

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ARTES ESCENICAS, SOCIEDAD CIVIL Y POLITICAS
CULTURALES EN AMERICA LATINA.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE :

LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

MARIO HERNAN MEJIA HERRERA

ASESOR DE TESIS:
ARMANDO PARTIDA TAYZAN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MEXICO, D.F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SINODALES

PRESIDENTE: MTRQ. MANUEL GONZALEZ CASANOVA.

VOCAL: MTRQ. ARMANDO PARTIDA TAYZAN.

SECRETARIO: MTRQ. NESTOR LOPEZ ALDECO.

SUPLENTE: MTRQ. OSCAR ARMANDO GARCIA G.

SUPLENTE: MTRQ. IGNACIO ESCARCEGA R.

DEDICATORIA

A mis padres:

Lic. Hernán Mejía Palma

Teresa Herrera de Mejía

Por su comprensión y apoyo

AGRADECIMIENTOS:

- Mtro. Armando Partida Tayzán, *Filosofía y Letras*, UNAM, México.
- Luis Tuchán, *Escuela Nacional de Arte Dramático*, Guatemala.
- Xavier Pacheco, *Escuela Nacional de Arte Dramático*, Guatemala.
- Alfredo Porras Smith, *Escuela Nacional de Arte Dramático*, Guatemala.
- Arq. Carlos Corcuera Del Valle, *Coordinación de Descentralización*, CNCA, México.
- Manuel Quijas Corzo, *Sub-dirección de Educación Artística*, INBA, México.
- Arturo Arellano Talamantes, *CITRU*, México.

- Ing. Mario Raúl Pinto Lara, Tegucigalpa, Honduras.
- Dr. Alberto Mejía Barón, México, D.F.
- Carolina Loeza Elgueros, México, D.F.

INDICE

SINODALES.	I
DEDICATORIA.	II
AGRADECIMIENTOS.	III
INTRODUCCION: HACIA UNA NUEVA GEOGRAFIA EN EL TEATRO.	I

CAPITULO I

CULTURA - ECONOMIA - SOCIEDAD

1. ASPECTOS GENERALES.	5
2. ESTRUCTURA ECONOMICA Y CAMPO CULTURAL.	7
3. EL CONSUMO, AGENTE REGULADOR DEL CAMPO CULTURAL.	13
4. EL CONSUMO, VINCULO HISTORICO ENTRE ARTE Y ECONOMIA..	17
5. LA DISTRIBUCION: ESPACIO ENTRE ARTISTA Y PUBLICO.	22
6. EL ESTADO COMO DISTRIBUIDOR.	24
7. ESTADO Y GLOBALIZACION.	25

CAPITULO II

POLITICAS CULTURALES Y TRANSFORMACION SOCIAL

1. ORIGEN Y SENTIDO.	30
2. MEDIOS DE COMUNICACION Y POLITICA CULTURAL.	32
3. EL ESTADO Y LA INSTRUMENTACION DE POLITICAS CULTURALES.	34
4. METODOLOGIA Y FUNDAMENTOS DE LAS POLITICAS CULTURALES.	36
5. DEMOCRACIA Y DESCENTRALIZACION: PRINCIPIOS RECTORES DE UNA POLITICA CULTURAL LATINOAMERICANA.	39
6. PROCESO DESCENTRALIZADOR Y POLITICA CULTURAL.	43
7. APROXIMACIONES A UN DIAGNOSTICO DE NECESIDADES EN LATINO-AMERICA.	46

CAPITULO III

ARTES ESCENICAS Y DIFUSION CULTURAL LATINOAMERICANA

1.	SENTIDO DE LA DIFUSION CULTURAL.	51
	1.1. La difusión cultural y su extensión.	52
	1.2. El teatro y la extensión cultural universitaria.	53
2.	LA DIFUSION CULTURAL EN MEXICO. ¿MODERNIDAD O TRADICION?	55
	2.1. El FONCA y los estímulos a la creación artística.	61
	2.2. El Sistema Nacional de Creadores de Arte.	66
	2.3. Los estímulos a la producción teatral.	67
	2.4. La Convocatoria Nacional de Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).	71
	2.5. El teatro en los foros de consulta popular: Crisis y proyectos de la cultura en México.	79
	2.6. Los partidos políticos y la cultura.	81
3.	LOS AGENTES CULTURALES EN LAS ARTES ESCENICAS: EL PUBLICO, EL ESTADO, SECTOR PRIVADO Y SOCIEDAD CIVIL ORGANIZADA.	86
	3.1. La organización artística y el público: Antiguas y nuevas relaciones.	91
	3.2. Público y consumo artístico.	94
4.	PUBLICO Y REESTRUCTURACION SOCIAL.	97
5.	LOS NUEVOS PUBLICOS.	100

CAPITULO IV

CONCLUSIONES:

LA AUTOGESTION EN LAS ARTES ESCENICAS

1.	APROXIMACIONES A LA AUTOGESTION EN EL ARTE.	105
2.	LA AUTOGESTION COMO CULTURA.	107
3.	PERSPECTIVAS DE LAS POLITICAS CULTURALES EN RELACION A LA AUTOGESTION DE PROYECTOS ARTISTICOS EN MEXICO.	110

CAPITULO V

APUNTES PARA UN DIAGNOSTICO:

IDENTIDAD E INTEGRACION

DESAFIOS DE LA POLITICA CULTURAL LATINOAMERICANA

- | | | |
|----|--|-----|
| 1. | REINVENCIÓN SOCIAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS. | 115 |
| 2. | ARTES ESCÉNICAS E IDENTIDAD. | 119 |

A P E N D I C E :

AUTOGESTION Y MODELOS DE ORGANIZACION

- | | | |
|----|---|-----|
| • | AUTOGESTION Y MODELOS DE ORGANIZACION. | 125 |
| 1. | TEATRO COMUNIDAD, A.C. | 126 |
| 2. | TEPITO ARTE ACA. | 127 |
| 3. | LA UNION DE VECINOS Y DAMNIFICADOS 19 DE SEPTIEMBRE (UvYD). | 128 |

- | | | |
|--|------------------------------|-----|
| | BIBLIOGRAFIA GENERAL. | 131 |
|--|------------------------------|-----|

INTRODUCCION

HACIA UNA NUEVA GEOGRAFIA EN EL TEATRO

Los poetas y los artistas
determinan de común acuerdo
el aspecto de su época y el porvenir.

Apollinaire

Dice Apollinaire que "los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar el aspecto que adquiere la naturaleza a los ojos de los hombres." Las artes y las humanidades han sido diseñadas con ese propósito; corresponde a los hombres de cada tiempo dotarlas de su verdadero y original significado.

Se dice que en los albores del siglo XXI están ocurriendo transformaciones sustanciales en la producción y asimilación del arte, tal como ocurrió en el Renacimiento. En aquel momento, se pasó de la estética clásica a la concepción moderna, caracterizada por la libre invención de formas y la genialidad del artista.

La sociedad renacentista al igual que la sociedad contemporánea, quiere un arte que satisfaga sus nuevas aspiraciones, ideas, valores y esperanzas. El arte está llamado a surtir de significados al hombre.

En las reflexiones primarias sobre el sentido de lo teatral; en el origen mismo del teatro occidental, Aristóteles pregunta sobre la esencia del teatro a partir del reflejo que produce en los espectadores. Surgen dos principios básicos: la *catarsis* y la *anagnórisis*.

La *catarsis*, como la sublimación que experimenta el espectador al contemplar una obra teatral, gracias a la empatía existente entre él y el personaje. La *anagnórisis*, es el reconocimiento de la falla, del error trágico, que trae como consecuencia el caos en el mundo.

El teatro implica en esencia a la sociedad; lo social puede volverse crítica, elección continua, decisión del tema más conveniente, del signo más justo, del tono más afinado.

Nuestra sociedad actual se encamina por la vía del desarrollo tecnocrático, corre el grave peligro de la uniformidad. La masificación es la expresión última de los medios de comunicación sin límites. El teatro, en este contexto, está en peligro.

La desaparición del teatro es la desaparición del público; el proyecto modernizador tiende a estandarizar y uniformar no sólo los medios de producción, sino las formas de vida, las tradiciones y las costumbres.

El público no ha participado, se aleja y reduce la fiesta colectiva a mero entretenimiento; peor aún, se ha olvidado de la responsabilidad hacia sí mismo, sus semejantes y su mundo. Las responsabilidades de esta crisis tendrán que ser compartidas entre los creadores y su público, identificando y asumiendo esta separación.

En el campo práctico, el arte sólo podrá encontrar una función social en una organización radical de la cultura, en que la experimentación y la búsqueda creativa surjan de las necesidades sociales y sean posibles como actos colectivos en el seno de la vida cotidiana.

La tarea del artista teatral no se reduce a la elaboración de imágenes plásticas, mensajes u obras para el consumo pasivo de los espectadores; su trabajo se proyecta en construir situaciones en donde autores y espectadores se reconozcan, que se convierta en el marco perfecto, en el perfecto símbolo de la conducta y forma de vida de los hombres en sociedad.

Nuestra época de transición incluye todo el conjunto del sistema estético. Cuando la utopía ha dado paso al mercado, cuando los ideales se desmoronan, es la oportunidad de construir lo nuevo, construir una nueva tradición teatral.

Cuando la actitud del espectador esté orientada hacia un estado desconocido, allí se volverá a encontrar la *catarsis*, será un alegre descubrimiento de un estado sin conceptos intelectuales o valores admitidos; libertad que da una sensación de despegue con respecto a las necesidades materiales de la vida. No se trata de una evasión, sino de la aparición de una nueva imagen del hombre, de un nuevo género de existencia.

Es evidente lo mucho que se ganaría si el teatro o el arte en general, fueran capaces de producir lo que Brecht llamó *una imagen practicable del mundo*.

Nuestro trabajo comienza con un planteamiento sobre el sentido de lo cultural en la sociedad. La economía y la política, son productos culturales; el arte y lo que llamaremos *campo cultural*, aparece hoy en Latinoamérica como un espacio poco organizado en

función del desarrollo social. Está subordinado a un sistema económico que busca unificar criterios de producción y distribución.

Los mecanismos institucionales de promoción y difusión cultural redefinen sus estrategias en función de los condicionamientos económicos.

Nuestra investigación se mueve en dos líneas de análisis: hacia el interior de las organizaciones dedicadas a las artes escénicas, subrayando la necesidad de crear nuevos esquemas organizativos y, sobre el papel y significado de las políticas culturales ante nuevos desafíos sociales producidos por la cultura de masas.

La tesis es una visión panorámica sobre los efectos de una política económica común a la mayoría de los países latinoamericanos y sus consecuentes efectos en las políticas culturales, relacionadas con las artes escénicas. Es por ello que no incluimos el caso de Cuba.

No es una revisión detallada y específica de cada país latinoamericano, retomamos lineamientos generales adoptados por diferentes países y hacemos especial énfasis en el caso de México y su proyecto de modernización cultural.

En el primer capítulo, se exponen la metodología y los criterios que sustentan nuestra investigación.

CAPITULO I

CULTURA - ECONOMIA - SOCIEDAD

I. CULTURA - ECONOMIA - SOCIEDAD

1. ASPECTOS GENERALES.

Según el diccionario, cultura significa, resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse y desarrollarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre.¹

Esta definición abarca -de manera general- todas las formas de trabajo por medio del cual el hombre transforma y se apropia de su entorno para *cultivar* su crecimiento y desarrollo.

Mario Magallón amplía este significado al expresar que "la cultura, al igual que la filosofía, expresa una sociedad concreta, sus tradiciones, costumbres, hábitos, imaginarios sociales, concepciones del mundo, producción de la vida material, de lo simbólico, de lo estético, lo religioso y lo moral en la historia".²

Magallón sitúa lo cultural en una constante interrelación del hombre consigo mismo y su entorno. La cultura no sólo se inserta dentro del campo de las ideas, valores o creencias, abarca lo referente a las costumbres, la tecnología, la economía y todas las conductas mostradas por el hombre en sociedad; todas ellas perfectibles, es decir, evolucionan y se adaptan a las necesidades humanas y sociales a medida que el hombre *afina* sus facultades intelectuales.

En la amplitud del término, Leopoldo Zea abunda:

El acomodo y la manipulación en las ineludibles relaciones del hombre con la naturaleza y los otros, origina la cultura. La cultura como cultivo o manipulación del mundo natural, pero también como autocultivo, cultivo de sí mismo para actuar en relación con los otros.³

Zea parte de una generalidad del término pero nos sitúa en el plano humano, en las relaciones que establece el ser social consigo mismo como un compromiso que nos prepara a una etapa posterior y complementaria de nuestro desarrollo cultural, la identidad y el encuentro con el *otro*.

¹ Diccionario Ilustrado de la Lengua TEIDE, Barcelona, 1986.

² Magallón Anaya, Mario, "Cultura, tradición y Modernidad en América Latina y el Caribe a fin de siglo" en Cuadernos Americanos, N° 47, UNAM, sep-oct de 1994, México, p. 108

³ Zea Leopoldo. "Naturaleza y Cultura", en Cuadernos Americanos, N° 39, UNAM, may-jun de 1993, México, p.p. 91-92

Para objeto de nuestro estudio, reduciremos el uso del término cultura a "la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales a comprender, reproducir o transmitir al sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido".⁴

De esta definición se deduce que no hay producción dentro del sistema social que no esté inserta en estructuras materiales.

La cultura no sólo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales o imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas y transformarlas; las tendencias de la sociedad cumplen este propósito.

Nuestra tesis, estudia el significado de lo cultural en la sociedad latinoamericana contemporánea y, en particular, la función social de las artes escénicas como un sistema de producción simbólico; las artes escénicas pertenecen al campo cultural, el cual tiene sus leyes particulares. Sin embargo, en la mayoría de los países latinoamericanos, el sector cultural aparece como un espacio poco estructurado y subordinado a las políticas económicas.

El enfoque anterior es desglosado a lo largo del trabajo; motiva el análisis sobre el papel del Estado y sus políticas de difusión cultural; la sociedad civil como receptora de tales acciones y las artes escénicas frente a nuevos esquemas de producción y organización.

Los estudios sobre la cultura emprendidos por las diferentes ciencias sociales, nos permiten esbozar un sistema metodológico que se renueva constantemente y otorga herramientas para delimitar nuestro objeto de estudio. A través de un enfoque sociológico, nos proponemos abordar el problema de la difusión cultural latinoamericana en general y de las artes escénicas en particular. Incorporamos a nuestro análisis nuevos agentes reguladores de la función y sentido del arte teatral en la sociedad; el consumo y los medios de comunicación.

De manera complementaria, observamos la conexión entre producción intelectual y producción material; procuramos tener cuidado en no concebir la producción material como una categoría general, sino bajo una óptica temporal, en períodos históricos

⁴ Antología de textos para la 1.ª reunión sobre Promoción Cultural y Educación Artística. INBA, México, 1981.

concretos.

Veremos más adelante como cada etapa de la historia tiene una peculiar forma de relacionar la producción material con la producción intelectual.

La producción artística y cultural en América Latina, se encuentra dentro de un contexto de reestructuración social y política que obliga a replantear la función social del arte. Sabemos que los ajustes económicos han extendido sus efectos negativos a la producción artística, en particular las artes escénicas. En este panorama abierto, las reglas del juego están por definirse y adquieren mayor complejidad gracias al reacomodo constante de nuestras estructuras sociales.

Para tener un panorama más claro del contexto cultural latinoamericano, se requiere de una visión transdisciplinaria que comunique los diferentes niveles del problema; sólo así, se puede generar otro modo de concebir la modernidad latinoamericana, más que como una fuerza ajena y dominante que sustituye formas tradicionales, como una renovación del significado de lo cultural en todos los ámbitos sociales.

En síntesis, nuestra tesis se fundamenta en los aportes de la sociología, como instrumento de análisis; la economía, como estructura dominante; el poder de transformación de las ciencias de la comunicación y la historia del arte con sus variadas relaciones socio-económicas.

La cultura es vista como un derecho de toda la sociedad y una obligación del Estado en propiciar condiciones para su conservación y florecimiento.

El arte como manifestación cultural no es ajeno a los condicionamientos económicos; la producción artística es afectada por el predominio de un sistema económico de valores estrictamente mercantiles; reduce el desarrollo social a una "mera importación, distribución y consumo de bienes materiales".⁵

2. ESTRUCTURA ECONOMICA Y CAMPO CULTURAL.

El hecho de revalidar la utilidad material y social de toda producción cultural entraña aspectos positivos: los cambios inducidos en la forma actual de producir arte obligan a los artistas a cambiar sus metas y parecen estar en búsqueda de funciones

⁵ Acha, Juan, *Arte y Sociedad: Latinoamérica*, F.C.E., México 1979, p. 9

sociales útiles, sienten la obligación de autocambiarse y de establecer nuevas relaciones con la sociedad; relaciones que aún no terminamos de descubrir.

En el caso de las artes escénicas, por primera vez los artistas se preocupan de buscar e identificar a sus públicos e ingeniarse mejores canales de comunicación para la difusión de sus obras.⁶ Dice Juan Acha que estamos viviendo la declinación de todo idealismo en el arte⁷ por el sentido utilitario que se le atribuye. Menciona que "las espiritualidades reclamadas a la obra de arte distan mucho de ser auténticas o de ser las mismas del pasado".

Evidentemente la función social ha evolucionado, pero la esencia de lo artístico y su aspecto simbólico y representativo de la sociedad, ha prevalecto en el arte de todos los tiempos, independiente de los aspectos materiales.

Buscamos esclarecer por qué la cultura constituye un nivel específico del sistema social y a la vez, por qué no puede ser estudiada aisladamente: "la unidad del arte será entonces, social y cultural. Social, en cuanto beneficia directa o indirectamente a la colectividad. Cultural, en la medida que amplía, corrige o renueva el bagaje cultural o el respectivo sistema productivo. El fenómeno del arte se tornará así, en socio-cultural y el sistema de producción pasará a ser uno de sus componentes, superando la vieja concepción del arte como sucesión de obras o artistas."⁸

Acha nos señala, que el sistema de producción es un componente esencial en todo trabajo artístico, la obra de arte está inserta en todo un hecho socio-económico.

El concepto de producción cultural implica -entonces- formular nuevas relaciones entre lo artístico, lo social y lo económico. El ideal de todo sistema de producción consiste en innovar, corregir o ampliar sus productos no sólo como bienes de consumo, sino en los mismos procedimientos que los producen y distribuyen.

Cualquier práctica es simultáneamente simbólica y económica, a la vez que actuamos a través de ella, nos la representamos atribuyéndole un significado; comprar una camisa o desplazarnos al trabajo, por ejemplo, son dos prácticas socio-económicas habituales que están cargadas de sentido simbólico: la camisa o el medio de transporte, aparte de su utilidad de cubrirnos o trasladarnos, significan nuestra pertenencia a una

⁶ Recientemente, La Casa del Teatro A.C. llamó a *mobilizar* el teatro mexicano convocando para ello a cinco reconocidos dramaturgos para montar cinco pequeñas obras que aborden la problemática social más urgente. Los resultados en cuanto a afluencia de Público han sido positivos. La Jornada, sección cultural, 15 de marzo de 1993, p. 22

⁷ Acha, Juan, op. cit. p. 15

⁸ Ibid, p. 17

clase social según la tela y el diseño, si usamos autobús o manejamos nuestro carro, de qué marca es, etc. Las características de la ropa o el carro comunican algo de nuestra inserción social, o de lo que queremos decir a otros al usarlos. A la inversa, cualquier hecho cultural, asistir a un concierto, una obra de teatro o preparar una conferencia, lleva un nivel socio-económico implícito.

El materialismo histórico ha sido un instrumento de análisis para abordar la cultura, desde este punto de vista, el ejemplo anterior se nos muestra como un problema de cómo vincular *estructura y superestructura*,⁹ lo que implica hacer una división. A lo largo de este capítulo veremos que, en la realidad, economía y cultura son dos niveles de un mismo proceso que caminan involucrados uno con el otro; la economía da sustento material al artista, pero no significado; la economía no determina directamente el contenido ni la forma de la obra artística, ni fija la dirección general del desenvolvimiento del arte; no se trata de esferas que no tengan nada que ver entre sí, pues, en última instancia, como señala Sánchez Vázquez "el estado de las fuerzas productivas se hace presente".¹⁰

Aunque la producción cultural tenga un fundamento último económico, el arte forma parte de una totalidad social compleja, dentro de la cual se hayan unidos por multitud de nexos muchas variantes estéticas, formas de distribución y hábitos culturales de los receptores. El arte, al estar condicionado económicamente, goza de una autonomía relativa, ya que en muchos casos puede ser complaciente con su benefactor. Cuanto más se aleja la producción artística de lo material, mayor es también la desproporción existente entre el desenvolvimiento artístico y económico.

Ejemplo de estas disfuncionalidades de ambos campos lo tenemos en el arte griego, el cual floreció en una sociedad caracterizada por un bajo nivel de fuerzas productivas; Sánchez Vázquez amplía esta concepción y la relaciona también con la época de Shakespeare, dándonos, al mismo tiempo, una pista importante sobre lo que acontece en el arte a finales de este siglo, veamos:

La razón no hay que buscarla inmediatamente en el carácter de la producción, sino sobre todo, en la naturaleza de las mediaciones o eslabones intermediarios...¹¹

Con esta concepción, se amplía el concepto del arte como sistema de producción, pues no sólo implica tener en cuenta productores y productos, sino algo fundamental que hace la diferencia de la producción artística de una época a otra: la distribución y el

⁹ Poli, Francesco, *Producción Artística y Mercado*, Edin. Gustavo Gili, Barcelona, 1976

¹⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las Ideas Estéticas de Marx*, ERA, 14. ed. México 1986, p. 157

¹¹ Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 14

CONSUMO.

No es necesario estudiar a fondo la historia del arte para darnos cuenta que, desde sociedades arcaicas, se ha demostrado que lo económico y cultural configuran el sistema social. Cualquier proceso de producción material incluye, desde su nacimiento, ingredientes intelectuales para su realización. El pensamiento no es un mero reflejo de las fuerzas productivas, es parte de ellas desde el principio, una condición interna de su aparición. Para que exista una computadora, antes de tener forma material, fue concebida por un ingeniero, lo cual no significa que haya brotado exclusivamente de construcciones intelectuales, porque, a su vez, fue necesario cierto desarrollo de la base material. Dice Juan Acha que "la fuerza motriz de toda innovación cultural está en la base económica de la sociedad, fuerza que puede explicar nuestros atrasos, debilidades y contradicciones".¹²

Acha presupone que para hablar de la cultura como producción, hay que tomar en cuenta los procesos productivos, materiales, necesarios para inventar o crear una obra, conocerla o representarla. A continuación observaremos cómo -en un sentido general- la producción de cultura surge de las necesidades globales del sistema social y cómo está determinado, al mismo tiempo, por él. Más específicamente, existe una organización material propia para cada producción cultural que hace posible su existencia (las universidades, para el conocimiento; las editoriales, para los libros; etc.).

El análisis de las condiciones sociales establecidas para el desarrollo de los productos culturales, es decisivo para interpretarlos. Al reconocer la importancia de estas estructuras intermedias entre artista y público, podremos esclarecer el sentido del arte y sus condicionamientos en la década de los noventa.

Estudiar los productos culturales, una pieza teatral, por ejemplo, atendiendo sólo al sentido interno de la obra, como lo hace normalmente la crítica o relacionar simplemente la estructura y mensaje de la obra con la sociedad en su conjunto, nos conduce a una visión parcial del fenómeno artístico.

Entre las determinaciones sociales generales y cada producto cultural existe un campo intermedio, el de la distribución. Aunque se trate de la misma sociedad, la organización cultural, sea pública o privada, desde la cual se generan obras teatrales, es diferente de la que promueve obras pictóricas.

Las determinaciones generales que el sistema económico ejerce sobre la producción

¹² Acha, Juan, op. cit. p. 14

artística, son mediadas por las organizaciones dedicadas a la producción y difusión cultural.¹³ Por lo tanto, el análisis debe moverse en dos niveles. Por una parte, examinar los productos culturales como representaciones: cómo aparecen escenificados en una obra teatral los conflictos sociales y cómo se representan en una pintura, cómo se utiliza el espacio escénico, qué forma se le da al lienzo, cuáles son los procedimientos formales y estéticos que sugieren un estilo propio, etc. En este caso la relación se efectúa entre la realidad social y su representación artística.

Por otro lado, se vincularía la estructura económica con la estructura del campo artístico, entendiendo por estructuras de cada campo, las relaciones sociales que los artistas de teatro o los pintores mantienen con los demás componentes de sus procesos estéticos (materiales, procedimientos) y otras relaciones sociales externas públicas, medios de comunicación e instituciones.

El concepto de *campo* lo hemos tomado de la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien aporta elementos novedosos a la sociología de la cultura.

Bourdieu, ha creado un sistema original de interpretar las sociedades contemporáneas en sus aspectos culturales y simbólicos. Parte de un replanteamiento del materialismo histórico en una área subvalorada por el marxismo clásico, el arte (a excepción de la importancia que le da Sánchez Vázquez en sus estudios de estética marxista). Los procesos sociales de consumo son la fuente reveladora que le otorga fundamentos reales a la teoría bourdiana.

La teoría de los campos, se nutre de una tangible realidad. Sus estudios se fundamentan no sólo en el rigor académico y científico de su disciplina, incorpora comportamientos del hombre en y frente al mercado. A sus ensayos añade entrevistas, fotografías, fragmentos de periódicos y revistas. A este respecto, García Canclini en su introducción a uno de los pocos textos traducidos al español, se pregunta sobre la pretensión sociológica de Bourdieu:

¿La ambición filosófica de construir el sistema total, pero con el rigor minucioso del científico?. ¿Por eso se apropia de teorías divergentes -Marx, Durkheim, Weber- para explicar conjuntamente el sentido social de Proust y Levi Strauss, de Ravel y Petula Clark, del whisky y los muebles Knoll, hasta las variantes con que diversas clases ejercen el gusto gastronómico?¹⁴

¹³ Hay casos, como en las artes escénicas, en donde se tiene que replantear el papel del Estado como institución intermedia; ésto lo estudiaremos más adelante

¹⁴ García Canclini, *Sociología y Cultura*, Introdúc. México, CNCA-Grijalbo, 1990, p. 10

Para responder a estas preguntas, Bourdieu no pierde de vista el hilo conductor de su exposición, la teoría social. La mayor parte de sus libros, decíamos, no se han traducido al español, lo que ha dificultado el estudio de todo el sistema base de su teoría. Uno de los aspectos más atractivos del concepto de *campo* es precisamente su utilidad para mediar entre la *estructura* y la *superestructura*, así como entre lo social y lo individual.

Bourdieu,¹⁵ considera que cada campo cultural se haya regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras. Pero, ¿Cómo se aplica esta autonomía manifestada por Bourdieu y sus relaciones, cuando el artista no es un creador solitario sino un acontecimiento colectivo (artes escénicas, editores, camarógrafos, etc.)?

En estos casos, cada uno de ellos desenvuelven sus propios intereses y patrones de gusto, adquiriendo incluso, lugares protagónicos en la transmisión de las obras; García Canclini lo interpreta así: "De ahí que lo que sucede en el mundo del arte sea producto de la cooperación pero también de la competencia".¹⁶

La competencia suele tener condicionamientos económicos, pero se organiza dentro del *mundo del arte* que mantiene su autonomía, gracias a los acuerdos generados entre la comunidad.

Observar todos estos aspectos de la producción artística, nos ayudará a tener una mejor visión del por qué en los últimos años se abren cada vez más posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado.

Esta apertura y pluralidad es propia de la época moderna, en la que se busca mayor libertad económica y política. Resumo lo que manifiesta Canclini citando a Becker: la mayor difusión de las técnicas artísticas permiten que muchas personas actúen, juntas o separadas, para producir una variedad de hechos de manera recurrente.¹⁷ Y a la vez, el mundo artístico sigue teniendo una relación interdependiente con la sociedad; cuando se modifican las convenciones artísticas, éstas repercuten en la organización social. "Cambiar las reglas del arte no es sólo problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las

¹⁵ Bourdieu, Pierre, "Campo Intelectual y Proyecto Creador" en Jean Poulhion, Problemas del Estructuralismo, Siglo XXI, México, 1986, p. 135

¹⁶ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, CNCA-Orizaba, México 1990, p. 38

¹⁷ *Ibid.*, p. 39

costumbres y creencias de los receptores".¹⁸

3. EL CONSUMO, AGENTE REGULADOR DEL CAMPO CULTURAL.

El consumo cultural es uno de los temas que comienza a ser estudiado en México y en América Latina por sociólogos y especialistas en arte, literatura, comunicación y culturas populares. Aún así, existe un vacío bibliográfico con respecto al comportamiento de los públicos o receptores. Todavía no tenemos claro cómo denominar a los destinatarios de la producción y la comunicación de la cultura. Los cambios en la manera de consumir, alteran las posibilidades y formas de ser del ciudadano. A excepción de algunas reflexiones estético-filosóficas sobre cultura de masas, no existe una reflexión teórica sobre quiénes asisten o no a un espectáculo, quiénes se quedan en casa a ver la T.V., qué escuchan, qué leen, y cómo relacionan esos bienes culturales con su vida cotidiana.

En el panorama europeo, es Pierre Bourdieu quien comienza un estudio sistemático sobre los hábitos de consumo. En América Latina, contamos con estudios que analizan el fenómeno desde una perspectiva social y política,¹⁹ pero carecemos aún de diagnósticos que iluminen sobre las tendencias generalizadas en las sociedades urbanas.

En México, al comienzo de la década de los noventa, surge un primer estudio sobre hábitos de consumo.²⁰

Dos tendencias han motivado la aparición de estudios especializados en este fenómeno; por un lado, los estudios sobre políticas culturales en América Latina, avanzaron hacia un conocimiento empírico de cómo son recibidas las ofertas estatales y privadas. Por otro lado, muchos organismos gubernamentales comenzaron a comprender la necesidad de evaluar rigurosamente sus acciones a partir de la respuesta de sus destinatarios.

Varios factores se conjugan a la hora de evaluar los comportamientos de los públicos: es necesaria referencia el hecho de que en Latinoamérica convivan lo tradicional y lo moderno y lo que conocemos como arte popular, arte culto y lo producido por las industrias culturales: "¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con

¹⁸ Ibid. p. 39

¹⁹ Ver por ejemplo los aportes de Sergio Mioeli en Brasil o los de Oscar Landi en Argentina en: García Canciani, Néstor, "Políticas Culturales en América Latina", Grijalbo, México 1987.

²⁰ García Canciani, Néstor, El Consumo Cultural en México, CNCA, Col: "Los Noventas", México, 1993.

catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor?"²¹

Para abordar de manera amplia el tema de consumo cultural, hay que reconocer que la oposición abrupta entre lo que conocemos como tradicional y moderno no funciona de manera radical, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Existe hoy, una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Para poder hacer una lectura de esta *hibridación* y conocer de manera más precisa los factores que intervienen en el consumo cultural, es preciso utilizar herramientas y enfoques de disciplinas relacionadas con el fenómeno. La historia del arte y la literatura, se ocupan de lo *culto*, la antropología a lo *popular*, y la comunicación especializada a la cultura *masiva*.

Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.²²

En 1990, Néstor García Canclini inicia una investigación a la que fueron convocados especialistas de diversas disciplinas (antropólogos, sociólogos, comunicólogos) quienes habían iniciado investigaciones, aun inéditas, sobre comportamientos de consumo; el resultado fue: *El Consumo Cultural en México*, (CNCA, 1993). Los textos de este libro dan una visión de conjunto sobre la recepción de las industrias culturales y los usos del espacio urbano en la capital mexicana; análisis particulares de los hábitos de consumo en Coyoacán, en agrupamientos populares y en escenarios alternativos.

A finales de 1995 el mismo autor retoma el tema ampliándolo a la influencia de los medios masivos de comunicación que convocan a espacios igualmente masivos, ofreciendo mosaicos del patrimonio cultural nacional y universal, constituyéndose, estos medios, en una manipulación y apropiación del patrimonio común de una región o nación.²³

Al reflexionar sobre el tema, salta una pregunta: ¿Por qué en la mayoría de países de América Latina y en México particularmente, cuya infraestructura cultural y su oferta no tiene parangón en el continente, no cuenta con *informaciones organizadas y fidedignas* sobre la circulación de sus productos culturales, como ocurre por ejemplo en Brasil, Argentina o Venezuela?. Hay un desinterés por conocer los efectos de las acciones

²¹ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, CNCA Grijalbo, Col. "Los Noveutas", México, 1996, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 25

²³ Ver: García Canclini, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995

culturales cuando este tipo de estudios resultan decisivos, si se quieren conocer las necesidades y demandas de la población; funcionan como un instrumento evaluatorio de los efectos de las acciones estatales y privadas, señalan la dirección en que se mueve el mercado simbólico.

Estos instrumentos de diagnóstico están obligados a renovarse periódicamente. La sociedad es dinámica y cambiante en sus actitudes y goces estéticos. La comunicación entre la presencia viva del artista y el público -en el caso de las artes escénicas- constituye una retroalimentación constante; de igual forma, la política artística debe nutrirse de la interacción con los movimientos ciudadanos ¿Qué se ha hecho al respecto en México?

A mediados de 1995 el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", del INBA, convocó a un ciclo de mesas redondas que giraron en torno al tema "La relación del teatro con sus públicos". A partir de estos debates se inicia un proyecto de investigación que busca conocer e identificar los públicos relacionados con la actividad teatral. El fenómeno que busca estudiar lo divide en cuatro áreas:

- 1) Teatro Escolar: han recopilado información a través de encuestas realizadas en las diferentes delegaciones políticas del Distrito Federal. En cada escuela se contabilizó la participación de los alumnos en los circuitos que realiza el Departamento de Teatro Escolar del INBA. Estas encuestas revelan también las inquietudes que pueden traducirse en una rica temática que, a los alumnos, les gustaría fuera abordada por los diferentes grupos que se incorporan a este circuito. Esta información es un dato importante para los criterios de programación del teatro escolar. También deben considerar que los datos poblacionales necesitan renovarse.
- 2) Educación Básica: el estudio es similar, a diferencia que abarca la totalidad de que las escuelas estén o no relacionadas con el Circuito de *Teatro Escolar*.
- 3) Educación Media Superior: identifica los intereses de la población estudiantil de los CCH, preparatorias y bachilleratos; sorprende conocer cuáles son las inquietudes de los jóvenes actuales respecto a su propia vida y a su sociedad; ellos cumplen dos papeles básicos para el futuro del teatro: por un lado, al atender sus necesidades, se está formando un público teatral no solo para su etapa formativa, sino para toda la vida, y por otro, enriquece la temática de nuestros dramaturgos, quienes parecen estar alejados y desinteresados en lo que acontece en el mundo juvenil en cualquier esfera social.

- 4) Público de Calle: este módulo está enfocado a todo el público potencial de teatro: estudiantes, amas de casa, profesionistas, etc. Las conclusiones de este proyecto no han sido publicadas, esperamos sean de gran utilidad para grupos teatrales y futuros productores profesionales que necesitan conocer todos los factores que entran en juego en la distribución y promoción de un espectáculo teatral. El conocer las necesidades de los públicos potenciales, no determina el grado de aceptación que tendrá la puesta en escena, es necesario considerar aspectos socio-económicos, publicitarios, estéticos y de mercadotecnia que nos permitirá tener una visión más amplia del fenómeno teatral y sus transformaciones organizativas.

Una de las dificultades que presenta el estudiar el tema de *Consumo Cultural*, es la asociación de este término con la comercialización de los bienes artísticos, con lo que normalmente se denomina *consumismo o sociedad de consumo*.

Existe un vacío bibliográfico acerca del objeto de arte considerado como mercancía, en un medio económico del que no podemos sustraernos.

Los estudios sobre este tema se caracterizan por sus connotaciones sociológicas que nos dan un marco conceptual básico, pero no abarcan la totalidad del mercado o distribución del arte en nuestros tiempos. Los textos existentes se limitan al análisis del mercado en la situación concreta de las Artes Plásticas.

Reconocemos que el mercado del arte existe, entenderlo como estructura supone saber más sobre la condición del arte actual.

Al estudiar la distribución artística y el mercado como agentes reguladores, se esclarece la situación de las artes escénicas en América Latina; por lo pronto, ambos procesos son afectados por las relaciones económicas implícitas.

Desde una perspectiva Marxista, los bienes denominados culturales tienen valor de uso y valor de cambio.

Valor de uso es el fin utilitario y práctico de aquéllo que consumimos; el valor de cambio lo podemos definir como el momento mediador entre la producción y la distribución, ligada ésta al consumo, es decir, el cambio como compra, une la producción y la comercialización y como venta, liga la comercialización con el consumo.

Decíamos antes, que en los *productos culturales*, los valores *simbólicos* prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles; un espectador teatral no *consume* un espectáculo ni le da el valor utilitario como lo puede tener un automóvil, el espectador teatral participa de

lo que acontece en el escenario, establece una relación *simbólica* con lo que está viendo y le atañe a su situación humana; esto quiere decir que el arte contribuye a la reproducción de la sociedad y a la expansión del capital, pero en ellos, los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles.

García Canclini utiliza el siguiente ejemplo: "un automóvil usado para transportarse incluye aspectos culturales; sin embargo, se inscribe en un registro distinto que el automóvil que esa misma persona -supongamos que es un artista- coloca en una exposición o usa en un *performance*: en este segundo caso, los aspectos culturales, simbólicos, estéticos, predominan sobre los utilitarios y mercantiles" ²⁴

Desde el enfoque del materialismo histórico, la producción artística cumple el mismo fin que la producción material, ya que al igual que la materia, es producción para el hombre, es decir, contribuye al desenvolvimiento espiritual de los miembros de la sociedad. El artista es productor de ideas, de belleza corpórea y espiritual, y esto es lo que la sociedad busca, aprecia y quiere ver en sus obras. De ésto deriva que existen consumidores o conjunto de consumidores con formación particular en la historia de cada área cultural -mayor en la ciencia, la literatura y el arte, aunque también en las telenovelas y las artesanías- que orientan su consumo por un aprendizaje o desarrollo del gusto determinado por patrones culturales.

El artista es alguien que siente la necesidad interior de crear; es en el objeto artístico en donde reside el sentido mismo de la vida. Pero el artista forma parte de una sociedad determinada, y tiene que crear y subsistir en el marco de las posibilidades que la sociedad le ofrece. Las condiciones materiales de existencia del artista revelan el tipo de relación existente entre él y el consumidor final (el público), y ponen de manifiesto, a su vez, el estatuto de la obra de arte dentro del sistema de relaciones sociales dadas.

Todo esto se haya determinado por el carácter de la producción material y de las relaciones que los hombres contraen, independientemente de su voluntad.

4. EL CONSUMO, VINCULO HISTORICO ENTRE ARTE Y ECONOMIA.

El artista se ha visto siempre obligado a conjugar la necesidad de asegurar su existencia material y el ejercicio de su libertad creadora. En todos los periodos de la historia, esta conjugación ha sido bastante problemática. A lo largo del tiempo, el artista

²⁴ García Canclini, Néstor, coord. *El Consumo Cultural en México*, op. cit. p. 34.

ha tratado siempre, contra viento y marea, de existir o subsistir para crear. Existencia y creación se acercan o se alejan, convergen o divergen, pero sin llegar a una contradicción radical. Durante siglos, las condiciones de existencia han sido para el artista, condiciones materiales para su creación.

En la sociedad griega antigua, el artista crea para la Ciudad-Estado; no existe propiamente el cliente particular ni el sentido de producción libre para el mercado. El artista, ciudadano de la *polis*, piensa que sólo como miembro de ella, poniéndose a su servicio, puede desarrollar sus posibilidades creadoras. Por otra parte, la Ciudad-Estado no ve en el arte una actividad superflua ni tampoco un medio de enriquecimiento material, sino un medio para elevar al hombre conforme a los ideales de la comunidad, "el hombre es siempre el fin de producción".²⁵

El arte ha cumplido una alta misión social y política. En Grecia se pone de manifiesto en el caso de la tragedia. El Teatro, sus obras y creadores, están -por así decirlo- al servicio de los valores colectivos y tradicionales; y esto "conuerda con el modo específico de la temporalidad cultural en esas sociedades..."²⁶

En la Edad Media, el artista y el público siguen manteniendo una vinculación directa, pero el cliente ya no es el Estado, sino la Iglesia. La función política del arte deja paso a su función religiosa, como difusión del culto, como formación de una conciencia religiosa y su valor como instrumento de educación. El destino del arte quedó vinculado al culto de las imágenes contra el cual se había pronunciado la iglesia Cristiana primitiva, por evitar que avivara la idolatría característica de los pueblos antiguos.

Fue la capacidad educativa del arte lo que hace reconocer la labor de la Iglesia. Desde el momento en que se ve en el arte un peculiar y valioso medio de instrucción, la Iglesia se convierte en su cliente principal, y lo pone al servicio de la religión. El artista se sujeta a las prescripciones de la Iglesia que es la que fija los temas; lo podemos ver en el drama litúrgico que es una especie de escritura en imágenes, una representación tangible de la vida de los santos.

El arte queda sujeto al contenido ideológico que le imprime la religión. Aunque haya cambiado la función del arte, la relación entre el productor y el cliente es una relación directa e inmediata. El artista crea para satisfacer el encargo del consumidor, la Iglesia.

²⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 118.

²⁶ Ibid., p. 125

Con referencia al arte medieval, al igual que el arte griego, puede hablarse de una utilidad en el sentido pedagógico o religioso, pero muy poco de una utilidad material; la obra artística se considera al margen de todo interés utilitario estrecho. El trabajo del artista es productivo, pero no en un sentido estrictamente material sino ideológico; es un factor de cohesión social, hacia un objetivo preestablecido por la iglesia católica romana.

A pesar de que el artista se halla sujeto al cliente, éste no es un conflicto, ya que el creador comparte el contenido simbólico, que el destinatario, la Iglesia y sus fieles quieren que exprese. Aunque varían las formas de la relación entre el productor y el consumidor, no cambia el carácter esencial de la creación artística, considerada como producción social.

Se produce para un destinatario concreto; la producción y el consumo se hallan en una relación directa, no hay intermediarios. Aún no pisa el artista ese terreno fluctuante y movedizo que es el mercado; aún no sabe lo que es crear para un comprador libre, es decir, para un cliente cuyo rostro ni siquiera conoce.

Durante el Renacimiento, la sustitución del cliente colectivo (la Iglesia, municipio o corte) por el individuo concreto, será el tipo de relación habitual entre productor y consumidor.

El incremento de los viajes y el comercio hace del Renacimiento una época de bonanza económica; los consumidores ya no sólo son nobles y prelados sino comerciantes ricos. Bourdieu, observa que, en los siglos XVI y XVII se inicia un período distinto en la historia de la cultura, al integrarse con relativa independencia los campos artísticos y científicos.²⁷ A medida que se crean museos y galerías, las obras de arte son valoradas sin las coacciones que les imponía el poder religioso o político, "los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos, sino por la legitimidad cultural".²⁸

En el Renacimiento no cambia el carácter esencial de la relación entre el productor y el consumidor, sigue siendo una relación directa, personal; ya no existe la firme unidad ideológica que encontramos en la Edad Media; ahora, el artista tiene que satisfacer una diversidad de gustos y necesidades, aún así "aunque el consumidor posea materialmente la obra de arte -en su palacio o en su casa- no se considera verdadero poseedor de ella mientras no la posee espiritualmente, es decir, mientras no entra en una relación

²⁷ Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 95

²⁸ Ibid, p. 115

ideológica y estética con ella".²⁹

Para Sánchez Vázquez, la aparición del mecenazgo no cambia, en esencia, esta relación, en virtud de la cual, tanto el productor como el consumidor ven el arte como una forma de producción espiritual, que resulta *improductiva* al ser medida con el criterio y los valores de la producción material.³⁰

Por otro lado, Bourdieu considera que "cada campo cultural se haya regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras".³¹ En otras palabras, con la distribución. El fenómeno de la distribución aparece desde la época del Renacimiento, y sus mecanismos se han modificado y adaptado a la evolución social; la estudiaremos más adelante.

Al acogerse a la protección del mecenas, el artista pretende poner fin a los azares de una existencia problemática bajo los efectos de la competencia; esto no deja de afectar sus posibilidades creadoras, ya que estrecha aún más los lazos que le unen al consumidor. Con el mecenazgo, el artista crea para un solo cliente: -el Mecenas- que concentra en sus manos todos los encargos; el artista asegura su existencia material, pero al precio de una nueva dependencia. Para Sánchez Vázquez, la más grave consecuencia del patronazgo privado es la "reducción del carácter público y social del arte, es decir, la limitación de su capacidad y necesidad de hablar directamente a la sociedad como hablaba, el arte medieval y los pintores del Renacimiento con sus grandes frescos".³²

Aún así, no puede hablarse de un antagonismo entre el artista y la sociedad, a pesar de cualquier limitación, la creación sigue siendo considerada una producción espiritual al margen de la consideración utilitaria que acompaña siempre a la producción material. Aunque el artista depende materialmente del mecenas, tiene cierta libertad temática, en procedimientos creadores y medios de expresión; normalmente, el artista comparte el mismo universo de ideas y valores con sus mecenas, y en los casos que pretende marcar su distancia o discrepancia con respecto al mundo social del cual él mismo depende, el artista lo logra con la grandeza de su arte e impone su superioridad espiritual sin poner en peligro los vínculos materiales que lo unen a su protector.

Durante el mecenazgo liberal, los principales agentes que funcionaron como

²⁹ Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 42

³⁰ Ibid, p. 171

³¹ García Canclini, Néstor, Pierre Bourdieu op. cit. p. 36

³² Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 172

mecenas fueron: Fundaciones industriales y empresas privadas, se le conoce como la primera forma de promoción moderna de la cultura, sobre todo en la literatura y las artes; "La organización social liberal dio al mundo artístico su autonomía, está en la base de la manera moderna de hacer arte: con una autonomía condicionada..."³³

Los orígenes del mecenazgo se remontan a los encargos de reyes, papas y príncipes; con la acumulación económica burguesa se desarrollan formas más libres de subvención a los artistas y escritores. Esta forma de promover la cultura, que tuvo su auge cuando no existía un mercado artístico amplio que organizara la relación de los creadores con el público, subsiste en EUA y otros países en los que el Estado no es el impulsor predominante de la producción cultural.

En América Latina, la debilidad del mercado artístico sigue dejando espacio a muchas fundaciones culturales, promovidas por una persona o una familia que sostiene algunas actividades más costosas o con menor capacidad de auto-financiamiento: artes plásticas, teatro, ópera. Hasta este momento, el artista ha mantenido cierta relación con el consumidor, ya sea a través de su mecenas o de una fundación cultural o incluso del Estado como agente regulador. Las reglas del juego van cambiando con el evolucionar de la economía capitalista.

Analizaremos lo que dice Sánchez Vázquez al respecto y su relación con las artes escénicas principalmente:

En la nueva etapa capitalista se disuelven los lazos concretos, personales, entre uno y otro; el producto no se crea ya para un consumidor que habrá de conocer después de terminar su trabajo, y, que por lo tanto, no influye en las características de su creación, sino para un consumidor ajeno, futuro, cuyo rostro jamás habrá de ver y que, sin embargo, pese a su carácter abstracto e invisible, no podrá dejar de tener presente en el curso de su trabajo creador.³⁴

Entre el productor y el consumidor se interpone un mundo inasible y extraño: *El Mercado*. El artista en realidad no crea para un consumidor concreto al que conoce; produce, para algo tan abstracto como el mercado. Aunque no han sido superadas las desigualdades entre las clases en el acceso a la cultura, se ha extendido su circulación y se ha democratizado su contenido. En los tiempos de *libre mercado*, muchos gobiernos y Estados contribuyen a este proceso, creando nuevos organismos para promover el arte y la

³³ *Las Políticas Culturales en América Latina*, op. cit. p. 28

³⁴ Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 171

educación artística e iniciando una política institucional sistemática en el área cultural, como ha ocurrido en Brasil, Colombia y Venezuela principalmente.

El arte no puede quedar fluctuando al vaivén de los mercados como pretende la reestructuración neoliberal, es necesaria la reorganización institucional como un espacio en donde se haga valer el interés colectivo, el arte como máxima representación de la identidad y destinos colectivos. A medida que la producción industrial se extiende y que el mundo entero se va convirtiendo en un inmenso mercado en el que todo se compra y se vende, la obra de arte deja de ser un objeto improductivo -en el sentido material- para convertirse en mercancía. En la actualidad la obra de arte no es sólo una mercancía sino un valor especulativo.

5. LA DISTRIBUCION: ESPACIO ENTRE ARTISTA Y PUBLICO.

Dice Marx en *El Capital* que "en una sociedad basada en el intercambio universal de los productos del trabajo humano, en la que todos los bienes se presentan como mercancías, las obras de arte no pueden salvarse de ser tratadas como tales".³⁵ y puesto que las mercancías no son sino trabajo humano materializado, necesitamos asomarnos a ese mundo de las mercancías y del trabajo humano para poder comprender el destino de la producción artística en nuestros tiempos.

Llamamos *producto artístico* a la obra de arte desde el momento en que sale de las manos del artista, como resultado del proceso creativo, pero antes de introducirse en la estructura de mercado e incluso antes de ser susceptible de crítica y demás juicios y maniobras. El producto artístico se vuelve mercancía una vez que se le ha fijado un precio; el producto artístico pasa a formar parte de todo un mundo de promoción, distribución o adquisición de virtudes estilísticas o especulativas.

Para comprender el fenómeno del arte en la actualidad, debemos reconocer que el mercado del arte existe y entenderlo como estructura; supone saber más acerca de la condición del arte actual. García Canclini apunta que una de las dificultades para avanzar en el estudio de los *consumos culturales* y conocer el comportamiento de nuestros públicos, es la asociación del término *consumo* con la comercialización de los bienes *espirituales* y con lo que en el lenguaje ordinario se denomina *consumismo* o *sociedad de consumo*.³⁶ Tenemos que reconocer que parte del desarrollo del arte, es la organización

³⁵ Marx, Karl, *El Capital*, 2ª ed. F.C.E. tomo II, México 1959, p. 121

³⁶ *El Consumo Cultural en México*, op. cit. p. 17

externa o masiva de su comunicación.

La mercancía es un producto del trabajo apto para satisfacer determinada necesidad humana. En este sentido tiene una utilidad, *un valor de uso*. Por sus valores de uso, unas mercancías se diferencian cualitativamente de otras, en cuanto que satisfacen diversas necesidades humanas. En una sociedad basada en el intercambio, es decir, en una sociedad en que los hombres no producen para satisfacer directamente sus necesidades personales, sino las del mercado, se desvanecen sus cualidades concretas, es decir, su valor de uso; se convierten en objetos de cambio; la mercancía tiene entonces un valor de cambio.

¿Puede el arte y en especial las artes escénicas someterse a estos parámetros? La obra de arte es producto de un trabajo peculiar; las artes escénicas como trabajo colectivo, producen también un objeto útil que satisface una necesidad humana, la necesidad de expresarse, afirmarse y comunicarse que siente el artista imprimiendo determinada forma a una materia o representando en un escenario el mundo interno y externo del hombre en sociedad. El hombre produce obras de arte por una necesidad, el producto artístico tiene por principio una utilidad. No hay en rigor arte por el arte, sino arte en relación con las necesidades humanas, arte para el hombre, arte para que la vida sea mas humana.

Al encontrarse el arte unido desde siempre a lo humano, no puede abordarse desde el punto de vista del mercado en términos generales o como parte del mundo de las mercancías, de la producción material; se trata más bien del examen de un mercado, que por sus características establece un sistema particular, a veces inédito y exótico, pero de reveladoras conclusiones. La estructura del mercado del arte, parte del propio entorno socio-económico que rodea a este arte del presente. En las artes escénicas no podemos hablar de una sujeción completa a las estructuras del mercado, ya que el Estado sigue siendo el principal productor y distribuidor; es él quien regula gran parte de los circuitos de distribución y promoción.

Antes de abordar el tema de las artes escénicas y su relación con el mercado, definamos qué es la distribución.

El diccionario nos dice que la distribución implica *repartir*, así a secas. Pero también nos indica que es dar a cada cosa el destino conveniente y dividir una cosa entre varios, con arreglos a ciertas normas o discrecionalmente, ésto se puede traducir: a voluntad, a criterio. Según Marx "la distribución determina la proporción en que el individuo participa en estos productos".³⁷ Para Marx la distribución se interpone y

³⁷ Marx, Karl, op. cit. p. 83

podemos deducir que sólo los canales de distribución poseen una buena información de lo que pasa en el mercado, ya que están en contacto directo con él. Los demás, es decir, productores (artistas) y consumidores (público) tienen una información imperfecta, imprecisa. La distribución se convierte en el mecanismo que amplía el consumo cultural, ya sea extendiendo geográficamente los productos, creando nuevas necesidades o difundiendo las ya existentes en un círculo más amplio.³⁸ El consumo restituye al objeto artístico su condición de medio de vida, lo convierte en un bien de uso simbólico.

6. EL ESTADO COMO DISTRIBUIDOR.

Decíamos anteriormente que en Latinoamérica, el Estado sigue cumpliendo una importante función de *distribuidor* de bienes y servicios culturales; o sea, que hay una organización público-administrativa de una producción cultural, cuyos productos no controla ni debe controlar el mercado. Lo estudiado hasta aquí, revela que las relaciones externas de la obra de arte, la distribución y el consumo, han condicionado la relación del arte con la sociedad; aunque no han afectado su esencia, sí han regulado su función dentro de la colectividad. Nos acercamos al momento de preguntarnos si ¿En estos tiempos de *globalización y libre mercado* el arte seguirá cumpliendo su función social? La respuesta a esta interrogante será esbozada a lo largo y en la conclusión de este trabajo.

Tradicionalmente, se nos ha enseñado que las obras de arte son parte de una necesidad espiritual y, por lo tanto, ajenas a condiciones de producción, difusión y consumo. Se supone que el arte trasciende fronteras, lenguas y culturas, proclamando la libertad del espíritu creador. Desde esta perspectiva ha sido fácil responder a las preguntas ¿Qué es el arte? y ¿Cuál es su función? Las respuestas se vuelven cómodas al desconectar las obras de sus condiciones de producción y recepción. En los hechos esta abstracción nunca ha existido.

Para ubicar las artes escénicas dentro del contexto de las relaciones de producción, debemos primero identificar las *organizaciones* o *instituciones* que articulan los circuitos y regulan las relaciones de producción de la cultura en una sociedad determinada. Para ello seguiremos el modelo propuesto por José Joaquín Brunner,³⁹ quien identifica cuatro tipos de *agentes* encargados de la acción cultural y tres tipos de *instituciones organizadoras* de la acción cultural en la sociedad.

³⁸ Marx, Karl, *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*, Siglo XXI, México, 1977, p. 45

³⁹ "Políticas Culturales y Democracia: hacia una teoría de las oportunidades", en García Cancellini, *Políticas Culturales en América Latina*: Grijalbo, México, 1987, p.p. 175-203

Para Brunner, los *agentes* son los productores profesionales, ya sean individuos o grupos profesionales, que realizan actividades artísticas (pintura, teatro, escritura, danza) de manera independiente, ya sea que reciban subsidios o que vendan su producto o servicio en el mercado. Las *instituciones organizadoras* son mecanismos de organización social de actividades y por lo tanto, de regulación o control de ellas.

Brunner las clasifica así:

AGENTES

Productores profesionales
(individuos o grupos)
Empresa Privada
Agencia Pública
Asociación Voluntaria

INSTITUCIONES ORGANIZADORAS

El Mercado
La Administración Pública
La Comunidad

Desglosemos:

Entendemos por *Productor Profesional* al agente cultural, individual o integrado en un grupo profesional, que produce espectáculos artísticos; dentro de este género se clasifican también los escritores.

La *Asociación Voluntaria* es un agente colectivo, instituido como grupo no profesional, que actúa en el terreno cultural "habitualmente con motivaciones de compromiso o militancia de algún tipo. Pero como ocurre frecuentemente con los grupos de aficionados, dicho componente de compromiso no es indispensable".⁴⁰

La *Empresa Privada* y La *Agencia Pública*, se refieren al sector privado o público que produce arte en la sociedad.

Con respecto a las instituciones organizadoras, las estudiaremos cada una por separado, principalmente El Mercado, la Administración Pública y la Comunidad. En esta parte, analizaremos básicamente la función de las instituciones oficiales y los *Circuitos Culturales* formados por su intervención.

7. ESTADO Y GLOBALIZACION.

En la mayoría de los países de América Latina, el Estado controla y regula gran parte de la distribución y difusión de los productos culturales.

⁴⁰ Ibid, p. 176

Al Estado le ha correspondido establecer las directrices de una política cultural que considera las diferentes áreas sociales y, en su caso, étnicas, articulando varios componentes a la vez: la educación, la composición socio-cultural y el desenvolvimiento económico del país. No nos detendremos sobre el significado y contenido de las políticas culturales, aspecto a tratar en la segunda parte de este trabajo. Lo mencionamos para resaltar la existencia de circuitos de distribución, manejados por el aparato oficial de cultura y que constituyen parte medular de las acciones estatales. Nos interesa ahora abordar los criterios que fundamentan la creación de ciertos circuitos de producción y distribución por parte de las instituciones culturales.

No se trata de reivindicar la posición del Estado como el gran benefactor del desarrollo artístico y cultural, pero sí señalar que es responsable de salvaguardar instancias de preservación y promoción. El Estado, como proyección de la sociedad, está obligado a propiciar condiciones materiales a la actividad creadora, representa el pluralismo de la sociedad, de ahí la necesidad de conocer y construir políticas relacionadas directamente con las nociones de democracia y desarrollo. El arte como representatividad social, ha sido depositario de historias y mitos colectivos, que constituyen el sustento y sentido de identidad. Desde esta perspectiva, el arte como expresión cultural, constituye un patrimonio nacional.

El Estado, al divulgar y arraigar las múltiples identidades que pueden constituir una nación, se convierte en un instrumento de cohesión nacional. Un país endeble en su sector cultural, es blanco fácil de manipulaciones e influencias. Muchos países europeos y algunos latinoamericanos lograron un proyecto de nación, apelando a elementos significativos y comunes a la población, verdaderos y en ocasiones aparentes, como el falso nacionalismo, utilizado para manipular conciencias y legitimar grupos de poder.

El mal uso de los elementos culturales que identifican una colectividad, lo vemos en la creación de nuevos mitos de modernidad, apoyados con poderosas imágenes visuales, orales o escritas.

El mito, igual que ayer, goza de gran popularidad e involucra todos los sectores sociales, difundiéndose a gran escala. Los elementos culturales o *nacionales* se diluyen en mensajes políticos, ideológicos o comunicacionales, que pervierten su significación.

Muchas naciones, declamos, han utilizado múltiples formas de apropiación del patrimonio cultural. Cada época y sociedad rescata del pasado y selecciona para el presente, bienes y testimonios, que identifica con su noción de identidad cultural. Enrique

Florescano lo expresa así:

...por otra parte, cuando en el proceso histórico se manifiesta la presencia de un Estado nacional con un proyecto histórico nacionalista, entonces la selección de los bienes y testimonios del patrimonio cultural es determinada por los intereses nacionales de ese Estado, que no siempre coinciden con los de la nación real.⁴¹

Es el caso de los Estados latinoamericanos, naciones multiétnicas, con patrimonios culturales diversos, parte de los cuales han sido históricamente marginados, olvidados o rechazados por la noción de patrimonio cultural dominante, que sustentan los gobiernos en turno.

A mediados de los setenta, la crisis económica internacional y las dificultades internas de los gobiernos democráticos, fueron menguando las actividades nacionalistas. Para enfrentar la crisis, las corrientes neo-conservadoras reorganizan el modelo de acumulación, eliminan las áreas ineficientes del capital y al no existir, en ese momento, estrategias que aprovecharan el aspecto productivo de la cultura, se restringe el gasto público en servicios sociales, entre ellos, el financiamiento a programas educativos y culturales y las inversiones en investigación científica. Estos programas son aún más afectados en países del Cono Sur y en Centroamérica, transfiriendo una buena parte del presupuesto estatal a gastos en armamento.

Para llenar espacios vacíos y fundar nuevas relaciones, se procede al recurso de transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar básicamente lo referente a culturas populares. La labor del Estado como difusor cultural, se ha venido reduciendo paulatinamente desde la década de los ochenta. Se han cedido a la iniciativa de particulares, espacios productivos de la cultura que, en manos del Estado, tuvieron el desarrollo esperado por mala administración o por falta de personal especializado en estas áreas.

Observaremos -mas adelante- que las políticas culturales sistemáticamente planificadas, comienzan a aparecer en la década de los setenta; aunque, en algunos países latinoamericanos menos desarrollados, aún se desconocen y se limitan a la conservación del patrimonio histórico y a la difusión de actividades artísticas. De esta forma se descuidan aspectos que irían en favor de una identidad nacional más arraigada y de vincular aspectos productivos de la creación cultural, que se traducirían en ganancias materiales, políticas y sociales para las naciones.

⁴¹ Florescano, Enrique, "El Patrimonio Cultural y la Política de la Cultura" en El Patrimonio Cultural en México, CNCA-Fondo de Cultura Económica, México 1993, p. 9

En los últimos años, todas las relaciones del sistema productivo-cultural son reordenadas en función del nuevo orden económico. Se efectúan recortes en programas o unidades administrativas obsoletas; se amplían algunos circuitos culturales que van en busca de un mayor consumo de bienes culturales, acercando más a la gente al disfrute de algo que le pertenece y tiene derecho.

Por otra parte, el reacomodo de estas relaciones afecta a un sector de la producción artística, cuyas obras o procesos estéticos no pueden vincularse completamente a los circuitos de difusión, montados por las instituciones públicas. Este es el caso de las artes escénicas, como lo veremos más adelante.

Sergio Miceli,⁴² al estudiar las características de la política cultural en Brasil, hace una reflexión en torno a la segmentación del capital cultural y enfatiza cómo los espacios cedidos a la iniciativa privada son aquellos de mayor rentabilidad, dejando de este modo a los grandes empresarios particulares explotar las oportunidades de inversión en aquellas actividades capaces de asegurar las más elevadas tasas de recuperación del capital. En México y otros países la situación es similar, con la diferencia de que la reestructuración económica ha motivado la modificación de las acciones estatales, pero se ha buscado encontrar vínculos favorables al Estado, las empresas y los sectores populares.

Las tendencias hacia el mercado son muy claras en Brasil. De extenderse esta situación a otros países del área, los responsables de la iniciativa pública en el área cultural, se encargarían únicamente de las tareas fundamentales de protección y conservación del acervo histórico y artístico "nacional", así como de aquellos géneros y eventos culturales que sólo logran reproducirse por la protección gubernamental, como por ejemplo: la ópera, el ballet clásico, el teatro *culto*, la música erudita, etc.

⁴² Miceli, Sergio, "Estado, Mercado y Necesidades Populares: las Políticas Culturales en Brasil", en *Las Políticas Culturales en América Latina*, op. cit. p. 127

CAPITULO II

POLITICAS CULTURALES

Y

TRANSFORMACION SOCIAL

II. LAS POLÍTICAS CULTURALES Y TRANSFORMACION SOCIAL

1. ORIGEN Y SENTIDO.

Definir el término *política cultural* como un proyecto de Estado que pretende estructurar esta área de la vida social, es un tema complejo que puede abordarse desde diferentes ángulos.

La noción y uso del término es relativamente reciente y sus múltiples componentes se definen y construyen a medida que se precisa su campo de acción y la voluntad de los gobiernos por considerarlas en sus programas nacionales.

Decíamos en el primer capítulo, que la cultura es todo aquello referente a las costumbres, hábitos y representaciones simbólicas del hombre en sociedad. ¿En qué momento se relacionan política y cultura? ¿Por qué comienzan a considerarse estos temas a la par de los económicos y sociales? Para contestar estas preguntas nos remitiremos al origen mismo del término *política cultural*.

Sabemos que las acciones públicas de todo Estado democrático deben vincularse con las necesidades sociales más apremiantes, sobre todo en tiempos de austeridad. Tradicionalmente, la mayoría de Estados en Latinoamérica reducen las demandas culturales a cuestiones relacionadas con el patrimonio arqueológico, arquitectónico o labores de tipo editorial; no hay claridad en lo referente a lo cultural y apenas alcanzan a vislumbrar su dimensión con el desarrollo de las naciones. Para muchos políticos y economistas, es un tema que concierne y se discute entre artistas e intelectuales, que luchan por una mejor distribución de los fondos públicos y privados, destinados a la difusión de la cultura.

Esta limitada visión dificulta la construcción de proyectos nacionales, en los cuales la difusión de la cultura sea, en principio, un programa educativo de amplio alcance y un instrumento para el desarrollo científico y tecnológico. Es en las últimas décadas, específicamente con el surgimiento de las Naciones Unidas, que la cultura es considerada como un derecho de todos los hombres y una obligación de los gobiernos de propiciar condiciones para su desarrollo y florecimiento. El artículo 27, fracción I, de la Carta Internacional de Derechos Humanos consigna lo siguiente:

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.¹

En el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la misma carta, los Estados que signan el documento, establecen en el artículo 15, fracción I, un compromiso que puede considerarse como el antecedente primario de las políticas culturales, veamos:

Los Estados partes en el presente pacto, reconocen el derecho de toda persona a:

1. Participar en la vida cultural.
2. Entre las medidas que los Estados partes en el presente pacto, deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y la cultura.
3. Los Estados partes en el presente pacto, se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.
4. Los Estados partes en el presente pacto, reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.²

A partir de este momento, la cultura se convierte en un derecho de todo ciudadano y en una obligación del Estado, brindar espacios y construir acciones para su cultivo. La difusión de la cultura aparece por vez primera, como una área que necesita ser estructurada. En este sentido, la cultura es considerada como acción política, como parte de la Planeación Pública que dota a los pueblos de un sustento, de una identidad particular, como un camino a través del cual el hombre se encuentra a sí mismo y se reconoce como parte de una colectividad arraigada a un lugar.

El arte como parte de la cultura, muestra cómo el hombre, a través de su sensibilidad, se ha relacionado consigo mismo y con su entorno en un constante evolucionar; la cultura da sentido de pertenencia a un tiempo y a un espacio. Es así como las instituciones dedicadas a la divulgación científica y cultural no sólo dan, también reciben. La toma de conciencia que experimenta un hombre *cultivado* es actitud crítica,

¹ Carta Internacional de Derechos Humanos, ONU, Nueva York, 1978, p. 10

² Op. cit. p. 19

mediante la cual, lo recibido es transformado y enriquecido en beneficio de la sociedad y sus instituciones.

La difusión de la cultura ha adquirido diferentes matices en los diferentes países que la practican. Las diversas modalidades de hacer política han incidido en un desarrollo o atraso cultural; se han creado concepciones y objetivos que han constituido verdaderos paradigmas en la organización de las políticas culturales, desde el mecenazgo liberal, el tradicionalismo patrimonialista, el estatismo populista, hasta la reorganización de la cultura que vivimos hoy en día, bajo el desarrollo industrial y tecnológico y los reclamos por una mayor democratización de la vida social.

La difusión cultural enfocada a ciertas élites, está siendo cuestionada en todo el mundo; una difusión desarraigada de sus fuentes sociales, no podrá convertirse en instrumento formativo del carácter nacional y limita el gozo de las artes y a los beneficios de la ciencia, a grandes sectores de la población.

Una política cultural vinculada al desarrollo, necesita llegar a una multitud de individuos concretos, individuos con su respectiva personalidad. A través de la difusión de las ideas, la historia y el arte, esos mismos individuos podrán encontrar estímulos y mayores posibilidades de selección para enriquecer su propio ser y estar en mejores condiciones de participar activamente en el desarrollo social.

2. MEDIOS DE COMUNICACION Y POLITICA CULTURAL.

En nuestros días, por influencia de los medios masivos de comunicación, se viene hablando de dos tipos de cultura: la cultura de masas y la cultura de élites. La cultura de masas no presupone ningún tipo de acción por parte del Estado, simple y sencillamente opera a través de un sistema electrónico que influye más allá de las fronteras territoriales. Esta *cultura* aleja a los hombres de su entorno social y presupone dos tipos de hombres, dos tipos de humanidad: la masa popular y las élites sociales.

Los poderosos medios de comunicación han acrecentado la opinión generalizada sobre estos dos tipos de cultura. Los procesos masificadores sirven para justificar el predominio de un grupo humano sobre otro; ejercen un control sutil sobre las voluntades, creando así patrones de pensamiento y conducta manipulados, que el ciudadano común no logra detectar -peor aún- los justifica como una forma de justificarse a sí mismo. Es en relación con estas formas de humanidad que hay que difundir y emprender acciones

culturales que restituyan el conocimiento humano, el deseo y la capacidad de vernos como una sociedad dispuesta al cambio y a la crítica constante de nuestra realidad.

La masa está compuesta -decíamos- por individuos concretos que tienen aspiraciones concretas; necesitamos revertir los procesos masificadores y utilizar los poderosos medios de comunicación para éllo. Una política cultural de nobles aspiraciones y bien orientada en sus objetivos, está obligada inevitablemente a contemplar a los medios de comunicación masivos con objetivos contrarios a la enajenación. La enajenación deja a los pueblos sin identidad; es más fácil enajenar voluntades hoy de lo que fue ayer.

De este peligro van siendo conscientes sociedades que, como las latinoamericanas, apenas van rompiendo viejas dependencias y tienen que enfrentar nuevas dependencias que utilizan los instrumentos más sofisticados para imponer sus puntos de vista. Cultura de masas es simplemente aquella que pretende manipular a los múltiples individuos que la conforman. La masificación hace a estos individuos identificarse entre sí, de acuerdo a patrones de consumo. La manipulación abarca los ámbitos económico, político y cultural, anula voluntades individuales.

Hacer lo contrario, fortalecer los criterios de selección y la conciencia crítica que impide se acepte algo por la insistencia de la propaganda, es función de los programas de extensión cultural de las instituciones superiores y de los aparatos oficiales de difusión cultural. Leopoldo Zea le atribuye a la universidad la responsabilidad de imaginar al ciudadano que queremos para nuestra sociedad:

De la universidad, que no sólo prepara profesional y técnicamente a sus egresados, sino también que enfoca, desde sus propios ángulos, a la sociedad de la que es parte y de esta forma actúa en ella.³

El reto en nuestros días, es extraordinario para toda institución que tiene a su cargo la formación y educación de los hombres y mujeres que conforman una nación. La pregunta es ¿Quiénes queremos ser?

Muchos países latinoamericanos, han dedicado décadas en acciones culturales y educativas en aras de mantener viva una identidad colectiva, un sentido de particularidad, un sustento de nación. Los logros, endebles o no, se ven hoy sometidos y amenazados por las presiones de quienes manejan los transnacionales medios de comunicación. Lo hecho en años, puede disolverse en horas. Ya no basta la acción docente en las universidades e instituciones de educación superior, es necesario ampliar y coordinar acciones más

³ Zea, Leopoldo, Sentido de la Difusión Cultural Latinoamericana, UNAM, México, 1981, p. 22

efectivas; dotar de este significado las estrategias de difusión cultural, difusión que pertenece a un instrumento y método más amplio: La política cultural.

Esta política debe enfrentarse a una información masiva, que hace de la violencia un hecho natural y deja sin sentido lo demás; una información que crea la *masa*. Esta misma tecnología, utilizada en procesos masificadores, abre posibilidades de difusión cultural nunca antes imaginadas. Hoy en día se abre, si lo queremos ver así, un abanico amplio de posibilidades; a este respecto Zea comenta:

Lo importante, y en ésto está el papel esencial de las instituciones de cultura superior, será el capacitar al que recibe esta información masiva e, inclusive, manipulada, el enseñar a discernir, criticar, seleccionar de acuerdo con el propio criterio y no de acuerdo con el criterio de quienes manipulan esos instrumentos.⁴

3. EL ESTADO Y LA INSTRUMENTACION DE POLITICAS CULTURALES.

Los gobiernos de todo el mundo están siendo plenamente conscientes de la importancia de instrumentar estas políticas en sus planes de gobierno.

Decíamos que la cultura se articula como un derecho después de la segunda guerra mundial, según un documento de la UNESCO, "la política cultural no se distingue, en cuanto a su metodología, de la política general de desarrollo".⁵

La cultura implica el accionar político, necesita el impulso constante; si la ubicamos en el contexto general de desarrollo, observaremos que su accionar es a nivel nacional e internacional, es una proyección de la nacionalidad. A partir de esta concepción, la cultura y su acción se nos manifiesta como construcción política. Una política encaminada a estimular la acción de todos los hombres y pueblos, sin discriminación alguna; escuchemos a Leopoldo Zea:

Difundir y asimilar cultura no es un privilegio que puedan otorgar determinadas élites, sino obligación social de las instituciones que han de tener a su cargo esta tarea, como parte de las tareas que los gobiernos han de realizar en beneficio de sus representados.⁶

⁴ Ibid, p. 15

⁵ Conferencia Intergubernamental sobre Aspectos Institucionales Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales. Información Final, París, 1970.

⁶ Ibid, p. 34

Los pueblos tienen derecho a una cultura que los exprese, que exprese el accionar de los hombres y mujeres que los conforman.

Si estudiamos el desarrollo institucional que ha tenido el accionar político en lo referente al sector cultural, veremos que es hasta 1970 que la UNESCO inicia una serie de consultas sobre el tema. Resultado de ello, es una colección de libros y fascículos sobre el accionar político-cultural. En lo que respecta a América Latina, "la casi totalidad de esos textos se limita a describir el organigrama burocrático de los Estados, enumera las instituciones y sus principales actividades"...⁷

En muchos países ha sido notorio que la acción gubernamental implica, en alguna forma, la manipulación de la misma; sobre todo en los países en los que el concepto cultura se relaciona con minorías selectas, con el patrimonio arquitectónico y las bellas artes. Esto se traduce en el predominio de una cultura sobre otra.

La visión etnocéntrica en la planeación cultural y en los modelos de desarrollo en general, ha disminuido la posibilidad de un desarrollo plural fundamentado en la diversidad de pueblos que habitan el continente americano. Leopoldo Zea es el filósofo que más se ha ocupado del devenir histórico-filosófico de América Latina; sobre la concepción anterior, afirma y amplía:

La cultura occidental, no ya como una cultura dominante que impone sus modelos al resto de hombres y sus expresiones culturales, sino como una más de las múltiples expresiones del hombre y, por muchos motivos privilegiada, pero no exclusiva, del mismo hombre a través de la historia.⁸

El fortalecimiento de las identidades nacionales no implica debilidad política, significa reconocimiento de autonomía, de madurez social:

El establecimiento de las identidades nacionales no implica debilidad nacional; mediante la acción cultural puede incluso considerarse como un requisito previo del progreso social y económico en las condiciones post-coloniales.⁹

Necesitamos una concepción cultural popular (que no tiene nada que ver con ser *populista*), basado en formas particulares de expresión. ¿Cómo lograremos generar

⁷ García Canciani, Néstor, "Políticas Culturales y Crisis de Desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas Culturales en América Latina*, op. cit. p. 16

⁸ Zea, Leopoldo, op. cit. p. 36

⁹ *Ibid.*, p. 37

modelos propios de crecimiento, tecnologías y sistemas autónomos de administración y producción, si no fijamos la atención en quiénes somos y quiénes habitan nuestro continente?

Para los países en vías de desarrollo, el encuentro y la comunicación entre los pueblos con fines de intercambio y conocimiento mutuo es indispensable, de otra forma la anhelada integración será una utopía o un esquema generado desde fuera.

Un logro fundamental de las conferencias intergubernamentales sobre Políticas Culturales organizadas por la UNESCO (Venecia 1970 y México 1982), es establecer el consenso acerca de que el crecimiento de los países no puede medirse únicamente por índices económicos; la sociedad necesita una política pública que regule este sector, no puede ser dejado como tarea marginal de élites refinadas o a la iniciativa de empresarios particulares, o de los grandes consorcios internacionales de comunicación.

A partir de estas conferencias, la UNESCO viene promoviendo acuerdos internacionales para la defensa del patrimonio nacional, el acceso de sectores populares a la cultura y la protección de los derechos de artistas y trabajadores y la posibilidad de beneficios internacionales; volveremos a esto último en el capítulo final.

Encontramos que los problemas teóricos y metodológicos, implícitos en la instrumentación de políticas culturales, son abordados con mayor profundidad -más que en las grandes conferencias de la UNESCO- en las reuniones de especialistas y académicos que desarrollan estudios con diferentes enfoques, de allí la necesidad de dotar a las universidades de programas de extensión e investigación más amplios. Al fin de cuentas, lo imperante es construir una nueva filosofía de la educación, en lo cual lo artístico y cultural vaya implícito.

4. METODOLOGIA Y FUNDAMENTOS DE LAS POLITICAS CULTURALES.

Reflexionar la cultura como acción política, es reconocer su dimensión como estructura social que requiere de una atención sistemática por parte del Estado. El carácter reciente del concepto *Política Cultural*, se comprueba y refleja en los escasos estudios metódicos sobre el tema. Si bien es cierto que existe una abundante literatura sobre el sentido, cotidianidad y visitudes del quehacer cultural y su constante interacción con las demás estructuras sociales, aún no contamos con una estrategia regional -en el caso de

América Latina- que refleje la diversidad y riqueza de sus patrimonios artístico-culturales, frente a procesos estandarizados de aplicación política en la cultura. Tal vez esto se deba, como veremos más adelante, a la necesaria incorporación de actitudes y acciones democráticas en favor de una descentralización que fortalezca cada región, provincia o Estado.

Por otro lado, no es posible seguir estableciendo parámetros y directrices generales, ésto entra en contradicción con el carácter de autonomía que reviste a una determinada cultura étnica, que practica un sistema particular de producción cultural que incide en otros ámbitos como el económico o religioso; o en el caso de asociaciones artísticas o artesanales, que necesitan revitalizar sus propios sistemas de trabajo y producción.

Ante este panorama se vuelve imperante la necesidad de emprender e intensificar investigaciones metódicas, que lleven a la elaboración de instrumentos de análisis y evaluación de todas las acciones privadas y gubernamentales en materia de desarrollo cultural.

Mientras las demás estructuras experimentan acelerados cambios y reacomodos, la cultura que nos define e identifica como nación, permanece estática y falta de sentido. Mientras la globalización penetra territorios con la bandera de la modernidad, las industrias culturales¹⁰ y los medios electrónicos suplantando la labor de extensión y difusión de las instituciones nacionales.

Es necesario regular el papel que juegan las industrias culturales en el marco de la globalización, pues éstas pueden transformar radicalmente el ejercicio de la creación profesional o de la creatividad en general; si las incorporamos a una política con objetivos de desarrollo y actualizamos las leyes que las regulan, el Estado puede enriquecer los contactos entre los creadores especializados y la población y, sobre todo, dar un nuevo impulso a la acción educativa -escolar o extraescolar- y fortalecer considerablemente la participación efectiva de las masas en la elaboración de su cultura. De ahí que muchos países se interesen en revisar y legislar sobre el asunto. Leyes sobre la Propiedad Intelectual y los Derechos de Autor, se revalorizan como instrumentos que ordenan la vida nacional en este sector.

Desde esta perspectiva, se observa cómo el fenómeno de la cultura influye otras áreas de la sociedad.

¹⁰ Entendemos por industrias culturales, a toda empresa proveedora de bienes y servicios culturales que producen, reproducen, conservan y difunden según criterios comerciales e industriales; tal es el caso del disco, del libro, cámaras de cine, etc.

La preparación de instrumentos racionales, tales como los indicadores o las estadísticas y el acopio de datos, tienen por objeto preparar la toma de decisiones; proporciona a los responsables de la planificación cultural, informaciones sobre la realidad, infraestructura y necesidades de atención cultural del país. Estos instrumentos también pueden proporcionar y proponer diversas opciones posibles, respecto de la acción que se ha de emprender o de la evaluación de los resultados. Estos trabajos deben estar vinculados con la experiencia y pasar por la prueba de las prácticas culturales por medio de estudios de casos y del análisis de los factores que demuestren su eficacia práctica.

Una vez identificados los complejos y novedosos problemas que signan el desarrollo cultural, el acopio y el intercambio de información debe motivar investigaciones que conduzcan a la elaboración de programas y proyectos. En este punto, se manifiesta la utilidad de una cooperación entre las instituciones y los investigadores de diferentes países latinoamericanos; en nuestro caso, así se justifica la creación o afianzamiento de los Centros Nacionales de documentación en materia de desarrollo cultural. Los acuerdos firmados en los convenios culturales entre todos los países latinoamericanos, son clave en el planteamiento de objetivos en este campo, e incluso, pueden extenderse a países asiáticos o africanos, que comportan similares características de subdesarrollo cultural.

Una política cultural sólo adquiere su verdadero sentido si sus opciones están vinculadas a las opciones políticas, económicas y sociales de los Estados Nacionales en un sistema coherente de finalidades y propósitos; de este modo, la política cultural se enmarca en los procesos encaminados al desarrollo global de las comunidades y el pleno desenvolvimiento de los individuos y naciones en el concierto universal. Es evidente que esta manera de proceder entraña una unidad de concepción y orientación de prioridades y de progresiones, que justifican un Plan General de Gobierno que requiere, a su vez, una racionalización de las opciones presupuestarias que, no necesariamente significa una reducción.

Conviene precisar que la instrumentación de políticas culturales no busca determinar el contenido de la cultura o de dirigir la creación, ni de limitar las iniciativas o de controlar la vida cultural, en lo que ésta tiene de imprevisible y espontánea. Se trata de facilitar la toma de conciencia de la problemática cultural, teniendo en cuenta las realidades socio-económicas y precisar las opciones con miras a definir estrategias

realistas de acción política y a prever los medios necesarios para aplicarlas en el marco de una planificación integral.

Sólo así se afirmaría la *dimensión cultural del desarrollo*, única garantía de su carácter integral y endógeno. Recordemos que el campo cultural tiene sus específicas necesidades; la cultura como sistema de valores se filtra en todas las esferas de actividad social, por esta razón, debe inspirar la acción de los poderes públicos y del sector privado, desde el momento en que se considera como factor de transformación y desarrollo al servicio del individuo y de la sociedad.

5. DEMOCRACIA Y DESCENTRALIZACION: PRINCIPIOS RECTORES DE UNA POLITICA CULTURAL LATINOAMERICANA.

En este capítulo nos referiremos a la dimensión que adquiere el término Cultura y su acción política en la construcción de una sociedad democrática y en un proyecto de nación.

La cultura está integrada por los conocimientos científicos y técnicos, por los valores filosóficos y estéticos, por las múltiples expresiones de la literatura, la plástica, artes escénicas y obras de arte en general. Este cúmulo de conocimientos y valores determinan nuestro accionar con el mundo externo, con la forma de organizarnos, con nuestro accionar político como sociedad. Esto constituye los "valores culturales" de una sociedad, que se traducen y se manifiestan en una determinada actitud ante la vida en lo particular y como comunidad. Los valores culturales evolucionan e impulsan propuestas y proyectos del hombre hacia sociedades futuras; posibilitan el conocimiento de la actividad intelectual y de los artistas con relación a la vida de su tiempo.

Los ámbitos financieros internacionales presionan por redefinir y fijar límites a la responsabilidad del Estado; por otro lado, las Conferencias Internacionales de la UNESCO, promueven una mejor distribución del poder político; comienzan a cuestionarse los valores excluyentes, dependientes y poco propensos a la participación ciudadana. La cultura deja de ser exclusividad de élites o de individuos, también de naciones o regiones. Es a través de la cultura que los individuos y pueblos se observan a sí mismos.

Se perfilan nuevas formas de pensar y vivir, que pueden constituirse en respuesta a los nuevos actores sociales y esquemas organizativos. En todos los países surgen demandas por una mayor democratización de la vida nacional y una cultura que sea expresión de una sociedad más consciente de sus propios desafíos, relacionados con los

proyectos modernizantes que impulsan todo proyecto de reforma. La concepción de cultura en una sociedad moderna, debe abarcar el modo de vida, estilos de ser, pensar y hacer de una colectividad, lo que comprende la afirmación de una identidad que se nutre de la diversidad, define un entorno y una época, así como el impulso al conjunto de obras e instituciones de los diferentes grupos sociales.

La identidad, al igual que la realidad, es dinámica y abierta; está sometida a continuas revisiones y aportes, en sintonía con el pasado y en compromiso con el presente. Patrimonio e identidad demandan un esfuerzo de conservación, renovación y orientación para crear un destino colectivo.

A estas nociones globales se añade la consideración de la cultura, en un sentido más restringido, como expresión artística de los creadores, e igualmente la naturaleza de sus interacciones con el Estado, dentro de un marco administrativo, jurídico y programático, que define al sector como parte de la estructura de la administración pública nacional. Esta última dimensión remite a las funciones organizativas, de financiamiento, promoción y difusión del hecho cultural y del trabajo artístico. A este respecto, volveremos más adelante cuando analicemos el caso de México y su programa de *modernización cultural*.

El surgimiento a la vida democrática de muchos países en nuestra América Latina, ofrece la posibilidad de una constancia en la acción cultural; disminuir la interrupción y abandono de proyectos emprendidos; construir una política cultural a mediano y largo plazo, que contribuya sustancialmente al desarrollo humano de la sociedad. En lo que se refiere a las Políticas Culturales, como parte de la política nacional, no ha alcanzado en Latinoamérica el interés debido, en parte por persistir el colonialismo y la discriminación étnica; los pueblos se ven a sí mismos como desprovistos de toda cultura, de todo aquello que le otorga significancia.

Hasta hoy, las acciones culturales de los estados latinoamericanos se han concentrado en zonas urbanas, especialmente en las regiones centrales y en las ciudades de mayor densidad de población, marginando a pueblos y zonas rurales, tanto del impulso de sus manifestaciones, como del disfrute de los servicios culturales a que tienen derecho. La gestión cultural es fuertemente centralizada en todos los planos, incluyendo el presupuestario y administrativo.

En Latinoamérica hay países con una escasa jerarquía institucional, que incide en un débil poder de convocatoria -requisito indispensable para lograr avances y

transformaciones de consenso con las distintas entidades departamentales o estatales- se carece de dispositivos legales y administrativos que posibiliten su actuación.

Muchas instituciones circunscriben su actuación al ámbito central, descuidando la riqueza y diversidad presentes en cada región del ámbito nacional.

El significado y propósito de la descentralización, desde el punto de vista cultural, es ser un eje de la planeación cultural estratégica.

La descentralización, tiene un propósito y significado que va más allá de ser un instrumento al servicio de la Reforma del Estado, o de su discurso político. Su práctica constituye, orgánicamente, una opción real de democracia. Un proceso descentralizador trasciende el concepto de una simple operación técnica encaminada a introducir nuevos modos de administrar el aparato estatal; es un proceso eminentemente político que persigue la distribución del poder y la responsabilidad en la iniciativa de la sociedad. La descentralización busca formar bases productivas que permitan un crecimiento regional, autónomo e interconectado en un proyecto común, que no es un proyecto de nación.

Para que su implantación sea eficaz, necesitamos preparar los ámbitos de actuación; propiciar mayor participación social que conduzca a fortalecer hábitos a los individuos, de organización, orden, honestidad, responsabilidad y actitud crítica y valiente para conducir su propio destino. Esta tendencia no debe confundirse con los procesos de privatización que tienen otro origen y finalidad, más bien ligado a lo económico. La descentralización necesita ser concebida como la *distribuidora* del bien común, cada región se vuelve responsable de su cuota de participación.

El Informe anual de Desarrollo Humano, en su edición de 1994,¹¹ ofrece serias reflexiones sobre la trascendencia de la descentralización en los países subdesarrollados.

Resalta cualidades de este proceso, como la incrementación en el grado de conciencia cívica de la población; podemos observarlos en la comunicación que promueve entre el Estado y la sociedad; hace responsable al ciudadano en la administración de sus valores y recursos, los mismos de la comunidad.

En el campo cultural, hay un fortalecimiento de las capacidades administrativas, políticas, financieras y técnicas de los niveles locales en materia de cultura. Para ello, es necesario implementar mecanismos de consulta y concertación con instancias privadas o independientes de desarrollo cultural y asociaciones artístico-culturales que vengan

¹¹ Desarrollo Humano, 1994, informe. UNESCO-F.C.E. México, 1994

desarrollando un proyecto constante y sistemático, acompañado de capacidades organizativas y de propuestas. Corresponde así, al nivel nacional, propiciar condiciones y armonizar el conjunto de iniciativas, es decir, prescribir acciones y voluntades políticas.

El documento de Naciones Unidas lo expresa así:

La transformación propuesta por la descentralización, aspira a una autonomía en el manejo de los medios, los recursos y las iniciativas, hacia una actitud de responsabilidad con nuestra historia personal y colectiva. Garantiza derechos a los ciudadanos. Promover esta voluntad de participación, es consolidar la democracia a través de la cultura. Se fusionan elementos de orden político, social y educativo para proyectarlos como un verdadero cauce de transformación cívica de largo alcance.¹²

El informe menciona diferentes formas o niveles que puede adoptar la descentralización, mismos que funcionan para la instrumentación de toda política pública, incluyendo la política cultural.

Resumiendo lo propuesto por la misma fuente, tenemos los siguientes niveles:

- **DESCONCENTRACION.-** Su característica principal es que únicamente implica el traspaso de responsabilidades administrativas; por ejemplo, a las delegaciones locales de los ministerios de la administración central. Aunque produce alguna dispersión del poder, son pocas las decisiones que pueden adoptarse sin remitirse al centro.
- **DELEGACION.-** Implica el traspaso de alguna autoridad y algunas facultades de adopción de decisiones a los funcionarios locales. Sin embargo, la administración central mantiene el derecho de derogar las decisiones locales y puede recuperar esas facultades en cualquier momento.
- **DEVOLUCION.-** Es la forma más fuerte de descentralización; se conceden facultades de adopción de decisiones a las administraciones locales y se permite que éstas tengan plena responsabilidad, sin necesidad de remitirse al centro. Ello implica facultades financieras, así como la de ejecutar proyectos y programas de desarrollo local.

Los países latinoamericanos con una mayor fortaleza y tradición en sus instituciones culturales y los de incipiente infraestructura, están en un momento crucial y útil de evaluar las deficiencias que signan el desarrollo humano y cultural, con el fin de

¹² Ibid, p. 62

hacerles frente y poner o crear instituciones al servicio de un proyecto cultural que impulse la verdadera Reforma del Estado.

Desde esta perspectiva, la cultura debe conquistar un espacio importante, como los asignados a otras instancias de la planeación nacional. La elaboración y difusión de un mensaje plural, está acompañado de una concertación de las industrias y servicios culturales en torno al proceso de formación ciudadana.

La democracia cultural es el reconocimiento de la diversidad cultural; no debe perderse de vista la creación colectiva de un patrimonio común, que se convierta en la afirmación de valores individuales y nacionales.

6. PROCESO DESCENTRALIZADOR Y POLITICA CULTURAL.

La teoría política y académica, en materia de cultura, ha enfatizado que los criterios de descentralización y democratización deben fundamentarse en la praxis. La teoría aún dista mucho de la realidad, sobre todo en los países en los cuales la descentralización es un programa y la democracia continúa en la agenda y en los discursos. En el campo de la cultura, las autoridades manifiestan desinterés y negligencia, lo que dificulta el avance en materia de descentralización. Por otro lado, la descentralización como programa de Estado es reciente.

En México, como veremos más adelante, "el proceso de descentralización aún no logra rebasar de manera satisfactoria las instancias de grupos de poder, para los cuales dicho proceso atenta contra sus propios intereses; es decir, se niegan a perder el control de los recursos y las facultades puestos a su disposición en el ejercicio de su tarea pública." ¹³

Resaltando la novedad e impacto de estos programas, el mismo autor expone: "Con la aplicación de medidas erróneas y contraproducentes se han acumulado fórmulas inadecuadas; se han registrado interrupciones y discontinuidades, y se han producido desviaciones del propósito original, que no pocas veces han operado como fuerzas contrarias a la descentralización. Aunque debe reconocerse que, ciertamente la estrategia de la descentralización tomó carta de naturalización en la administración pública apenas hace unos años, menos de una década en sentido estricto".¹⁴

¹³ Ordorica, Alejandro, "Políticas Culturales y Descentralización" en *El Patrimonio Cultural de México*, F.C.E.-CNCA. Comp. Enrique Florescano, México 1993, p. 319

¹⁴ *Ibid.*, p. 130

Si bien es cierto que la descentralización no puede darse por decreto, es necesario establecer puntos de partida que generen y armonicen un cuerpo orgánico de acciones imprescindibles, entre las que tienen prioridad las siguientes: el estudio de la legislación vigente; la capacitación de recursos humanos; para ello, es necesario crear maestrías o cursos especializados en administración cultural; la instrumentación de modelos autogestionarios que alienten la creación artística.

Consideramos que el punto clave para iniciar un proceso gradual de descentralización, es el incentivo a la participación ciudadana, un nuevo pacto con la sociedad civil, participativo y democrático.

Las organizaciones artísticas y culturales que, de manera independiente, han venido desarrollando un trabajo consistente en este campo, deben incorporarse a los programas gubernamentales, o mejor aún, los programas oficiales nutrirse de las experiencias de estas organizaciones. Así, fortalecemos la diversidad cultural y obligamos a una mayor dotación de recursos obligatorios a los municipios, establecidos por ley, y basados en un porcentaje de los presupuestos de egresos de los estados o departamentos.

La organización comunitaria, es otro factor de cohesión social y fortalecimiento de los rasgos particulares de un conglomerado social; implica incorporar decisiones de la propia comunidad, desde la planeación hasta la operación. Es la comunidad la más cercana a sus propias necesidades y a las soluciones de su propio entorno socioeconómico. Este proceso, debe conducir a la creación de núcleos de enseñanza artística que busquen el perfeccionamiento de las técnicas tradicionales de producción cultural y comuniquen el devenir del arte y la cultura en el mundo; forme bases para la creación de centros regionales de promoción y difusión cultural, que sean base y apoyo de la profesionalización de los artistas que carecen de medios para desarrollar su trabajo en sus propias localidades o regiones.

Un apoyo fundamental a estas acciones, es la creación de redes regionales de radio y televisión, que difundan la cultura en el sentido más amplio.

Estas redes serían instrumentos para el fortalecimiento de nuestra identidad cultural, la educación y la comunicación social. Sobre todo, ante la amenaza y realidad de una red continental de televisión por cable, que han emprendido conjuntamente la

transnacional Televisa de México con tres de las compañías de comunicación más grandes del mundo, para ofrecer *servicios televisivos* directos, vía satélite, a América Latina.¹⁵

Al final de nuestro trabajo, abordamos la complejidad de problemas que originan en la cultura los medios de comunicación, nos detendremos para señalar cómo influyen en los procesos regionales de descentralización cultural. Uno de los grupos involucrados en el proyecto de t.v. por cable es News Corp., dueña de la red televisiva FOX, de los estudios cinematográficos 20th Century Fox y de servicios por satélite en Gran Bretaña y varios países de Asia. La nueva sociedad anunció que ofrecerá, vía satélite, una programación que incluirá "noticias, entretenimientos, deportes y educación". No es difícil inferir que este último rubro fue incorporado a la lista por meras razones formales, ya que los escasos espacios educativos de la televisión comercial en español, han sido confinados al reducido ámbito de estaciones de limitado alcance, módico presupuesto y reducida audiencia.

Para los analistas, el ingreso de News Corp. en América Latina, ofrece al empresario australiano la enésima oportunidad para convertirse en un distribuidor global de programación televisiva vía satélite. El proyecto tendrá oficinas regionales en México, Sao Paulo, Buenos Aires y tal vez en Caracas, "habrá un control local, una organización local y una atención a la cultura y necesidades locales muy fuertes", precisó Murdoch.¹⁶

Los países latinoamericanos, a los que nadie les preguntó opinión sobre el proyecto, y ante el cual están atados de manos, deben abrir los ojos ante la dimensión del mismo y sus previsibles repercusiones; *el control local* es un mero espejismo del control absoluto, a menos que exista una legislación fuerte, clara y precisa en la materia (y que se respete).

Regresando a nuestro punto, la creación de *otras* redes regionales, tendrán que consolidarse a través de una programación planificada en el diagnóstico oportuno de intereses y necesidades reales de la población.

Una etapa posterior al proceso en referencia de descentralización, sería el intercambio con regiones y países limítrofes, que garantice la relación internacional y el conocimiento de las manifestaciones culturales de otros pueblos, en especial de aquéllos con los que existe una intensa relación social, como ocurre en nuestras fronteras.

¹⁵ La alianza de Televisa es con las transnacionales News Corp. del Rupert Murdoch; O Globo, de Brasil, y Tele-Communications Inc. (TIC), de Estados Unidos. El megaproyecto está previsto que comience a operar en 1996. Televisa es el principal productor internacional de programas en español, mientras que TIC es la compañía televisiva por cable más grande de Estados Unidos. Ver *La Jornada*, del martes 21 de noviembre, México, 1995

¹⁶ *La Jornada*, p. 52

Queda un extenso camino por recorrer; la descentralización cultural en Latinoamérica avanza ante rezagos graves, logros aún insuficientes, pero que son estímulos. Nadie, ningún sector de la sociedad, está exento de esta tarea que implica un acto de democracia.

7. APROXIMACIONES A UN DIAGNOSTICO DE NECESIDADES EN LATINOAMERICA.

La instrumentación de un proyecto cultural basado en principios democráticos y sustentado en las necesidades reales, requiere entrelazar distintos contenidos que aporten renovados componentes al discurso cultural. Para éllo, ofrecemos una serie de postulados que no pretenden ser contenidos ideológicos, más bien, premisas a partir de las cuales se nutran las acciones culturales e inspiren metodologías prácticas. La fuente de estos principios se localiza en el ideario que sustenta el proyecto de reforma cultural en Venezuela, el recién emprendido proyecto cultural en Colombia y de aportaciones distribuidas en varios análisis académicos sobre el sentido de la difusión cultural.¹⁷

Las acciones políticas en el campo cultural, que deben ser prioritarias, son las siguientes:

- Creación de Sistemas Nacionales de Cultura o reestructuración institucional del sector, basados en las propuestas de modernización y descentralización institucional de la gestión cultural.
- La operación de estos Sistemas dependerá, en buena medida, de la voluntad de los poderes estatales o departamentales. Por su parte, el gobierno nacional, mediante la acción del Instituto o ministerio correspondientes, ofrecerá garantías para generar las *pariidas* para su consolidación o establecimiento a través de *fondos mixtos*.
- Creación o fortalecimiento de Consejos de Cultura que actúen como asesores de los gobiernos departamentales, estatales o locales, para el diseño de políticas culturales. Se sugiere que estos Consejos, coordinen las actividades que efectúan diversas instituciones en marcos territoriales específicos, y determinen los criterios para asignar los recursos provenientes de *fondos mixtos* para la promoción de la cultura y las artes.

¹⁷ Ver: "La Cultura como Solución", en *La Cultura en un Proyecto de Reforma del Estado*, vol. 10, tomo I, cap. I, ediciones COPRE, Caracas, Venezuela, 1988.
Sistema Nacional de Cultura, Conceptos Básicos, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Descentralización, COLCULTURA, Colombia 1992.

Sirvan de intermediarios entre las organizaciones locales y nacionales, haciendo operable la concertación interinstitucional y ciudadana.

- Los Consejos de Cultura, son el canal a través del cual se expresa la autonomía territorial en materia de desarrollo cultural, adoptando decisiones de acuerdo con su contexto histórico, político, económico y geográfico.
- Los fondos mixtos, provienen de dos fuentes principales de financiamiento: del presupuesto público y de los particulares. El primer caso, como señalábamos, presenta deficiencias crónicas como el centralismo, escaso presupuesto y mala o inequitativa distribución. El segundo, es impredecible y necesita ser sometido a incentivos de carácter legal que beneficien a los potenciales patrocinadores o benefactores.
- Algunas estrategias sobre las funciones de los fondos mixtos son las siguientes:
 - a) Los fondos mixtos deben tener el carácter de instituciones de utilidad común, sin ánimo de lucro, con su propia personería jurídica y patrimonio independiente.
 - b) Concurren como donantes y directivos, las entidades estatales o departamentales, las organizaciones y las empresas privadas.
 - c) Reciben recursos oficiales y extranjeros destinados al fomento de la actividad cultural.¹⁸
 - d) En caso de donaciones particulares, los fondos podrán expedir certificados de donación, de acuerdo a las instrucciones que al respecto dicte la oficina tributaria correspondiente, en cada país.
 - e) Estos fondos pueden invertirse, en forma temporal, en operaciones financieras para obtener rendimientos que aumenten su capacidad operativa. En todo caso, en las inversiones que se realicen deberá privar el criterio de seguridad.
 - f) La mayoría de países latinoamericanos han firmado convenios de cooperación técnica, financiera y de intercambio, que abren enormes posibilidades para el fortalecimiento del sector cultural en proyectos específicos.
- En las políticas de desarrollo nacional, en las cuales se inscriben las políticas culturales, el conocimiento científico y tecnológico debe ser reconocido como valor estratégico. La creación científica no sólo tiene valor como fuerza productiva, es también un producto cultural. Las políticas recientes enfatizan la búsqueda de la

¹⁸ En Honduras, por ejemplo, fondos del PNUD financiaron una parte del primer Festival Centroamericano de Teatro en 1994; se busca que el festival mantenga las mismas fuentes de financiamiento.

integración, la educación, la formación democrática y el desarrollo de la cultura, la ciencia y la tecnología.

- Fortalecer los Centros Culturales distribuidos a lo largo del territorio nacional y convertirlos en proveedores de recursos humanos; dotarlos de infraestructura para que sean Centros educativos, recreativos, dotados de programas de extensión cultural a poblaciones aledañas. Los Centros Culturales necesitarían estar en condiciones de planificar equilibradamente el desarrollo cultural de una región; fungirían como orientadores en la constitución y fortalecimiento de organizaciones sectoriales encargadas de las siguientes áreas:

- Museos.
- Bibliotecas.
- Archivos.
- Teatros y salas de espectáculos.
- Radios comunitarias.
- Bandas.
- Coros.
- Centros de documentación musical, artes escénicas y antropología.
- Centros de divulgación científica.
- Museos comunitarios.
- Recuperación de la tradición oral, etc.

Para la consolidación de un proyecto cultural, alimentado del estudio y diagnóstico detallado de la realidad cultural de un país, es necesaria la concertación o participación de las industrias o servicios culturales y comunicacionales, en torno a este proceso de formación ciudadana. Las instituciones deben estar al servicio de este proyecto. En América Latina deben promoverse encuentros y pláticas formales entre países vecinos, que promuevan una estrategia global que asuma proyectos y programas consistentes en campos tan importantes como las comunicaciones, la industria editorial y la política cultural, que acompañe y sustente una posible integración latinoamericana.

El estado y la iniciativa privada, comparten roles en la promoción y difusión cultural.

En síntesis, la democracia cultural y la descentralización del sector definen un proyecto, cuya viabilidad depende del consenso político y del soporte institucional

necesario para su aplicación. Una completa reforma del Estado requiere una nueva estrategia de difusión cultural, dotada de nuevo sentido.

Una difusión cultural capaz de articular una red de acciones con la ayuda del aparato educativo y comunicacional.

Un proyecto de tal magnitud, colocaría a los Estados latinoamericanos en la posibilidad de unir fuerzas, unificar valores y despertar del letargo y la inercia a muchas culturas, artistas y ciudadanos en general, dotándolos de un espíritu integracionista que se convierta en un ideal común en un mundo que se mueve cada vez más por bloques de naciones; mantenerse aislados significa ser vulnerable y dependiente.

CAPITULO III

ARTES ESCENICAS Y DIFUSION CULTURAL

LATINOAMERICANA

III. ARTES ESCENICAS Y DIFUSION CULTURAL LATINOAMERICANA

I. SENTIDO DE LA DIFUSION CULTURAL.

Las universidades y demás instituciones de cultura superior, tienen como difusión primaria, la difusión cultural en su más amplio sentido.

En las universidades la difusión cultural tiene, legalmente, el mismo rango que las otras dos funciones fundamentales: la docencia y la investigación. Aunque en la práctica no se le otorga la misma importancia, en gran medida, por el desconocimiento del verdadero sentido y función social que cumple esta práctica en el desarrollo social de un país.

La difusión cultural no es un complemento del área docente y de investigación; verlo así, es reducir su sentido al ofrecimiento de expresiones de cultura artística a profesores y estudiantes.

En esta dirección, la difusión cultural se limita a exposiciones de pintura, edición de libros, obras de teatro, danza y música. La difusión de la cultura se convierte entonces en un reinado de la vida académica, en una oportunidad para el goce estético sin mayores pretensiones.

La cultura no aparece ni se aprecia como algo urgente y obligatorio, por lo tanto, el presupuesto económico destinado a esta actividad no tiene por qué ser abundante. No es de extrañar que a los funcionarios y políticos les parezca un lujo, del cual se puede prescindir en momentos de austeridad.

¿Difundir cultura, para qué? ¿Qué cultura difundir? La difusión cultural implica un acto educativo eminentemente formativo; colabora en la formación de individuos que, libremente, han de tomar el lugar que les corresponde en una sociedad determinada.

La cultura es la expresión libre y creativa de la responsabilidad del hombre social consigo mismo, sus semejantes, su entorno geográfico y sus instituciones nacionales.

La cultura, en primera instancia, es otorgada por las instituciones educativas y, posteriormente, enriquecida por quienes la recibieron; es un proceso de retroalimentación entre la sociedad y sus instituciones. En la actualidad este proceso se ve amenazado, como hemos señalado, por el efecto de los medios de difusión masiva que, en muy poco tiempo, pueden anular la racionalidad de las acciones educativo-culturales.

Es por esto que las instituciones de educación superior tienen que cambiar sus limitadas políticas de difusión cultural y adoptar lo que hoy conocemos como políticas culturales; políticas que a su vez, involucren los medios masivos de comunicación y la utilización de estas tecnologías en sus objetivos.

Las metas, a mediano y largo plazo, de las políticas culturales, están en función de formar hombres críticos, que sepan seleccionar, distinguir con su propio criterio y no con el criterio de quienes manipulan los medios masivos; de otra manera, la anti-cultura terminará imponiéndose en beneficio de quienes la utilizan con fines lucrativos.

Leopoldo Zea, al referirse a la utilización de los medios masivos de comunicación en relación a la difusión cultural, comenta:

Las instituciones de cultura superior y las universidades pueden ahora, cumplir más ampliamente su función educativa, formadora, a través de esos extraordinarios medios de información; recibir las expresiones de la sociedad a la cual pertenecen, racionalizándolos, someténdolos a la criba de la crítica que abra mayores posibilidades de elección al hombre que hace todo eso posible; a la humanidad, que no puede seguir siendo vista como una simple abstracción.¹

Otro aspecto fundamental a considerar en las prácticas de difusión cultural, es lo referido al elitismo en que puede caer la difusión de la cultura; una difusión cultural de alcances nacionales y con pretensiones de incidir en el desarrollo humano y social, no puede estar desarraigada de sus fuentes sociales, ha de llegar a individuos concretos; de ahí la diversidad de acciones que debe comprender la difusión cultural.

1.1. LA DIFUSION CULTURAL Y SU EXTENSION.

La extensión cultural no es lo mismo que difusión cultural. La extensión es el principal instrumento con que se realiza la labor de difusión cultural en el ámbito educativo; aquí, se incluyen las actividades científicas y tecnológicas; su campo de acción abarca la comunidad universitaria o superior y se extiende a nivel regional, nacional e internacional. La extensión contribuye a desvanecer la desvinculación existente entre la educación superior y las necesidades nacionales.

La proyección de la universidad hacia la sociedad, fue motivada por José Vasconcelos al asumir la rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México, en

¹ Zea, Leopoldo, Sentido de la Difusión Cultural Latinoamericana, UNAM, México, 1981, p. 17

1920. Vasconcelos reafirma la necesidad de que sea la universidad "la iniciadora de la enorme obra de redención nacional"² a la que debe consagrarse el país entero.

La difusión cultural, que abarca la difusión de la ciencia, ha buscado desde entonces coincidir con las necesidades reales, técnicas y económicas del país, permitiendo a la mayoría de sectores de la población el acceso a conocimientos tradicionalmente reservados al público universitario o de una determinada élite.

1.2 EL TEATRO Y LA EXTENSION CULTURAL UNIVERSITARIA.

El teatro es parte esencial de un programa de difusión o extensión cultural, por ser una actividad de índole social, artística, participativa y comunicativa, que requiere organización, capacidad creativa y disciplina; es, por lo tanto, una actividad apropiada para desarrollarse en las universidades, ya que enseña tanto a los que la hacen como a los espectadores; es decir, genera y difunde cultura.

El teatro es identificable como parte de la cultura y, a la vez, como instrumento de difusión, apto para las acciones de extensión universitaria; cualquier arte es social, pero el teatro, por su carácter público y colectivo, lo es más todavía, sobre todo al compartir características con diversas ceremonias como los oficios religiosos, las fiestas, las manifestaciones, espectáculos deportivos, cívicos, etc. El teatro como valor universal comunica y enseña situaciones que identifican a una sociedad, a una determinada cultura.

Marcela Ruiz Lugo³ esbozó, en 1985, un diagnóstico sobre el teatro en la extensión cultural universitaria. Los hechos que identifica, reafirman lo expuesto anteriormente y continúan siendo vigentes hoy en día. Veamos:

- El proceso de difusión cultural universitaria lo efectúa, generalmente, una coordinación, dirección o departamento de extensión universitaria. Siendo la difusión cultural universitaria un proceso de comunicación entre la sociedad y la institución, y siendo el teatro uno de los más antiguos y eficientes elementos de creación y comunicación cultural, éste debe ser parte fundamental de la difusión cultural universitaria.
- La extensión universitaria es un instrumento didáctico. El teatro, con su poder de comunicación y participación directa, puede y debe ser un elemento clave en la

² Fell, Claude, José Vasconcelos: los años del águila, México, UNAM, 1989, p. 300

³ Ruiz Lugo, Marcela, "El teatro como instrumento de la extensión y difusión cultural universitaria", en Cuadernos de Filosofía y Letras, N° 12, UNAM, México, 1985 p.p. 51-55

extensión universitaria. ¿En qué medida se ha venido trabajando en este campo? Siguiendo con el planteamiento de Ruiz Lugo, veremos que, dentro del área del teatro, los programas de extensión y difusión cultural en las mayorías de las universidades del país, buscan los siguientes objetivos:

1. Producir obras de teatro a nivel experimental y profesional, en los diversos locales universitarios.
2. Participar en concursos, festivales y muestras nacionales e internacionales.
3. Organizar cursos, talleres, mesas redondas, etc.
4. Editar libros y publicaciones periódicas.
5. Realizar actividades de intercambio entre universidades y otras instituciones.
6. Participar en programas diversos, a través de los medios masivos de comunicación.
7. Preparar y capacitar personal en las principales disciplinas relacionadas con el teatro.

Muchas de estas acciones se han visto demeritadas por varias causas, como no seguir acciones permanentes y secuenciales; la continuidad de estas acciones debe apoyarse estrictamente en un plan de difusión teatral, que no se interrumpa con el cambio de los regímenes administrativos.

El teatro en la universidad es una actividad elitista, en el sentido que acuden aquéllos que conocen la existencia de la actividad teatral, particularmente profesores, estudiantes y personas ligadas a la actividad cultural en general. Esta situación equivale a una parcialidad en la difusión del teatro; es conveniente adoptar acciones complementarias, como pueden ser la creación de grupos trashumantes, a efecto de llevar el teatro a zonas marginadas de la zona cultural universitaria; hacerlo accesible a distintos estratos económicos y que el contenido y mensaje se identifique con la situación particular de los receptores, para evitar su posible rechazo.

La universidad cuenta con material humano, que en la mayoría de los casos se dispersa en el medio profesional o queda en el anonimato. La extensión cultural debe incluir programas permanentes de intercambio nacional e internacional, que permita establecer una red en la cual participen las instituciones de enseñanza superior, oficiales y privadas.

Este proceso de intercambio se puede desarrollar a través de un órgano coordinador a nivel nacional, responsable de mantener informados sobre los recursos artísticos a sus similares en otros países, intensificar la eficiencia en los programas de intercambio y la recepción de recursos procedentes del extranjero.

Como se ha expuesto, el teatro, en su calidad de medio de comunicación, debe ser uno de los elementos básicos de apoyo a la extensión y difusión de la cultura en la universidad latinoamericana.

2. LA DIFUSION CULTURAL EN MEXICO. ¿MODERNIDAD O TRADICION?

México se encuentra en una etapa de transformación estructural, por el proceso de apertura que iniciara desde mediados de los ochenta. La necesidad de un mayor desarrollo y bienestar de la sociedad, ha orientado la búsqueda de estrategias de crecimiento, sustentadas en la apertura de la economía a las influencias competitivas de sus vecinos del norte. Sin embargo, también se está dando un proceso de apertura cultural, que requiere ser redimensionado con acciones que refuercen la identidad nacional.

La modernidad como proyecto del nuevo liberalismo, ha encontrado sus formas de expresión en los procesos de cambio económico y afecta la relativa autonomía del campo cultural, otorgada por el primer proyecto liberal en el siglo XIX.

Los initos establecidos alrededor de la apertura comercial, como la *globalización* de los mercados, amenaza la particularidad y diversidad de las culturas y pretende unificar todos los sistemas de producción material y los de reproducción simbólica: el arte.

Tal tendencia reivindica la urgencia de volver a las raíces, de afirmar diferencias, de hacer efectiva la pluralidad de la sociedad contemporánea, como riqueza irrepetible de la condición humana.

Como parte de este proceso, han surgido expresiones diversas de nacionalismos; el fin de siglo ha padecido el surgimiento de fundamentalismos y tradicionalismos excluyentes, conflictos interétnicos y la cruel xenofobia.

La modernidad ha sido enarbolada como un proceso de convergencia mundial, de un acuerdo con un modelo uniforme y etnocéntrico. La cultura es para la modernidad un ámbito de confluencia de la *globalización*, no distingue particularidades, aparenta apoyar la diversidad, pero limita sus expresiones populares.

La modernización cultural en México, inició como un programa que se enfrenta cotidianamente a prácticas tradicionales de producción y reproducción de la cultura. México es un país de enorme riqueza étnico-cultural. Es fácil observar cómo la infraestructura material del aparato estatal, dedicado a la promoción y difusión de la cultura, presenta serios rezagos producidos por un excesivo centralismo y una anquilosada forma de hacer política; oigamos a Carlos Monsiváis:

...sin el auge vertiginoso de una burocracia inepta, sin el uso politiquero de los recursos, sin los dispendios salvajes, el crecimiento cultural hubiese sido más amplio, y habría esfuerzos sostenidos. Han privado la improvisación, el despilfarro, el amor por lo ornamental, la inercia, la falta de un proyecto para las mayorías. Y sin embargo, pese a la carga negativa, en mucho se ha avanzado.⁴

Decíamos, en un capítulo anterior, que el reto de una política cultural contemporánea es transformarse y renovarse como un elemento asociado a la vida política y económica del país y no como un agregado ajeno a la realidad. El planteamiento de una política cultural debe ir acorde a las transformaciones en las demás estructuras del país.

Estos y otros axiomas inspiraron la elaboración de políticas culturales; en el proyecto *modernizador* del sexenio 1989-1994, al cual nos referiremos a lo largo de este apartado, un principio fundador del proyecto reza así:

...los propios artistas y hombres de cultura han de participar en las líneas básicas de las acciones gubernamentales. Además, para estimular eficazmente la creación y proteger nuestra herencia cultural, se requiere de una mayor contribución de los sectores privado y social, así como de las comunidades rurales y urbanas de todas las regiones del país.⁵

Estos principios dicen sustentarse en realidades tangibles, se reconoce a una comunidad artística e intelectual cada vez más dinámica, la necesidad de vincular a los artistas en el diseño de solución a sus prioridades, lo cual está en función de encontrar nuevos vínculos entre el Estado y la sociedad civil. Sin embargo, el impulso a la creación artística y a la difusión de la cultura, han sido abordados por los últimos gobiernos de la República mediante políticas de centralización, que se expresan como control de los recursos económicos, atención selectiva a grupos y artistas, en detrimento de acciones

⁴ Monsiváis, Carlos, "De los Gobiernos, la Sociedad Civil y la Cultura", en *ZURDA*, vol II, Número 5-6, primer y segundo semestre de 1989, Claves Latinoamericanas, México, p. 26

⁵ Ver: Tovar y de Teresa, Rafael, *Modernización en la Política Cultural*, Fondo de Cultura Económica, 1994, México, p. 53

colectivas y organizaciones populares; predomina la cultura establecida y el entretenimiento público.

En el Plan Nacional de Desarrollo (1989-1994), se señalan los tres grandes objetivos de la política cultural de este sexenio mexicano:

- La protección y difusión del patrimonio cultural.
- El estímulo a la creatividad artística.
- La difusión del arte y la cultura.⁶

El Estado mexicano ha promovido importantes reformas en su organización y ámbitos de intervención directa, con el propósito de poner al alcance de la mayoría los bienes y servicios culturales. La crisis económica y la rigidez política, han impedido que estas intenciones sean una realidad.

Las bases de esta nueva visión de la cultura, como un sector que atienda la diversidad social del país e impulse la creación artística, fueron puestas en práctica durante el sexenio referido, con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se crea en diciembre de 1988, por decreto presidencial. Es un órgano administrativo y desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Cabe aclarar que al final del sexenio, la revisión del marco jurídico del CNCA quedó inconclusa. Esta nueva dependencia continúa ejerciendo (1996) las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes; nace con la intención de conciliar y otorgar coherencia a los tradicionales Institutos encargados de estas labores.

Al establecerse el CNCA como órgano desconcentrado de la SEP, se le transfieren las unidades administrativas, personal, infraestructura material, documentación y recursos, anteriormente adscritos a la Subsecretaría de Cultura de la SEP.

De esta manera pasan a formar parte del naciente Consejo las siguientes entidades:

- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.- INBA. (ORGANO DESCONCENTRADO).
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA. INAH.
(ORGANO DESCONCENTRADO).
- FONDO DE CULTURA ECONOMICA. (EMPRESA DE PARTICIPACION ESTATAL
MAYORITARIA).
- FONDO NACIONAL PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS.

⁶ Plan Nacional de Desarrollo, en op. cit. p. 7

(FIDEICOMISO PUBLICO).

- FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO.
- EDUCAL, S.A. DE C.V. (EMPRESA DE PARTICIPACION ESTATAL MAYORITARIA).
- CENTRO CULTURAL DE TIJUANA. (EMPRESA DE PARTICIPACION ESTATAL MAYORITARIA).
- BIBLIOTECA DE MEXICO.
- RADIO EDUCACION. (ORGANO DESCONCENTRADO).

Asimismo el CNCA agrupó a las siguientes unidades operativas:

- ♦ DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS.
- ♦ DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONES.
- ♦ DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES.
- ♦ DIRECCION GENERAL DE PROMOCION CULTURAL.
- ♦ UNIDAD DEL PROGRAMA CULTURAL DE LAS FRONTERAS.

Posteriormente, en 1989, el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE (organismo público descentralizado) pasó, con sus filiales, a ser también coordinado por este Consejo y, en 1993, le fue subsectorizado el Canal 22 (empresa de participación estatal mayoritaria), espacio de televisión cultural.⁷

La estructura administrativa y jurídica con la que comenzó a operar el CNCA, respondía a una agrupación de dependencias gubernamentales surgidas en momentos y con atribuciones diferentes. Es por ésto que el marco jurídico de este sub-sector, reviste una gran complejidad.

El informe oficial presentado por el presidente del CNCA, da por sentado el problema de la dispersión de acciones: "... a la necesidad de volver a la política cultural mexicana más coherente y específica, proponer desde un punto de vista integral la solución para hacer la administración cultural más coherente, funcional y participativa".⁸

Esta dispersión de acciones ha sido el resultado de maniobras políticas, que han buscado el aplauso inmediato de una restringida parte de la sociedad o del benefactor político de éste o aquel funcionario.

La formulación de una política cultural unificada y coherente, tropezó necesariamente con una estructura heredada y con una gran ausencia de coordinación, lo

⁷ Ibid, p. 60

⁸ Ibid, p. 65

que ocasionó el peligro de ejercer directamente muchas de las funciones atribuidas por ley a sus órganos, llegándose a la dispersión y duplicidad de funciones.

En un excelente ensayo titulado *De Los Gobiernos, La Sociedad Civil y La Cultura*, Carlos Monsiváis nos ilustra con varios ejemplos lo que ha motivado esta falta de coordinación. En la primera parte de su ensayo, se refiere al crecimiento en la demanda del acceso a los servicios culturales:

En el sexenio de Miguel Alemán, el INBA, atendía todas las exigencias: formación de maestros de enseñanza artística, ópera, exposiciones monumentales, ediciones periódicas, conferencias sobre literatura, patrocinio de dos o tres grupos teatrales. El público era escueto (las familias, los asistentes rutinarios al palacio de Bellas Artes), y crecía en forma aritmética. El 68 hizo vislumbrar otro público enorme, fijado en la modernidad, y el presidente Luis Echeverría, por razones políticas, decidió atenderlo aumentando el presupuesto cultural y auspiciando el desarrollo vertiginoso de universidades.⁹

La cronología de la fundación de instituciones culturales, como respuesta al crecimiento del público cultural a partir de 1960, reflejará también la evolución del gusto de los que participan del poder. Arturo Warman lo describe de la siguiente forma:

Las promociones científicas o culturales dependían de que el poderoso tuviera una afición y un amigo que la practicara y al que quisiera alejar o premiar. El amigo se convertía en cacique, en director absoluto y vitalicio de la institución en tanto siguiera la amistad y el amigo conservara un alto grado de poder. Las instituciones tenían dueños que imponían sus convicciones personales como proyectos culturales. El círculo del poder era estrecho...¹⁰

Estas prácticas y otros vicios organizativos, como el espontaneísmo y el ocasionismo, que de tiempo en tiempo reúnen y vuelven a reunir a grupos y artistas, lo cual, a pesar del propósito inicial de ampliar espacios y abarcar mayores demandas culturales, incurrió en actitudes elitistas y sectarias. Esta ha sido una de las causas reconocidas que motivó la duplicidad de funciones en las instituciones.

Los efectos más evidentes y lesivos de esta política del Estado en la cultura, se manifiestan en el amplio reconocimiento al papel central de difusión, otorgado a las empresas y medios masivos de comunicación. El Estado cumple puntualmente con esta línea neo-liberal, al abrir el área de la cultura a la iniciativa de los particulares, dando

⁹ Monsiváis, Carlos, "De los Gobiernos, la Sociedad Civil y la Cultura", en *ZURDA*, México, 1989, p. 27

¹⁰ Warman, Arturo, "Entre las vacas gordas y el vacío", en *NEXOS*, N° 37, enero de 1981, p.p. 11-14.

lugar a que muchos apoyos se vuelvan más selectivos y la empresa privada se erija como el gran benefactor, sin el cual no es posible la sobrevivencia.

Se dice que el principal arte, es el arte de vivir. Y tal parece que en estas circunstancias, pueblo y artistas están obligados a especializarse en la búsqueda de estrategias para la sobrevivencia, en los momentos de mayor concentración de capital en pocas manos. Las condiciones son adversas, pero tenemos que hacerles frente encontrando y promoviendo mecanismos que contrarresten o respondan a estas condiciones.

Las condiciones de producción, creación y difusión, han limitado sus capacidades, pero también han modificado sus instrumentos de apropiación. Es en este último punto en donde se deben concentrar los esfuerzos, por parte de la comunidad cultural, para exigir los espacios físicos y financieros que por derecho les corresponden.

La política cultural y con ella la artística, se encuentran en íntima relación con los cambios ocurridos en la estrategia de desarrollo llamada *modernización*, que pretende crear un campo cultural autónomo que encuentre sus propias alternativas de financiamiento. La posición del Estado es clara en este sentido: "El Estado Mexicano no crea ni produce cultura, sino que favorece y fomenta mejores condiciones para su florecimiento".¹¹

Las acciones emprendidas por el CNCA en política artística, han sido crear becas y estímulos para que los artistas e intelectuales, jóvenes creadores y grupos artísticos, cuenten con mejores condiciones para su trabajo. Es así como surge el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), como mecanismo de promoción y aliento para el desarrollo cultural y artístico. Sus actividades se iniciaron con los programas de becas para creadores intelectuales, jóvenes creadores, ejecutantes y grupos artísticos.

Posteriormente, se instituye un fideicomiso para la cultura y un programa de intercambio de residencias entre México-Estados Unidos. Estos programas se han ampliado, instalando otro programa similar llamado *Fomento de Proyectos y Co-inversiones Culturales y Becas para Escritores en Lenguas Indígenas*. También por parte del FONCA, se ha institucionalizado el Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Estos mecanismos son muestra de lo expuesto anteriormente: el Estado pretende erigirse como mero catalizador y organizador de la actividad artístico-cultural. Son los

¹¹ Tovar y de Teresa, Rafael, op. cit. p.71

propios artistas quienes deciden el destino de los recursos, mediante un desglose presupuestal y una adecuada exposición del proyecto a desarrollar.

2.1 EL "FONCA" Y LOS ESTIMULOS A LA CREACION ARTISTICA.

El Consejo para la Cultura y las Artes, ha buscado responder a las necesidades de apoyos financieros, cada vez más reducidos y concentrados; es a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que se canalizan los recursos mayores que alientan la creación artística.

Entre las primeras acciones emprendidas por el FONCA, se encuentra el establecimiento del Sistema Nacional de Becas para la Creación; fue instaurado en 1989, beneficiándose con éllo alrededor de 657 artistas, intelectuales, ejecutantes y grupos. Estos apoyos económicos permiten a los artistas, durante un período de un año, concentrar su actividad en un proyecto de trabajo, dentro del país o en el extranjero.

Existen varias modalidades de becas, una de ellas es la que se otorga a creadores intelectuales, agrupadas hoy en lo que se llama Sistema Nacional de Creadores de Arte. Tiene como objetivo reconocer trayectorias que han significado una aportación a la cultura nacional. Otra es la que se da a jóvenes creadores (menores de 32 años), en las siguientes disciplinas:

- LETRAS (poesía, cuento, novela, ensayo).
- ARTES VISUALES (pintura, escultura, fotografía y video).
- ARQUITECTURA (diseño).
- TEATRO (dramaturgia).
- DANZA (coreografía).
- MUSICA (composición).

La segunda categoría va dirigida a ejecutantes y grupos artísticos en las siguientes especialidades:

- TEATRO (dirección, escenografía, vestuario y actuación).
- DANZA (interpretación).
- MUSICA (dirección orquestal o coral, interpretación instrumental y canto).

A partir de 1992, se otorgaron por primera vez, apoyos económicos a escritores en lenguas indígenas, en los géneros de poesía, cuento, teatro, crónica y relatos históricos.

Este mismo año, se amplía el programa de becas y surge el Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, y al año siguiente (1993), el Sistema Nacional de Creadores de Arte. El Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones plantea un apoyo directo, no pueden ser emprendidos directamente por sus creadores. Se busca que las propuestas de creación se materialicen mediante su ejecución y difusión, a través de puestas en escena, exposiciones y obras audio-visuales, entre otras modalidades.

Durante el período 1989-1994, se otorgaron 822 becas, con un monto que equivale a 26 millones 119 mil pesos.¹²

El Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, se constituye en dos principales vertientes: Fomento a Proyectos Culturales, destinado al desarrollo de proyectos orientados hacia la investigación, promoción y formación de las diversas disciplinas artísticas; y Coinversiones Culturales, destinado a la producción y promoción de iniciativas que ya cuenten con apoyos de otras fuentes, sean públicas o privadas. En la segunda versión, el FONCA aporta hasta el 50 % del financiamiento de una producción específica, reservándose el derecho de participar en ocasiones, con porcentajes mayores.

Los apoyos se otorgan por medio de una comisión de proyectos y coinversiones culturales, integrada por comités de especialistas que evalúan las propuestas y deciden el monto a invertir o el porcentaje respectivo, en el caso de coinversiones. Los proyectos deberán concluirse en un plazo no mayor a los doce meses. (La cantidad máxima, hasta 1995, es de 150 mil pesos). Los proyectos financiados van desde organización de festivales, temporadas musicales, muestras y encuentros y la producción de corto metrajes, videos, programas radiofónicos, obras teatrales y coreográficas.

Una de las principales críticas que generó el FONCA, es que si cada institución participante tiene un proyecto artístico específico, no es tarea fácil que las autoridades de tal o cual institución renuncien a dictar determinadas preferencias en el otorgamiento de las becas.

La gestión cultural de este sexenio se caracterizó por el privilegio en la promoción de las artes individuales, en detrimento de la promoción a las artes grupales e interdisciplinarias. El titular del Consejo para la Cultura y las Artes ha reconocido públicamente la sospecha de todos, "salvar el escollo de que la cultura beneficie sólo a unos cuantos".¹³

¹² Ravelo, Renato, Diario La Jornada, miércoles 17 de enero de 1996, p. 26

¹³ Entrevista a: Rafael Tovar y de Teresa, Diario La Jornada, 10 de enero de 1995.

En 1994, durante la XV Muestra Nacional de Teatro, los teatrístas reunidos cuestionaron al FONCA la selección de apoyos y los criterios para otorgarlos. El *centralismo*, la *burocracia* y el *amiguismo*, fueron los factores criticados durante la conferencia titulada "Los apoyos del Estado".¹⁴

La mayoría de críticas a la política artística, generadas durante el sexenio 1989-1994, se resumen en el anquilosamiento burocrático, presupuestos insuficientes que se gastan más en empleos auxiliares que en producción artística y el favoritismo e individualismo en el otorgamiento de becas de estímulo a la producción artística.

La insuficiencia de la política artística y cultural frente a una intensa y diversa actividad, en la que son cada vez más las iniciativas y formas de participación de la sociedad civil, hace cada vez más cuestionables las acciones y la orientación con las que se pretende estimular e incidir en esta enorme riqueza.

En este sentido, una política artística no tiene que ver sólo con la acción del Estado o de la iniciativa privada, sino con las que los propios artistas, organizados o en lo individual, logran imponer con las conquistas populares que hacen cambiar el proyecto dominante, con la forma como se van construyendo nuevas propuestas para ganar espacios, establecer nuevas formas de expresión y comunicación, de relación con los grupos populares y para elevar la calidad del trabajo artístico.

El FONCA actúa como gestor ante la iniciativa privada, para la obtención de recursos y como mecanismo financiero, encargado de hacer deducible de impuesto sobre la renta las aportaciones que las propias instituciones culturales gestionan ante el sector empresarial.

Esta situación trae a colación uno de los debates centrales sobre política cultural, que se presenta hoy en México y Latinoamérica:

Al señalar un financiamiento privado, notamos la dificultad del Estado para financiar la totalidad de los programas culturales; ésto puede interpretarse desde dos perspectivas: como un desplazamiento de la acción gubernamental, producto de la adopción de modelos económicos que obligan a reducir los presupuestos para cultura y educación, con el justificante de reducir el déficit fiscal. La iniciativa privada aparece como solución mágica a la reducción del aparato estatal y, como consecuencia, un control

¹⁴ Vega, Patricia, Diario *La Jornada*, 13 de noviembre de 1994.

de los recursos económicos, que culmina con la atención selectiva a grupos de artistas e intelectuales y, por consiguiente, en una política cada vez más centralizada.

Por otro lado, el Estado, aplicado en el área cultural, sigue la misma línea que en política económica; se caracteriza por su neo-liberalismo, la planeación económica bajo la subordinación a los centros financieros internacionales, que exigen y obtienen el trazado de líneas reprivatizadoras y austeras en todo el gasto destinado a las actividades sociales.

Los efectos más evidentes y lesivos de esta manipulación, se manifiestan en la reducción presupuestal para gastos culturales y en la cancelación -sobre todo en países más pobres- de secretarías o ministerios de la cultura, pretendiendo reducirlos a institutos dependientes de otras Secretarías de Estado; lo podemos ver en los casos de Guatemala y Honduras, en donde continúa vigente la polémica. La falta de planeación y la poca importancia dada a este sector, ha contribuido a tan lamentable desenlace.

También es necesario añadir que muchas actividades de interés público, se redefinen bajo criterios de lucro y eficiencia, es por que se ha cedido a la reducción del gasto estatal, cediendo la iniciativa y usufructo a empresas nacionales y transnacionales.

El Sistema Nacional de Becas implementado en México y otros países latinoamericanos, ha impulsado la crítica hacia el interior de los grupos y artistas aspirantes a un financiamiento. Requisito indispensable para obtener una beca de apoyo a la creación artística, es la presentación de un proyecto perfectamente desglosado en sus etapas de realización y en los gastos de producción. La definición de una metodología para la presentación de los proyectos se ha ido definiendo con la experiencia de cada grupo o artista; no se han establecido con claridad y precisión las bases y criterios para la evaluación y selección de las propuestas, lo cual ha merecido cantidades de críticas.

Sobre estos puntos hay mucho que decir: Primero, la presentación de los proyectos denota la claridad en cuanto a propuesta estética y programa de trabajo del grupo o artista solicitante, ésto ha tenido positivas repercusiones al interior de la comunidad artística en la búsqueda de una sistematización que permita competir en igualdad de condiciones. El requerimiento de un desglose del proyecto, propicia mayor responsabilidad y seriedad a los grupos y descubre una faceta del oficio poco conocida: *la administración cultural*.

Segundo, los criterios de selección aplicados por los integrantes de las comisiones de artes, letras y consultiva, van de acuerdo cada uno en su especialidad, a una perspectiva particular. Entre sus funciones figura el ser tutores académicos de grupos y artistas. Si los proyectos pretenden ser auto-financiables, es necesario que los criterios de estas

comisiones, consideren aspectos no sólo de orden estético; un estudio o diagnóstico del núcleo poblacional al que va dirigido el espectáculo, sería de mucha utilidad, considerando situación socio-económica, hábitos culturales y la infraestructura física-cultural de la zona.

Afortunadamente se comienza a contar con herramientas que permitirán, en corto plazo, definir mejor estos criterios de selección; entre ellas está un recién estudio coordinado por Néstor García Canclini titulado *El Consumo Cultural en México* y una base informativa, denominada Sistema de Información para la Evaluación de Políticas Culturales (SIPEC); esta base de casi 7,600 datos recoge, entre otras cosas, la infraestructura cultural del país y datos demográficos de cada región y ciudad.¹³

En los últimos meses del sexenio 1989-1994, el Sistema Nacional de Becas, buscó estimular el trabajo interdisciplinario de las nuevas generaciones de artistas e intelectuales, a fin de propiciar proyectos conjuntos entre creadores de diferentes disciplinas; así lo demuestra la recién instaurada categoría: MULTIMEDIA.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del FONCA, buscó responder a las necesidades de apoyos financieros cada vez más reducidos y concentrados; es a través del FONCA, por donde se canalizan los recursos mayores: existiendo otros estímulos como la Convocatoria de Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), que se realizó anualmente desde 1992 hasta 1994, quedando inconclusos sus objetivos.

Cabe aclarar que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), desde su creación, tiene entre sus atribuciones básicas el conceder estímulos y premios a la creación artística; este es un argumento utilizado a favor de la desaparición del CNCA; estas funciones se siguen cumpliendo parcialmente con el mantenimiento de algunas producciones de la Compañía Nacional de Teatro y las del Circuito de Teatro Escolar. El INBA se ha destacado en los últimos años, ofreciendo premios conjuntamente con universidades, gobiernos estatales y otras instituciones públicas y privadas, a escritores y artistas distinguidos.

A partir de 1993, los estímulos destinados a la categoría Grupos Artísticos, fueron incorporados al Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, y las becas

¹³ En 1994 aparece *El Consumo Cultural en México*, Coordinado por N.G.C., ofrece una perspectiva de conjunto sobre la apropiación del espacio urbano y los bienes culturales por parte de los habitantes de la Cd. de México, los vínculos entre los movimientos sociales y los programas culturales.

otorgadas a creadores intelectuales, pasaron a un nuevo esquema denominado Sistema Nacional de Creadores.

2.2 EL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE.

El Sistema Nacional de Creadores de Arte, tuvo su antecedente en el Sistema Nacional de Investigadores, implementado en 1984; su primer objetivo fue alentar la investigación científica y tecnológica, incluyendo las ciencias sociales y ciertas áreas de las humanidades.

El actual Sistema Nacional de Creadores de Arte, se estableció el 2 de septiembre de 1993, por decreto presidencial. Consiste en un estímulo mensual con base en el salario mínimo vigente en el D.F.; funciona en dos categorías:

- 1.- Creador Artístico: (15 salarios mínimos mensuales durante períodos de tres años).
- 2.- Creador Emérito: (20 salarios mínimos mensuales en forma vitalicia).

Existe la opción, en la primera categoría, que el artista renueve su permanencia en el Sistema Nacional de Creadores de Arte.

La elección de los candidatos se da con base a un dictamen, emitido por comisiones de evaluación especializadas en cada área y ratificado por un consejo directivo, integrado por representantes de los organismos colegiados que agrupan a destacadas personalidades: (El Colegio Nacional, La Academia de las Artes y La Academia de la Lengua).

Áreas que apoya el sistema desde su inicio son:

- LETRAS.
- ARTES VISUALES.
- DRAMATURGIA.
- COREOGRAFIA.
- COMPOSICION MUSICAL.
- DIRECCION EN MEDIOS AUDIOVISUALES.
- ARQUITECTURA.

Hasta 1995, los miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte sumaban 252: 60 émitos y 192 artísticos. Los segundos, reciben un apoyo durante tres años; los primeros, de manera permanente. La convocatoria correspondiente a 1994, contemplaba el otorgamiento de hasta 50 distinciones; el límite se rebasó en más del 25%. En el área de

teatro, se amplió la participación (10 lugares), para incluir también la Dirección Teatral y la Escenografía.

Muchos artistas e intelectuales de reconocida trayectoria, han sido elementos activos en la conformación de una política cultural que los incluya y beneficie; las relaciones entre creación y poder se han hecho evidentes en gran número de beneficiarios del Sistema Nacional de Creadores de Arte; ésto no demerita la calidad y significado de la obra de muchos creadores eméritos y artísticos, pero sí afecta la definición de la realidad cultural de los grandes problemas y su crítica, al considerar puntos de vista parciales que pretenden orientar la opinión pública.

2.3 LOS ESTIMULOS A LA PRODUCCION TEATRAL.

El Programa Nacional de apoyo al teatro presentado en el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, se propuso estimular y respaldar diversas iniciativas en cuanto a producción y difusión teatral. La oferta gubernamental se concentró en las convocatorias del FONCA y en la Convocatoria Nacional de Teatro del IMSS, en tanto la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, continúa su labor de difusión y mantiene la Compañía Nacional de Teatro, aunque ya no de manera estable.

A nivel regional, existen convocatorias que dividen al país en cinco zonas, concluyendo anualmente con una Muestra Nacional. La participación estatal en estas Muestras se ha reducido notablemente, gracias a procedimientos de selección a nivel estatal y regional, aplicados a partir de 1992. El investigador y crítico teatral Armando Partida lo expresa así:

De esta manera, en la siguiente Muestra Nacional de Teatro: XIV, celebrada el año pasado (1993), participaron sólo los grupos seleccionados de las diversas regiones del país y los invitados por los organizadores locales, quienes como tales se han reservado ese derecho. Por éello, a partir de esta muestra, se ha considerado que las escenificaciones aquí presentadas son lo mejor del teatro nacional, gracias al esfuerzo desplegado por los jurados seleccionadores, participantes tanto en las Muestras Estatales como en las Regionales.¹⁶

A partir de 1993, la Muestra reúne a los grupos ganadores de las cinco muestras regionales y organiza talleres de acuerdo a las necesidades de los participantes.

¹⁶ Partida Armando, "La Muestra Nacional de Teatro, del esplendor decoroso a la decadencia", en el Diario El Día, 28 de diciembre de 1994.

Los fondos que financian estos festivales y el Sistema Nacional de Becas, provienen en gran parte de la Federación y otra parte de recursos estatales, canalizados a través de los Consejos Estatales para la Cultura y las Artes; según el informe sexenal, éstos son órganos colegiados, en cuyo seno participan diversas dependencias culturales de las entidades, grupos privados y grupos sociales.

En teoría, estos Consejos son presididos por el gobernador de cada entidad y están organizados a partir de comisiones de trabajo encargadas de atender los diferentes campos. Estos Consejos, de conformidad con el estatuto que los rige, no dejan de estar subordinados en el aspecto político a los lineamientos del CNCA, lo que no corresponde plenamente con el proyecto de descentralización de recursos destinados a la cultura.

Hacia finales de 1995 se instalaron 24 fondos estatales que, al igual que el FONCA, tienen como principales líneas de trabajo el estímulo a la creatividad individual y colectiva, mediante un programa estatal de becas y la difusión del patrimonio cultural de cada estado.

Para administrar y asignar los recursos y para elaborar el plan anual de trabajo, los fondos estatales cuentan con una comisión de planeación, integrada por representantes del CNCA, algunos artistas y representantes de la iniciativa privada; esta comisión es coordinada por un representante del gobierno del estado.

El establecimiento de Consejos Regionales de Cultura obedece al proyecto de descentralización, que cada vez es más necesario en todos los ámbitos sociales; aún así, continúan los vínculos centralistas, que se traducen en control político de los recursos. En el papel, los Consejos de Cultura son organismos asesores de los gobiernos estatales para el diseño e implantación de políticas culturales, adecuadas a las necesidades específicas de cada lugar y motiven las relaciones cultura-economía.

La Coordinación de Descentralización en México tiene un carácter especial, su función no es la de programar eventos, tampoco la de tener en contacto a las casas de cultura ni ejecutar programas; es una suerte de gestoría que busca propiciar mejores condiciones para el florecimiento de la creación cultural en cada región o estado; es auspiciador de mecanismos de colaboración y concertación, a través de la firma de convenios y la creación de consejos y fondos estatales.

En materia teatral, cada estado necesita estimular la creación de organismos y compañías estables y consecuentes en su desenvolvimiento artístico y organizativo, que

formen escuela y cultiven tradición, en el sentido de oficio. Los programas de estímulo solitario y eventual no rinden muchos frutos a mediano y largo plazo. Es urgente trabajar en la creación de centros regionales de formación y capacitación continua.

El proyecto actual de regionalización cuenta con una base de cinco circuitos. En el noroeste con los estados de Baja California Norte, Baja California Sur, Sonora, Sinaloa y Nayarit; en el noreste con Chihuahua, Durango, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas; en el centro con Veracruz, Oaxaca, Morelos, Estado de México, Hidalgo y Tlaxcala; en el centro occidente con Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Michoacán, Jalisco, Colima y Nayarit, y en la frontera sur con Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

En esta directriz, se firmaron los llamados *Convenios Marco* entre la Federación y los diferentes estados; son compromisos por escrito para apoyar el desarrollo cultural en los estados; se busca no depender de la buena voluntad del centro y cada estado establece sus propias prioridades.

En materia cultural, es merecido resaltar el caso del estado de Aguascalientes, que ha cumplido con un objetivo expresado en su Plan Nacional de Desarrollo 1992-1998; construyó al menos una Casa de Cultura en cada municipio; es el primer estado del país que logra establecer una estructura de este tipo. Falta ahora agregar a esa infraestructura material, programas de extensión y educación artística, continuidad en su implantación y desarrollo (no sujeto a plazos sexenales), atención continua y permanente, capacitación de recursos humanos para la administración y difusión de la cultura.

Para que el arte y el teatro en particular, logre una profesionalización y que recupere su incidencia a nivel social, se requieren medidas especiales y específicas, de acuerdo con las características de cada localidad. Los artistas como expresión creativa de la sociedad civil, deben idear formas de organización social que incidan en las decisiones políticas, que cuestionen el centralismo, la burocracia y autoritarismo, en el *amiguismo*, en la selección de proyectos artísticos, como lo han reconocido los propios funcionarios de la administración cultural:

Hay que festejar que ya existen los mecanismos, las becas; ahora hay que hacer que funcionen bien; difícil romper de tajo con los favoritismos y la corrupción, pero aspiramos a eso, estamos iniciando un nuevo camino, por eso hay que seguir luchando, denunciando y criticando.¹⁷

¹⁷ Vega, Patricia, reportaje sobre la XV Muestra Nacional de Teatro *La Jornada*, 8 de noviembre de 1994.

Lo anterior fue expresado por María Cristina Cepeda, secretaria ejecutiva del FONCA al término de la conferencia *Los Apoyos del Estado* en la XV Muestra Nacional de Teatro celebrada en Monterrey, en noviembre de 1994.

Cada festival organizado por instancias oficiales, genera dudas recurrentes sobre los apoyos económicos al teatro ¿Cuál será el criterio para otorgar becas y apoyos estatales? ¿Dónde está la calidad que debería respaldar las exigencias por parte de los creadores? La medianía en los montajes teatrales ha sido algo notorio y recurrente. Una de las impresiones del crítico teatral Armando Partida, va en ese sentido, "hay entusiasmo, pocos recursos y refleja la desatención institucional hacia el teatro".¹⁸

Para el dramaturgo Jaime Chabaud, "el muro de las lamentaciones" ha impedido a los creadores teatrales ocuparse del meollo del asunto: la complejidad del lenguaje teatral, "los creadores -señaló- debemos ocuparnos de discutir e intercambiar opiniones sobre la teatralidad y dejar de hablar sobre la política teatral ¿Hasta cuándo vamos a dejar de quejarnos?".¹⁹

Como podemos observar, el problema de la producción teatral en la actualidad no sólo es de orden gubernamental, se requiere una revisión crítica hacia el interior de la comunidad teatral; una revisión que complemente la nueva geografía teatral, permita corregir actitudes organizativas y estéticas, que coloque a los artistas en mejor posición para proponer e impugnar. A este respecto, Armando Partida estableció cinco rubros que caracterizan los problemas que enfrenta la mayoría de los grupos que han participado en las diferentes Muestras Nacionales de teatro, veamos:

1. La concepción escénica: mala calidad de las escenificaciones invitadas, porque actualmente se está exigiendo más calidad del teatro que se hace en el país.
2. Formación de actores y directores: que al haberse formado la mayoría de éstos en la práctica, carecen de una orientación.
3. La lectura y tratamiento de textos dramáticos: que es un problema más pequeño, como consecuencia de la propia selección del repertorio; en los grupos más pobres o más noveles, encontramos que el concepto de puesta en escena ha resultado ajeno, sin hablar ya de lo desconocido que es la idea de concepción y propuesta escénica.
4. La incapacidad total de volver significativa la iluminación. Bien que mal, los directores, a falta de concepción escénica y, por consiguiente, de trazo escénico,

¹⁸ *El Día*, 27 de diciembre de 1994.

¹⁹ Vega, Patricia, op. cit.

parece centrar su labor en movimientos de tránsito y dándoles tareas físicas a sus actores, a través de marcajes muy precisos y evidentes sobre la propia calidad y las características dramáticas del texto seleccionado.

5. El tipo de producción, es decir, el apoyo económico, de inmediato se refleja en el resultado del trabajo escénico. Precisamente este aspecto es el que resulta más contrastante y discriminador y trae, como consecuencia, el establecimiento de una escala de valores escénicos, en la que los grupos con menor apoyo económico, ponen de manifiesto y con mayor claridad sus carencias estéticas.²⁰

Una política artística no tiene que ver sólo con la acción del Estado o de los recursos de la iniciativa privada; las propuestas de los grupos estables y organizados logran conquistas gremiales y modifican el proyecto dominante, se ganan espacios, se establecen nuevas formas de expresión y comunicación, de relación con otros grupos para elevar la calidad del trabajo artístico profesional, en medio de la crisis financiera y sus consecuencias como el cierre del Centro de Educación Artística de Monterrey.²¹

La importante ciudad del norte, pierde así un factor que fortalece el Programa de Descentralización Teatral.

Tres palabras orientarán las directrices de toda política cultural en Latinoamérica: profesionalismo, descentralización y democracia.²²

2.4 LA CONVOCATORIA NACIONAL DE TEATRO DEL IMSS.

La Convocatoria Nacional de Teatro, organizada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), forma parte del Sistema Nacional de Becas del CNCA. El primer propósito, implícito en la Convocatoria, fue buscar alternativas en la relación entre los artistas y las instituciones, corresponsabilizando a unos y a otros de lo que sucediera en los montajes; en otras palabras, asumir riesgos compartidos.

El IMSS, durante mucho tiempo, funcionó como productor absoluto aportando su infraestructura en cuanto a edificios teatrales, la más grande del país. Mario Espinoza, jefe del Departamento de Teatro del Seguro Social, explicó que el motivo principal de la Convocatoria fue la urgencia de abrir teatros y dotar de recursos financieros a la comunidad teatral, por medio de un mecanismo público reglamentado, en el que

²⁰ El Día, 27 de diciembre de 1994.

²¹ Harmony, Olga, "Capuchas", *La Jornada*, 3 de enero de 1995.

²² Ver: Capítulo 5. Conclusiones.

participaran las instituciones que usualmente financian las actividades teatrales en el país. Espinoza, responsable de la implementación del proyecto reconoce:

La política teatral en México se ha caracterizado por la incapacidad para instrumentar acciones de dimensiones nacionales, la escasez de instancias que puedan brindar apoyo a la producción teatral y la disminución paulatina de los presupuestos destinados a este arte. Por estos motivos, ninguna institución estaba en condiciones de impulsar por sí sola un proyecto de gran alcance. La primera Convocatoria fue un primer paso hacia la unión de esfuerzos de diversas instituciones, al ofrecer conjuntamente una bolsa común y espacios teatrales a los artistas dedicados al quehacer escénico a lo largo y ancho del país.²³

Al parecer, uno de los objetivos principales fue reunir una serie de presupuestos en una bolsa común y ponerlo a disposición de los proyectos merecedores de ser financiados; ésto con el fin de evitar lo arbitrario en el destino de los fondos dirigidos a la producción teatral. El también director de teatro y por élllo, peregrino en la búsqueda de presupuestos ante varias instancias, agregó:

....a la necesidad de diseñar un mecanismo global de financiamiento, se sumó la demanda de responder a las iniciativas de los propios artistas. Se trató, esta vez, de que las autoridades de tal o cual institución renunciaran a dictar determinadas preferencias y que en un ejercicio de humildad, abrieran los cauces para que la misma comunidad expresara lo que en realidad deseaba escenificar.²⁴

Esta entrevista fue realizada a raíz de la Primera Convocatoria en 1992; uno de los logros de esta primera experiencia fue hacer hincapié a los grupos y artistas en la necesidad de reflexionar sobre su propio quehacer en dos aspectos fundamentales que incidirían en el éxito de esta política de financiamiento teatral: por un lado, la capacidad de organización interna; cada grupo *debe* procurarse apoyos internos a nivel administrativo, incluyendo las figuras de un productor y un promotor o una persona que cumpla estas dos funciones.

El productor deja ya de ser la persona que simplemente aporta el dinero para un montaje, sino que incide en el mismo, desde todos los puntos de vista; desde el cálculo de costos y tiempos hasta colaborar estrechamente con el director en cuestiones de elenco y escenografía, así como los elementos técnicos.

²³ Memorias, *Primera Convocatoria Nacional de Teatro*, IMSS, 1992, p. 13

²⁴ *Ibid.*, p. 14

El promotor se ocupa de la publicidad, hace contactos con la prensa y la crítica y elabora estrategias para que el montaje tenga público.

La auto-gestión mencionada por la Convocatoria va en dirección de desarrollar estrategias de promoción, sólo así es posible encontrar una autonomía que permita ir por el camino trazado en un principio o encontrar alternativas propias. Tal vez éste sea el aspecto más difícil al no existir lineamientos claros o formulas pre-establecidas; para éllo es necesario elaborar estrategias empresariales, buen conocimiento de los *mercados* y una división socio-económica de éstos.

Se ha señalado en diferentes ámbitos que la falta de grupos estables hace que esta labor sea ardua y difícil; la mayor parte de los grupos se forman para producir un montaje lo cual no permite, por otro lado, desarrollar una propuesta estética que los defina ante ellos mismos y ante la comunidad.

Según consta en las Memorias de la Primera Convocatoria, en la mayoría de los casos los teatristas esperaron de las instituciones (al IMSS se sumaron el CNCA, ISSSTE, DDF y UNAM) la publicidad y promoción de sus escenificaciones; las instituciones por su parte, delegaron en los grupos muchas responsabilidades, para las cuáles sólo unos pocos estaban preparados o en sobreaviso; de ésto se desprende uno de los problemas que entorpecieron buena parte de los montajes. Olga Harmony comenta a este respecto, en su prólogo a las Memorias de la Primera Convocatoria Nacional de Teatro:

....teatros que por alguna razón se mantienen frios -el ejemplo más extraño y notable podría ser el Julio Jiménez Rueda- ameritaban una mayor promoción. Lo mismo se puede decir de grupos que no contaran con figuras muy reconocidas por el público. La retroalimentación no se dió y por ende en muchos casos los esfuerzos sumados no fueron suficientes y algunas escenificaciones se encontraron cumpliendo, a duras penas, con el tiempo programado, con fuertes pérdidas económicas y muchos sueños frustrados.²⁵

La Primera Convocatoria se enfrentó a este problema, a pesar de que rebasó las expectativas esperadas, pues se recibieron 342 proyectos; se concluyó que era necesario reducir el número de proyectos seleccionados, pues la mayoría carecía del profesionalismo que una Convocatoria de este tipo exige. Esta incapacidad para exponer un proyecto artístico, presentar un presupuesto y preparar una estrategia para organizar una temporada

²⁵ *Ibid.* p. 11

teatral, es una radiografía del estado en que se encuentra nuestra comunidad teatral. Mario Espinoza lo expuso de la siguiente forma:

...el paso de la Primera Convocatoria a la Segunda, ha obligado a hacer otros ajustes. Aprendimos por ejemplo, que no vale la pena producir tantas obras. Es muy difícil atender con eficacia las necesidades de producción y promoción de todas. También se cayó en la cuenta de que no tiene caso ampliar la oferta de espectáculos teatrales de manera tan arbitraria sin verificar la existencia de un público potencial. Asimismo, se perfilaron con mayor crudeza problemas de carácter general no privativos de la Convocatoria como los problemas de difusión y promoción de las obras que, salvo uno que otro montaje, padecen todas las instituciones.²⁶

La primera convocatoria dió entrada a multitud de solicitudes que no contaban con los requisitos exigidos; los criterios de selección surgieron aplicando la siguiente mecánica: hubo un primer grupo de lectores que dieron su opinión; esta primera lectura, se cruzó con otra, de tal modo que cada proyecto se sometió a dos opiniones, casi siempre de personas de diferente generación, para propiciar una mayor objetividad; la opinión final fue emitida por un jurado.

Existe una dificultad para juzgar si un proyecto es artísticamente aceptable, y es el hecho de emitir juicios sobre proyectos escritos y no sobre el hecho teatral; ésto sirvió de base o argumento para explicar el por qué de muchos fracasos que, a pesar de presentar descripciones y propuestas interesantes, los resultados escénicos no fueron satisfactorios.

Entre los aspectos deficientes para la presentación de un proyecto, sobresale la falta de costumbre de los directores teatrales de exponer con claridad y precisión un plan de trabajo, repartido en un tiempo específico y el desglose de un presupuesto que respalde el monto solicitado. Otro aspecto determinante en la selección de los proyectos, es el no tener un diseño escénico bien definido antes de llegar a los ensayos; ésto ha sido señalado como un requisito esencial, aunque muchos proyectos pudieron haber sido rechazados por otras causas.

En cuanto a la variedad de propuestas, con mayor o menor logro artístico, se ha ofrecido un amplio espectro que satisficiera los gustos de muchos espectadores; aproximadamente un 50% de los proyectos corresponden a autores mexicanos, tanto infantiles como las obras dirigidas a público adulto. La Primera Convocatoria financió 34 proyectos; sin embargo las expectativas no se cumplieron, porque la asistencia de públicos

²⁶ *Ibid.*, p. 16

no fue copiosa, que era lo deseado, y en algunos casos resultó casi nula. Es bien sabido que nadie puede adivinar el éxito o fracaso de un montaje y que no es intención del teatro, promovido por las instituciones, la búsqueda de taquilla a cualquier costo, máxime en el caso del IMSS, que uno de sus propósitos es llevar cultura y esparcimiento al pueblo derechohabiente o no.

Para la Tercera Convocatoria se recibieron 217 proyectos, de los cuales se seleccionaron menos de 15; si bien, los aspirantes han procurado poner más de su parte en la presentación de las propuestas, los financiamientos se redujeron al mínimo; la razón, en palabras del propio Mario Espinoza, fue: *...para cuidarlos mejor*; pero ¿Qué significa cuidarlos mejor? Al parecer la experiencia de la Primera Convocatoria arrojó pérdidas considerables; antes mencionamos que las actividades artísticas de interés nacional no buscan la recuperación de la inversión financiera; la reducción de apoyos nos hace pensar en lo contrario, examinemos el caso: la expresión *para cuidarlos mejor*, en boca del funcionario responsable de la Convocatoria, no parece ir dirigida a la propuesta estética o a la limpieza del montaje, ésto no le corresponde.

Lo que sí atañe a la institución, como productora o co-productora, en el sentido financiero del término, es la capacidad o interés de recuperar, en la medida de lo posible, lo invertido; recordemos que uno de los objetivos del proceso *modernizador* es crear un campo cultural autónomo que encuentre sus propias alternativas de financiamiento; este aspecto no es descuidado por ninguna institución que participa de nuevas acciones culturales. Si a esta actitud le agregamos la preocupante reducción en los proyectos financiados, la expresión aludida tendría connotaciones económicas.

Según Olga Harmony (La Jornada, 15/9/94), la selección del repertorio se centró en aquellos proyectos que tuvieron más alta calificación por parte de los lectores y aún así, proyectos bien fundamentados tuvieron que ser descartados por la razón de que sólo un número reducido podía ser financiado.

Los fracasos de público hacen pensar también que en otros aspectos se está fallando; si bien la Convocatoria es un proyecto que busca perfeccionarse, los aspectos antes mencionados denotan la crisis en la producción teatral y por ende, la falta de estrategias para la promoción de las obras, ya sea de parte de la institución o de los propios artistas. Si bien no son éstas las únicas causas de la crisis teatral, existe un consenso en que el lenguaje estético ya no corresponde a nuestra realidad o a nuestra sociedad; muchos grupos están trabajando en esto.

Es importante notar que para la Tercera Convocatoria en 1994, por vez primera, se pidió a los responsables de cada proyecto, incluir la figura de un productor; la necesidad de un productor se detectó en las dos convocatorias anteriores. Mario Espinoza habla en este sentido:

Un productor concentrado en la tarea de dotar factibilidad económica y administrativa a los proyectos, capaz de formar y cuidar hasta en mayores detalles de difusión la temporada de una obra o la vida de una compañía. Mientras no se comprenda la importancia de que este personaje forme parte de todo un equipo de artistas en pos de realizar su sueño, será difícil darle continuidad a estas empresas artísticas. Desde luego que la Convocatoria no descubrió esta carencia, pero sí la subrayó.²⁷

La incorporación de un productor o equipo de producción, acompañado de una estrategia de promoción o un promotor especializado, es ya un tema recurrente en el ámbito artístico.

La Convocatoria, por su carácter nacional, enfrentó diferentes realidades del quehacer teatral en el país, en relación con lo tratado arriba. De los catorce proyectos escogidos en la Tercera Convocatoria, 10 fueron del Distrito Federal y cuatro del interior de la república; ésto contrasta con las primeras convocatorias que apoyaron en total 66 proyectos, de los cuales dieciseis fueron del interior. Aunque los datos anteriores no reflejan ser más equitativos, para 1994 los apoyos al interior del país se vieron reducidos.

Según Espinoza,²⁸ la capacidad de organización, presentación de un presupuesto o de un plan de trabajo, disminuye en el caso de los grupos del interior del país; el entrevistado considera que son menos consistentes, aunque reconoció que hay algunos estupendos como el Teatro de Sonora o el de Monterrey o los proyectos de José Camacho.

Las cifras emanadas de las tres Convocatorias, revelan la situación del teatro en otras latitudes del país; 80% de los proyectos financiados fueron del D.F. y un 20% del resto del país.

La Convocatoria Nacional de Teatro del IMSS, puso en marcha mecanismos inéditos en el país, evidenció muchas realidades del quehacer teatral en México, algunas en relación directa con los propios grupos y creadores, y otras con las condiciones económicas que rodean la producción teatral; el gasto público es evidente, se ha

²⁷ *Ibid.*, p. 12

²⁸ Entrevista personal, 13 de noviembre de 1994

replanteado en busca de una mayor productividad y eficiencia que no siempre beneficia a quien va dirigido, en este caso la comunidad teatral. La Convocatoria, más allá de sus buenos propósitos, buscó involucrar a los proyectos artísticos o a sus responsables en el proceso de producción y promoción, estimulando al mismo tiempo, la autonomía artística, administrativa y financiera, aspectos aún no consolidados en la mayoría de las producciones teatrales.

Todo proyecto artístico, en su planeación, debe considerar aspectos externos a sus intenciones estéticas; situar al artista y a su obra en el sistema de relaciones, constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, recordando a Pierre Bourdieu, "...incluye artistas, editores, críticos, marchantes, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el *campo cultural*".²⁹

Para el sociólogo francés, el teatro, incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo portador de un mensaje social que no puede transmitirse sino es sobre la base de un acuerdo inmediato y profundo con los valores del público.

La formación teatral debe avanzar en este sentido, responder a carencias que exige la práctica profesional. El "campo cultural", es afectado por el "campo económico". Bourdieu lo expone así:

Dado que en las sociedades "modernas", la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico) que funcionan con una fuerte independencia, el análisis sociológico debe estudiar la dinámica interna de cada campo.³⁰

La Convocatoria Nacional de Teatro, y en general todos los programas de becas del FONCA, han sido condicionados por los ajustes económicos. Las instituciones culturales están interesadas en que los artistas generen mecanismos de autogestión, a fin de asegurar la continuidad de los proyectos y compañías.

Otros factores parecen afectar la continuidad de los programas culturales del IMSS; a decir de Olga Harmony,³¹ se efectúa una "solapada" privatización de los teatros del IMSS a través de concesiones otorgadas a Televisa, de las que la opinión pública no tiene datos precisos. No sabemos qué rumbos tomarán los proyectos o cómo se verán afectados

²⁹ Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*, op. cit. p. 18

³⁰ *Ibid.*, p. 19

³¹ Harmony, Olga, *La Jornada*, 10 de enero de 1995.

si este proceso de privatización se consolida.

Por otro lado, de no considerarse la necesidad de mayor profesionalización y planeación en la actividad artística, para las autoridades culturales no tendrá sentido ampliar la oferta de espectáculos teatrales por el simple hecho de financiar producciones y mantener contentos a un mayor número de artistas.

El teatro tiene sus particularidades; todo proyecto en papel, al ser elegido, está corriendo un riesgo; no hay forma de garantizar el éxito o fracaso de una temporada teatral, las variables que podríamos utilizar son relativas; ésto se convierte en un reto para los productores modernos, quienes mediante una visión global de todo lo que implica el proceso de producción teatral, podrán establecer probabilidades; esto es, abarcando al máximo el "campo cultural", desde un elenco que respalde la propuesta, que ésta sea interesante para el público a que va dirigida, un análisis detallado de los recursos a utilizar y estrategias de promoción basadas en estudios de públicos. Tal vez, para el director de escena, quien hasta hoy a fungido como "todólogo", no tenga claro lo que es un perfil financiero del espectáculo, pero el productor sí.

En la entrevista realizada a Mario Espinoza, se le preguntó si el Comité de Selección consideraba los tipos de público a que va dirigida la obra. Contestó que es una aproximación, todo depende de la habilidad del productor, quien ingeniará estrategias para ponerse en contacto con los potenciales públicos, sabrá cómo atraerlos, apelando incluso, a la mercadotecnia comercial.

La responsabilidad no es solamente de la comunidad teatral, ni sus debilidades deben convertirse en excusa para la reducción de programas a nivel institucional; se requiere revisar principalmente el proceso de selección y la carencia de una difusión efectiva.

Las actividades artísticas de interés nacional como el teatro, no pueden ser, por definición, autofinanciables. La modernización del Sector Cultural en México, además de incentivar la autonomía y creación artística, implica acabar con el burocratismo y los proyectos a mediano y corto plazo; el Estado es propiciador de *tradiciones* artísticas, de continuidad en sus objetivos culturales. Hace falta poner reglas claras y públicas, que abran puertas a la participación ciudadana y dotar de racionalidad los subsidios estatales, de manera que tengan mayor impacto en la sociedad. Después de la crisis de 1994, la Convocatoria desapareció y todo parece indicar que fue un programa sexenal.

2.5 EL TEATRO EN LOS FOROS DE CONSULTA POPULAR: CRISIS Y PROYECTOS DE LA CULTURA EN MEXICO.

Al comienzo del sexenio 1995-2000, el gobierno de México convocó a ocho foros de consulta sobre Política Cultural y Desarrollo. Se realizaron de manera simultánea en ocho diferentes ciudades; cada una, con un tema específico: en Zacatecas, se discutió el tema de Política Cultural y Desarrollo; en Guanajuato, Patrimonio Cultural y Desarrollo; en Tijuana, Promoción Cultural; en Monterrey, Estímulos a la Creación Artística; en Veracruz, Cultura y Medios de Comunicación; en Oaxaca, Libro y Fomento a la Cultura y en Mérida, Culturas Populares.

No exento de críticas, debido a la premura de su realización y al hecho de que recogerían los mismos puntos de anteriores proyectos sexenales, los foros tuvieron gran aceptación por la comunidad cultural, quienes se manifestaron ampliamente en propuestas y ponencias.

Carlos Monsiváis, participante destacado en Zacatecas, se preguntó: "¿Pero cómo agregar a lo cultural en un proyecto de crecimiento que sólo la ha tomado en cuenta para fines ornamentales?" "¿Qué visión de la cultura deberá incorporarse, por vez primera, a un Plan Nacional de Desarrollo?"³² Para el escritor, los foros son una ayuda, pero no el camino para elaborar un Plan. El camino tiene que ser una discusión mucho más amplia y no de un día, y discutir el programa en las comunidades artísticas y culturales. Nada parece indicar que en los foros se tomaron medidas de fondo, ni en el nuevo Plan Nacional de Desarrollo presentado unas semanas después.

Las ponencias independientes sumaron 64; la asistencia de los invitados fue de 145 nombres, todos de gente reconocida, lo cual no refleja precisamente la pluralidad del evento; pareciera ser que las opiniones jóvenes sobre el mundo del arte y la cultura no cuentan. El presidente del CNCA Rafael Tovar y de Teresa dijo, en la apertura del foro en Zacatecas, que la participación provino de "intelectuales, artistas, intérpretes, editores, promotores culturales, periodistas, empresarios y ciudadanos en general".³³

Los foros fueron enriquecedores en el sentido de que la comunidad artística, al ser convocada a dialogar sobre la problemática cultural, expresa su opinión y diagnóstico estableciendo una especie de consenso en sus planteamientos y exigencias, lo demás corresponde al Estado y sus instituciones incorporarlas en su momento. Hugo Argüelles

³² "La jornada maratónica de la cultura, entre el esquizoísmo y la desconfianza", en Proceso, N° 964, 24 de abril de 1995, p. 60.
³³ *Ibid.* p. 61

fue específico en este sentido:³⁴ sus peticiones van orientadas a que se refuerce la capacidad de acción y operatividad del CNCA; que el CNCA mantenga un diálogo serio y constante con la comunidad artística e intelectual; que los partidos de oposición elaboren programas concretos de política cultural; y que los directivos de los medios de comunicación impresa y electrónica, amplíen espacios de opinión e información cultural.

Emilio Carballido fue más directo en su propuesta, al referirse a la importación de equipos de iluminación y lanzó un reto al preguntar "¿Es imposible construir equipo eléctrico teatral en México?".³⁵

Emilio Carballido lleva años señalando al Instituto Politécnico Nacional como totalmente capaz de fabricar cuanto hace falta para todos los teatros de la república y otros: fabrican lentes, producen instrumentos eléctricos.

¿Qué impide que se haga un acuerdo con la institución, a partir de una propuesta de las varias fuerzas que manejan el teatro? o sea, el CNCA, el INBA, el Seguro Social, las universidades. Quizá el producto que puedan ofrecer sea menos refinado que los importados, pero buen precio y abundancia suplen el refinamiento.³⁶

Sobre este cuadro de expectativas y necesidades, la política teatral de la administración central no registra modificaciones sustanciales; es más, continúa realizando foros y discusiones, como las mesas sobre cultura, convocadas por la cámara de diputados a principios de 1996.

La consulta convocada por el poder legislativo, busca el consenso de fundaciones culturales, intelectuales, sociedades autorales, sindicatos y otras instancias relacionadas con la actividad cultural y poder así, legislar o hacer recomendaciones. La cámara de diputados no tiene facultades para decidir la política cultural del país, si bien puede sancionar al Ejecutivo de la misma, en este caso el CNCA. En el caso de los trabajadores de la cultura, se presentó una posición común que solicita, entre otras cosas, la desaparición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cabe señalar que las mesas, son un foro de consulta sin carácter resolutivo.³⁷

34 *Ibidem*

35 *Ibidem*

36 *Ibidem*

37 *La Jornada*, martes 6 de febrero de 1996, (sección cultural)

En la realidad, los apoyos estatales en materia teatral se reducen, lo vemos con la desaparición de la Convocatoria Nacional de Teatro del IMSS, que funcionó como un programa sexenal, o el rezago en la aparición de las Convocatorias del FONCA; la de 1995 apareció en 1996. Todo por la incertidumbre financiera, a raíz de la devaluación de 1994.

A pesar de la crítica frecuente de buscar responsabilidades en la administración pública, conviene precisar que la transformación que afecta la actividad teatral, en gran medida, escapa a la intervención del Estado y sus Instituciones.

La transformación social que experimentan nuestros países latinoamericanos y los nuevos hábitos de consumo en la población, restan al teatro el protagonismo que tenía en las primeras décadas de nuestro siglo. Esto no es un pretexto para la reducción de fondos estatales o para la transferencia de responsabilidades a la sociedad civil, llámese empresa privada u organización artística.

El teatro constituye un valor cultural; los teatros creados y financiados por las instituciones públicas y los que obedecen a la iniciativa de los profesionales y creadores, que han conseguido desarrollar su labor con aportaciones públicas, realizan un tipo de teatro de valor cultural.

Lo que resulta imprescindible, como anotamos en un capítulo anterior, es redefinir los distintos modos de producción y los respectivos agentes que intervienen en el hecho teatral.

Sabemos que la transformación requerida en la función social y renovación estética de las artes escénicas, va unido a la necesidad de incorporar nuevos esquemas de financiamiento, pero no es posible exentar la participación del Estado; la colaboración de las instituciones estatales, con su respectiva legislación en la materia, se hace imprescindible e insustituible en el mantenimiento de la vida cultural de un país.

2.6 LOS PARTIDOS POLITICOS Y LA CULTURA.

Los partidos políticos, dentro del sistema democrático, representan la plataforma a través de la cual se expresan las aspiraciones de los ciudadanos. Dicen representar y programar el espectro de necesidades que los ciudadanos requieren para mejorar su nivel de vida y, por lo tanto, verse representados en la estructura de gobierno.

Antes de una elección general, los partidos políticos preparan un programa de gobierno, en donde contemplan su plan de acción en todas las áreas de influencia del Estado. La cultura es un área que no puede pasar desapercibida en un programa estatal o nacional.

En las pasadas elecciones generales de México, la revista *Proceso*³⁸ consultó los documentos oficiales de cada partido político, en relación a su programa o propuesta cultural. Según el artículo publicado, la cultura, para los candidatos a la presidencia, consiste en un "mero trámite". Veamos por qué:

De los nueve partidos políticos que registraron candidatos a la presidencia de la república, la mayoría coincide en afirmar que el sistema educativo nacional es el principal causante de la "limitación del desarrollo cultural de los mexicanos". Por lo que se hace urgente su renovación. Realidad que salta a la vista.

Observemos con más detalle las consideraciones culturales de los principales partidos políticos:

PRI

Según el articulista de *Proceso*, en el capítulo *Las Propuestas para el País*, del apartado *Cultura e Identidad Nacional*, establece que "las tendencias a la globalización y regionalización han propiciado un continuo e intenso intercambio, no sólo de bienes, sino de información y valores que implican transformaciones en los patrones sociales de nuestro país". En respuesta, plantea el PRI, "para fortalecer nuestra soberanía, es necesario consolidar nuestra identidad, promover los valores culturales que nos dan cohesión y confirmar una conciencia colectiva nacional".³⁹

En las propuestas, respaldadas por Ernesto Zedillo Ponce de León, no aparece nada concreto que respalde las generalidades y demagogias recurrentes del discurso oficial, manifestadas por el PRI en el campo educativo-cultural:

"Promover en los diferentes niveles del sistema educativo la conciencia nacional, el conocimiento de la historia y de la geografía del territorio, la honra de nuestros héroes y símbolos patrios, así como el respeto a la pluralidad de culturas que integran la Nación".

"Promover y apoyar la creación artística e intelectual, la investigación de los problemas nacionales y la preservación del patrimonio histórico y monumental."

³⁸ De la Vega, Miguel, "Abstracciones, generalidades, ningún programa sólido en las propuestas culturales de los partidos políticos", en *Proceso* N° 915, 16 de mayo de 1994, p.p. 60-62.

³⁹ *Ibid.*, p. 61

"Apoyar las actividades que promuevan la cultura mexicana en el exterior, en especial el fomento de la expresión y difusión de la cultura nacional entre los mexicanos que residen en el extranjero, y la difusión interna de esas manifestaciones culturales".

Palabras más, palabras menos, que no hacen más que afirmar el carácter demagógico del discurso político tradicional.

PAN

Para los panistas, cultura es "vivencia de valores transmitidos a través de generaciones, como también las manifestaciones de vida de las personas en la actualidad", por lo que su promoción "no es una acción exclusiva del gobierno, sino competencia compartida con la sociedad".

Dentro del apartado *Debilitamiento Cultural*, el PAN expone que actualmente "se aprecia un fenómeno preocupante: el divorcio entre cultura popular y la cultura de la élite política dirigente, lo cual puede producir en el futuro una división nacional".

"Entendemos por cultura popular -explica Carlos Castillo Peraza, el entonces presidente nacional del PAN- el conjunto de representaciones, de normas y expresiones, que orientan la acción de grupos de personas en un momento y lugar dados. Son las ideas acerca de la vida, la muerte, lo que es el hombre, la familia, el Estado, la sociedad. El mexicano, independientemente de un juicio de valor sobre esas normas, es así como orienta su comportamiento o su vida diaria, su religiosidad, su manera de comer, de dar el pésame, de divertirse y festejar".

Más adelante, Castillo Peraza hace referencia a la cultura popular y la cultura de élites. Para el PAN, el origen de esta deficiente "desculturización" en México se debe, en buena medida, "a que la educación escolar tiene graves defectos: no se estimula el hábito de la lectura, de la investigación. Es muy informativa, no se propicia la capacidad de juicio". Denuncia que "no hay apoyo suficiente a los creadores culturales nacionales" y que la cultura en México "está controlada por la burocracia y no da opciones para todos los artistas, intelectuales, pensadores, escritores y académicos del país".

El PAN, sin escapar de conceptos generales y conocidos por todos, hace énfasis en lo que es su tendencia privatizadora y conservadora: esto tiene que ver -explica Castillo Peraza- "con el hecho de que en México, por una miopía de la iniciativa privada, la promoción de la cultura ha estado a cargo del Estado".

Crítica el hecho de que el artista "tiene una relación con el Estado en la que,

muchas veces, va su sobrevivencia material". Esta promoción de las artes, casi exclusivamente en manos del Estado, le ha dado un sentido estatista al ámbito intelectual, según el PAN.

La tendencia ultraconservadora del PAN se manifiesta en la siguiente aseveración: "Esta es la vieja visión marxista del Estado, como el autor, el creador de las ideas, de las normas y de las expresiones que deben prevalecer en la sociedad".

De haber llegado Diego Fernández de Ceballos a la presidencia de la república, y de acuerdo con los documentos del PAN, "se aplicará una política subsidiaria en materia cultural. El Estado dejará de ejercer la hegemonía de la promoción cultural en la que decide el contenido de la cultura y cuáles son sus expresiones".

Para el PAN, "el gran secreto" radica en aplicar el modelo de la mayoría de los países europeos: "convertir el dinero privado en dinero público, sin pasar por el Estado". Es decir, el clásico modelo consolidado en Norteamérica: las fundaciones y las becas. "Para las cuales, en otras naciones, hay grandes estímulos del Estado para su desarrollo". "No se trata de que el Estado patrocine, sino que promueva que las personas y los grupos sociales sean capaces de llevar a cabo actividades culturales y que tengan posibilidad de generar sus propios recursos".

Buscan reducir la carga fiscal, "a cambio de que promuevan la educación y la cultura para erradicar, de paso, la cultura estatista. Que haya una pluralidad de la promoción cultural lo suficientemente amplia como para garantizar su libertad".

El Partido Acción Nacional, lo que presentaría como alternativa en la promoción y difusión cultural para la nación mexicana, es un Proyecto de Ley de Mecenazgos y fundaciones, a fin de que, a través de bonificaciones fiscales, la sociedad civil impulse la creación artística-cultural, característica central del paradigma de política cultural, conocido como: *Privatización Neoconservadora*.⁴⁰ El Consejo para la Cultura y las Artes y organismos semejantes, continuarían esta práctica.

PRD

En el punto 52,⁴¹ de su plataforma electoral, el Partido de la Revolución Democrática propone "adoptar una nueva política cultural". Para esto, considera necesario "aumentar la parte del gasto estatal destinado a la educación y a la difusión cultural, apoyar a los trabajadores de la cultura; exentar de impuestos la creación intelectual y

⁴⁰ Véase: García Canclini, Néstor, "La Privatización Neoconservadora", en *Las Políticas Culturales en América*.

⁴¹ Proceso, N° 913, *Ibid.*, p. 61

artística; fomentar el intercambio cultural con todos los países del mundo, descentralizar y promover el desarrollo de la cultura en municipios y barrios".

El PRD, articula una propuesta en donde el estatismo recupera su función de representante del bien común y, por otro lado, según lo que ha dicho su candidato Cuauhtémoc Cárdenas, en su eventual gobierno "no habría una cultura oficial, ni artistas oficiales, los espacios de creación artística serán administrados por las propias comunidades culturales y artísticas".⁴²

Según el PRD, le corresponde al Estado apoyar la creación, la investigación, desarrollo, promoción, difusión y conservación de la cultura de muy diversas maneras: a través del sistema educativo, abriendo oportunidades, proveyendo fondos acordes con la importancia de la actividad cultural, brindando protección a la producción artística, entre muchas otras.

Remarcan la necesidad de establecer mecanismos de estímulo fiscal, para apoyar el desarrollo de grupos culturales y la creación individual. Sobresale la siguiente afirmación: "pensar la manera de dar a los trabajadores de la cultura los beneficios del Seguro Social".⁴³

Para el PRD, se deben revisar, para su mejoramiento, "las disposiciones legales y las acciones públicas relacionadas con el patrimonio cultural, artístico, histórico y arqueológico de nuestro país, hoy bajo asedio destructivo de la comercialización y la corrupción. Archivos estatales y municipales, pinacotecas, mapotecas, bibliotecas, museos y zonas arqueológicas, tendrán apoyo y protección del gobierno. Buscar acuerdos con fundaciones nacionales e internacionales, públicas y privadas, para defender y acrecentar este patrimonio. Para ésto, se buscará el concurso de los gobiernos estatales y municipales, así como de las organizaciones de los trabajadores de la cultura.

El PRD sostiene que para que en este país haya una libre difusión de todas las expresiones culturales y artísticas, se requiere plena libertad de expresión, por lo que apuestan a que el Estado contribuya creando un sistema auténticamente plural, en el que no haya monopolios, ni públicos ni privados. Para lograrlo, habrá que modificar la Ley de Radio, Televisión y Cinematografía, buscando garantizar la participación de la sociedad civil en la asignación de concesiones y asegurar el uso educativo, formativo y cultural en los medios.

⁴² Ibid, p. 61

⁴³ Ibid, p. 61

El PRD apuesta por una mayor intervención del Estado en los asuntos culturales, no ofrece propuestas concretas; menciona al sector privado como un espacio con quien el Estado puede realizar convenios, dando por sentado la importancia de este sector en la proyección cultural del país.

Los partidos políticos y sus propuestas culturales, no representan ni contemplan la amplia gama de necesidades y reivindicaciones que demanda la comunidad artística. La cultura es un espacio que obedece a sus propias reglas, significa la dinámica interna de la sociedad. Las propuestas no pueden ser construidas a través de un órgano planificador.

Es claro que la intervención del Estado, como preservante del bien común, no puede ser excluido. Por otro lado, los partidos políticos necesitan incluir propuestas de las diferentes instancias y agentes involucrados en la actividad cultural y opiniones de la sociedad civil, expresadas en los múltiples foros convocados.

3. LOS AGENTES CULTURALES EN LAS ARTES ESCENICAS: EL PUBLICO, EL ESTADO, SECTOR PRIVADO Y SOCIEDAD CIVIL ORGANIZADA.

Dedicarse al arte y en particular al teatro en América Latina, implica dedicar tanto tiempo a producir obras, como a resolver una serie de problemas no precisamente estéticos: conseguir financiamiento, ubicar la obra en un espacio e insertarse en una compleja red de promoción, que incluye aspectos de la mercadotecnia y circuitos de reportajes, para interesar al público.

El espectáculo dramático está condicionado por factores que exigen, al menos, un cálculo económico que ningún productor, director o dramaturgo, puede olvidar. La sociedad industrial ha abierto el mercado del teatro.

No es nada nuevo el hecho que la representación dramática, la reposición de una obra o la creación de una original, venga ordenada por su costo; el valor comercial del espectáculo resulta, evidentemente, del propio carácter mercantil de la sociedad.

Los productores teatrales miden la obra de un dramaturgo no sólo por su calidad intrínseca o renombre del autor, sino por su factibilidad financiera, ésto ha esclarecido algunos aspectos de la producción y, al mismo tiempo, entorpecido el proceso de creación, obligando muchas veces a los directores a especular sobre temas y obras que "llamen la atención del público".

Esto sucede de manera más frecuente en el teatro complaciente o *comercial*, en el cual, los productores procuran asegurarse una relativa continuidad en la venta de su *producto*, incluso, hay quienes apelan a los fondos estatales.

En el *teatro de arte*, la situación es similar, en el sentido de que no es la selección de repertorios actorales o temas de entretenimiento lo que determina gran parte de su relación con el público; esta relación estará determinada, en parte, por la vigencia de su lenguaje estético y el tratamiento de las necesidades sociales más urgentes e inmediatas de una sociedad en continuo movimiento.

Por otro lado, en una sociedad donde la técnica de producción industrial modifica el medio humano y los sistemas de producción y distribución artística, transformando la demografía y cambiando las relaciones entre lo público y las informaciones culturales; el mercado del teatro se ha constituido, bien para dejar paso a un régimen de servicio público, bien para apelar a la inversión privada o para establecer un régimen mixto. Pero de todos modos, el cálculo del presupuesto de una obra se impone, salvo en raras ocasiones, sobre la preocupación estética propiamente dicha. Vendrá otra preocupación, más reciente, que es la falta de públicos en los teatros y todo el replanteamiento que ésto implica en la producción teatral.

Sabemos que una obra de arte no lo es, hasta su enfrentamiento con el público; el consumo completa el hecho artístico. El teatro adquiere significado con su público. Establecer criterios estéticos a nivel ideológico, no determina la calidad de la obra representada o el prestigio del autor; tampoco el éxito económico es indicio de calidad. De ambas formas se desconoce la función del consumidor, del espectador como sujeto participante.

La forma de comunicación artística unidireccional, ha variado en las últimas décadas; aunque siempre el teatro ha sido teatro, gracias a la correspondencia del espectador. El ejemplo del teatro griego, es muy significativo en este sentido: la ciudad-estado, subvencionaba a los espectadores y pagaba a los autores. No se escatimaban los gastos artísticos, que llegaban a ser considerables, porque el arte cumplía una función que los ciudadanos atenienses consideraban esencial. Y puesto que la producción artística era considerada a la par de la producción material, el arte se tenía como actividad productiva, ya que contribuía al desarrollo espiritual del hombre.

La sociedad moderna, al decidirse únicamente por la vía del desarrollo tecnocrático, sufre el grave peligro de la uniformidad.

En América Latina, el proyecto modernizador tiende a uniformar no sólo los medios de producción, sino las formas de vida, las tradiciones y las costumbres. La masificación es la expresión de los medios de comunicación sin límite; masificación que, según Raúl Zerneño, libera al individuo de la responsabilidad.

"El público (amplía Zerneño), no ha sido sano interlocutor y es nuestra responsabilidad también, aunque no del todo; el público no ha participado, no lo ha amado ni comprendido y lo ha reducido a entretenimiento, a modo de olvidarse de la responsabilidad hacia sí mismo, sus semejantes y su mundo".⁴⁴

Zerneño se refiere a una corresponsabilidad entre el público y los creadores; responsabilidad de un público mediatizado por los medios de comunicación, y responsabilidad de los creadores, en cuanto a modos de producción y difusión y en cuanto a la función del arte con los problemas actuales de la sociedad.

Han existido experimentos y esfuerzos por involucrar al público con el espectáculo, éstos se manifiestan en varios movimientos de vanguardia, como los "happening", que incorporan a la plástica la acción teatral e inducen conductas del público no previstas originalmente; estos experimentos no han tenido una incidencia directa en la afluencia de los públicos, su origen no va más allá de planteamientos estéticos.

En los últimos años, el arte latinoamericano se ha visto en la necesidad de buscar o propiciar canales alternativos para la difusión de sus obras,⁴⁵ ya sea para llegar a públicos excluidos (como veremos en los ejemplos que vienen enseguida) por razones económicas o culturales del circuito comercial o ampliar sus fuentes de trabajo. Es imperioso buscar alternativas de públicos en las escuelas, los sindicatos, las universidades, etc.; descentralizar el teatro de las zonas culturales tradicionales.

La experiencia del teatro popular en Latinoamérica, nos puede arrojar luces sobre la organización de públicos y la función social del teatro en nuestro tiempo. No se puede concebir una política artística popular sin una reorganización de los procesos tradicionales de producción que permitan, entre otras cosas, la supervivencia de muchas culturas; el teatro ha venido cumpliendo un papel protagónico en este sentido, aunque no ha estado, en varias ocasiones, exento de connotaciones ideológicas que modifican su función primaria y vital.

Son muchos los grupos de teatro popular existentes en América Latina, que han

⁴⁴ Ponencia presentada en el foro: "El Teatro y sus Públicos", CITRU, CNA, 26 de abril de 1993.

⁴⁵ Ver como ejemplo, la experiencia de MERCARTES, en México, julio de 1993.

venido desarrollando un trabajo sistemático y permanente; podemos citar algunos: Augusto Boal, en Brasil; el método de creación colectiva en el teatro experimental de Cali, Alicia Martínez Medrano; y el teatro campesino de Tabasco, en México.

Muchos de ellos han logrado trascender la mera experimentación o contacto directo con el pueblo, su historia y necesidades, convirtiéndose en verdaderos catalizadores de transformaciones; tal es el caso del director hondureño Rafael Murillo Selva, que ha trabajado por más de 15 años con la etnia Garífuna, de la costa atlántica de Honduras; los resultados de sus trabajos llamaron la atención de las autoridades y lograron que a la comunidad se le dotara de infraestructura, de la que antes carecía: luz, agua potable y otras atenciones.

Los casos de teatro popular y creación colectiva, son muchos y variados y son una muestra de las relaciones no tradicionales de los creadores con su público. Estas expresiones de teatro *descentralizado*, de teatro en búsqueda de su función social con un público perfectamente identificado, comprueban que se puede quebrar el tabique que separa a los actores de los espectadores. La recreación dramática de la historia o de la realidad, en el lugar de los hechos, deja de ser practicada exclusivamente por especialistas y se convierte en tarea de los protagonistas reales, del pueblo mismo.

Estas expresiones, preocupadas por lograr un vínculo estrecho, interesadas en constituir e instaurar el método de creación colectiva dentro del conjunto teatral, representan un extremo de las búsquedas actuales en América Latina. Existen decenas de grupos casi desconocidos internacionalmente por la falta de eco en diarios y revistas, que con sus actuaciones cotidianas en suburbios, pueblos pequeños, fábricas y escuelas, componen una corriente teatral que funciona como una alternativa a las dificultades crónicas de las salas comerciales o culturales.

En los años setenta, época en que florecieron los movimientos de teatro popular, se pensaba que una distribución paralela y una capacidad de movilización popular hacia expresiones propias de los pueblos, era la alternativa para producir un arte genuino, abandonando los canales comerciales o académicos.

Cualquier panorama de nuestro arte actual que tome en cuenta sólo los mensajes que circulan por las salas comerciales y los grandes diarios y revistas, ofrecerá una imagen mutilada de lo que sucede.⁴⁶

⁴⁶ García Canciani, Néstor, "Arte Popular y Sociedad en América Latina", Grijalbo, México, 1977, p. 71

Si bien es cierto que en esta época el descubrimiento de una organización paralela cautivó a muchos espíritus románticos, impulsados por la fascinación de lo artesanal como opuesto a lo mercantil o comercial; existen movimientos serios, comprometidos con su arte y su función social.

El problema actual es cómo hacer coexistir las distintas formas de producción, distribución y consumo posibles y existentes en nuestras sociedades; qué formas modificar y cuáles perfeccionar, para obtener beneficios diversificados.

Ante este panorama, surgen varias interrogantes: ¿Por qué a los artistas les es difícil vivir de su arte? ¿Cómo evitar que las obras sean convertidas en mercancías? ¿Vale la pena evitarlo, o nos tendremos que adaptar a una nueva lógica mercantil? ¿Por qué en la población hay menos interés por el arte? ¿Por qué los teatros están casi vacíos?

Estos cuestionamientos nos muestran a grandes rasgos el espectro de problemas del arte contemporáneo. La crisis abarca el conjunto del sistema estético y sólo puede ser comprendido estudiándolo en forma global. Las razones son muchas y variadas, las responsabilidades tendrán que ser compartidas entre los creadores y su público, identificando en qué momento comenzó la separación.

El arte es afectado por una serie de condicionamientos sociales y económicos, que estudiarlos a profundidad implicaría examinar la formación de la cultura moderna en América Latina y el origen de la autonomía del arte. Sin embargo, concentraremos nuestra atención en examinar, principalmente, las artes escénicas en nuestros tiempos; el teatro en y frente al mercado y el papel protagónico del Estado, como preservador de su autonomía y distribuidor democrático.

Antes mencionábamos a los tipos de productores, según la clasificación de Brunner; de estos cuatro, los más habituales son: Productores privados profesionales, quienes se encargan del teatro *comercial*, las comedias musicales y gran parte del teatro infantil; la *agencia pública*, que es lo mismo que las instituciones públicas, encargadas de producir actividades artísticas; y, la empresa privada, que bien pueden ser empresas comerciales que patrocinan espectáculos o contemplan actividades artísticas en sus programaciones anuales o bien, asociaciones artísticas que se han constituido como empresa. Son éstas, principalmente, las alternativas de producción con que cuenta la actividad teatral en Latinoamérica.

Con la crisis económica desatada a finales de siglo, esta clasificación se nos antoja un tanto *ideal*. ¿Por qué? Ante la falta de capital líquido, tanto productores profesionales como las asociaciones artísticas, constituídas como *empresa*, presentan sus proyectos a las instituciones estatales en busca de un financiamiento total o parcial, lo que indica que la alternativa del Estado sigue siendo válida y necesaria.

Aunque también es claro que el Estado no va a asumir el problema agobiante y paralelo de organizar el consumo, o sea, los públicos. Son las organizaciones artísticas quienes deben crear condiciones para esta lucha desigual, que es organizar la masa y convertirla en sociedad civil *corresponsable* de un destino común.

3.1. LA ORGANIZACION ARTISTICA Y EL PUBLICO: ANTIGUAS Y NUEVAS RELACIONES.

La experiencia de organizar públicos no es nueva en la historia del teatro; Stanislavski, para asegurar la vida del *Teatro de Arte*, funda una sociedad por acciones.⁴⁷ Las aventuras de Piscator, también son significativas; funda el teatro proletario sobre una afluencia de público, después solicita a "proveedores de fondos" que se interesen en ese negocio rentable; Piscator no podía pedir al Estado que financiara su teatro, al ser éste eminentemente revolucionario; paradójicamente, el teatro *proletario* de Piscator vivió de la ayuda obtenida por los bancos, por el capitalismo al que combatió y pretendió destruir.

La mayoría de las experiencias de organizar públicos, enfrentaron sus mayores retos en la constancia de las aportaciones y en la correspondencia intelectual de los creadores con sus patrocinadores-público.

Otro ejemplo significativo, fue el caso del teatro VOLKSBUHNE, en Berlín, en 1900, teatro profesional que tenía como finalidad atraer al pueblo a las salas reservadas hasta entonces a las *élites*. Se instituyó para éllo un sistema de abonos a un modesto precio, decidiéndose que el orden de las localidades en la sala sería sorteado, con el fin de suprimir la desigualdad entre la platea y los anfiteatros.

Para 1908, la asociación teatral VOLKSBUHNE cuenta con más de 18,000 socios. Una gran proporción de los socios es de obreros especializados o miembros de sindicatos. A ese público, que antes frecuentaba el *vodevil* o teatro de barrio, se le ofrece *Las Alegres Comadres de Windsor, Hamlet, Otelo, Fausto*, comedias de Molliere, etc.⁴⁸

⁴⁷ Duvignaud, Jean, "Sociología del Teatro", F.C.E., 2ª ed., México 1980, p. 467

⁴⁸ *Ibid.*, p. 470

La censura imperial ejercida contra este teatro, tuvo como resultado estructurar fuertemente la organización, hacerle tomar conciencia de que existía un combate que desarrollar por la creación dramática y que ese combate correspondía a la esfera de los propios espectadores.

Otro ejemplo de público estructurado es el que ha suministrado, de 1951 a 1963, el Teatro Nacional Popular, dirigido por Jean Vilar, en París. En cuanto al público, Vilar lo estructura de dos maneras: por una asociación y por *pre-estrenos*, reservados a las organizaciones obreras. Se recurre a las organizaciones obreras, por representar éstas intereses sociales y un público numéricamente amplio.

Otra fórmula consistió en apelar a organismos profesionales para los *pre-estrenos*. Estos *pre-estrenos*, permiten encontrar un público antes de que la crítica haya ejercido su control deliberado. Esta función de la crítica actúa en países europeos y en Estados Unidos; difícilmente puede decirse lo mismo en Latinoamérica.

El Teatro Nacional Popular de Vilar, llegó a contar para 1955, con 93 organizaciones participantes; a diferencia del teatro VOLKSBUHNE, el TNP prefirió abrir el teatro a la libre elección de agrupaciones ya existentes y apoyarse directamente en ellas. "Esta fórmula, a la vez polémica y económica, ayudó tal vez a reconciliar, entre 1950 y 1963, a un público joven con un repertorio desconocido; pero no pudo sobrevivir después de la salida de Vilar..."⁴⁹.

Han existido en el mundo otras organizaciones de público que se refieren, casi todas, a uno u otro de estos dos modelos, se trate de países de economía de mercado o de los países ex-socialistas.

Como hemos venido comentando, la situación del público con respecto al teatro, se ha modificado radicalmente. El público contemporáneo no percibe ya el teatro como lo hacía hace 100 años (el público de VOLKSBUHNE, estaría hoy en el cine o encerrado en su casa viendo la T.V.).

Sabemos que cada público es específico y que hay variedad de públicos como estratos socio-económicos. El público determina la manera de ser y estar del teatro en un país. Pareciera que el teatro, en nuestro mundo actual, deja de ser una necesidad; en el mundo de la masa, en el mundo de la imagen, "el arte es imagen de otra imagen, signo de otro signo y nada tiene que ver con la realidad".⁵⁰

⁴⁹ Ibid, p. 472

⁵⁰ Hjar, Alberto. *Postmodernismo y Contrarrevolución*. Col. Cuadernos de Cultura y Liberación. Escuela de Cultura Popular Revolucionaria. México, 1994, p.6

Para el mundo *post-moderno*, todo realismo es parte del pasado modernista, cuando se creyó que el arte podía transformar la realidad. ¿Cuál es el papel del teatro en estos tiempos? ¿Qué relación tiene hoy con su público?

Si tomamos como referencia el sentido del teatro en el mundo clásico, vislumbraremos algunas respuestas. La relación *arte-sociedad* en la *polis* griega, es interactiva. Aristóteles elabora su propuesta sobre la esencia del teatro, a partir del reflejo que produce en los espectadores.

Surgen dos principios básicos: la *catarsis* y la *anagnórisis*. La *catarsis*, como la sublimación que experimenta el espectador al contemplar una obra teatral, gracias a la empatía existente entre él y el personaje. La *anagnórisis*, es el reconocimiento de la falla, del error trágico, que trae como consecuencia el caos en el mundo o en el mundo del personaje, que es el mismo del espectador.

El teatro moderno ha abusado del efecto catártico, pervirtiéndolo en extremo; en un gran número de casos, se ha convertido en el reflejo de las pasiones personales de quienes lo practican, lo cual es válido, pero se aleja de su función primaria que lo nutre en su esencia: el espectador ya no se reconoce, no es considerado.

El teatro siempre ha producido un efecto, un efecto específico frente a públicos específicos. Es el destinatario del teatro el que lo define y dota de significado. Si el destinatario cambia, tendrá que cambiar el teatro, no a la inversa; visto de otro modo, el producto artístico solamente realiza su verdadera esencia cuando es compartido por otros, cuando satisface una necesidad concreta.

La obra de arte no es sólo punto de llegada, sino de partida de un nuevo proceso; no es meta definitiva, sino camino que, al ser recorrido, pone en relación a diversos sujetos, épocas o mundos humanos. Por otra parte, es un camino siempre abierto que puede ser recorrido una y otra vez, dejando viva y abierta la comunicación humana, aunque cambien las épocas y los mundos humanos.⁵¹ La crisis del teatro hoy en día, es el reflejo de la crisis o de la mutación de la sociedad.

Volviendo al mundo clásico: ¿Qué es *Antígona*, de Sófocles, para la sociedad griega? Esta obra escrita hace 25 siglos, en las condiciones de la sociedad esclavista, establece un puente entre los hombres de aquel tiempo y aquella sociedad con los hombres de otros tiempos y otras sociedades.

⁵¹ Basta observar la intemporalidad y universalidad de los temas del teatro del siglo de oro español y en Shakespeare.

Retomemos: El teatro implica en esencia a la sociedad; lo social está implícito en la obra artística, en cualquiera de sus funciones; lo social puede volverse crítica, elección continua, decisión del tema más conveniente, del signo más justo, del tono más variado o afinado.

Necesitamos hacer énfasis en la función del teatro, como hecho vivo y representativo de la sociedad; construir un arte que se proponga despertar entre los hombres una actitud activa y no contemplativa o de divertimento; un arte teatral que no pierda su referente de realidad y establezca un absoluto compromiso con el presente.

Los movimientos de vanguardia de principios de siglo, actuaron en tendencias diversas, cada uno de los cuales enuncia y desarrolla un programa tendiente a imponer una estética propia o una poética particular; estos *ismos* representan la voluntad de definir la relación entre el arte y la vida, y como tal, incidir en el desarrollo y la marcha de la vida contemporánea. El fenómeno del arte se transforma así en un hecho abiertamente social.

Se dice que en los albores del siglo XXI, están ocurriendo transformaciones sustanciales en la producción y asimilación del arte, tal como ocurrió en el Renacimiento. En aquél momento, se pasó de la estética clásica a la concepción moderna, caracterizada por la libre invención de formas y la genialidad del artista.

La sociedad renacentista quiere un arte que satisfaga sus nuevas aspiraciones, ideas, valores, intereses; lo mismo sucede a finales del siglo XX; a diferencia que ahora, el arte está llamado a surtir de significados al hombre, al hombre como individuo y no como masa mediatizada y paralizada por la imagen y la tecnología.

3.2. PUBLICO Y CONSUMO ARTISTICO.

El consumo o el no consumo, está haciendo más visible la necesidad de una nueva forma de producir. Al parecer, en nuestro afán de ser modernos, no hemos superado a Marx cuando afirma: "El consumo, crea el móvil de la producción y crea también el objeto que actúa en la producción, determinando su fin".⁵²

Esto no significa, comenta Sánchez Vázquez, que la producción se subordine pasivamente al consumo, al contrario, un nuevo modo de producción hará posible una nueva tradición de consumo.

⁵² Sánchez Vázquez, Adolfo, op. cit. p. 225

Si la producción se subordina pasivamente al consumo, como sucede en el teatro comercial, las telenovelas o los *bestsellers*, la creación artística se reduce a mero entretenimiento. Si así fuera, la creación artística estaría siempre al vaivén y capricho de las necesidades de un público ya formado, con gustos o valores previamente establecidos y las innovaciones artísticas tendrían que esperar; no estarían, entonces, a la altura de las nuevas necesidades, no sería el arte vanguardia de la existencia humana; la nueva sensibilidad, el nuevo público, la nueva actitud estética, tiene que ser creada; no es fruto de un proceso espontáneo.

Esta es también la era del mercado, el hombre reducido a cifra cuantitativa, el hombre convertido y reducido a consumidor.

Si bien, reconocemos que el mercado se ha instalado en nuestra sociedad como una estructura, que debemos reconocer y abordar sin prejuicios, el teatro no está dirigido al consumidor, ni a las leyes del mercado, tampoco es susceptible de reavivar por técnicas mágicas de la mercadotecnia; esto no quiere decir que no pueda apropiarse de ellas, que no las utilice en algún momento o que, incluso, lleguen a formar parte de la estructura de producción teatral; pero no determinarán el lugar y reacomodo del teatro en y para la sociedad.

La ley del mercado es la oferta y la demanda, por lo tanto, el éxito comercial depende de reducir los costos, vive de la ley del menor esfuerzo; el teatro no puede convertirse en objeto desechable. Producir teatro requiere de un mayor esfuerzo.

¿Qué hacer ante una realidad estetizada donde todo es simulacro, todo es moda, donde la política se ha convertido en un show? ⁵³

Si todo es teatro, nada es teatro; qué puede hacer el teatro en un mundo totalmente teatralizado, cuando la esencia del teatro es ser lo otro, lo distinto, lo doble. El teatro es la diferencia. Cuando las ciudades se han convertido en grandes moles escenográficas, cuando la historia se ha convertido en un simulacro y la vida real en una apariencia seductora, nadie siente ya la necesidad del teatro, nadie acude al teatro para asistir a la ocasión de la sublimación de la realidad, se está ya en la realidad sublimada.

La desaparición del teatro es la desaparición del público, no podía ser de otra manera; es el mundo en que vivimos, donde no se necesita ser espectador del teatro. La obra convierte al individuo en artista, igual sucede con el espectador; se es espectador por

⁵³ De Tavira, Luis, Ponencia presentada en el foro: *El Teatro y sus Públicos*, CITRU, C.N.A., 28 de abril de 1995.

la concurrencia a la obra.

Para el espectador contemporáneo, asistir al teatro es un esporádico riesgo. Se es espectador cuando se tiene la oportunidad de asistir a un discurso, y un discurso no es una obra solamente, es la articulación de una y otra; al igual que la cultura no es un libro, son los libros. Pareciera que no hay en este sentido dinámica, movimiento. Tendremos que recurrir a crear nuevamente tradición.

El teatro, como el hecho que convoca artistas y público, no sobrevive sin profesionalidad, sin repertorios capaces de construir un discurso. Un discurso como lo terminó entendiendo Usigli ⁵⁴ cuando averiguaba y sondeaba la tradición que diera razón de la existencia del teatro en México, llegó a la conclusión de que se trataba de lo contrario, no se trata de probar y comprobar la existencia del teatro en México, es al revés: se trata de conquistar la posición de que México exista en la alta condición del teatro.

La permanencia del teatro en nuestra sociedad, es un problema compartido entre creadores, productores y público. Las instituciones públicas patrocinadoras del arte teatral, no pueden determinar la relación entre un creador y su potencial público, pero sí tienen la obligación de prestar un servicio eficiente; para ello, es necesario ampliar sus circuitos mediante una segmentación de los públicos, según su ubicación geográfica, nivel social, cultural y económico.

El Estado sí tiene una responsabilidad como formador de públicos en cuanto a sus políticas de distribución, las cuales tienen que ser replanteadas, sobre todo en los países en donde el Estado cuenta con aparatos ideológicos especiales y estatales, como México y Venezuela, cuyos estados compiten, al menos, con los medios masivos por la primacía y determinan *de facto*, la producción y el consumo artísticos. Dominan el arte, quienes manejan o controlan el circuito nacional de difusión, una vez conocidos sus misterios.

Las nuevas políticas del Estado, deben estar encaminadas a propiciar una nueva tradición teatral y establecer relaciones productivas entre los creadores y sus circuitos. El Estado puede propiciar circuitos que atiendan sectores populares a precios accesibles. En nuestros países, caracterizados por la desigualdad social, el teatro se constituye en un espacio no sólo de entretenimiento sino de complemento a necesidades básicas de desarrollo espiritual; atiende necesidades de reflexión y conocimiento del hombre en relación con la sociedad, convirtiéndolo en un ser participativo en la búsqueda de soluciones a la realidad inmediata.

⁵⁴ Citado por: De Tavira, Luis, *La Ciudad del Teatro*, La Jornada Semanal, N° 294. México, 24 de enero de 1993, p. 33

La distribución actual que realizan las instituciones culturales es insuficiente, y se caracteriza por los formalismos y los espectáculos populares, propios de una sociedad de consumo. Las políticas culturales, determinan el curso de este circuito y a la vez, dependen de éste.

Muchos de nuestros Estados en Latinoamérica que desconocen los secretos de la distribución o difusión, dejan al sector privado la iniciativa y ejecución, mientras que los pocos que los conocen organizan un aparato especial, cuyas actividades regulan y organizan en forma directa y efectiva, generándoles intereses, no sólo económicos, sino también políticos.

El Estado es pieza clave en la construcción y diseño de una política cultural que marque el rumbo a seguir en la producción y consumo de artesanías, artes y diseños. Cuando en un país hay ausencia de una política instrumentada, o cuando no se le nombra, se sigue el curso de la tradición, de lo ya establecido por la inercia del sistema; el desconocimiento de políticas culturales específicas y su instrumentación a partir del reacomodo de las necesidades y hábitos de nuestra sociedad, genera pérdidas o ausencia de ganancias a los productores de bienes culturales y al Estado mismo.

El circuito básico de difusión del Estado debe comprender la totalidad de las regiones de un país determinado; estos circuitos, en su diseño, implican las clases sociales existentes, las familias, las unidades habitacionales, colonias, escuelas, colegios y universidades.

4. PÚBLICO Y REESTRUCTURACION SOCIAL.

Nos referiremos al público como agente cultural dentro del *campo teatral*, en el sentido en que Pierre Bourdieu habla del campo artístico y literario: un sistema de relaciones entre productores, difusores y receptores que comparten un capital cultural común y luchan por su apropiación.⁵⁵

En este orden el destinatario de una obra de arte tiene un nombre social: el público. Desde esta perspectiva, podremos valorar mejor la crisis del fenómeno teatral al poner más atención en delimitar nuestro objeto de estudio, el que parece más obvio y más determinante del acto escénico creador: el público.

⁵⁵ En el capítulo I, vimos como Pierre Bourdieu desarrolló su teoría de los campos culturales; tomamos como base esta teoría para ubicar al público como un "agente cultural". Véase: *Sociología y Cultura*, Grijalbo, CNCA, México, 1990

Cuando al destinatario de una obra de arte, su gozador, se le nombra como ente social, lo estaremos colocando en una dimensión que signará el fenómeno artístico; el público no como algo prosaico de tratar; el teatro es el arte que más lo considera en esencia. El público, es parte orgánica del hecho teatral, es la representación de nosotros mismos. El público, muchas veces es entendido como *lo público*, lo que es de todos, pero al mismo tiempo de nadie; o también como *lo popular, lo masivo*. Se ha planteado como algo ideal y abstracto o como vulgar y comercial.

Recordemos que el público se integró con independencia y criterios autónomos, al tiempo en que surge el capitalismo en los siglos XVI y XVII. La complejidad del proceso productivo fue diferenciando las áreas de trabajo, separando los aspectos de la actividad humana (el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana); con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales o productos artísticos.

Hoy podemos observar cómo están acomodándose (reestructurándose) -económica y simbólicamente- la sociedad; nos damos cuenta cómo se articula lo económico con lo simbólico en los procesos de reproducción, diferenciación y construcción de lo público y también del poder.

Los estudios sobre consumo cultural consideran géneros, edades y niveles de ingreso, los cuales inciden en la redefinición de los circuitos culturales, así como en la transformación de los hábitos de los receptores. El arte se desenvuelve en la frontera con movimientos semejantes al resto del desarrollo cultural. Sus cambios representan transformaciones culturales amplias, en las cuales se crean y recrean las identidades sociales contemporáneas.

Para Bourdieu, la sociología de la cultura "es un capítulo", y no el menor, de la sociología del poder y ve en las estructuras simbólicas más que una forma particular de poder, "una dimensión de todo poder", es decir, otro nombre de la legitimidad, producto de la creencia en virtud de la cual, las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio.

Este aspecto, junto con el consumo, son para Bourdieu los que ayudan a entender cómo en cada sociedad la jerarquía de los objetos de estudio, las estrategias del prestigio científico, pueden ser cómplices del orden social.

Pierre Bourdieu replantea el enfoque marxista clásico, al examinar otras áreas de la sociedad que el materialismo histórico excluye o subvalora: el arte, la educación y la cultura. Dentro de ellos analizó, más que las relaciones de producción, los procesos sobre los que el marxismo menos ha dicho: los del consumo.

Los enfoques marxistas de investigadores como Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Acha, estudiados a lo largo de este trabajo, tratan de teorizar el consumo e investigar sus estructuras, pero sus trabajos se ven limitados por seguir subordinándolo a la producción: lo ven únicamente como un lugar necesario para la reproducción de la fuerza de trabajo y la expansión del capital, al no reconocer que el consumo es también un espacio decisivo para la constitución de las clases y la organización de sus diferencias, y que en el capitalismo contemporáneo adquiere una relativa autonomía.

Néstor García Canclini aplica el enfoque Bourdiano en sus dos trabajos sobre el comportamiento de los públicos en México: *El Consumo Cultural en México* (CNCA, 1991) y *Los Nuevos Espectadores, Cine, Televisión y Video en México* (IMCINE-CNCA, 1993). En su trabajo, *Consumidores y Ciudadanos* (Grijalbo, 1995), toma en cuenta la estructura de los mercados, las políticas macro-económicas y establece un diagnóstico sobre el comportamiento de los públicos en relación a las manifestaciones artísticas y los medios electrónicos.

Bourdieu, basa su teoría en información empírica, no recae en especulaciones estético-filosóficas sobre el gusto, ni se basa en doctrinas que vinculan lo económico con lo simbólico. Su teoría de la sociedad no organiza los hechos a partir de la división entre estructura y superestructura. Si hay que encontrar un gran esquema ordenador será, precisamente, su teoría de los campos. El público y el consumo, forman parte del campo artístico y en nuestro caso del *campo teatral*; estos elementos se constituyen en agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra:

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual, hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones, constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural.⁵⁶

Dado que en las sociedades modernas la vida social se reproduce en campos

⁵⁶ "La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu", en *Sociología y Cultura*, op. cit. p. 18

(económico, político, científico, artístico), que funcionan con una fuerte independencia, el análisis sociológico debe estudiar la dinámica interna de cada campo. ¿Qué constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación.

A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etc.) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra.⁵⁷

No pretendemos examinar a fondo la teoría de Bourdieu, la resaltamos por ser fundamento de nuestro análisis. Es pertinente anotar que sus aplicaciones tienen ciertas limitantes en los países de América Latina. El modelo es funcional en países en donde existe una avanzada división técnica y social del trabajo, la organización liberal de sus instituciones y su separación en campos autónomos.

En los países latinoamericanos, las relaciones económicas y políticas no han permitido la formación de un amplio mercado cultural de élite como en Europa ni la misma especialización de la producción intelectual, ni instituciones artísticas con suficiente autonomía respecto de otras instancias de poder. Vivimos una subordinación a las estructuras económicas y políticas; el campo cultural sufre muchas dependencias, presenta un régimen particular de autonomía, dependencias y mediaciones.

Sin embargo, no podemos pasar por alto nuestro modo de vida, el modelo actual en las ciudades latinoamericanas presenta los mismos síntomas del modo de vida de ciudades desarrolladas. El modo urbano está basado en un tipo de organización familiar orientado al consumo, donde se fragmentan las actividades que le dan sentido a la vida; el trabajo, el descanso, la recreación, se autonomizan en esferas separadas. La búsqueda de la diferencia se realiza a través del consumo; pareciera que el estilo de consumir le da sentido a la existencia. La división en los hábitos de consumo, hace que el modelo Bourdiano sea perfectamente adaptable a los países latinoamericanos.

5. LOS NUEVOS PUBLICOS.

Los presupuestos para la generación de un nuevo público, están ya previstos o identificados en los análisis hechos sobre políticas culturales y en la organización artística en su estructura interna.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19

En esencia, no necesitamos recurrir a ideologías *macro* que pretenden explicar el mundo de principio a fin y son incapaces de interpretar las nuevas exigencias estéticas del hombre contemporáneo.

En y frente a nosotros, se nos revela lo que siempre ha estado allí: la exigencia perenne por construir un hombre integral a través del arte y la educación y la reivindicación de autonomía y responsabilidad profesional.

El nuevo público seremos nosotros mismos, en la medida que el teatro y en el arte en general responda no sólo a necesidades sociales y políticas, sino a satisfactores básicos y trascendentales de todo ser humano, con énfasis en las nuevas generaciones; de ahí el integrar arte con educación.

La nueva organización teatral tendrá que salir en busca de su público y no sólo eso, si quiere permanecer, tendrá que corresponder a una necesidad imperiosa: revertir los procesos estandarizadores que conducen a la cultura de masas. El teatro tendrá que hacer frente a todo aquello que provoca y seduce a la población hacia conductas y modos de consumo incompatibles con la sustentabilidad y con la recuperación de la autonomía sobre lo cotidiano.

Uno de los efectos más visibles de esta pérdida de individualidad es que hay un desplazamiento de la vida cultural, desde los espacios públicos (teatros, plazas, foros) hacia los espacios privados, hacia el consumo doméstico e individual de los productos culturales; debemos revertir este proceso manipulado y provocado por los ideólogos de la comunicación.

Está en juego algo muy grave: la forma en que la cultura interviene en la integración de la sociedad, se afecta la sociabilidad, el intercambio, disminuye la aceptación de lo diverso. Las transformaciones culturales en la sociedad de masas, se caracterizan por el crecimiento y la diversificación de los públicos culturales en continua creación, recreación e hibridación de lo tradicional, lo masivo y lo moderno.

Como artistas, debemos ir en busca de la experiencia significativa; ir al encuentro del carácter *público* y no *privado* del teatro y las artes. El teatro comunitario y otras experiencias novedosas en Latinoamérica están descubriendo el fenómeno local, aquél que ubica al receptor como el epicentro de una nueva valoración estética.

En México, actores profesionales buscan al público en los centros de trabajo o en sus viviendas. Otros optan por la línea de teatro de autor, atrayendo al público por un

renovado profesionalismo escénico. En esta línea tenemos la experiencia del ciclo llamado *teatro clandestino*, hecho por Casa del Teatro, A.C., en donde autores contemporáneos responden a problemáticas inmediatas que afectan a la sociedad mexicana.

Algunos hacen teatro en las casas particulares, teatro para la colonia o el barrio, teatro en vecindades. Tenemos experiencias, sobre todo en América Latina, en donde la ciudad misma se constituye en efecto dramático y entonces, opera la deseada conversión: aquélla en donde el ciudadano, además, es público.

Es entonces cuando comienzan a aparecer los primeros reclamos sobre las condiciones de la post-modernidad, que apunta de inmediato al reconocimiento de otra sensibilidad; se valora la nostalgia por el pasado, se añoran las formas clásicas, se recupera el derecho a las emociones fuertes y personales, se enfrenta la razón logocéntrica, se aclama la diferencia, la heterogeneidad.

Es cuando lo universal pasa por la legitimidad del grupo local o del sujeto individual y entonces el mundo post-moderno se convierte en una gran metáfora de lo *micro*, del fragmento, del aquí y el ahora: tiempo y espacio son reconvenidos al servicio de una nueva sensibilización.

El *homo-económico* cede su puesto a un *homo-estético*, que sólo secundariamente se pregunta por el sentido de las cosas, ya que aumenta más bien su deseo de sentir, a través de una multiplicidad de acciones cotidiana (arte, publicidad, t.v., etc.), a las cuales les exige acercarse más a su cuerpo, a su sentir, desde donde intenta comprender. El efecto estético lo es especialmente como impacto sobre el destinatario: volvemos por esta vía, otra vez, a encontramos con el nuevo público, el de siempre.

Es el público el que puede dejarnos comprender por qué existen épocas en las que el teatro no es importante socialmente y otras, en las que se extiende a toda la vida. Los años por venir (en lo que respecta a modas, maquillaje, publicidad, vida social, etc.), parecen estar marcados por una extrema teatralidad. Cuando todo es teatro, nada es teatro.

El nuevo público no solo tiene la palabra, sino la imagen de la nueva sociedad; en su deambular como crítico supremo, acogiendo con su presencia o desconociendo con su ausencia, podemos hallar varias claves para entender lo que esperan los ciudadanos del arte y del teatro, pero también indicios para comprender el mundo que ya empezamos a vivir por fuera del teatro.

Todo parece indicar, para dejar alguna conclusión a la vista, que la importancia del teatro en este momento no radica sólo en la puesta en escena de una obra, como en la teatralización de la vida. La mentalidad post-moderna viene haciendo del teatro una experiencia de lo cotidiano y entonces el ciudadano empieza a comportarse como público.

Es en este punto, donde el teatro es acontecimiento escénico deliberado, prepara al público para ser ciudadano; teatro y ciudad; público y ciudadano tienden a confundirse, mientras el hombre, como efectivamente lo desea hoy, busca identificar la vida con el arte. A este alto compromiso estético contribuye la construcción de un nuevo público.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES:

LA AUTOGESTION EN LAS ARTES ESCENICAS

IV. CONCLUSIONES: LA AUTOGESTION EN LAS ARTES ESCENICAS.

I. APROXIMACIONES A LA AUTOGESTION EN EL ARTE.

Los dos elementos que están determinando el rumbo de las artes escénicas a finales de siglo, están en relación con el aspecto organizativo de las compañías artísticas y con la revaloración de los destinatarios de la obra: el público.

Nuestras conclusiones comienzan con un acercamiento entre las nuevas organizaciones culturales que han experimentado la puesta en práctica de diversas iniciativas que tienden a la autogestión, y aquellos investigadores que se han interesado en analizar y reflexionar tales experiencias.

El Seminario de Estudios de la Cultura,¹ cuenta con un prestigiado grupo de investigadores. En 1991 se reunieron los representantes y responsables de 20 proyectos de autogestión; la reunión tuvo lugar en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM, en Cuernavaca, Morelos. Existe una versión resumida de los textos presentados al coloquio, en forma de libro.²

La premisa fundamental que origina una tendencia a la autogestión en cualquier sociedad y proyecto, es que el ser humano tiene intereses diversos, entre ellos, los artísticos que contribuyen a su humanización. Cada ser humano, cada ciudadano, es un conjunto de potencialidades y demandas; por lo tanto, el desarrollo de la diversidad humana individual contribuye al desarrollo social.

Ubicaremos la autogestión en todas aquellas expresiones culturales que tienen que ver con lo artístico y definiremos el término como "una forma de desarrollar las actividades artísticas mediante la elección autónoma de prioridades, intereses y contenidos de acciones y proyectos. Conlleva a la apertura de nuevos espacios y a la diversificación de la oferta cultural".³

En los últimos años, los proyectos autogestivos han despertado gran interés en muchos sectores de la población; los fondos estatales para la producción artística promueven que los grupos desarrollen capacidades y estrategias autogestivas (FONCA y Convocatoria de Teatro del IMSS en México). Aún así, su impacto en la transformación de la vida social como una nueva cultura organizativa, es poco considerable.

¹ El Seminario de Estudios de la Cultura, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA, fue fundado por Guillermo Bonfil Batalla (1931-1991) y constituye un espacio dedicado a estimular y coordinar la reflexión e investigación sobre la cultura y sus transformaciones sociales.

² Ver: Rosales Ayala, Héctor. Coor. Cultura, Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México. CNCA-UNAM, México, 1994.

³ *Ibid.* p.26

En ocasiones ha habido desprecio por las muy variadas alternativas autogestionarias que se han suscitado en la última década principalmente, pero en otros casos, lo que ha llamado la atención es una especie de optimismo desmesurado sobre potencialidades que parece no corresponder con el impacto real de dichas experiencias.⁴

Los proyectos autogestivos, amplía Eduardo Nivón, han tenido limitada influencia social y poca capacidad de *exportar* la iniciativa a otros sectores de la población; tal vez porque este tipo de proyectos requiere de una mayor responsabilidad e implican un mayor riesgo económico.

Otra dificultad la encontramos en el hecho de que son contadas las personas que, dentro de las organizaciones autónomas, logran sistematizar y formular con claridad los propósitos de un proceso, como lo vimos antes en el caso de la Convocatoria de Teatro del IMSS.

Es necesario que los grupos artísticos, además de demandas económicas, planteen reivindicaciones culturales. Es evidente que las personas que tienen acceso a este tipo de iniciativas, resultan ser una minoría insignificante en relación a las amplias masas consumidoras de las *industrias culturales*.

Por otro lado, la falta de recursos materiales no se traduce en carencias de recursos intelectuales y creativos. La capacidad de propiciar experiencias enriquecedoras en el terreno de la expresión cultural, que se observa en las ponencias referidas, es excepcional.

Paralela a la creación de nuevos contenidos culturales, es necesaria una propuesta de producción económica viable; junto al impulso de la creación artística, se requiere una estructura organizativa en la cual la correcta división del trabajo haga más eficiente el trabajo de una compañía artística. Como anotábamos, en *Los Nuevos Públicos*, la actividad cultural promovida debe ser a la vez un espacio de expresión, comunicación y encuentro.

El problema no se reduce, entonces, a lograr una difusión masiva de los nuevos contenidos culturales, a pesar de que éste sea un aspecto fundamental; la cuestión consiste en resolver cómo integrar los distintos momentos o procesos del hecho cultural, esto es, su creación, difusión y consumo, partiendo de los recursos humanos y materiales existentes.

⁴ Nivón, Eduardo, "¿Hacia la primavera de los proyectos culturales?", en *Ibid.*, p. 97

2. LA AUTOGESTION COMO CULTURA.

Muchas organizaciones sociales tienen en sus programas proyectos culturales que, al estudiarlos, nos encontramos con propuestas de proyectos autogestionarios. Los promotores de estos proyectos sostienen que la cultura es, ante todo, un proceso que se vive y no un producto que se venda.

Esto nos hace pensar que, tal vez, lo que se intenta generar en los proyectos de autogestión sea una cultura en movimiento (la cultura como proceso) y no una autogestión de la cultura (la cultura como producto), como lo ha querido ver la política neo-liberal.

La autonomía como cultura puede, incluso, proyectarse no sólo como una forma de producción y difusión de productos culturales, sino como la reivindicación de una cultura propia, de una identidad, tal como lo expresa Daniel Manrique, de Tepito Arte Acá: "reafirmar nuestra autonomía, es tener la capacidad de saber hacer con nuestras propias manos lo que nosotros necesitamos." ⁵

La reivindicación de autonomía se dirige, en primer término, hacia el Estado, sus políticas y programas culturales, pero también hacia el interior de la comunidad artística. El discurso autogestionario asocia al Estado con el paternalismo y el subsidio, que adornecen y atrasan el desarrollo social. Más ampliamente, el proyecto autogestionario implica rechazar cualquier opción paternalista que genera dependencia de subsidios y apoyos externos.

En esta reivindicación de independencia, está en juego la durabilidad y reproducción de los proyectos que, aunque hayan sido exitosos desde el punto de vista de la cantidad o calidad de los productos logrados, no pueden auto-sostenerse una vez retirado el equipo promotor o cualquier estímulo externo.

En la mira están no sólo el Estado, sino los promotores de los proyectos *independientes* y las instituciones que los apoyan. Es indudable que los proyectos autogestionarios requieren de logros para consolidarse y más los proyectos artísticos que necesitan, además, la capacidad para organizar públicos y administrar efectivamente los recursos.⁶

⁵ Cultura, Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México, op. cit. p. 45

⁶ Recientemente (julio de 1993) El Centro Nacional de las Artes, ofreció un curso que considera estos aprendizajes: el curso se llamó "Administración de Proyectos Teatrales y Organización de Públicos".

Ante la falta de recursos, no debe negociarse la autonomía para acceder a la fuente del Estado; a esta forma le llamamos *cogestión*. Reivindicar la total independencia tiene un costo económico; implica la autosuficiencia en cuanto a los recursos, que cualquier proyecto autogestionario requiere. Para que los grupos *independientes*, realmente lo sean, necesitan dinero.

Cabe destacar que el financiamiento de los proyectos culturales independientes, adquiere diferentes matices y estrategias para lograrlo. La insuficiencia de recursos propios pone al proyecto autogestionario frente a dos alternativas básicas: primero, tenemos la opción de los recursos del Estado; en el caso de los proyectos teatrales, difícilmente se pueden generar procesos de autogestión si no es con el impulso del Estado. Las políticas de financiamiento al teatro, al pretender generar proyectos autogestivos, lo logran medianamente; hace falta continuidad por parte de los grupos, mayor capacidad de administración interna, sin renunciar a lo que han llamado "reivindicar el acceso a los recursos del erario público."⁷ Coulom Bosc afirma, que no exigir este apoyo institucional "es una complicidad con las arbitrariedades del aparato estatal".⁸

La segunda alternativa, es la generación de recursos propios. Una de las razones de ser del tener recursos propios, se refiere a una faceta poco señalada, pero fundamental; es la necesidad de remunerar a algunos miembros de la organización, para que dediquen tiempo completo a la promoción y administración de los proyectos. Las prácticas desarrolladas para lograr fondos propios utilizan una variedad de instrumentos, algunas veces innovadores; se ha emprendido una opción para las organizaciones artísticas: la creación de empresas en sociedad civil o asociación civil, otras como cooperativas.

Todas pretenden generar *proyectos productivos* que casi nunca logran generar excedentes duraderos. Las asociaciones civiles, permiten percibir aportes de la empresa privada a través de recibos deducibles de impuestos. La empresa privada, para otorgar más apoyo, necesita también de incentivos fiscales y que les reduzcan la carga fiscal. Los esfuerzos de estas asociaciones se centran en los aspectos administrativos y contables; la gestión financiera sigue siendo un obstáculo a vencer y más en tiempos de crisis.

La consolidación de los proyectos autónomos se origina en la voluntad y necesidad de generar cultura *alternativa*, afirmar identidades y propuestas en beneficio de la diversificación del desarrollo cultural.

⁷ Coulom Bosc, René, "Autogestión, Proyectos Culturales y Territorio", en op. cit. p. 136

⁸ Ibid, p. 136

Los futuros proyectos culturales encontrarán su fuerza y cohesión no sólo en la claridad de objetivos, sino en un anclaje territorial, lo cual beneficia los procesos de descentralización y amplía la oferta cultural. La mayor parte de experiencias exitosas de procesos autogestivos, tienen al barrio como su espacio de producción y reproducción.

Esto se debe, como señala John Friedman,⁹ a que los pobres encuentran en el barrio o el vecindario, el espacio de creación de las redes económicas fundamentales de supervivencia. Tal vez más para las mujeres, los niños y los jóvenes, el barrio constituye el referente espacial fundamental, a través del cual se construye la reivindicación de la autonomía. Los habitantes de un barrio o una colonia, en el cual han nacido y vivido toda su vida, tienden a considerarlo como un espacio relativamente autónomo sobre el cual ellos pueden ejercer algo así como un derecho soberano.

Los proyectos culturales juegan aquí un papel relevante; llama la atención cómo muchas de las experiencias se relacionan directamente con la consolidación de la comunidad territorial barrial, como objetivo central de los proyectos. Varios proyectos culturales pueden estar encaminados a promover la memoria colectiva del barrio y rescatar las prácticas culturales de la comunidad, como lo veremos en los ejemplos de proyectos autogestionarios más adelante.

Varios proyectos de las organizaciones sociales urbanas no tienen como finalidad el fortalecimiento de la identidad cultural del grupo, sino que están dirigidos a promover el grupo y su experiencia hacia afuera, tal es el caso de Tepito Arte Acá.

La cultura popular urbana parece querer construirse a partir de los valores propios de una comunidad territorialmente definida y delimitada en su "identidad". Dentro de este proyecto cultural la cuestión de la "identidad" refiere más a la pregunta ¿De dónde eres? que, ¿Quién eres? La cultura de la autogestión está fuertemente marcada por el territorio.¹⁰

La fuerza de la autogestión radica en la promoción de una cohesión social y cultural que se puede lograr frente a la cultura de masas.

Las perspectivas de los proyectos artísticos autogestionarios están en relación, también, a la capacidad de poder controlar los recursos públicos. Para ello es necesario el desarrollo de una cultura autogestionaria, que dependerá de la posibilidad que tengan las

⁹ Véase: Friedman, John, "Del Poder Social al Poder Político", en Estudios Sociales Centroamericanos, N° 55, Costa Rica, CSUCA, abril, 1981, p.

¹⁰ Coulom Bosc, René, *Ibid.* p. 143

organizaciones y compañías, no sólo de saber redactar proyectos de tal o cual forma para su posible financiamiento, dependen también de que los proyectos se diseñen en forma participativa, en donde se respete la diferenciación profesional y el compromiso por una profesionalización de sus integrantes.

El diseño participativo implica que la cuestión de los recursos del proyecto depende de si éstos van a ser externos o si el autofinanciamiento será acordado democráticamente. Muchos proyectos fracasan por no haber acordado, desde un principio, las bases económicas del mismo.

El futuro de los proyectos autogestionarios depende, en gran parte, de cómo se definirán en el corto y largo plazo las políticas culturales en el marco de la reforma del Estado y de la transición a la democracia. Esto no quiere decir que el proyecto autogestionario dependa totalmente de las decisiones en otros ámbitos de la macroeconomía o del sistema político; se trata de revertir el verticalismo en las planeaciones culturales; que la política cultural se nutra de los movimientos sociales.

3. PERSPECTIVAS DE LAS POLITICAS CULTURALES EN RELACION A LA AUTOGESTION DE PROYECTOS ARTISTICOS EN MEXICO.

El investigador Héctor Rosales, ubica las iniciativas culturales de la sociedad civil como un tema de investigación que comienza a ser explorado en sus múltiples vertientes.¹¹

Cada proyecto iniciado, corresponde a un contexto específico. En el campo artístico los proyectos iniciados son escasos, tal vez, por lo nuevo o la reciente aparición de circunstancias que han dado origen al concepto de autogestión. Sin embargo, una nueva organización en el terreno artístico se ha convertido en una necesidad, desde hace mucho tiempo, para poder darle continuidad a propuestas estéticas novedosas o grupos emergentes.

Las estrategias y concepciones de cada proyecto autogestivo será el resultado de la experiencia colectiva que les dé validez y permanencia. Corresponde ahora, anotar algunas ideas que permitan darle continuidad y marco de referencia a los proyectos iniciados; ¿Cómo lo lograremos?; cito nuevamente a Héctor Rosales:

¹¹ Rosales Ayala, Héctor. Sociólogo. "Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM. Integrante del Consejo Directivo del Seminario de Estudios de la Cultura.

Corresponde darle continuidad al trabajo realizado, a través de programas y proyectos de investigación. Se trata de indicar algunas perspectivas de carácter general sobre los proyectos culturales que, sin olvidar las determinaciones del presente, permitan vislumbrar cuál es el horizonte de conocimiento adecuado para comprender su sentido.¹²

En su sentido etimológico, la palabra *proyecto* refiere a algo que se arroja hacia adelante y con lo que uno se compromete. Un proyecto artístico, no es el montaje de una obra o el diseño de una pintura o el esbozo de una partitura; son las *obras* las que dan sentido al proyecto y razón de ser a sus creadores, es la continuidad en las propuestas lo que hace al artista o a los grupos artísticos.

Uno de los obstáculos que enfrentan las artes escénicas, es precisamente, la falta de continuidad y permanencia de los proyectos. Son pocas las compañías estables y las que existen, enfrentan muchas dificultades para su sobrevivencia. Una posible solución a la crisis de las artes escénicas, se perfila en dos vertientes: hacia el interior de las compañías en su estructura organizativa y modelo de trabajo y, otra, con respecto al Estado y su nuevo escenario.

No son suficientes las políticas culturales especializadas; está ocurriendo un desplazamiento de las funciones del Estado hacia el patrimonio cultural y la regulación de determinadas áreas, entre ellas, el financiamiento al arte; ésto no debe significar que desaparezca su función de contrapeso al predominio del mercado. Es importante que haya un aumento considerable de los recursos financieros destinados al área cultural.

Es importante anotar que el concepto de cultura, como inversión reductible, prevalece en el ámbito estatal. En México, el Estado diseñó un programa que busca promover la competitividad e internacionalización de las industrias y bienes culturales; se trata de experiencias que vinculan estrategias de mercado con políticas culturales. El programa mencionado, fue diseñado por CONACULTA, SECOFI y el DDF; su título es: *Programa para promover la competitividad de las Industrias y Bienes Culturales*. México, CONACULTA, 1993.

Vivimos tiempos en los cuales la cultura debe adquirir la dimensión que le corresponde, debemos ser ingeniosos para adecuarnos a las modalidades que seguirá esta comercialización de la cultura. Una de las concepciones que debe estar presente en todo proyecto cultural y artístico, es la reivindicación del campo cultural.

¹² *Cultura, Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México*, op. cit. p. 199

La cultura es un bien común, un bien que debe ser socializado y disfrutado por las mayorías. También deben ampliarse las opciones de participar en los procesos de creación y difusión. Esto implica la aceptación de la autonomía, y enfoca la crítica hacia las políticas culturales que no logran alcanzar los objetivos deseados. Las opciones que se plantean, parecen descartar transformaciones radicales del campo cultural (campo *autónomo*, como lo define Bourdieu).

Los proyectos culturales, están perdiendo la oportunidad de estimular la construcción del futuro que se desea y se ven reducidos a ser parte de la oferta cultural a la que tiene acceso la población. Otro de los usos instrumentales que tienen las actividades culturales, es como terapia, que permite descubrir potencialidades en los sujetos que, debido a sus condiciones sociales, no habían podido percibir, en estos casos, se busca incidir a nivel individual; los sujetos recuperan su autoestima y confianza y se preparan para tener una participación social significativa. Esto está en relación directa con la vinculación del arte a la educación.

Recientemente, se hizo la propuesta de una Escuela Normal de Arte; se busca construir un ciudadano sensible y creativo, que participe en la transformación de su entorno.¹³

A pesar de que se conocen los beneficios del arte en la formación integral del ser humano, no se contempla formalmente en los planes educativos. En materia educativa, el artículo 3º de la Constitución Mexicana, traza un perfil claro del ser humano que aspiramos a tener; el mandato constitucional, pese a las reformas que se le han hecho, el original dice: *tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano*.

La educación artística pretende educar al hombre a través de los recursos que nos facilita el arte: las artes plásticas, la música, la danza y el teatro, principalmente. Desde la época griega, el filósofo Platón hablaba en el sentido de que el arte debe ser base de la educación natural, hablaba del desarrollo de la sensibilidad y de las facultades del niño, mediante la práctica del juego.

¿De quién es la responsabilidad? Al INBA, se le adjudicó la tarea de organizar y desarrollar la educación profesional en todas las ramas de la bellas artes, así como de la educación artística en las escuelas de educación general (preescolar, primaria, secundaria y normal). En 1973, la Ley Federal de Educación, facultó a la SEP para dar mayor impulso a la educación a través del arte. Además, al CNCA se le confirieron facultades en

¹³ Castillo Huartero, José, "Urge una Escuela Normal de Arte", El Día, domingo 13 de agosto de 1993, p. 16

cuanto a la educación artística se refiere. Existen tres instituciones responsables de la educación artística en los niveles básicos y normal.

El artículo periodístico citado anteriormente, revela que el INBA jamás ha participado en la elaboración de los planes y programas en ninguno de los niveles del sistema educativo y que carece de centros formadores de docentes para las escuelas de educación básica.

Dada la importancia del diagnóstico presentado por el artículo en mención, reproducimos un fragmento ilustrador:

Pese a que la responsabilidad de la educación artística recae en la SEP y en el INBA -y últimamente en el CNCA- ninguna de esas instituciones se ha interesado debidamente en el área pedagógica de estas actividades, además de que no existe un sistema administrativo que suministre los medios de dirección, control y evaluación de los sistemas educativos. Y como no se creó el Consejo Técnico Pedagógico, previsto por la Ley Orgánica del INBA, para resolver todo tipo de problemas que se pudieran presentar, el grupo de maestros en referencia (un grupo de maestros elaboró un anteproyecto para que el INBA pudiera dar cumplimiento a su responsabilidad) propuso la creación de un *Subsistema de Educación Artística* con dependencia directa del INBA y que comprendiera preescolar, primaria, secundaria, bachillerato artístico, *normal de arte*, posgrados y educación extraescolar.¹⁴

En síntesis, se habla de una educación primaria, con círculos de iniciación artística; una educación secundaria, con opciones artísticas y el bachillerato de arte -propedéutico- para pasar a la normal de arte.

¹⁴ El Día, México, 13 de agosto de 1995, p. 16

CAPITULO V

APUNTES PARA UN DIAGNOSTICO:

IDENTIDAD E INTEGRACION

DESAFIOS DE LA POLITICA CULTURAL

LATINOAMERICANA

V. APUNTES PARA UN DIAGNOSTICO: IDENTIDAD E INTEGRACION DESAFIOS DE LA POLITICA CULTURAL LATINOAMERICANA

1. REINVENCIÓN SOCIAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.

Los ajustes estructurales concebidos para alentar los procesos de modernización económica, no han tenido en cuenta que los países en desarrollo se caracterizan por gobiernos omnipresentes y actores sociales sin fuerza; no se ha obligado a los gobiernos a ser reguladores de nuevas estructuras sociales, de abrir espacios a la participación, a una nueva cultura política. Se corre el peligro de la desintegración y de la uniformidad, la cultura y el quehacer artístico se ven trastocados por fenómenos transculturales.

Las tendencias de la sociedad civil se orientan en función de sus necesidades. Las tendencias macroeconómicas pregonan la *globalización* de las sociedades, contrario a lo que sucede realmente en los movimientos sociales, en donde las tendencias están orientadas a la *localización* o *relocalización*.

Se generan ámbitos de comunidad, surge una confianza renovada en las tradiciones y en la experiencia histórica. Muchos gobiernos lo han interpretado como una amenaza al *sistema*, a lo ya establecido, sin considerar que el fortalecimiento social otorga legitimidad al poder; estas actitudes constituyen un miedo a la libertad y una negación de la democracia participativa.

Las actividades participativas y las experiencias autogestionarias, constituyen un objeto de estudios que permite conocer los sujetos que constituyen una estructura organizativa, que genera condiciones para la reproducción de cultura.

Estas organizaciones, permiten observar con más claridad las relaciones entre la sociedad, los partidos políticos y el Estado. Un nuevo orden de esta naturaleza, contribuye a eliminar la contradicción entre centralismo y la necesidad de opciones culturales regionales y locales.

Para los gobiernos, es impostergable encauzar la tendencia de la sociedad por organizarse de forma autónoma y efectiva. Para los ciudadanos, es la oportunidad de defender su lugar y aspiraciones en una civilización que excluye a quienes no participan de sus instituciones y valores.

Políticamente, es necesario instrumentar estrategias que orienten la constante movilidad de los factores económicos y sociales en América Latina. Estas estrategias serán

el resultado de un proyecto nacional que vincule las relaciones estrechas entre economía y cultura, entre economía y patrones culturales de pensamiento y conducta, arraigados en lo más profundo de nuestra naturaleza. Las directrices deben fundarse en una organización social fortalecida en sus raíces y hábitos culturales. El potencial modernizador de los estados latinoamericanos descansa en estos principios.

La integración mercantil en los estados latinoamericanos, produce cambios en las identidades colectivas y necesarios ajustes en las políticas culturales de cada país. Una política cultural de amplias dimensiones, considera estos efectos y los transforma en beneficios y oportunidades de intercambio, desarrollo tecnológico, formación de recursos humanos, etc.

En la reunión de presidentes del área latinoamericana, celebrada en Cartagena de Indias, Colombia, en marzo de 1994, Néstor García Canclini presentó una ponencia en donde señala algunos efectos culturales de la integración económica.¹

La ponencia hace énfasis en el hecho de que, por primera vez en la historia de Latinoamérica, un gran porcentaje de los bienes culturales que se reciben en cada nación, no se han producido en el mismo territorio; proceden de un sistema transnacional y desterritorializado de producción y difusión que tiene, como consecuencia y objetivo, incluir al continente en una economía mundial que instaure métodos homogéneos de control de trabajo para todas las regiones, sin considerar las particularidades de cada país o región y mucho menos, los sistemas tradicionales de producción de los grupos étnicos distribuidos en todo el continente.

Cada región es diferente culturalmente, por lo tanto, lo es en su economía o sistema económico. El proyecto neoliberal, unifica estilos locales de producción y consumo. Nos enfrentamos a procesos masificadores, en donde las pautas de consumo están determinadas por factores manipulados, como la moda y los medios electrónicos de comunicación masiva.

La integración mercantil ha contribuido poco a impulsar un desarrollo económico consistente y, mucho menos, *sostenido*. Una integración dirigida y uniformada, no podrá hacernos participar equitativamente en el intercambio mundial, las estructuras estarán siempre subordinadas.

¹ García Canclini, Néstor, *De Cartagena a Miami, políticas e integración por el mercado*, en Revista *Nueva Sociedad*, N° 133, Caracas, Venezuela, septiembre-octubre de 1994.

En el área cultural, pese a la multiplicación de organismos integradores desde los años cincuenta (OEA, CEPAL, ALALC, etc.), ni siquiera hemos logrado establecer entre los países de América Latina formas de colaboración duradera y de conocimiento recíproco: "sigue siendo casi imposible encontrar libros centroamericanos en Montevideo, Bogotá o México."²

Hace dos décadas, el desarrollismo y otras tendencias de modernización atribuían la desintegración y el atraso latinoamericano a los obstáculos culturales, a las tradiciones, idiosincrasias y diferencias de cada región. Se pensaba que nuestras sociedades al industrializarse, lograrían modernizarse en forma homogénea y se vincularían con mayor fluidez. En parte ocurrió; es más fácil comunicarnos por correo electrónico, por redes televisivas o por fax, que por libros o el correo.

De cualquier modo, existen marcadas diferencias étnicas, regionales y nacionales y la coexistencia de tiempos históricos diversos. Hoy, la multiculturalidad no es un obstáculo a eliminar, sino un dato básico de cualquier programa de desarrollo e integración. Los gobiernos tendrán que captar la dimensión de una política cultural que sea fundamento de la integración y desarrollo económico.

Los acuerdos de libre comercio, como el firmado entre México, Estados Unidos y Canadá o el MERCOSUR, propician en lo concreto un mayor intercambio comercial y una orientación al consumo desterritorializado.

Los convenios culturales entre varios países latinoamericanos, apenas comienzan a reactivarse; aún es necesario dotarlos de mecanismos que hagan factible sus propósitos y amplíen sus beneficios recíprocos. Deben ser fortalecidos como fuente de conocimiento mutuo, como instrumentos paralelos al intercambio comercial.

El mercado no es, ni debe ser, el máximo regulador. Las políticas económicas centran sus esfuerzos, al parecer, por inercia a las reglas internas y externas del mercado. La tendencia del Estado es hacia una menor intervención, dejando que operen las leyes de la oferta y la demanda, reduciendo toda producción humana a la categoría de mercancía.

El mercado se consolida como una estructura social que afecta todas las relaciones inter-sociales, interponiendo sus características.

El mercado, aplicado a la producción artística, subordina los bienes culturales producidos en países en desarrollo, a criterios economicistas. Persiste una corriente estética

² *Ibid.*, p. 31.

que busca el *público global*; aquél que esté menos interesado en expresiones locales reducidas a expresiones folklóricas o a referencias de un discurso internacional homogeneizado. El público es manipulado por este discurso, a través de las modas y de los medios de comunicación masivos; las culturas se diluyen y dan paso a un control económico internacional, *salvaje*, que podría ocasionar daños irreparables a las múltiples identidades que conforman la región latinoamericana.

La expresión de lo propio es algo abierto, dispuesto a recibir, pero también dispuesto a dar. Este intercambio no puede ser negación de una de las partes. No se trata - como sostiene Leopoldo Zea- de perderse en un universalismo "extraño a los límites de lo concreto."³

Los acuerdos de libre comercio, se ocupan poco de las posibilidades y los obstáculos que colocan la creciente desintegración social y la baja integración cultural en el continente. Las políticas culturales de cada país y los intercambios con los demás, se siguen trazando como si la globalización económica y las innovaciones tecnológicas no estuvieran reorganizando las identidades, las creencias, las formas de pensar lo propio y los vínculos con los otros.

En este sentido, resultará saludable revalorizar el propósito de las acciones culturales de los estados latinoamericanos:

- Las políticas culturales de los Estados, siguen centradas en la preservación de patrimonios monumentales y folklóricos y en promover las artes *cultas*, que están perdiendo espectadores (plástica, teatro, música clásica). Como mencionábamos antes, el Estado necesita rediseñar sus circuitos de difusión, para que estas expresiones no sigan siendo exclusivas de una clase social o de un grupo de espectadores informados y cultos.
- Las acciones culturales de los organismos y las impulsadas por las reuniones de ministros de cultura reproducen, a escala latinoamericana, la concepción de los Estados que prioriza la alta cultura, el patrimonio monumental y la cultura de museo. Dan preferencia a una visión preservacionista de la identidad y un enfoque de integración, basado en los bienes y las instituciones culturales tradicionales. Todavía no hay acciones claras que combatan la enajenación que producen los medios transnacionales de información y comunicación.

³ Zea, Leopoldo, op. cit. p. 105.

- Algunos gobiernos latinoamericanos firmaron acuerdos recientes, para que las aduanas aligeren los intercambios de libros, obras de arte y antigüedades. El intercambio de expresiones artísticas, coproducciones y la creación de circuitos artísticos internacionales, aún no está definido; el experimento de MERCARTES en la Ciudad de México, en julio de 1993, tenía este propósito, pero la situación concreta de las artes escénicas en este contexto, es aún incierta.
- Existe la decisión, por parte de organismos internacionales, de crear un *Fondo Latinoamericano de las Artes* y otro, para el desarrollo de la cultura, cátedras latinoamericanas y Casas de la Cultura Latinoamericanas en cada país.⁴

En el *VIII Foro de Cultura de América Latina y el Caribe*, celebrado en Managua, Nicaragua, en abril de 1996, se concluyó que, cada vez es más difícil la producción, a nivel de país, de bienes culturales; se necesitan esfuerzos conjuntos en el campo editorial, cinematográfico, etc.

Para lograr avances, es necesario que los convenios culturales firmados bilateralmente, sean dotados de eficacia; diseñar estrategias de producción y distribución alternativos a los circuitos comerciales.

A decir de la nota periodística,⁵ los ministros y encargados de las políticas culturales de 27 naciones representadas, aprobaron un reglamento que institucionaliza el Foro iniciado hace nueve años en Brasil; sin embargo, parecen no darse cuenta que los circuitos del ejercicio de lo público, representados en los organismos locales y nacionales, pierden peso ante los consorcios empresariales de alcance transnacional.

2. ARTES ESCENICAS E IDENTIDAD.

Los vacíos ideológicos que dejan los fenómenos de *globalización* y a los cuales estamos sometidos los ciudadanos del continente americano, se ven acrecentados con la industrialización de la cultura, una producción industrial que abarca muchos de los bienes culturales o simbólicos.

El artista casi se convierte en paradigma de la población; representa la identidad no sólo personal, sino local y nacional.

⁴ Ibid, p. 34.

⁵ Reportaje, VIII FORO DE CULTURA DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE, *Prensa Libre*, Guatemala, 8 de abril de 1996.

Surge de un conglomerado social, a quien representa, y busca vincularse y vincularlo en el concierto internacional; recordemos que lo universal parte de lo nacional o local. El artista de las fronteras reconstruye su propia identidad, une fragmentos dispersos e incorpora otros.

La mundialización de los intercambios rompe con la visión etnocéntrica en el arte. La internacionalización no implica -necesariamente- la destrucción de identidades locales o nacionales; paradójicamente, ofrece la posibilidad de redescubrir las identidades locales, puesto que ya no existe un solo centro.

El problema de la transculturización, signo de finales de siglo, nos lleva a una conclusión necesaria con respecto al *nuevo orden* en el arte y la cultura; podemos diferenciar dos tipos de economías, de acuerdo al campo referido.⁶ Una economía mundial basada en el flujo de capitales y una economía cultural.

No se trata de un asunto de mercado, en el sentido financiero; la organización artística depende -orgánicamente- de otros factores que pueden ser institucionales, estéticos e incluso académicos. Reconozcamos también, que detrás de la economía cultural existe una economía de competencia internacional.

Los países promocionan su arte; existen circuitos gubernamentales y no gubernamentales, que promueven el arte y la cultura. Esto no implica que la situación de las artes sea un asunto netamente financiero, también es un mercado simbólico. Tenemos artistas que no miden su *éxito* en el sentido comercial de la palabra, pero que tienen una presencia internacional, a través del mundo cultural o de las redes alternativas. A este espacio corresponde la producción artística universitaria, por ejemplo, y de otras instituciones que manejan un proyecto de extensión cultural.

La extensión de la cultura es un tema que tiene gran vigor y vigencia en nuestros días; son proyectos tan necesarios, sobre todo en tiempos en los cuales la visión occidental como arquetipo de la cultura se cuestiona y se ubica como una más, dentro de las diversidades culturales. Esto implica una revisión de sus valores culturales y modos de producción. La historia de finales de siglo, amplía las posibilidades para comprender el fenómeno de la cultura y abre espacios a otros valores y formas de producción.

⁶ Recordemos a Pierre Bourdieu y su teoría de los campos. Para el sociólogo francés, estos son espacios estructurados (en el caso de América Latina, al no existir una verdadera división profesional del trabajo, aparece el campo cultural como un espacio por estructurarse). Cada campo comprende posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente. Los campos tienen propiedades específicas.

Existen alrededor de cinco mil grupos y organizaciones culturales independientes en América Latina, que también movilizan recursos culturales y cuyos trabajos influyen en la organización de sectores populares en defensa de sus derechos, para documentar sus condiciones de vida y su producción cultural; pero sus acciones son de alcance local y no llegan a influir sobre los hábitos culturales y el pensamiento de las mayorías. Existe desigualdad en los consumos y se empobrecen producciones culturales alternativas.

Podemos deducir que el arte podrá encontrar su nueva función social, en una reorganización radical de la cultura y el concepto que tenemos de ella. Es necesaria la experimentación formal, la búsqueda creativa, a partir de necesidades concretas.

Experiencias artísticas realizadas en la frontera norte, ilustran sobre lo expuesto a lo largo del capítulo final. A finales de 1993, se llevó a cabo un encuentro significativo que reunió artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos.⁷

El arte del *performance*, fue el instrumento estético utilizado y cultivado por estos artistas. El *performance* es el lenguaje de la transformación constante, busca capturar el instante y, al mismo tiempo, es consciente de su fugacidad; da más libertad a la experiencia interdisciplinaria y permite plasmar estéticamente muchos mitos contemporáneos, en un lenguaje más universal.

Los artistas convocados mostraron al público y a sí mismos, cómo frente a la globalización de la economía, surgen identidades concretas y reivindicaciones nacionalistas:

Observamos perplejos cómo la repentina apertura de los mercados ocurrió de manera casi simultánea a la militarización de la frontera.... Se trasladaron capitales, sueños y fábricas de un lado a otro de la línea, pero se impidió el paso de los seres humanos y de las ideas.⁸

El proyecto neoliberal de un continente unificado por el comercio, el turismo y la alta tecnología digital, se enfrenta a una realidad contrastante, movimientos de autogestión ciudadana, reivindicaciones campesinas y ecológicas.

A pesar de todo el arsenal comunicacional, que incluye el fax, el correo electrónico, *internet*, se vuelve difícil comunicarnos a través de la cultura y el lenguaje, que se han constituido como barreras infranqueables.

⁷ Gómez Peña, Guillermo, Terreno Peligroso, La Jornada Semanal (suplemento), Diario La Jornada, 15 de octubre de 1993, México, D.F.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

Mientras más interrelacionado se vuelve el mundo, más ajeno e incomprensible nos resulta. Conocemos muchos lenguajes, demasiados, pero carecemos de códigos de traducción.

El arte tiene mucho de dónde nutrirse como respuesta creativa a la realidad; es el espacio que abre posibilidades de comunicación, que establece una didáctica de signos; nos enseña cómo somos y cómo es el *otro*.

El trabajo escénico de cada artista, se concentró en temas relacionados con estos factores, que influyen y rehacen nuestra identidad: medios, lenguaje, procesos creativos, etc. Las nociones estereotipadas y oficialistas de la identidad se ponen en tela de juicio al crear un arte conjunto, mezcla de nacionalidades y fronteras.

Rescatamos de este encuentro, la enseñanza de una colaboración recíproca, verdadera y duradera, que muestra la experiencia artística. Estos encuentros eliminan barreras, destruyen tabúes y visiones parciales, a veces perjudiciales de la otredad cultural; proponen visiones mutuas más complejas y reales, ilustran sobre la capacidad de integración y reconocimiento de los pueblos.

La frontera norte está llamada a irradiar la frontera sur, en la cual conviven múltiples identidades fragmentadas por un sistema económico desigual. Entre los pueblos latinoamericanos, existen prejuicios que deben ser superados; entre México y Centroamérica existen fronteras, no sólo geográficas, que deben ser analizadas y abordadas en beneficio mutuo.

La cultura fronteriza puede llevarnos por sincretismos inéditos que reemplacen los malos entendidos. El arte contemporáneo y en particular el arte fronterizo, es el reflejo de esta confusión, de la no aceptación, situación que nos afecta a todos. En la frontera sur, persisten prejuicios étnicos y raciales.

La fronterización cultural corresponde a procesos de fragmentación social. El ciudadano *transcultural* está *desnacionalizado*, *desmexicanizado*, o *transchicanizado*. Vivimos atravesados por múltiples fronteras, por extrañas culturas de masas y nuevas tecnologías, que sustituyen los trabajos de extensión cultural de las universidades e instituciones educativas. La cultura de masas diluye espacios tradicionales. La *tele* se convierte en comunidad y, la telenovela, en el vínculo cultural que une nuestra América.

La primera estrategia en contra de esta influencia, estaría dirigida a contrarrestar la concentración hermética de las decisiones en élites tecnológicas-económicas, proponiendo proyectos de ley que limiten el libre accionar de tales consorcios y cedan espacios importantes a la difusión cultural en cada país.

También será saludable reducir las horas de transmisión y reglamentar las programaciones. En los países latinoamericanos se transmiten, en promedio, 500 mil horas anuales de televisión, mientras que en Europa la cifra llega a 11 mil.⁹

En Colombia, Panamá, Perú y Venezuela, hay más de una videocasetera por cada tres hogares con televisión.

El problema es que las novedades modernas aparecen para la mayoría, como objetos de consumo y, para muchos, como espectáculo. El derechos de ser ciudadanos y decidir cómo se producen y distribuyen estos bienes queda restringido, como en épocas históricas recientes, a las élites, esta vez, inaccesibles y sin rostro.

Queremos concluir subrayando que, el hecho nuevo que aporta el cambio de estructura social, es la aparición de una nueva imagen del hombre, de un nuevo género de existencia y representación de la vida del hombre en sociedad.

La tarea del artista teatral no debe reducirse a la elaboración de imágenes plásticas evocadoras, mensajes u obras para el consumo pasivo de los espectadores; su trabajo consiste en producir situaciones en las que, con la participación activa de todos, se busque y ensaye una transformación de las relaciones sociales y modos de producción, que respondan a las exigencias y condiciones de nuestro tiempo, tiempo de transición y construcción.

⁹ García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995, p. 26.

APENDICE:

AUTOGESTION Y MODELOS DE ORGANIZACION

APENDICE: AUTOGESTION Y MODELOS DE ORGANIZACION.

En el análisis sobre el financiamiento a la cultura, existen dos situaciones aparentemente antagónicas. Hay quienes afirman que la no apelación a los recursos públicos, significa la renuncia a una obligación estatal y a una complicidad con las arbitrariedades del aparato estatal, al otorgar los financiamientos.

Otra perspectiva, considera la autogestión como una independencia total del Estado en todos los sentidos. Si enfocamos nuestro análisis en esta visión dualística del problema, no obtendremos ningún resultado esclarecedor.

Las políticas culturales especializadas en el área artística, deben ser compatibles, desde su diseño, con los principios del proyecto autogestivo en el arte. En principio, se cuenta con el objetivo teórico, por parte de los programas oficiales de financiamiento; hace falta lo otro, la reorganización estructural de las compañías artísticas que se consideren profesionales. Solamente la solidez de un proyecto artístico convertirá los objetivos teóricos del Estado, en auténtica voluntad política.

Cuando los proyectos culturales declaran su carácter autogestivo, lo hacen a partir de la reivindicación de su autonomía e independencia, recursos elementales para conservar su identidad y su fuerza. A los programas públicos les corresponde incrementar sus recursos, corresponder con el arte y su función en la sociedad, dándole el impulso al artista.

La autogestión, además de fomentar una nueva cultura, tiene un potencial democratizador; incide en la construcción de un ciudadano más participativo, más crítico y, por éllo, en un sujeto capaz de transformar su entorno. Es un proyecto que busca innovar en la educación propiciando nuevos patrones de conducta, en la cultura y en todo proceso productivo; éste es el verdadero sentido de productividad del arte y no aquél que lo relaciona con la oferta y demanda del mercado.

En el apartado LA AUTOGESTION COMO CULTURA, anotábamos que los programas de financiamiento a las artes escénicas: FONCA y la Convocatoria de Teatro del IMMS en México, han insistido en generar procesos autogestivos; sin embargo, pocos proyectos han desarrollado esquemas autónomos y constantes.

A continuación, mencionaré algunos ejemplos de modelos de autogestión relacionados con el teatro.

1. TEATRO COMUNIDAD, A.C.

Surge en 1977, en la Sierra Juárez de Oaxaca, con el programa Arte Escénico Popular, de la Dirección General de Culturas Populares. Es un ejemplo de cómo el Estado es el impulsor de estas experiencias. Comenzó como un movimiento teatral representante del pueblo.

Teatro Comunidad (TECOM), busca responder a las necesidades de protección, fortalecimiento y revaloración de la cultura de cada una de las comunidades que integran nuestro país; "TECOM, propone apoyar la confluencia de intereses, respetando la diversidad de expresiones generadas en cada región." ¹

TECOM, cuenta con treinta socios activos y treinta afiliados. En su etapa actual, TECOM busca: "consolidar la creación y desarrollo de una organización que integre, a nivel nacional, a los creadores e impulsores del Teatro Comunidad; propiciar la manifestación de un teatro nacional, con base en un concepto de unificación y no de estratificación de la población mexicana." ²

TECOM, fomenta las manifestaciones dramáticas tradicionales; promueve el contacto entre los grupos afines a este proyecto; apoya y realiza programas de capacitación teatral. A nivel de los estados, TECOM propone crear coordinaciones, siempre y cuando se cumplan dos condiciones: que exista una labor previa de promoción y que haya un núcleo de socios activos capaces de establecer una estructura organizativa, mecanismos de operación y un programa de trabajo acorde a la realidad de la región.

La máxima autoridad de TECOM es la Asamblea General, que se realiza dos veces al año y el gobierno se deposita en el Consejo Directivo, que es regulado por el Comité de Vigilancia.

A pesar de los avances que ha tenido este proyecto, falta por solucionar algunos problemas que frenan el adecuado funcionamiento de la Asociación, como son la falta de infraestructura y de recursos económicos.

¹ Cultura, Sociedad y Proyectos Culturales en México, p. 35

² Ibid., p. 36

2. TEPITO ARTE ACÁ.

Surge hace veinte años (1974), en el centro de la Ciudad de México, como un movimiento cultural urbano, iniciado por Daniel Manrique Arias. Comienza como un movimiento pictórico, que expresa una identidad colectiva.

Tepito Arte Acá, adquiere presencia pública con los murales realizados por un gran número de pintores en 1974, año en que viven una época de creatividad y movilización social; las asociaciones vecinales y de comerciantes, tienen un protagonismo creciente en la defensa del barrio frente a los proyectos oficiales de renovación y a los intereses privados.

La importancia de Tepito Arte Acá, radica en que es uno de los esfuerzos más consistentes para luchar por la legitimidad de una relación con lo urbano, que pasa por la reapropiación del control de los espacios de la vida comunitaria.

La filosofía Acá, es el punto de partida. La filosofía Acá, se propone una reflexión ligada a un espacio concreto, con aspiraciones de universalidad. El tema central de la filosofía Acá, es el ser humano con todas sus cualidades y defectos, y en particular, el ser del mexicano, el de ahorita, a partir del conocimiento de las formas de ser de nuestros barrios y comunidades urbanas. El arte tiene como función esencial la dignificación del ser humano.

Tepito Arte Acá, cuestiona el urbanismo oficial, la ciudad anónima e impersonal y lo contrapone con la cultura del barrio, con lo dinámico, la capacidad de solucionar problemas, la movilidad y la solidaridad como máxima virtud. Estos principios corresponden a lo que Gustavo Esteva llama *localización* o *relocalización*.

En concreto, planteo que lo que ha estado ocurriendo entre las mayorías sociales: no es una creciente globalización, como lo proclama la sabiduría convencional, sino lo contrario, una más acentuada localización o relocalización; en vez de un creciente urbanismo, puede estar presentando una nueva ruralización, tanto por el retorno a las comunidades rurales de quienes habían emigrado a la ciudad en el curso de las últimas décadas, como por la implantación, cada vez más extensa, de ciertos patrones típicamente rurales en los centros urbanos; en vez de un creciente individualismo, asociado con la modernización de la economía y la sociedad, podría estar ocurriendo lo contrario, con la recuperación o regeneración de ámbitos de comunidad o la creación de otros nuevos.³

³ Esteva, Gustavo, "La Relocalización de la Iniciativa Cultural", en *Ibid*, p. 86

3. LA UNION DE VECINOS Y DAMNIFICADOS 19 DE SEPTIEMBRE (UVyD).

La UVyD, es una instancia organizativa que surge como respuesta a la crisis generada por los sismos de 1985, en la Ciudad de México.

Como expresión de la sociedad civil, ha mantenido su independencia de partidos políticos y ha impulsado el desarrollo urbano popular, constituyéndose en una referencia obligada de organización social independiente, con un sólido proyecto cultural.

Sus acciones inician con el objetivo de solucionar el problema de vivienda, producido por el terremoto del 19 de septiembre de 1985. La punta de lanza de este proyecto ha sido una comisión cultural, que logró reunir una cantidad considerable de artistas de todas las disciplinas (músicos, actores, bailarines, poetas, pintores), quienes con su trabajo solidario participaron gratuitamente en eventos que buscaban una cohesión y un reconocimiento social.

Las actividades culturales comenzaron creando talleres artísticos, *en parte como terapia, en parte para consolidar la organización.*⁴ Estos son los cimientos de la actual escuela popular de arte *Nahui Olin* y la galería *Frida Kahlo*. La comisión cultural estableció una amplia red artística y cultural, que les ha permitido un trabajo constante en el tiempo. Festivales, cine club, talleres de teatro, música, artes plásticas, producción editorial, son actividades permanentes en la organización.

Es notable resaltar que la mayor parte de las actividades se han realizado en las calles y en los campamentos de damnificados. Inicialmente los trabajos de la comisión enfrentaron condiciones adversas, sin ningún tipo de financiamiento. Al consolidarse el movimiento como un proyecto urbano comprometido con las necesidades de sus integrantes, recibieron apoyo del CEMAD (Comité Ecuéménico Mexicano de Ayuda a Damnificados) y, después, de la fundación evangélica suiza HEKS.

El arraigo social y popular de la UVyD se hace patente con la participación de la gente, escasa al principio y entusiasta después. Los vecinos no sólo participan como público, también se integran a las comisiones de trabajo que abarcan desde instalaciones, conexiones eléctricas, propaganda y algunos como artistas.

La UVyD justifica sus acciones culturales declarando que el ciudadano tiene intereses diversos y que el ser humano es múltiple y necesita un desarrollo amplio e integral. En este sentido, las instancias culturales son necesarias en cualquier tipo de organización.

⁴ La unión de vecinos y damnificados 19 de septiembre // una experiencia de la sociedad civil. Equipo Editor S.C. p. 9, México, 1995

El financiamiento de la organización comenzó con la entrega de un proyecto al CEMAD, el cual fue aprobado. Posteriormente recibieron apoyo económico de la fundación suiza de Ayuda Comunitaria HEKS, con la cual compraron la casa que actualmente es sede de la UVyD y en donde funciona la escuela de artes *Nahui Olin* y la galería *Frida Kahlo*.

El movimiento de la UVyD ha contribuido a la formación de un público específico, identificado con el carácter popular de la organización.

Para la comisión cultural, lo popular es sólo aquello que en la práctica ha demostrado serlo, es decir, lo necesario para la mayoría, lo útil para lo humano global, lo que ayude a avanzar hacia la democracia; por sus frutos se conocerá lo popular....⁵

La permanente labor ha propiciado la conquista de espacios para la sociedad civil, específicamente para la expresión artística y cultural. Muchos trabajadores del arte han contribuido a la creación de este público; los artistas han correspondido a las necesidades de la población, convirtiéndose en catalizadores de necesidades sociales apremiantes.

El proyecto artístico de la UVyD busca el público amplio. Sus actividades artísticas están -en gran medida- ubicadas en encuentros callejeros, en donde muchos artistas *amateurs* y profesionales han encontrado una oportunidad de conectarse con su público. A través de estos encuentros, grandes sectores de la población han tenido contacto con expresiones de *arte culto*, como el primer festival callejero de clavecín, en la plaza de la Santa Veracruz en 1994, 1995 y 1996.

El teatro también ha encontrado su público en los grandes encuentros callejeros. El 2º festival callejero realizado por la UVyD, contó con apoyo institucional del CNCA. Con la experiencia, estos festivales han madurado en su organización y capacidad de convocatoria.

Entre los grupos teatrales participantes destaca ZOPILOTE, agrupación teatral con 22 años de trabajo popular. Es necesario destacar que los integrantes de este grupo teatral son los mismos que conforman la Comisión Cultural de la UVyD.

La Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, es una referencia obligada de organización y participación ciudadana con un proyecto cultural, que enarbola las aspiraciones de un gran número de habitantes de la ciudad de México.

⁵ Betancourt, Ignacio, *Arte y Sociedad*, en op. cit. p. 13

La organización ha trascendido la vocación de marginalidad que caracteriza a muchas organizaciones populares; busca la profesionalización de sus integrantes y promotores. Promueve la formación intelectual y académica e incorpora demandas culturales al movimiento social en general. Es una asociación independiente que, a pesar de su posición contestataria, hace uso de los beneficios que pueda proporcionar alguna institución estatal; es una forma de reclamar y recobrar lo que, por derecho, les corresponde como ciudadanos de la nación.

Para la Comisión Cultural, la independencia de su proyecto autogestivo descansa en la fidelidad a sus objetivos.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ACHA, Juan, **El Arte y su Distribución**, México, UNAM, 1984.
- ACHA, Juan, **Arte y Sociedad: Latinoamérica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- ARVATOV, Boris, **Arte y Producción**, Madrid, Alberto Corazón, 1973.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, **Culturas Populares y Política Popular**, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, **Sociología y Cultura**, México, CNCA-Grijalbo, (Los Noventa 11), 1990.
- DÜVIGNAUD, Jean, **Sociología del Teatro**, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- FELL, Claude, **José Vasconcelos, los años del águila**, UNAM, 1989.
- FLORESCANO Enrique. *comp* **El Patrimonio Cultural de México**, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, **Políticas Culturales en América Latina**, México, Grijalbo, (Los Noventa 21), 1990.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, **Culturas Híbridas**, México, CNCA-Grijalbo, (Los Noventa 21), 1990.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *comp* **El Consumo Cultural en México**, México, CNCA, 1993.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, **Consumidores y Ciudadanos**, México, Grijalbo, 1995.
- GONZALEZ CASANOVA, Pablo. *coord.* **Cultura y Creación Intelectual en América Latina**, México, Siglo XXI-UNAM-Universidad de las Naciones Unidas, 1984.
- HIJAR, Alberto, **Postmodernismo y Contrarrevolución**, México, Escuela de Cultura Popular, 1994.
- MARX, Karl, **El Capital**, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- MARX, Karl, **Introducción General a la Crítica de la Economía Política**, México, Siglo XXI, 1977.
- PERAZA, Miguel, **El Arte del Mercado en Arte**, México, Plus Editores, 1990.
- POLI, Francesco, **Producción Artística y Mercado**, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

- POULLION, Jean, **Problemas del Estructuralismo**, México, Siglo XXI, 1986.
- ROSALES ANAYA, Héctor. *coord.* **Cultura, Sociedad Civil y Proyectos Culturales en México**, México, CNCA-UNAM, 1994.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, **Las Ideas Estéticas de Marx**, México, ERA, 14, ed. 1986.
- TARRE MURZI, Alfredo, **La Política Cultural en Venezuela**, Caracas, Monte Avila, 1972.
- TOVAR Y DE TERESA, Rafael, **Modernización en la Política Cultural**, CNCA-FCE, México, 1984.
- ZEA, Leopoldo, **Sentido de la Difusión Cultural Latinoamericana**, México, UNAM, 1981.

HEMEROGRAFIA

- CASTILLO H., José, "Urge una Escuela Normal de Arte". **El día**, México D.F., (13 de agosto de 1995), p. 16
- DE LA VEGA, Miguel, "Abstracciones, generalidades, ningún programa sólido en las propuestas culturales de los partidos políticos". **Proceso**, México D.F. #915, 16 de mayo de 1994.
- DE TAVIRA, Luis, "La Ciudad del Teatro". **La Jornada Semanal**, México D.F. #294 (24 de enero de 1995) p. 35
- DIAZ, Gloria Leticia, et.al, "La Jornada Maratónica de la Cultura, entre el entusiasmo y la desconfianza". **Proceso**, México D.F., #964, (24 de abril de 1995), p. 60-61
- FRIEDMAN, John, "Del Poder Social al Poder Político". **Estudios Sociales Centroamericanos**, Costa Rica, #55 CSUCA (abril de 1981), p. 61
- GARCIA CANCLINI, Néstor, "De Cartagena a Miami, Políticas e Integración por el Mercado". **Nueva Sociedad**, Caracas, (sept-oct, 1994) p. 31
- GOMEZ PEÑA, Guillermo, "Terreno Peligroso". **La Jornada Semanal**, México D.F. #318 (15 de octubre de 1995), p. 7
- HARMONY, Olga, "Capuchas". **La Jornada**, México D.F. (5 de enero de 1995), p. 23
- MAGALLON, Anaya, "Cultura, Tradición y Modernidad en

- América Latina y el Caribe a fin de Siglo". **Cuadernos Americanos**, México D.F. #47 UNAM, (sept-oct de 1994) p. 108
- MONSIVAIS, Carlos, "De los Gobiernos, la Sociedad Civil y la Cultura". **ZURDA**, México D.F. #5-6, vol. II, (primer y segundo semestre de 1989) p. 26
- PARTIDA, Armando, "La Muestra Nacional de Teatro, del Esplendor Decuroso a la Decadencia". **El Día**, México D.F. (27 y 28 de diciembre de 1994), p. 16
- RUIZ LUGO, Marcela, "El Teatro como Instrumento de la Extensión y Difusión Cultural Universitaria". **Cuadernos de Filosofía y Letras**, México #12 UNAM, 1985, p. 51-55
- VEGA, Patricia, "XV Muestra Nacional de Teatro". **La Jornada**, México D.F. (8 de noviembre de 1994), p. 24
- WARMAN, Arturo, "Entre las Vacas Gordas y el Vacío". **NEXOS**, México D.F. #37 (enero de 1981), p. 11-14
- ZEA, Leopoldo, "Naturaleza y Cultura". **Cuadernos Americanos**, México #39 UNAM (may-jun de 1993), p. 91-92

DOCUMENTOS Y PUBLICACIONES

- ANTOLOGIA DE TEXTOS PARA LA PRIMERA REUNION SOBRE PROMOCION CULTURAL Y EDUCACION ARTISTICA**. INBA, México, 1981.
- CARTA INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS**, ONU, Nueva York, 1978.
- CONFERENCIA INTERGUBERNAMENTAL SOBRE ASPECTOS INSTITUCIONALES, ADMINISTRATIVOS Y FINANCIEROS DE LAS POLITICAS CULTURALES**. Informe final, París, 1970.
- DESARROLLO HUMANO**, Informe, UNESCO-FCE, México, 1994.
- **LA CULTURA EN UN PROYECTO DE REFORMA DEL ESTADO**, Comité Para la Reforma del Estado, (COPRE) Vol. 10, tomo I, Caracas, 1988.
- **LA UNION DE VECINOS Y DAMNIFICADOS 19 DE SEPTIEMBRE**, "una experiencia de la sociedad civil", Equipo Editor, S.C. México 1995.
- **MERCARTES**, Quinto Gran Festival de la Ciudad de México, julio de 1993.

- **PLAN NACIONAL DE CULTURA 1992-1994**, Instituto Colombiano de Cultura, (COLCULTURA), Santa Fe de Bogotá, 1992.

- **PRIMERA CONVOCATORIA NACIONAL DE TEATRO, IMSS**, Memorias, 1992.

- **SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, Conceptos Básicos**. Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), Santa Fe de Bogotá, 1993.

- **LEGAJO INFORMATIVO**, Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1993.

- **VIII FORO DE CULTURA DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE**, Suplemento, Prensa Libre, Guatemala, 8 de abril de 1996

PONECIAS Y ENTREVISTAS

- De Tavira, Luis, Ponencia presentada en el foro: **El Teatro y sus Públicos**, CITRU, INBA, México, 28 de abril de 1995.

- Espinosa Mario, Entrevista personal, México DF, 13 de noviembre de 1994.

- Zermeno Raúl, ponencia presentada en el foro: **El Teatro y sus Públicos**, CITRU-INBA, México, 28 de abril de 1995.