127,85	124,66	134,49	133,36	119,57	116,83	115,08	113,62	114,70	113,11	112,68	115,39	123,41	123,18	115,86
Publicidad	120,12	114,33	103,15	106,69	109,80	111,70	111,89	113,82	87,11	88,66	84,99	87,64	81,10	111,44	85,90

(*) Tasa de crecimiento medio acumulado

Fuente: CSCE (MECD), Contabilidad Nacional de España (INE) y elaboración propia

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

Tabla A.5. Costes Laborales Unitarios (CLU) por Actividades vinculadas con la propiedad intelectual (AVPI). 2000-2012. Bases 2000 y 2008

CLU DE AVPI	BASE 2000								BASE 2008					TCMA (*)	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
CLU DE AVPI	0,575	0,566	0,556	0,552	0,535	0,535	0,547	0,564	0,592	0,596	0,579	0,573	0,586	-0,27	-0,26
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	0,578	0,558	0,551	0,544	0,523	0,523	0,536	0,552	0,562	0,564	0,541	0,541	0,557	-0,67	-0,19
Informática	0,527	0,503	0,503	0,510	0,517	0,526	0,545	0,566	0,649	0,662	0,665	0,645	0,610	1,02	-1,55
Publicidad	0,626	0,716	0,713	0,703	0,662	0,643	0,636	0,636	0,669	0,651	0,641	0,612	0,684	0,23	0,53
% Variación interanual															
CLU DE AVPI		-1,51	-1,68	-0,84	-3,04	0,09	2,23	2,99		0,63	-2,88	-1,01	2,31		
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual		-3,54	-1,25	-1,19	-3,88	0,08	2,36	2,95		0,50	-4,12	-0,10	3,09		
Informática		-4,62	0,11	1,40	1,42	1,64	3,72	3,72		2,00	0,36	-3,02	-5,36		
Publicidad		14,38	-0,40	-1,38	-5,90	-2,81	-1,07	-0,04		-2,71	-1,57	-4,51	11,71		

CLU DE AVPI	BASE 2000								BASE 2008					PROMEDIO	
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2000-2007	2008-2012
% sobre CLU de AVPI															
Actividades culturales vinculadas con la propiedad intelectual	100,62	98,55	98,98	98,62	97,77	97,76	97,88	97,84	94,86	94,74	93,54	94,40	95,11	98,50	94,53
Informática	91,69	88,80	90,41	92,45	96,70	98,20	99,63	100,34	109,70	111,19	114,90	112,57	104,13	94,78	110,50
Publicidad	108,94	126,52	128,17	127,47	123,71	120,13	116,25	112,84	113,02	109,27	110,74	106,82	116,64	120,50	111,30

(*): Tasa de crecimiento medio acumulado

Fuente: CSCE (MECD), Contabilidad Nacional de España (INE) y elaboración propia

Tabla A.6. Categorías más frecuentes en determinadas características del empleo cultural. Comparación Unión Europea y España. 2008-2015

GEO/TIME	Thousand persons										% over the total					
	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
SEX	Males															
European Union (28 countries)	2.875,2	2.893,1	2.871,4	3.240,8	3.264,5	3.292,9	3.352,6	3.406,8	53,7	53,7	53,2	53,7	53,2	53,3	53,3	52,8
Spain	263,0	232,8	218,4	224,8	219,7	220,5	244,7	250,9	59,4	56,8	55,5	56,4	55,4	56,0	57,1	57,0
AGE	From 30 to 39 years															
European Union (28 countries)	1.544,1	1.539,3	1.527,6	1.731,0	1.691,8	1.731,0	1.708,3	1.750,7	28,8	28,6	28,3	28,7	27,6	28,0	27,2	27,2
Spain	153,3	139,0	139,2	144,7	143,0	145,3	162,3	143,1	34,6	33,9	35,4	36,3	36,0	36,9	37,9	32,5
ISCED11	Tertiary education (levels 5-8)															
European Union (28 countries)	2.687,0	2.818,7	2.872,4	3.427,8	3.540,9	3.612,2	3.755,8	3.936,5	50,2	52,3	53,3	56,8	57,7	58,5	59,7	61,1
Spain	288,2	277,4	276,0	288,0	299,7	300,1	323,6	337,0	65,1	67,7	70,1	72,3	75,5	76,1	75,5	76,6
NACE_R2	Creative, arts and entertainment activities															
European Union (28 countries)	1.042,3	1.053,6	1.050,3	1.027,6	1.086,3	1.075,4	1.114,2	1.167,1	19,5	19,5	19,5	17,0	17,7	17,4	17,7	18,1
Spain	60,0	60,6	57,3	53,1	58,6	55,7	58,4	58,4	13,5	14,8	14,6	13,3	14,8	14,1	13,6	13,3

Fuente: Eurostat

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

**Tabla A.7. Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales
Empleo cultural por sexo, grupo de edad y nivel de estudios**

EMPLEO CULTURAL: Valores absolutos (En miles)							EMPLEO CULTURAL: Distribución porcentual						
	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015		2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
TOTAL	507	479	485	512	515	1,64	TOTAL	100	100	100	100	100	0,00
Hombres	298	279	293	308	308	3,49	Hombres	58,8	58,2	60,4	60,2	59,9	1,87
Mujeres	209	200	192	204	207	-0,96	Mujeres	41,2	41,8	39,6	39,8	40,1	-2,67
De 16 a 24 años	26,9	21,2	16,3	19,7	18	-33,09	De 16 a 24 años	5,3	4,4	3,4	3,9	3,5	-33,96
De 25 a 34 años	159	136	119	134	125	-21,32	De 25 a 34 años	31,4	28,4	24,6	26,3	24,3	-22,61
De 35 a 44 años	155	163	178	180	168	8,54	De 35 a 44 años	30,5	34	36,6	35,2	32,6	6,89
De 45 a 54 años	114	109	113	115	132	16,30	De 45 a 54 años	22,4	22,8	23,3	22,5	25,6	14,29
De 55 y más años	52,7	49,5	59	62,6	72,2	37,00	De 55 y más años	10,4	10,3	12,2	12,2	14	34,62
Educación primaria e inferior	15,7	11,6	12	8,3	7,4	-52,87	Educación primaria e inferior	3,1	2,4	2,5	1,6	1,4	-54,84
Educación secundaria: Total	174	160	158	159	158	-9,19	Educación secundaria: Total	34,4	33,4	32,5	31	30,7	-10,76
Educación secundaria: Primera etapa	58,8	50,9	64,3	60	60,6	3,06	Educación secundaria: Primera etapa	11,6	10,6	13,2	11,7	11,8	1,72
Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación general.	84,4	73	61,3	70	71,9	-14,81	Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación general.	16,7	15,3	12,6	13,7	14	-16,17
Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación profesional	30,9	36	32,3	28,6	25,6	-17,15	Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación profesional	6,1	7,5	6,7	5,6	5	-18,03
Educación superior o equivalente	317	307	315	345	349	10,29	Educación superior o equivalente	62,5	64,2	65	67,4	67,8	8,48
EMPLEO CULTURAL: En porcentaje del total de empleo							DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DEL EMPLEO TOTAL						
	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015		2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
TOTAL	2,8	2,7	2,8	3	2,9	3,57	TOTAL	100	100	100	100	100	0,00
Hombres	2,9	2,9	3,1	3,3	3,2	10,34	Hombres	55,1	54,5	54,4	54,4	54,6	-0,91
Mujeres	2,5	2,5	2,5	2,6	2,6	4,00	Mujeres	44,9	45,5	45,6	45,6	45,4	1,11
De 16 a 24 años	2,6	2,5	2,1	2,6	2,2	-15,38	De 16 a 24 años	5,7	4,8	4,5	4,3	4,5	-21,05
De 25 a 34 años	3,3	3,1	3	3,4	3,3	0,00	De 25 a 34 años	25,9	24,6	23,4	22,6	21,5	-16,99
De 35 a 44 años	2,7	3	3,3	3,3	3	11,11	De 35 a 44 años	30,5	31,2	31,7	31,9	31,8	4,26
De 45 a 54 años	2,5	2,4	2,5	2,5	2,8	12,00	De 45 a 54 años	24,7	25,6	26,2	26,6	26,8	8,50
De 55 y más años	2,2	2	2,4	2,5	2,6	18,18	De 55 y más años	13,2	13,9	14,2	14,6	15,4	16,67
Educación primaria e inferior	0,8	0,7	0,8	0,6	0,6	-25,00	Educación primaria e inferior	11,3	10	9,1	7,5	6,9	-38,94
Educación secundaria: Total	1,9	1,8	1,9	1,8	1,7	-10,53	Educación secundaria: Total	50,4	50,2	49,7	50,5	51,2	1,59
Educación secundaria: Primera etapa	1,2	1,1	1,4	1,3	1,2	0,00	Educación secundaria: Primera etapa	26,7	26,5	26,5	27,1	27,4	2,62
Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación general.	3,1	2,8	2,6	2,8	2,8	-9,68	Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación general.	14,8	14,6	13,8	14,2	14,2	-4,05
Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación profesional	1,9	2,2	2	1,8	1,5	-21,05	Educación secundaria: Segunda etapa. Orientación profesional	8,9	9,2	9,4	9,2	9,6	7,87
Educación superior o equivalente	4,5	4,4	4,5	4,7	4,7	4,44	Educación superior o equivalente	38,3	39,8	41,2	42	41,9	9,40

Fuente: Magnitudes transversales. Empleo cultural (MECD) y elaboración propia

Tabla A.8. Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales
Empleo cultural por situación profesional y tipo de jornada

EMPLEO CULTURAL: Valores absolutos (En miles)							EMPLEO CULTURAL: Distribución porcentual						
	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015		2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
TOTAL	506,7	478,8	485,3	511,8	515	1,64	TOTAL	100	100	100	100	100	0,00
Situación profesional: No asalariados	130,3	132,7	139,2	152,1	158,8	21,87	Situación profesional: No asalariados	25,7	27,7	28,7	29,7	30,8	19,84
Situación profesional: Asalariados total	376,4	346,1	346,1	359,7	356,2	-5,37	Situación profesional: Asalariados total	74,3	72,3	71,3	70,3	69,2	-6,86
Situación profesional: Asalariados: Contrato indefinido	277,9	261,6	267	269,3	271,7	-2,23	Situación profesional: Asalariados: Contrato indefinido	54,8	54,6	55	52,6	52,7	-3,83
Situación profesional: Asalariados: Contrato temporal	98,5	84,5	79,1	90,4	84,6	-14,11	Situación profesional: Asalariados: Contrato temporal	19,4	17,6	16,3	17,7	16,4	-15,46
Tipo de jornada: Tiempo completo	433,9	399,7	413,5	434,8	447,5	3,13	Tipo de jornada: Tiempo completo	85,6	83,5	85,2	85	86,9	1,52
Tipo de jornada: Tiempo parcial	72,8	79,1	71,8	77	67,5	-7,28	Tipo de jornada: Tiempo parcial	14,4	16,5	14,8	15	13,1	-9,03
EMPLEO CULTURAL: En porcentaje del total de empleo							DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DEL EMPLEO TOTAL						
	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015		2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
TOTAL	2,8	2,7	2,8	3	2,9	3,57	TOTAL	100	100	100	100	100	0,00
Situación profesional: No asalariados	4,3	4,3	4,5	5	5,1	18,60	Situación profesional: No asalariados	16,4	17,4	17,9	17,6	17,3	5,49
Situación profesional: Asalariados total	2,4	2,4	2,5	2,5	2,4	0,00	Situación profesional: Asalariados total	83,6	82,7	82,1	82,4	82,7	-1,08
Situación profesional: Asalariados: Contrato indefinido	2,4	2,3	2,5	2,5	2,5	4,17	Situación profesional: Asalariados: Contrato indefinido	62,6	63,3	63,1	62,6	61,9	-1,12
Situación profesional: Asalariados: Contrato temporal	2,5	2,5	2,4	2,6	2,3	-8,00	Situación profesional: Asalariados: Contrato temporal	21	19,3	19	19,8	20,8	-0,95
Tipo de jornada: Tiempo completo	2,7	2,7	2,9	3	3	11,11	Tipo de jornada: Tiempo completo	86,4	85,5	84,2	84,1	84,3	-2,43
Tipo de jornada: Tiempo parcial	2,9	3,1	2,7	2,8	2,4	-17,24	Tipo de jornada: Tiempo parcial	13,6	14,5	15,8	15,9	15,7	15,44

Fuente: Magnitudes transversales. Empleo cultural (MECD) y elaboración propia

*El sector cultural en España durante la primera década del siglo XXI:
Análisis económico de las variables de oferta y de la incidencia de la
enfermedad de los costes de Baumol*

**Tabla A.9. Empleo cultural. Explotación EPA CNAE 2009 y CNO 2011. Censo 2011. Medias anuales
Empleo cultural por situación profesional y ocupaciones**

	VALORES ABSOLUTOS (En miles)						PORCENTAJE					
	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
TOTAL							TOTAL					
Total	506,7	478,8	485,3	511,8	515	1,64	100	100	100	100	100	
Escritores, artistas. Archivistas, bibliotecarios y asimilados	153,6	142,4	142,8	147,8	147,1	-4,23	100	100	100	100	100	
Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	171,2	165,1	176,5	190,9	190,7	11,39	100	100	100	100	100	
Otras ocupaciones	181,9	171,3	166	173,1	177,3	-2,53	100	100	100	100	100	
NO ASALARIADOS							NO ASALARIADOS					
Total	130,3	132,7	139,2	152,1	158,8	21,87	25,7	27,7	28,7	29,7	30,8	19,84
Escritores, artistas. Archivistas, bibliotecarios y asimilados	39,7	42,2	38,1	45,4	47	18,39	25,8	29,6	26,6	30,7	31,9	23,64
Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	54,4	56	63,8	66,5	70,8	30,15	31,8	33,9	36,1	34,8	37,1	16,67
Otras ocupaciones	36,2	34,6	37,4	40,2	41,1	13,54	19,9	20,2	22,5	23,2	23,2	16,58
ASALARIADOS: Total							ASALARIADOS: Total					
Total	376,4	346,1	346,1	359,7	356,2	-5,37	74,3	72,3	71,3	70,3	69,2	-6,86
Escritores, artistas. Archivistas, bibliotecarios y asimilados	113,9	100,1	104,8	102,4	100,1	-12,12	74,2	70,3	73,4	69,3	68,1	-8,22
Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	116,8	109,1	112,7	124,4	119,9	2,65	68,2	66,1	63,9	65,2	62,9	-7,77
Otras ocupaciones	145,7	136,8	128,6	132,8	136,2	-6,52	80,1	79,8	77,5	76,8	76,8	-4,12
ASALARIADOS: Contrato indefinido							ASALARIADOS: Contrato indefinido					
Total	277,9	261,6	267	269,3	271,7	-2,23	54,8	54,6	55	52,6	52,7	-3,83
Escritores, artistas. Archivistas, bibliotecarios y asimilados	72,7	67,1	73,9	72,8	73,8	1,51	47,3	47,1	51,7	49,3	50,1	5,92
Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	93	86,3	90,2	94,4	93,3	0,32	54,4	52,3	51,1	49,4	48,9	-10,11
Otras ocupaciones	112,2	108,2	102,9	102,1	104,7	-6,68	61,7	63,2	62	59	59	-4,38
ASALARIADOS: Contrato temporal							ASALARIADOS: Contrato temporal					
Total	98,5	84,5	79,1	90,4	84,6	-14,11	19,4	17,6	16,3	17,7	16,4	-15,46
Escritores, artistas. Archivistas, bibliotecarios y asimilados	41,2	33,1	30,9	29,6	26,4	-35,92	26,8	23,2	21,6	20	17,9	-33,21
Profesionales y técnicos del mundo artístico y cultural	23,7	22,9	22,5	30,1	26,7	12,66	13,9	13,8	12,7	15,8	14	0,72
Otras ocupaciones	33,6	28,6	25,7	30,7	31,6	-5,95	18,5	16,7	15,5	17,8	17,8	-3,78

Fuente: Magnitudes transversales. Empleo cultural (MECD) y elaboración propia

