



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**La participación de Asociaciones Civiles en la
promoción y divulgación de las artes en
México: el caso de Pro Ópera**

TESINA

para obtener el título de

**Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública
(opción Ciencia Política)**

Presenta:

Rodrigo Diego Rivera Hernández

Directora de Tesis:

Lic. Alma Imelda Iglesias González

México, D.F. Junio 2010



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.

Agradecimientos

A mis padres, Raúl y Adriana, por la autoridad.

A mi hermano Raúl, por su contagioso amor a los libros.

A Jessica que tantas veces me levantó el ánimo para seguir escribiendo. Para ella que me ha ensañado tanto.

A mis abuelos, por su cariño y ejemplo.

A mi tía Bertha, por su amor a la vida.

Pepe. *Perdón por llegar tarde.*

A Lucía, por todas las pláticas con y sin sentido.

A Pilar, compañera de tantas óperas.

A Yare, la incansable.

A Chucho, por su amistad incondicional.

A mis amigos de Mérida, con los que comparto más que recuerdos.

A mi asesora Alma Iglesias, por haber cobijado un proyecto que estaba huérfano.

A Charles Oppenheim, por su asesoría, tiempo e interés.

A Irma Cavia, por todas las facilidades prestadas para la elaboración de esta tesina.

A todos los que no estuvieron en esta lista que merecerían estarlo.

Índice de contenido

Introducción.	Pág. i.
Capítulo I.	Pág. 1.
Capítulo II.	Pág. 26.
Capítulo III.	Pág. 49.
Conclusiones.	Pág. 68.
Bibliografía.	Pág. 72.

Introducción

Las artes son bienes culturales fundamentales y representan el rasgo distintivo de cada sociedad. A través de ellas, el Hombre ha expresado su forma de pensar y de actuar, una descripción de su forma de vida y una crítica a su circunstancia. De esta forma, son fuente fundamental de conocimiento y, por tanto, de oportunidades. Sin embargo, también tienen que ver con una serie de significados que transmiten y comunican sentimientos que no pueden ser comprendidos desde la esfera de la racionalidad. Su inherente subjetividad tiene la capacidad de involucrar al hombre en una serie de experiencias que son parte esencial de su desarrollo. La aprehensión de las actividades artísticas, por ello, forma parte de la formación intelectual del ser humano al momento en que éste despierta su creatividad, su mentalidad crítica y su capacidad de comprender su entorno.

Una de las consecuencias fundamentales del siglo XX, sobre todo a raíz de la creación de organismos internacionales como la ONU, fue la de establecer como tarea fundamental de los estados modernos la realización, divulgación y fomento de las actividades culturales — entre ellas las artes —, que se desarrollan en el interior de sus sociedades. Como consecuencia de ello, se establecieron nuevos paradigmas que dejaron ver que la política cultural no podía seguir entendiéndose como una serie de lineamientos institucionales ajenos a la realidad social y, sí en cambio, como fundamento de la identidad y como herramienta del desarrollo para la consolidación del tejido social. De hecho, el mismo concepto de *desarrollo* cobraría una nueva dimensión al establecerse que el bienestar no depende de manera exclusiva del bienestar económico o material. En este sentido, las manifestaciones artísticas comenzaron a ser concebidas por las políticas culturales más allá de los estigmas que la situaban como el simple entretenimiento de las clases privilegiadas.

Nuestro país no estuvo ajeno a ello, sin embargo, las constantes guerras, la inestabilidad política y la paupérrima situación económica prevalecientes desde la consumación de la independencia en 1821 hasta las primeras décadas del siglo XX, provocaron que fuera prácticamente imposible que los distintos gobiernos

tuvieran oportunidad de dar continuidad a proyectos destinados a establecer una política cultural sólida a nivel nacional.

La institucionalización cultural en México tuvo como punto de partida la creación de la Secretaría de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924). A partir de entonces, el gobierno mexicano asumió una de sus responsabilidades más importantes: la rectoría de los esfuerzos en materia educativa, cultural y de creación artística, comenzando a forjarse así políticas culturales de Estado que tendrían y tienen por objetivo el fortalecer la formación integral de amplios sectores sociales. En este tenor, la ópera representa un caso significativo.

Por su naturaleza, el operístico es un espectáculo complejo que requiere de grandes recursos pues en su producción convergen una gran cantidad de disciplinas artísticas, así como de personas.

Desde que comenzó a producirse ópera regularmente en el siglo XIX, ésta fue financiada por empresas privadas con una intervención mínima del gobierno (éste únicamente prestaba los espacios de representación y conseguía músicos para las orquestas y coro).

La creación de la Compañía Nacional de Ópera (CNO) con la conformación de su Coro y Orquesta en 1938 y 1955, respectivamente, significó el primer esfuerzo estatal por producir ópera aunque todavía bajo un esquema mixto de colaboración con la iniciativa privada.

De 1940 a 1970 el arte lírico vivió su época de mayor esplendor pues fue posible que muchos de los mejores cantantes del mundo se presentaran en México. Ello motivó un entusiasta interés por parte de amplios sectores sobre todo de la clase media.

El gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), no obstante, dejó de incentivar la inversión privada en actividades artísticas, asumiendo por completo la producción de ópera en nuestro país. Sin interés ni experiencia gubernamental para producir y promover un espectáculo que consideraba como elitista, el arte lírico hecho en México perdió calidad al no contar con los recursos suficientes para contratar a

artistas de primer nivel, ni la capacidad para mejorar la calidad de los artistas nacionales.

En 1985 fue creada Pro Ópera A.C. organización sin fines de lucro fundada con el propósito de coadyuvar en la difusión, promoción y mejoramiento de la ópera hecha en nuestro país, estableciendo para ello relaciones de colaboración con instancias oficiales como la Compañía Nacional de Ópera y, en fechas recientes, con el Fondo Nacional de Creadores de Arte (FONCA), instituciones autónomas como la Universidad Nacional Autónoma de México, así como con la iniciativa privada, buscando contar con los mayores recursos disponibles para la consecución de su objeto social.

Pro Ópera representa uno de muchos casos de colaboración entre la sociedad civil y autoridades culturales en materia de difusión de las artes. Para comprender cómo ha sido esta colaboración, cuáles han sido sus resultados y cuáles son sus limitaciones, esta investigación tomará como referencia el periodo 1985-2009 y se dividirá en tres apartados.

El primero de ellos se centrará en las concepciones surgidas en el siglo XX que permitieron dar un nuevo significado al concepto de cultura, vinculándolo al desarrollo, la ciudadanía y la educación, estableciéndose así un proceso de elaboración de políticas culturales a nivel mundial del que, por supuesto, nuestro país no estuvo exento.

El segundo capítulo está dividido en dos partes. La primera, narra la historia de la cultura musical en México y el proceso de institucionalización de la enseñanza musical. Una segunda parte, describe los antecedentes de las primeras óperas presentadas en nuestro país, cómo es que el género fue financiado desde el siglo XIX y los problemas que existen para su producción en la actualidad.

El tercer apartado describe la aparición exponencial que tuvieron las Organizaciones de la Sociedad Civil en nuestro país a partir de la década de los ochenta y de cómo estas iniciativas ciudadanas han trabajado para contribuir, en la medida de sus posibilidades, en la satisfacción de demandas sociales otrora atendidas de manera exclusiva por el gobierno. De esta forma, se describen los

objetivos por los cuales surgió *Pro Ópera A.C.* y se hace un recuento de las actividades que ha realizado desde su creación en 1985 hasta la actualidad.

Capítulo 1. Políticas culturales del Estado mexicano.

1.1. La importancia de las políticas culturales en los estados modernos.

La preocupación estatal por la cultura¹ se remonta a las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, pero toma un gran impulso a raíz del nuevo contexto internacional emergido tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Bajo la tutela capitalista liderada por los Estados Unidos, inicia un proceso ideológico y pragmático que aspira a una nueva concepción de las políticas culturales como parte esencial de los poderes públicos. En este contexto son creadas las organizaciones intergubernamentales del Sistema de Naciones Unidas como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y, a nivel interamericano, la Organización de los Estados Americanos (OEA). Las declaraciones que rigen a ambas, establecen en distintos artículos el derecho a la cultura, es decir, el “derecho esencial de la persona humana a tener acceso y a participar en la vida cultural de la comunidad y a gozar de los bienes culturales de nuestra época”².

Así, la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948 establece en su artículo 27 lo siguiente: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libre en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que resulten.”³

Asimismo, el preámbulo de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre de 1948 establece que: “Es deber del hombre ejercer, mantener y

¹ Para efectos de esta tesina, se utilizará el término de *cultura* de Roger Díaz de Cossío: “Es todo aquello en que hombres y mujeres participan como sujetos conscientes: sus modos de ser y de tener; las cosas que hacen y las maneras de usarlas; las ideas, las creencias y los símbolos; los valores, las costumbres, las imágenes que generan y adoptan; las instituciones que establecen en grupo y las normas de comportamiento que se dan.” Roger Díaz de Cossío, *Hacia una política cultural*, Limusa, México, 1988, Pág. 11.

² Edwin. R. Harvey, *Políticas culturales en Iberoamérica y el Mundo: aspectos institucionales*, Ed. Tecnos, Madrid, Pág. 116.

³ *Ibíd.* Pág. 119.

estimular por todos los medios a su alcance la cultura, porque la cultura es la máxima expresión social e histórica del espíritu (quinto párrafo).”⁴

El derecho a la cultura, pues, no sólo implica la posibilidad de que todo hombre pueda acceder a ella; va mucho más allá. Tiene que ver con la convicción de que el progreso material y económico, no necesariamente trae consigo bienestar. De esta forma, conceptos como el de *desarrollo* empezaron a cambiar dada su incapacidad de expresar cuestiones relacionadas con la calidad de vida.

“En efecto, la noción de desarrollo se ha ampliado, diversificado y profundizado progresivamente hasta englobar, rebasados los aspectos puramente económicos de mejoramiento de la condición humana, los aspectos llamados sociales. Y esto no se debe solamente al descubrimiento de que ciertos factores sociales, tales como la sanidad, la educación, el empleo, condicionan de hecho el crecimiento económico, sino también a que los comportamientos y los motivos que inducen o deberían inducir a las opciones primordiales de un planteamiento global de desarrollo, obedecen a ello. El hombre es el agente y la finalidad del desarrollo.”⁵

1.1.2. Conferencias Internacionales sobre Políticas Culturales.

En este marco de referencia, Naciones Unidas decidió organizar reuniones periódicas entre los principales responsables de los asuntos culturales de sus países miembros. El primero de estos cónclaves intergubernamentales denominados como Conferencias Internacionales sobre Políticas Culturales, se llevó a cabo en Venecia del 24 de agosto al 2 de septiembre de 1970 y tuvo como objetivo:

⁴ *Ibíd.* Pág. 118.

⁵ Director General de la UNESCO (1970), citado por Edwin R. Harvey en *Políticas culturales...* Op. Cit. Pág. 70.

“[...] permitir a los funcionarios gubernamentales «estudiar y comparar sus experiencias en materia de programas, gestión, administración y financiamiento de los asuntos culturales y proceder a un amplio y franco debate sobre las dificultades encontradas, soluciones ensayadas, los fracasos y los éxitos, contribuyendo así a aclarar las ideas sobre la política cultural y sus requisitos»”⁶.

Además de la Conferencia de Venecia, Naciones Unidas llevó a cabo reuniones similares en Helsinki, en 1972, Bogotá, en 1978, y México, en 1982. Si bien resulta difícil conocer los verdaderos alcances de estas reuniones debido a que la implantación de las políticas en los diferentes países nunca es homogénea, a raíz de ellas se reconoce ya una responsabilidad intrínseca de los gobiernos en materia de protección, fomento y difusión de la cultura. Con base en ello, los países participantes reconocieron que la cultura no puede seguir concibiéndose como un privilegio sino que debe ser el objetivo y motor del progreso.

Tras la Conferencia de México, Naciones Unidas y la UNESCO auspiciaron la creación de un Decenio Mundial para el desarrollo cultural que tuviera como estandarte la dimensión cultural del desarrollo:

“(...) la Conferencia precisaba que, por ser la cultura un elemento fundamental de la vida de todas las personas y de todas las comunidades, el desarrollo, cuya finalidad es el ser humano, posee una dimensión cultural esencial. Las palabras «fundamental», «finalidad», y «esencial» son suficientes para demostrar que, si bien la cultura es una dimensión del desarrollo, no constituye un simple factor entre otros sino el fundamento, el motor y el horizonte final”⁷.

⁶ *Ibíd.* Pág. 66.

⁷ Fabrizio, Claude, *Dimensión cultural del desarrollo: hacia un enfoque práctico*, UNESCO, París, 1995, Pág. 11.

El concepto de *desarrollo cultural* es uno de los que surgieron a raíz de la discusión internacional respecto a las políticas culturales⁸ – de manera más específica, a partir de la Conferencia de Venecia –. Éste se denomina como “el proceso del conjunto de factores capaces de acrecentar de manera significativa el nivel de vida cultural de la población, es decir, el grado de acceso o de participación en la vida cultural de la comunidad”.⁹

Aparecido en contexto similar, el concepto de vida cultural se definió como:

“el conjunto de prácticas y actitudes que tienen incidencia sobre la capacidad del hombre para expresarse, situarse en el mundo, crear su medio y comunicarse con otras civilizaciones. Puede contraponerse a la vida vegetativa y a la vida laboral, que es sólo un medio para alcanzar las dos primeras.”¹⁰

Estos conceptos sitúan al ser humano al máximo de sus capacidades y de su potencial sólo a partir de la asimilación de los bienes culturales¹¹. Precisamente, el *desarrollo integral* comprende al hombre mucho más allá de la satisfacción de los bienes materiales pues éstos, si bien son importantes, resultan insuficientes en la satisfacción de los bienes espirituales.

⁸ En esta tesina la política cultural será entendida como “(...) el conjunto de las intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”

Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987, Pág. 26.

⁹ Augustin Girard citado por Edwin R. Harvey, en *Políticas culturales...* Op. Cit., Pág. 112.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ La convención para la protección de bienes culturales de la ONU de 1954 definió los bienes culturales como: “Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos.”

Eduardo Nivón, *Políticas culturales en México 2006-2020: hacia un plan estratégico del desarrollo cultural*, Universidad de Guadalajara, Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, Pág. 91.

1.2. Globalización, identidad cultural y ciudadanía.

La globalización es el fenómeno de integración de economías que establece un mercado a nivel mundial. Este proceso incluye movimientos de capital, apertura de fronteras y un vasto intercambio de información generado por las nuevas tecnologías y comunicaciones, entre otras cosas.

Un sistema de tales características genera, por supuesto, múltiples dificultades. Las economías nacionales se vuelven altamente vulnerables ante cualquier falla del mercado, los gobiernos ponen en entredicho su soberanía al depender grandemente de la inversión extranjera y, en materia social, tienden a incrementarse los índices de pobreza y desigualdad económica que, a su paso, provocan grandes olas migratorias.

La acción de la globalización, pese a que tiende a la homogenización de ciertas prácticas de consumo a favor del libre mercado y de las empresas transnacionales, no forma comunidad, es decir, sentimientos de identidad colectiva o lazos de identificación solidarios: “El término globalización es engañoso, pues se refiere, ante todo, a una interconexión en el plano de la economía y de las comunicaciones, mas no conlleva necesariamente un sentido de comunidad.”¹²

No obstante, las contradicciones no terminan ahí. Es también evidente la incongruencia existente entre los procesos globales de desarrollo puestos en marcha por organismos transnacionales, y las necesidades locales de cada región. Esta nueva y paradigmática sociedad de la información, por tanto, genera nuevas y complejas realidades culturales.

“Es un hecho que la mayoría de los conflictos que vive el mundo moderno son de orden cultural: guerras de religiones, etnicidad, migración, guerras de símbolos, de imágenes y múltiples tensiones por el consumo. Niños y jóvenes protagonizan conflictos de

¹² Claudio Lomnitz, “La decadencia en los tiempos de globalización”, en Néstor García Canclini [et al.], *De lo local a lo global, perspectivas desde la antropología*, UAM, México, 1994, Pág. 90.

autoridad y desintegración familiar, crisis de pertenencia y de integración, crisis de significados que hacen aflorar violencia y el uso de drogas como salidas artificiales a un mundo que no se entiende y mucho menos se soporta.”¹³

La *identidad cultural* se refiere al sentido de pertenencia que tiene una determinada comunidad respecto a ciertos factores étnicos, históricos y lingüísticos, pero también a partir de creencias, costumbres, modos de pensar y de actuar, valores, tradiciones y símbolos. No obstante, ésta no es un agente estático e inmutable sino que se conforma de elementos variables, sujetos a constantes cambios y transformaciones, según la evolución de los valores del grupo de referencia.

Si bien no es posible afirmar que el proceso globalizador haya trastocado por completo la identidad cultural, es un hecho que los valores de referencia han cambiado de manera sumamente acelerada y que, en tales circunstancias, las nociones tradicionales de identidad, pertenencia y cultura nacional han dado paso a conductas individualistas con poca conciencia solidaria. En cada país se abre entonces la disyuntiva de cómo hacer coincidir estos dos procesos contrapuestos: el de una realidad global, y el de la satisfacción de necesidades locales cada vez más urgentes.

En el texto antes citado de Lucina Jiménez, la autora retoma una reflexión de Fernando Savater respecto al papel que juega la educación en este proceso:

“[Savater] se preguntaba si la escuela debe formar competidores u hombres completos, si fomentar la autonomía individual o la cohesión social, desarrollar la originalidad innovadora o mantener la identidad tradicional. Se preguntaba si la escuela ha de optar por la eficacia o por el riesgo creador.”¹⁴

¹³ Lucina Jiménez, *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, Intersecciones – CONACULTA, México, 2006, Pág. 185.

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 187.

El de la ciudadanía¹⁵ se convierte entonces en un tema fundamental. Para la cultura democrática, el ciudadano es el agente capaz de dirigir sus destinos a través de la participación electoral, pero sobre todo, a través de tomar parte en procesos que van mucho más allá de las elecciones, es decir, exigiendo cuentas a sus autoridades y participando en la toma de decisiones que involucran la solución de las problemáticas públicas que tienen que ver con su vida cotidiana.

“Uno de los aspectos más importantes para la construcción de una democracia real es el lograr que la participación ciudadana trascienda la necesidad inmediata y genere procesos de toma de conciencia y autoconciencia, con lo que los sujetos se constituyen en personas aptas para tomar decisiones y construir críticamente su realidad social y cultural.”¹⁶

En contextos similares, la política cultural necesaria debe ir más allá de esquemas puramente funcionales y vincularse estrechamente a los principios de la educación, es decir, al fortalecimiento de las bases sociales a través de la promoción de valores e identidades que permitan, por una parte, formar ciudadanos laboralmente competitivos en la esfera internacional, pero también capaces de trabajar en el combate de la exclusión social, la marginación y las desigualdades económicas y sociales. Se trata, ni más ni menos, de formar ciudadanos conscientes de lo que pasa en su entorno, participativos en la toma de decisiones que afectan a su comunidad y con una amplia perspectiva para la construcción de nuevos paradigmas que les permitan ir satisfaciendo sus necesidades más apremiantes.

¹⁵ “En el contexto actual, la ciudadanía representa la noción de participación en la vida pública, no sólo en el campo de la política, sino en términos de la cabal participación en la vida de la comunidad. Esto implica comprender el concepto de ciudadanía ya no en el sentido estricto de la política, sino en un sentido sociológico amplio, enfatizando más las relaciones entre la ciudadanía y la sociedad como un todo. Así también la ciudadanía tiene que ver con derechos y con obligaciones, por un lado frente al Estado, y por otro, su responsabilidad frente y para la comunidad.”

Eduardo Nivón, *Políticas culturales...* Op. Cit. Pág. 92.

¹⁶ María Ana Portal, “Democracia y espacios públicos. Identidad, enclaves privados y participación ciudadana”, en Lourdes Arispe [et al.], *Los retos culturales de México frente a la globalización*, Cámara de Diputados, Miguel Ángel Porrúa, México, 2004, Pág. 200.

Así, el tema de la política cultural y, en específico, el de una política de promoción cultural efectiva, aparece como una opción atractiva en el propósito de concientizar y enseñarle al ciudadano a serlo.

1.2.1. Difusión cultural y fomento de la ciudadanía.

La difusión¹⁷ cultural, comprendida como el estímulo de la creación en todas sus manifestaciones, constituye una de las más importantes funciones cumplidas por la política cultural de Estado pues “(...) las diversas creaciones culturales cumplen su cometido, su ciclo como lenguajes expresivos y sistemas de comunicación, sólo a través de la difusión”¹⁸. Así entendida, uno de sus componentes fundamentales radica en la libertad de creación:

“El Estado mexicano no crea ni produce cultura, sino que favorece y fomenta mejores condiciones para su florecimiento. Es decir, el principio fundamental de la promoción cultural descansa en el respeto irrestricto a la libertad de creación y expresión de los intelectuales y artistas. En una nación que encara, basada en sus profundas tradiciones, el reto de la modernización, la voz y expresión de los hombres de cultura tienen una función determinante. Por ello, al país le interesa que estas expresiones se generen sin contrapesos ni condiciones; que se enriquezca el análisis, la interpretación y el testimonio de nuestra realidad y que se estimule también la libertad de pensamiento, la imaginación y la creatividad de todos los miembros de la sociedad.”¹⁹

A pesar de que suele concebirse exclusivamente como la organización de eventos y la publicidad de los mismos, la difusión cultural abarca retos como la formación

¹⁷ Para efectos de esta tesina, *difusión cultural* y *promoción cultural* se utilizarán como sinónimos.

¹⁸ Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, Pág. 74.

¹⁹ *Ibíd.*, Pág. 71.

de nuevos públicos y hacer de las bellas artes y literatura una experiencia trascendente.

Para que así sea, el arte debe entenderse más allá de los estigmas que lo ubican como una sofisticación artificial de ciertos grupos privilegiados; es mucho más que eso. Su naturaleza, como expresión de lo estético y lo bello, involucra una serie de significados que transmiten y comunican sentimientos que no pueden ser entendidos de manera racional. Además, a través de sus múltiples manifestaciones, el arte expresa los valores, costumbres, defectos y virtudes de determinados grupos sociales en momentos específicos; las obras de arte, por tanto, son reflejo histórico, político, social y cultural de una época.

La idea de fomentar la ciudadanía a través del arte y la cultura implica, por supuesto, darles el lugar que merecen a través de una política cultural seria. Esto implica concebir al arte como factor de cohesión social, de integración, de identificación y como motor de la creatividad porque, siendo así, será aprovechado en todo su potencial y coadyuvará a la formación de seres humanos menos preocupados por el consumo y más conscientes de su entorno.

“En lugar de fomentarse el ejercicio de la ciudadanía cultural, entendida como la capacidad autónoma de decidir cómo se construye la cultura propia y con qué prácticas culturales se relaciona una persona, se fomenta el consumo pasivo y dominante.”²⁰

Si la promoción cultural tiene por propósito generar interés por la cultura y las artes para que éstas puedan convertirse en una experiencia trascendente, la educación, entendida más allá de un aprendizaje técnico destinado a la producción y como componente fundamental de la política cultural, y la comunicación, como herramienta esencial de difusión, son instrumentos de los que debe de retroalimentarse.

²⁰ Lucina Jiménez, *Políticas culturales...* Op. Cit., Pág. 191.

Para efectos de esta tesina, utilizaremos las palabras de Roger Díaz de Cossío²¹ para ilustrar objetivos a los que debe aspirar una educación de este tipo.

“Los objetivos describen un tipo de hombre y mujer educado: una persona o niño que se aprecie a sí mismo y a los demás, que tenga capacidad de observar y pensar lógicamente, de aprender por sí mismo y de expresarse con claridad, que pueda disfrutar la vida y verse a sí mismo y a los demás con sentido del humor; que tenga una clara conciencia moral y valores y actitudes que favorezcan la libertad, la justicia y la solidaridad.”²²

En las últimas décadas, la ciencia ha destacado la importancia de fomentar la educación artística en los sistemas escolares. Al menos en nuestro país, la idea de incorporarla a la educación formal viene desde que José Vasconcelos planteó dicha necesidad en 1921.

Sin embargo, históricamente, propuestas de esta naturaleza se han topado con varios inconvenientes. El paradigma newtoniano-cartesiano ha dejado en Occidente una separación tajante entre la mente, lo físico y lo emocional. A partir de ello, las artes (dígase música, pintura, literatura, cine o cualquier otra) han sido escindidas tanto del conocimiento científico, como también de las disciplinas especulativas (por ejemplo la filosofía). Como en ninguna otra cultura, en nuestras sociedades el progreso de la humanidad es valorado conforme a sus avances científicos y tecnológicos, de tal forma que la concepción cultural “tiende a referirse a quehaceres especulativos y a actividades ligadas al ocio y al buen gusto”.²³

Si como consecuencia de lo anterior, suele pensarse que hay asuntos más inmediatos que atender, y que, aunado a ello, quienes demandan más recursos y

²¹ En este caso, el autor toma como base las formulaciones para los objetivos de la educación hechas por Fernando Solana a fines de 1982.

²² Roger Díaz de Cossío, *Hacia una...* Op. Cit., Pág. 41.

²³ Guillermo Alberto Paredes, *La política cultural para el Distrito Federal durante el gobierno de Andrés Manuel López Obrador: una propuesta para su análisis*, Tesis, Lic. en Sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2004, Pág. 81.

una mejor coordinación de las acciones gubernamentales en el rubro representan a una minoría que no tiene mayor injerencia en el electorado, no sorprende que los montos destinados en México a la materia no sean los que recomiendan las autoridades internacionales²⁴, y mucho menos, que no se tomen las medidas necesarias para corregir el descuido administrativo en que se encuentra tanto el sector cultural como la educación artística:

“Actualmente, la educación artística que se imparte en el nivel básico de instrucción presenta rezagos, falta de profesionalización y subvaloración. Aunque la SEP establece la impartición de nociones básicas en cuatro disciplinas (artes plásticas, teatro, danza y música), las actividades en esta materia se realizan sin labor pedagógica planeada y sistemática, no hay contenidos obligatorios ni secuencias preestablecidas y los maestros carecen de capacitación en la materia.”²⁵

Los inconvenientes en la aplicación de la educación artística, queda claro, son múltiples. No obstante, como esencia de la promoción cultural, debe entenderse en tres sentidos:

1. Como parte de los procesos de aprendizaje, es decir, a través de la estimulación de la capacidad creativa, la imaginación, la capacidad de simbolizar y el pensamiento crítico.

“El arte puede ampliar los horizontes de los códigos de comunicación de una persona, así como su capacidad de relacionarse, por un lado, con la lectoescritura (fundamental no sólo como habilidad latente sino como práctica cotidiana) y, por otro, con

²⁴ Según Eduardo Nivón, el presupuesto asignado a la cultura en 2005 representó el 0.07% del Producto Interno Bruto (PIB) nacional. Los organismos internacionales recomiendan que la inversión en este sector debe ser equivalente a al menos el 1%.

Eduardo Nivón, *Políticas culturales...* Op. Cit.

²⁵ *Ibíd.*, Pág. 42.

símbolos y significados que transmiten las imágenes y las diferentes expresiones artísticas y culturales en general.”²⁶

Una educación integral así concebida, no tiene por objeto formar profesionales del arte de manera masiva. Se trata de un sistema a través del cual se enseñe el arte, pero sobre todo, a través de él.

“(…) es necesario distinguir entre la educación artística propiamente dicha, destinada a la formación de profesionales, es decir, de artistas, de aquélla que constituye la posibilidad de explorar otros lenguajes y capacidades expresivas, orientada más hacia la educación por el arte. Este enfoque tiende a favorecer y enriquecer la expresividad del ciudadano, su capacidad analítica, el pensamiento abstracto y la autoafirmación personal, además de ayudarlo a convivir en medio de la incertidumbre y el caos.”²⁷

Se trata pues de formar “(…) niños y jóvenes con inteligencias múltiples, con autoestima, con capacidad expresiva y con sensibilidad e imaginación, conscientes de su potencialidad y capaces de acercarse a los distintos lenguajes artísticos”²⁸.

2. Para formar nuevos públicos capaces de disfrutar de las distintas manifestaciones culturales. El motivo fundamental de la educación artística en este sentido se basa en que “la ampliación del público interesado en las bellas artes depende de la capacidad del sistema escolar para iniciar a los niños y adolescentes en el disfrute del arte.”²⁹

²⁶ Lucina Jiménez, “Relatoría”, en Néstor García Canclini [et al.] *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*, Santillana, OEI, México, 2002, Pág. 349.

²⁷ Lucina Jiménez, *Políticas culturales...* Op. Cit., Pág. 197.

²⁸ *Ibíd.*, Pág. 198.

²⁹ Eduardo Nivón, *Políticas culturales en México...* Op. Cit., Pág. 51.

3. Como parte de una política cultural, que en coordinación con otras de índole social, tome en cuenta el valor emancipativo y lúdico del arte para crear nuevos paradigmas entre los individuos capaces de fomentar la cohesión social, la solidaridad y la identidad de quienes aprenden de él. La educación artística, pues, puede y debe valerse de otras tantas actividades (deporte, fiestas y ceremonias populares, usos y costumbres) pero también de políticas públicas específicas que en su conjunto, promuevan contextos sociales favorables que coadyuven a un desarrollo social coherente e integral. En esta medida, podrán revertirse a mediano y largo plazo problemas tales como la desintegración familiar, la violencia y la criminalidad.

“La educación artística no resuelve el problema del hambre o del desempleo, para eso se requieren políticas públicas específicas, pero sí brinda a esos niños y jóvenes un sentido para su vida, una manera de relacionarse y una forma de crecer con disciplina y al mismo tiempo juego, placer y confianza que pueden influir en su entorno inmediato.”³⁰

Un ejemplo exitoso de ello lo representa el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles Simón Bolívar de Venezuela, creado desde 1975. Concebido como un proyecto social más que artístico, el Sistema de Orquestas venezolano se ha valido de niños y jóvenes provenientes de zonas, en su mayoría marginadas de aquel país, teniendo como objetivo principal el fomento de la cohesión y el desarrollo social de sus miembros.

“Porque no se trata de formar niños prodigios ni estrellitas del firmamento para el *show business*. La idea es elemental: formar mejores personas. Muchos de quienes han formado parte del

³⁰ Lucina Jiménez, *Políticas culturales...* Op. Cit., Pág. 182.

sistema venezolano de orquestas tienen profesiones muy distintas a la música.”³¹

Aun siendo así, la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela no sólo ha sido reconocida por su calidad a nivel internacional sino que ha sido dirigida por algunos de los mejores directores de orquesta del mundo, entre ellos Simon Rattle, Giuseppe Sinopoli y Claudio Abbado.

1.3. Breve historia de la institucionalización de la política cultural en México: SEP, INBA y CONACULTA.

El optimismo y renovados bríos tras la victoria sobre la madre patria española en 1821, no pudieron concretarse en un rápido impulso del desarrollo nacional. Por el contrario, pasarían muchas décadas para que en el país se estableciera una paz, aunque fuese forzada.

En lo político, por poner un ejemplo, entre 1821 y 1850 se sucedieron un total de 50 gobiernos, 11 de ellos presididos por el general Antonio López de Santa Anna. La inestabilidad política y las disputas internas entre partidos proyectaron hacia el exterior la imagen de un país débil, razón por la cual México fue víctima de intervenciones extranjeras: la primera por parte de los franceses en 1838, y la segunda por Estados Unidos en 1847. En lo económico, si bien lograda la independencia la deuda heredada ascendía apenas a unos 45 millones de pesos, la bancarrota era absoluta. El país padecía de una severa descapitalización, de un sistema de recaudación de recursos desorganizado y de infraestructura en mal estado o totalmente destruida. Por si fuera poco, el gobierno mexicano debía estar al pendiente de un nuevo intento de reconquista por parte de los españoles.

En una situación tal, si bien no puede hablarse de una política cultural propiamente dicha en nuestro país hasta antes de la segunda mitad del siglo XIX,

³¹ Pablo Espinoza, “Un milagro cultural”, en Revista de la Universidad de México, Número 53, México, julio de 2008.

sí existieron previamente algunas instituciones culturales. Ejemplo de ello fueron la Academia de Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España (1783) y el Conservatorio de Antigüedades y Gabinete de Historia Natural creado por Agustín de Iturbide en 1822. Para 1825, se creó el Museo Nacional Mexicano, y posteriormente el Teatro Nacional y la Sociedad Filarmónica. Fue también esta época en la que se dictaron las primeras disposiciones respecto a la protección del patrimonio histórico y artístico.

Las primeras décadas del siglo XX fueron determinantes en la consolidación de la institucionalización de las políticas culturales. En 1905, Justo Sierra se convirtió en el primer titular de la recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes que, originalmente agrupó a instituciones tan diversas como el Conservatorio Nacional y su orquesta, el Museo de Arqueología e Historia, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Inspección General de Monumentos y la Biblioteca Nacional.

Si la institucionalización cultural fue importante para determinar la política cultural del país, más lo fue el acontecer revolucionario de ese periodo. La Revolución Mexicana, dentro de su multiplicidad de proyectos, fusionó sus ideales con los de la cultura popular prevaleciente. Producto de ello surgieron políticas públicas que no sólo pretendían establecer la unión y la identidad en la población; el proyecto incluía también que la cultura llegara a sectores cada vez más amplios de ésta.

Como punta de lanza de este proyecto se erigió la Constitución de 1917:

“La Constitución Mexicana de 1917 anunciaba un nuevo proyecto de educación masiva con el propósito de poner en marcha la economía, incorporar a las masas y crear una numerosa clase media educada y nacionalista, capaz de resistir el poder de los caudillos y de las oligarquía nacionales y extranjeras.”³²

En este mismo tenor y a iniciativa de José Vasconcelos, fue creada en 1921 la Secretaría de Educación Pública. En el decreto que la establecía, se señalaba dentro de sus atribuciones:

³² Toby Miller y George Yúdice, *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2002, Pág. 38.

“(…) el fomento de la educación artística del pueblo, mediante conferencias y representaciones teatrales, audiciones de música y otros eventos similares como las exposiciones de obras de arte, la propaganda cultural cinematográfica y de otros tipos, y la convocatoria de concursos. El decreto, además, atribuía a la competencia de la Secretaría todo lo relativo a la propiedad literaria y artística”.³³

Las funciones y atribuciones establecidas inicialmente para la SEP han sido cambiadas, transformadas, ampliadas o refrendadas con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, la Ley Federal de Educación de 1973 y la Ley Orgánica de la Administración Pública de 1976, incluyeron dentro de las atribuciones de la Secretaría el fomento y difusión de todo tipo de actividades culturales, así como la realización de campañas con el fin de elevar el nivel cultural de la población, especialmente de la más desfavorecida en zonas rurales y marginadas.

“La misma ley establece que es tarea del Estado contribuir al enriquecimiento de la cultura nacional estimulando la creación de bienes culturales, incorporando valores e ideas universales y propiciando la investigación respectiva, todo ello a fin de integrar un acervo cultural en el que las innovaciones se armonicen con la tradición.”³⁴

Teniendo como objetivos la incorporación de las comunidades indígenas, la expansión de la educación artística, la defensa del patrimonio nacional y la regulación de la industria cinematográfica³⁵, la política cultural del Estado mexicano se consolidó durante la administración del presidente Lázaro Cárdenas.

³³ Eduardo Martínez, *La política cultural en México*, UNESCO, París, 1977, Pág. 18.

³⁴ *Ibíd.* Pág. 18.

³⁵ Randal Johnson citado por Toby Miller y George Yúdice, en *Política...* Op. Cit., Pág. 38.

Debido a lo anterior, no sorprende que a partir de la década de los treinta, se haya legislado ampliamente en materia de política cultural. Algunas de las leyes promulgadas que consolidaron el proceso institucional son las siguientes:

- a) Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1936).
- b) Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México (1945).
- c) Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1946).
- d) Ley que crea el Instituto Nacional Indigenista (1948).
- e) Ley de la Industria Cinematográfica (1949)
- f) Ley Federal sobre el Derecho de Autor (1956).
- g) Ley Federal de Radio y Televisión (1960).
- h) Ley Orgánica del Instituto Politécnico Nacional (1974).
- i) Ley de Premios, Estímulos y Recompensas Civiles (1975).
- j) Ley Orgánica de la Administración Pública Federal (1976).

A diferencia de otros países que gozan de un Ministerio de Cultura, en México no sucede así. El órgano rector de la cultura en nuestro país depende de la Secretaría de Educación Pública³⁶. Según la vigente Ley de Educación Pública expedida en 1993, la SEP tiene como funciones exclusivas:

- a) Fomentar, en coordinación con las demás autoridades competentes del Ejecutivo Federal, las relaciones de orden cultural con otros países, e intervenir en la formulación de programas de cooperación internacional en materia educativa, científica y tecnológica, artística, cultural, de educación física y deporte;

³⁶ Según Eduardo Nivón Bolán, esto conlleva varios inconvenientes y es “consecuencia del denominado «subsector cultura», el cual tiene en la actualidad un tamaño similar al de la Secretaría de la Reforma Agraria, pero, a diferencia de ésta, no recibe un presupuesto directamente y no tiene facultades legales para impulsar cambios en el sector y tampoco es reconocido como un rubro de la Hacienda Pública. En cambio, tiene fuertes presiones de atender a una población más exigente; de proteger, investigar, conservar y difundir un patrimonio cultural inmenso, con leyes poco actualizadas (...)”
Eduardo Nivón, *Políticas culturales en México...* Op. Cit., Pág. 64.

- b) Organizar y desarrollar la educación artística impartida en escuelas e institutos oficiales;
- c) Patrocinar la realización de congresos, asambleas, reuniones, eventos, competencias y concursos de carácter científico, técnico, cultural, educativo y artístico;
- d) Organizar y controlar el registro de la propiedad literaria y artística;
- e) Fomentar las relaciones culturales con otros países, en colaboración con la Secretaría de Relaciones Exteriores;
- f) Otorgar becas para que estudiantes mexicanos realicen investigaciones y estudios en el extranjero;
- g) Estimular el desarrollo del teatro y organizar concursos para autores y escenógrafos;
- h) Formular el catálogo del patrimonio histórico nacional, así como elaborar y manejar el catálogo de los monumentos nacionales;
- i) Organizar, financiar y administrar museos históricos, arqueológicos, artísticos, pinacotecas, galerías, procurando la integridad, mantenimiento y conservación de los tesoros artísticos e históricos del patrimonio cultural, además de proteger monumentos arqueológicos, objetos históricos, artísticos, ruinas prehispánicas y coloniales, como también lugares históricos o de interés por su belleza natural;
- j) Organizar exposiciones artísticas, ferias, certámenes, concursos, audiciones, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas de interés cultural;
- k) Orientar las actividades artísticas, culturales, recreativas y deportivas que realice el sector público federal;
- l) Establecer criterios educativos y culturales en la producción cinematográfica de radio, televisión y en la industria editorial.³⁷

³⁷ Alejandra Rosas Olvera, *Política cultural en México*, Tesis, Lic. en Administración Pública, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2004.

Durante la segunda mitad del siglo XX, dos institutos fueron los encargados de agrupar algunas de las tareas más importantes de la política cultural de Estado: la del patrimonio cultural a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y la de las artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La ley que dio cabida al INBA, expedida el 30 de diciembre de 1946, consideraba que el arte es

“la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional [...] que su personalidad artística es la que dota a los países de su fisonomía [...] que el Estado debe atender por su trascendencia la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad”.³⁸

Sin embargo, desde el sexenio de Luis Echeverría, la centralización, la falta de presupuestos adecuados y la excesiva burocratización de las instituciones culturales, dieron pie a una discusión respecto a la conveniencia o no de crear una Secretaría de Cultura.

La reacción general fue en contra del proyecto principalmente por el temor de que se generara un dirigismo cultural estatal y se violentaran las libertades artísticas.

Por supuesto, el proyecto del gobierno de Echeverría nunca se concretó; sin embargo, una propuesta similar volvió a surgir durante la campaña presidencial de Miguel de la Madrid en 1981; por fin, mediante un decreto del presidente Carlos Salinas de Gortari, se creó en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

La creación de un Consejo de cultura se entendió en dos sentidos. Mientras algunos pensaron que sería la antesala de una Secretaría de Estado dedicada a dicha materia, otros vieron simplemente en él la creación de un órgano coordinador de las instituciones preexistentes. En realidad resultó algo más cercano a esta segunda perspectiva.

³⁸ Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1946.
<http://www.culturayrs.org.mx/Revista/num4/Tortajada.html>

De manera general podemos afirmar que CONACULTA se creó con los siguientes objetivos:

1. Para coordinar las dispersas, heterogéneas y hasta monopolizantes áreas de administración cultural existentes, es decir, para fungir como coordinador superior.
2. Para encauzar proyectos destinados a la federalización y descentralización cultural a través de programas de trabajo con estados y municipios.
3. Para crear dependencias capaces de mitigar los descuidos existentes en determinadas áreas de la administración cultural.

Además de lo anterior, el Consejo surgió con la intención de romper determinados “vicios” administrativos. Se pretendía pues, que la nueva dependencia coadyuvara en los propósitos de la reducción burocrática, la capacitación de personal, la reorientación del presupuesto, así como el establecimiento de proyectos con otras instituciones culturales, la sociedad civil y la iniciativa privada.

CONACULTA coordina, a grandes rasgos, áreas referentes al patrimonio cultural, investigación referente a la educación y las artes, fomento de libro y la lectura, culturas populares, difusión de la cultura a través de medios audiovisuales y lo relacionado con el aliento a la creación artística y la difusión de las artes. Con respecto a esta última, posterior a la creación del Consejo, fueron creados otros dos institutos con la finalidad de reestructurar la educación, investigación, promoción y difusión artística en México: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y el Centro Nacional de las Artes (CNA).

El FONCA se creó con el objetivo de fomentar y estimular la creación artística sin incidir en el contenido estético de lo que se apoya³⁹, mientras que el CNA surgió con la misión de detonar un sistema nacional de educación artística capaz de impulsar en forma coherente los esfuerzos y recursos canalizados hacia ese sector⁴⁰.

³⁹ Eduardo Nivón, *Políticas culturales en México...* Op. Cit., Pág. 25.

⁴⁰ *Ibíd.*, Pág. 50.

1.3.1. La Universidad Nacional Autónoma de México.

La labor de la Universidad Nacional Autónoma de México ha ido siempre mucho más allá de la formación de profesionistas para el mercado laboral. Si bien los ha formado en prácticamente todas las áreas del conocimiento, ha sido sobre todo el espacio por antonomasia para el debate y la libre expresión de las ideas, para la investigación, para el desarrollo de la crítica, la generación de conocimiento científico y humanístico, además del centro neurálgico para el desarrollo de proyectos que dan respuesta a los problemas que tiene nuestro país. La Universidad es sí misma es un proyecto cultural, tal vez el más importante del siglo XX mexicano.

Hablar entonces del papel de la UNAM como difusora cultural es un tanto redundante pues muchas de sus partes se dedican de una u otra forma a la divulgación del conocimiento: museos, bibliotecas, publicaciones, páginas de Internet, programas de radio y televisión, etcétera. En todas estas áreas, la Universidad Nacional ha tenido un papel fundamental en la conformación del México actual:

“La UNAM ha contribuido notablemente en la comprensión y recreación de nuestra historia, de nuestras tradiciones, de nuestro pensamiento, de nuestro arte, de nuestra literatura, y no sólo ha formado miles de científicos, tecnólogos y profesionistas, sino que ha sido el lugar central para la discusión y renovación de las ideas, de los valores y de las formas de expresión humanística y artística que constituyen el meollo de la cultura nacional.”⁴¹

No obstante, más allá de que buena parte de su labor es intrínsecamente cultural, la Universidad cuenta con una Coordinación de Difusión Cultural dedicada a dar difusión a las artes.

⁴¹ León Olivé, “Las humanidades en la UNAM, pilares de la cultura y la identidad nacional”, en José Blanco (coordinador), *La UNAM, su estructura, sus aportes, su crisis, su futuro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, Pág. 231.

El proceso de institucionalización de esta área fue haciéndose más elaborado conforme las necesidades de la institución fueron creciendo. De esta forma, fueron creándose departamentos cada vez más específicos y el organigrama administrativo se hizo cada vez más complejo. Así, la Jefatura de Difusión Cultural pasó a ser una Dirección y después una Dirección General, hasta convertirse en la Coordinación con la que se cuenta hoy en día. De ésta, se desprenden oficinas que realizan trabajo en distintas áreas de las bellas artes. Por poner un ejemplo, solamente la Dirección General de Actividades Musicales (DGAM) de la UNAM, cuenta con un Departamento de Música de Cámara, un Departamento de Música Vocal y, como su elemento principal, con una Orquesta Filarmónica (OFUNAM). Todo esto, desde luego, sin tomar en cuenta a la Escuela Nacional de Música (ENM), que es parte de la institución y que tiene como fin la enseñanza profesional de la música.

La difusión misma del conocimiento y de las artes de todo lo que representa el entramado cultural nacional, sería incomprensible sin labor que ha desarrollado la UNAM al menos desde 1929, fecha en que logró su autonomía.

1.4. Empresas e industrias culturales

Históricamente, el apoyo a la producción artística ha sido posible por una de tres opciones: el subsidio estatal, sea a través del financiamiento directo a los artistas o a través de los subsidios a escuelas e instituciones oficiales; la iniciativa privada, por medio de organizaciones no lucrativas, como asociaciones y fundaciones, o a través de empresas culturales; o una combinación de ambas.

Además de los subsidios para el financiamiento y difusión de las artes a través de las instancias oficiales y autónomas, existe en México una compleja industria cultural conformada mayoritariamente por micro, pequeñas y medianas empresas (MiPyMes) que generan un gran número de empleos⁴², pero también por grandes consorcios.

⁴² Según Ernesto Piedras, en los países de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), las MiPyMes representan el 95% del total de las empresas culturales, generando así entre 60 y 70% del empleo en este sector.

“En el tercer sector de la Cultura viven los híbridos. Empresas culturales que no aspiran llegar a los muchos pero sí rebasar los pocos; que aspiran llegar a los suficientes (...) La ganancia puede ser su meta principal. O no: puede no serlo, pero requieren ganancias para seguir existiendo. La calidad puede ser su meta principal. O puede ser su estrategia para capturar público. O puede ser el factor ausente en sus planes.”⁴³

Independientemente de sus fines, existen muchos ejemplos exitosos. Dentro de los grandes consorcios, uno de ellos lo representa la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE). Desde su fundación en 1990, esta empresa ha organizado e importado eventos de todo tipo: conciertos masivos (Rolling Stones, Madonna, Paul McCartney), teatro, comedia musical (*Jesucristo Superestrella*, *Bésame mucho*), espectáculos diversos (*Stomp*, *Cirque du Soleil*), e incluso la producción y coproducción de cine (*Amores perros*, *Por la libre*, *Todo el poder*, *Un día sin mexicanos*, *Voces inocentes*).

Otro ejemplo exitoso es Argos, compañía productora de telenovelas innovadoras en contenido y formato como *Nada personal* y *Mirada de mujer*. En alianza con el Instituto Nacional de Bellas Artes, destaca también su coproducción de la puesta en escena *Molière*.

“Es interesante anotar algunas cosas sobre Argos, CIE y otras compañías exitosas del sector. Primero, su aprovechamiento del talento formado en las escuelas estatales. De ellas provienen sus creativos – directores, guionistas, actores –. Por otra parte, se han

Ernesto Piedras, *Industrias culturales para el Desarrollo Integral en México y América Latina*, estudio preparado para la Inter-American Culture and Development Foundation, Pág. 10.

<http://www.foromexicanodelacultura.org/files/EPiedrasP1.pdf>

⁴³ Sabina Berman; Lucina Jiménez, en *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, Pág. 57.

enlazado con los gigantes de la Cultura masiva, logrando así capital y acceso a difusión abundante.”⁴⁴

El aporte de estas empresas es intrínseco por su aporte al enriquecimiento cultural y estético de la sociedad. No obstante, económicamente también representan un factor de gran relevancia. Según un estudio realizado por Ernesto Piedras, las Industrias Protegidas por los Derechos de Autor (IPDA) en su conjunto, generaban en 1998 6.7%⁴⁵ del Producto Interno Bruto (PIB) de nuestro país, es decir, en términos meramente económicos esta industria genera más riqueza que otros sectores clasificados en el Sistema de Cuentas Nacionales del Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (INEGI), como lo son la agricultura, o la construcción. De hecho, la industria cultural ocupa el cuarto lugar al estar solamente debajo del turismo (8.5%), el petróleo (10%) y la industria maquiladora⁴⁶(12.5%).

Pese su importancia económica, lejos del establecimiento de políticas destinadas al fortalecimiento y crecimiento del sector, la industria cultural en México no cuenta con una ley que dé un trato fiscal específico ni mucho menos especial a las personas físicas, empresas o industrias ligadas al desarrollo cultural.

“A pesar de que se ha subrayado la importancia de las industrias culturales para la economía de los países es común ver que en América Latina las instituciones débiles y políticas públicas ineficientes siguen limitando el crecimiento del sector cultural, debido a que éstas permean únicamente a las grandes empresas, las cuales son minoría, y no a toda la comunidad cultural en general, limitando el acceso a aquellos creadores de expresiones no comerciales y a los artesanos, pertenecientes a los estratos más bajos de la

⁴⁴ *Ibíd.*, Pág. 60.

⁴⁵ La cifra corresponde a 1998. Ernesto Piedras, *Industrias culturales para el Desarrollo...* Op. Cit. Pág. 7.

⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 9.

pirámide, al desarrollo de la cultura y en muchos casos a lo que puede ser su única forma de sustento.”⁴⁷

Y es que, a excepción de lo que sucede con las industria editorial, exenta del pago del IVA, y cinematográfica, con trato preferencial también en la exención de impuestos a quienes invierten en la realización de películas de origen nacional, otros sectores económicos sí reciben un trato preferencial y beneficios fiscales. Es el caso, por ejemplo, de la industria maquiladora:

“(…) que cuenta con apoyos para capacitación especializada de su mano de obra, tratamiento fiscal especial para la internación de sus insumos y maquinaria y equipo, así como para la exportación de sus productos terminados, infraestructura específica para la movilización de su mano de obra, insumos y productos, etc.”⁴⁸

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 10.

⁴⁸ Ernesto Piedras, “¿Una política fiscal para la cultura?”, <http://octavioislas.wordpress.com/2008/06/21/1283-mexico-%c2%bfuna-politica-fiscal-para-la-cultura-ernesto-piedras/>

“El principio es elemental: quien genera armonía mediante un instrumento musical produce belleza y, por tanto, empieza a conocer por dentro la armonía esencial, que es la armonía humana”.
José Antonio Abreu.

Capítulo 2. La ópera en México.

2.1. Breve historia de la cultura musical en México.

2.1.1. Antecedentes. La Colonia.

Según los testimonios de cronistas y viajeros, la música fue un elemento muy importante en la sociedad novohispana. Entre las autoridades eclesiásticas, sirvió en la tarea de evangelización; en lo político, coadyuvó en la tarea de cohesionar a los distintos grupos sociales y, en lo social, se convirtió en un elemento natural para expresar una gran cantidad de sentimientos que, por el contexto, debían ser reprimidos. La música fue vía de escape.

“El orgullo de una catedral, de un convento, de la casa de un prohombre o de una aldea, se expresaba muchas veces por la magnificencia de sus capillas de música. De las catedrales y los palacios a los jacales, la música, en una infinidad de formas que iban desde la majestuosa polifonía y el órgano de ochenta mixturas, hasta el canto individual acompañado de un instrumento, se hacía presente en todas ocasiones.”⁴⁹

Los primeros antecedentes de enseñanza musical formal tras la Conquista, se remontan al Virreinato con la fundación de escuelas para indios en Texcoco, Tlatelolco y San Juan de Letrán y, a nivel profesional, en las capillas musicales de las catedrales más importantes del país.

Debido a ello, surgieron músicos destacados en el manejo de distintos instrumentos de todos los estratos sociales: indígenas, mestizos, criollos y

⁴⁹ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración” en *Historia General de México*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2000, Pág. 479.

españoles. Por ejemplo, “Motolinía ya alababa la rapidez con que los indios aprendían los instrumentos europeos y las formas de música polifónica, y nos cuenta de aquel indio tlaxcalteca que compuso la primera misa.”⁵⁰

Producto de esta educación musical surgieron compositores como Hernando Franco, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Gaspar Fernández, Gutiérrez de Padilla y Francisco López Capillas. Todos ellos, aunque encaminados por una política musical dirigida por la Iglesia, lograron trascender ese ámbito y compusieron también música profana.

Al estar estrechamente vinculada a la institución eclesiástica, la enseñanza musical impartida implicó un dirigismo muy claro pues, a través de ella, tanto la Iglesia como la Corona pretendieron establecer un concepto más o menos homogéneo y aceptable entre la población. Todo lo que se saliera de los parámetros establecidos, era perseguido:

“Se persiguió en un principio la música autóctona o indígena bajo el cargo de su contenido lascivo animal o anti-civilizado; más adelante, más cercana la revolución de independencia, por su carácter de rebeldía política que se agazapaba tras la ejecución o el baile de algunas piezas populares.”⁵¹

Los últimos años de la Colonia y los transcurridos durante la guerra de independencia, representaron un periodo de notoria sequía musical. Fracturados los lazos políticos y eclesiásticos tradicionales, la enseñanza musical desapareció casi por completo y la música “cultura” se refugió en el Coliseo Nuevo y en Academias como la de Minería⁵².

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ Yolanda Moreno Rivas, “Las políticas culturales en la música mexicana”, en Moisés Ladrón de Guevara (coordinador), *Política cultural del Estado Mexicano*, Centro de Estudio Educativos, Grupo de Estudios sobre el Financiamiento de la Educación, México, 1983, Pág. 182.

⁵² *Ídem.*

2.1.2. El siglo XIX

Rotos los lazos con España y debilitados aquéllos que unían a la Iglesia con el Estado, el siglo XIX representó por decirlo de alguna manera, la institucionalización laica de la enseñanza y promoción musical. En 1825 el ideólogo del partido conservador, Lucas Alamán, patrocinó una Academia y una Sociedad Filarmónica. Catorce años después, en 1839, el compositor José Antonio Gómez creó otra Gran Sociedad Filarmónica. Sin embargo, no fue sino hasta mediados de siglo que, a iniciativa de Antonio López de Santa Anna, surgió el proyecto de fundar un Conservatorio, mismo que se concretó en 1866, al término de la intervención francesa.

“Dicho Conservatorio, como el resultado de una conjunción de esfuerzos privados y públicos, fue auspiciado y patrocinado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, y a su vez fue heredero de la Academia de Música fundada en 1838 por Agustín Caballero. La Sociedad Filarmónica actuó sobre todo en el campo de la difusión, y como resultado de un enfrentamiento con el Estado Mexicano, en esos momentos representado por Benito Juárez, se dispuso una subvención oficial para la nueva escuela que pasó a someter su programa a la Ley de Instrucción pública de 1867.”⁵³

Una década después de haber entrado en funcionamiento, durante el gobierno de Porfirio Díaz se logró la nacionalización del Conservatorio a iniciativa de Ignacio Ramírez.

El establecimiento del Conservatorio en la capital del país, no obstante, limitó las posibilidades de una verdadera difusión musical a nivel nacional y con ello, comenzó a consolidarse en la música una tendencia que se refrendaría a lo largo de todo el siglo XX en la política cultural: la centralización.

⁵³ *Ibíd.*, Pág. 183.

“El estímulo y la educación del talento musical de excepción se hizo mediante el otorgamiento de becas a Europa como en los casos de Ricardo Castro y Julián Carrillo. [...] No fue sino hasta 1926 y 1928, cuando se comenzó a percibir en su complejidad el problema y trascendencia de la enseñanza y la difusión de la música en el país.”⁵⁴

2.1.3. El sexenio de Lázaro Cárdenas y el proyecto musical de Carlos Chávez.

Durante la campaña presidencial de 1934, Lázaro Cárdenas y su equipo de trabajo presentaron el Plan Sexenal. Inspirado en planes de estudio soviéticos y en algunos aspectos de la tradición liberal, el Plan pretendía hacer de la escuela básica una institución social y base de un proyecto que tendría como fin promover los valores de identidad y unidad revolucionaria.

Proyectado así, el nuevo sistema vería en al arte a un aliado intrínseco. No obstante, éste no sería más concebido como un elemento de sofisticación de las clases privilegiadas, sino como factor fundamental de cambio en la enseñanza y desarrollo de sectores cada vez más amplios de la población, en especial el obrero y popular. El arte, entendido así, pretendía ser una experiencia trascendente:

“El arte sería una recompensa al trabajo y un descanso después de la severa obligación y se trataría de educar en el arte «tanto a los hijos del pueblo como a los de la burguesía rica». El arte sería entonces «una práctica educativa que incidiría en los procesos de orden psicológico y físico del educando»; «alertaría los instintos sociales, la simpatía, comprensión, emulación y prosperidad social y tendría un contenido ético».”⁵⁵

⁵⁴ *Ibíd.*, Pág. 184.

⁵⁵ *Ibíd.*, Págs. 185, 186.

Al frente del proyecto en materia musical estuvo el compositor Carlos Chávez, quien desde su designación como director del Conservatorio en 1928, había dado un nuevo enfoque a los problemas que enfrentaba la difusión sonora en nuestro país. Chávez asumió la Jefatura del Departamento de Música de Bellas Artes en 1933 y luego se convirtió en el primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)⁵⁶.

El éxito de lo proyectado en el Plan Sexenal fue relativo. Si partimos del análisis de los resultados obtenidos con base al total de las metas originalmente establecidas, necesariamente tendríamos que decir que fracasó. La falta de infraestructura cultural, de personal capacitado y la renuncia del propio Chávez al frente del proyecto, provocó que así fuera. Sin embargo, es de destacar que en el periodo 1931-1938, como muy pocas veces en nuestra historia, la música trascendió y logró llegar a públicos amplios mediante la organización de conciertos didácticos dirigidos a obreros y niños, así como también mediante radiotransmisiones. Aunque nunca lograron establecerse escuelas de arte para trabajadores como se pretendió, un público no acostumbrado a ella tuvo la oportunidad de apreciar la música “cultura”.

De manera paralela, la década de los años treinta vio nacer a una nueva generación de compositores como Candelario Huízar, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo y el mencionado Carlos Chávez, que trabajaron en pro de una nueva estética: la de la denominada escuela nacionalista. El nacionalismo sonoro mexicano, como todos los existentes, pretendía incluir en sus composiciones melodías, música popular y grandes temas nacionales para lograr la exaltación de los valores propios de nuestro país con obras de “inclinación popular y contenido social”⁵⁷.

La falta de interés por la cultura musical mostrada por el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho hizo que el nacionalismo, dependiente del apoyo

⁵⁶ A lo largo de su historia, el Instituto ha sido denominado de dos formas: como Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), como fue fundado, y como Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Para efectos de esta tesina, se utilizarán ambos.

⁵⁷ *Ibíd.*, Pág. 185.

ideológico estatal, perdiera rápidamente impulso. Lo mismo sucedió con la difusión sonora en general.

2.1.4. El sexenio de Miguel Alemán. La trascendencia del INBAL en la difusión musical.

El esfuerzo más serio en materia de promoción y difusión de las bellas artes por parte del Estado se cristalizó con la creación en 1947 del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

“Al asumir la organización de la educación artística profesional, tanto como la educación general en las escuelas de educación primaria, segunda enseñanza y normal, el Estado se abocó a realizar un proyecto artístico nacional de gran envergadura por medio de su organismo oficial, especializado y exclusivo.”⁵⁸

Como parte del nuevo instituto, la dirección de música del INBAL se ocupó de las áreas de composición e investigación, organización de conciertos y encargo de obras a distintos compositores. En materia de educación profesional, tomó a su cargo la enseñanza impartida en el Conservatorio Nacional y la Academia de Ópera de Bellas Artes, “así como de la educación musical en el renglón escolar y popular por medio de las escuelas nocturnas y los centros de educación artística para trabajadores.”⁵⁹

Nuevamente el proyecto cultural y musical era, al menos en la planeación, muy amplio y ambicioso. Sin el excesivo centralismo y burocratismo que empezó a padecer después, el Instituto se valió de la Orquesta Nacional de Bellas Artes y la Orquesta de la Ópera, así como de los coros del Conservatorio y de Madrigalistas para organizar conciertos destinados tanto a públicos de paga, como a escolares y trabajadores. Además de las 60 escuelas primarias que llegó a atender en el

⁵⁸ *Ibíd.*, Pág. 187.

⁵⁹ *Ídem.*,

Distrito Federal, el INBAL dirigía la educación musical elemental en ciudades como Jalapa, La Paz, Aguascalientes y Querétaro, además de escuelas rurales, urbanas y de enseñanza especial en Oaxaca, Tamaulipas, Michoacán, Hidalgo y Baja California.

Al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, Carlos Chávez logró la enorme hazaña de prescindir del repertorio comercial en sus temporadas, además de incluir, en buena parte de los conciertos, la mejor música de compositores mexicanos como Huízar, Ponce, Revueltas, Rolón y Tello. En total fueron presentadas 93 obras de 33 compositores nacionales⁶⁰: “La Orquesta no fue sólo el gran instrumento encargado de la formación y educación de un público, sino que se convirtió ejemplarmente en el órgano encargado de dar vida y difundir las obras de los autores nacionales.”⁶¹

Aunque fue notable el esfuerzo por descentralizar la educación artística, la falta de presupuesto restringió la posibilidad de lograr un verdadero impacto a nivel nacional y, nuevamente, fue en la capital donde se estableció un plan de trabajo coherente y continuo. En lo administrativo, la concentración del aparato cultural en un solo organismo (INBAL) provocó rencillas de poder, escisiones, y un dirigismo que excluyó estéticas distintas a las del oficialismo.

Tras el sexenio alemanista, poco interés mostró el gobierno mexicano por ampliar o renovar las políticas establecidas por Carlos Chávez durante dos décadas, sin embargo, fue precisamente cuando empezaron a surgir opciones distintas a las del oficialismo:

“Por los años cincuentas comenzaron a surgir otras alternativas en el renglón de la difusión. La Universidad Autónoma de México con una Orquesta y un público en constante expansión.

Ópera Nacional A.C. y el intento de establecimiento de la Orquesta Filarmónica dirigida por el rumano Sergio Celebidache señalaron la

⁶⁰ *Ibíd.*, Pág. 188.

⁶¹ *Ídem.*

aparición de otras alternativas culturales, fuera de las políticas musicales oficiales.”⁶²

2.2. La ópera, “el espectáculo sin límites”

Conocida también como “el espectáculo sin límites”, la ópera está considerada como uno de los espectáculos artísticos más complejos, Si bien sus características varían según la obra en cuestión, en ella convergen distintas disciplinas como la danza, el teatro, la literatura, la arquitectura y, desde luego, la música y el canto.

“La ópera es drama, teatro, expresado en términos musicales. Así de sencillo y así de complejo. El drama se presenta usando elementos típicos del teatro, tales como escenografía, maquillaje, vestuarios y actuación. Sin embargo, la letra de la ópera —conocida como libreto—, se canta en vez de ser hablada. Los cantantes son acompañados de un grupo musical, que en algunas óperas puede ser una orquesta sinfónica completa.”⁶³

Esta complejidad, por consiguiente, provoca que sean muchas las personas y los recursos necesarios para su producción; en la realización de ésta es necesaria la intervención de grandes orquestas, cantantes, bailarines, un director musical, un director de escena, iluminadores, maquillistas, tramoyistas y, además, se requiere de los espacios adecuados para su representación, es decir, teatros con la acústica adecuada.

Más allá del elitismo con el que suele ser asociada, la ópera, como otras expresiones artísticas, fue parte fundamental en el desarrollo cultural de Europa desde su invención en el Renacimiento y, al menos, hasta el primer cuarto del siglo XX.

⁶² *Ibíd.*, Pág. 189.

⁶³ José Noé Mercado. *La ópera en Bellas Artes en el sexenio 2000-2006*. Gran reportaje para obtener el título de Licenciado en Periodismo por la escuela Carlos Septién García, México, 2008, Pág. 10.

2.2.1. Primeras óperas de la Historia.

Después de casi mil años de Edad Media en los que la Iglesia mantuvo una estricta censura hacia prácticamente todos los contenidos estéticos, artísticos y culturales, surgió en Florencia, hacia el último cuarto del siglo XVI, la preocupación de un grupo de intelectuales, humanistas, escritores, músicos y artistas en general, por redefinir el estado de las artes en general y, sobre todo, por la música y el drama. A este grupo de reuniones de la denominada *Camerata*⁶⁴ *Florentina* o *Camerata Bardi*, asistían personajes como Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Emilio de Cavalieri, Vincenzo Galilei (padre del famoso astrónomo Galileo Galilei) y Jacopo Peri, bajo el patrocinio del conde Giovanni de Bardi.

De estas tertulias surgieron las ideas para las dos primeras óperas de la historia: *Dafne* (1597) del compositor y cantante Jacopo Peri y el poeta y libretista Ottavio Rinuccini, y *Euridice* (1600) de Peri, Rinuccini y con música adicional de Giulio Caccini.

Si bien las primeras óperas de la historia fueron concebidas por Rinuccini, Peri y Caccini, todos ellos miembros de la *Camerata*, es Claudio Monteverdi, quien no pertenecía a ésta, al que se considera como el primer compositor “orgánico” del nuevo género. Así, el 24 de febrero de 1607 se estrenó en el Palacio Ducal de Mantua la considerada primera ópera de la Historia, *L’Orfeo* (El Orfeo), que es además, la primera partitura de este tipo que se conserva íntegramente. Según José Noé Mercado “el género de la ópera surge como una crítica histórica, estética, artística, en el panorama cultural prevaleciente hasta la mitad del siglo XVI, que era consecuencia de casi mil años de Edad Media.”⁶⁵

Concebida por las aristocracias italianas en el Renacimiento, la ópera surgió a partir de la pretensión de integrar a las artes en un solo espectáculo.

A lo largo de todo el siglo XVII el nuevo género se expandió por las ciudades europeas más importantes y, con la construcción de los primeros teatros públicos

⁶⁴ El término italiano *Camerata* significa tertulia.

⁶⁵ José Noé Mercado, “Los orígenes de la ópera: del barroco al clasicismo”, ponencia presentada en el Diplomado *Historia de la ópera*, México, Asociación Civil Pro Ópera, Club de Industriales, febrero 10 de 2009.

(el primero de ellos fue el San Casiano de Venecia de 1637), la ópera pudo ser apreciada por todo aquel que pudiera pagar un boleto y no sólo por los nobles. En distintos momentos el arte lírico fue, incluso, francamente popular⁶⁶.

Durante los siglos XVIII y XIX, el arte operístico se consolidó como el género escénico músico-dramático más importante de Europa, convirtiéndose así en el espectáculo más popular dentro de la denominada música culta.

2.3. La ópera en México.

Manuel de Sumaya, compositor, organista y maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca, es considerado el padre de la ópera mexicana al ser el primer nativo en componer las dos primeras obras del género: *El Rodrigo*, estrenada en 1708 con motivo del nacimiento del príncipe Luis Fernando, y *La parténope*, presentada en 1711 para el onomástico del rey Felipe V. No obstante, no es posible pensar en estas representaciones como lo hacemos contemporáneamente, es decir, en un teatro con las características de los actuales foros que existen para el género. En esos tiempos, la representación se hacía en grandes salones de las sedes virreinales y, antes que un espectáculo cultural abierto a todo público, era un acontecimiento social que reunía a la clase política y económica más favorecida.

A pesar de que existe evidencia histórica del estreno de éstas y otras tantas óperas durante el Virreinato — otro ejemplo de ellas sería *El extranjero* de Manuel Arenzana —, las partituras desaparecieron. También en este periodo (1753) quedó registrada la construcción del primer teatro en nuestro territorio, el Coliseo Nuevo, después llamado Teatro Principal.

La frágil situación política, económica y social de México tras la guerra de independencia⁶⁷ se reflejó en todos los aspectos de la vida cotidiana. No obstante, si el gusto por la ópera había ido de poco en poco extendiéndose por grupos de élite a lo largo del siglo XVIII, durante la centuria siguiente iría

⁶⁶ La ópera bufa italiana, por ejemplo, se consolidó como reacción ante la ópera seria, antes sus convenciones y, también en buena medida, ante el contexto social que representaba. Este subgénero operístico se difundió a través de las empresas itinerantes, compañías que iban de ciudad en ciudad presentando su espectáculo.

⁶⁷ *Vid supra.*, capítulo 1, pág. 14.

consolidándose entre públicos cada vez más amplios — clase media sobre todo — conforme la situación política y social fue normalizándose.

Debido al contexto desfavorable, durante el siglo XIX montar una ópera u organizar un concierto en nuestro país representaba una verdadera aventura. Los conservatorios e instituciones de enseñanza musical eran apenas precarios, los maestros generalmente malos, el público escaso y, en general, carente de una cultura musical. Con el paso de los años, no obstante, la necesidad de esparcimiento de las clases medias y acomodadas fue creciendo y, con ello, las iniciativas para que, aunque de manera precaria, se presentaran espectáculos de este tipo. Lejos del apoyo estatal, en ese entonces inexistente prácticamente en todos los ámbitos de la cultura, distintas empresas eran las encargadas de montar las producciones operísticas.

La costumbre entonces era escenificar óperas generalmente italianas aunque cantadas en español. Prueba de ello fueron las representaciones de *Il fanatico burlato* de Domenico Cimarosa y de *El barbero de Sevilla* de Giovanni Paisello en 1805 y 1806, respectivamente.

Después de una pausa de más de 15 años, entre 1823 y 1824 volvieron a montarse óperas italianas cantadas en español. El montaje estuvo a cargo de una compañía nacional y las obras elegidas fueron *El barbero de Sevilla*, *La italiana en Argel*, *La urraca ladrona*, *Tancredo* y *Otello*, todas del compositor Gioachino Rossini, una de las más grandes celebridades de la época.

2.3.1. La llegada de Manuel García: la fundación de una tradición lírica en México.

El año de 1827 representó un parteaguas en el desarrollo lírico de México. En esa fecha, a iniciativa del coronel Luis Castrejón, llegó a nuestro país la primera compañía de ópera extranjera. Liderada por el español Manuel García, cantante, compositor y empresario, la empresa montó por primera vez una ópera italiana cantada en su idioma original. A la primera representación, el 29 de junio, asistió el presidente Guadalupe Victoria y su gabinete en pleno.

A pesar del buen recibimiento del público por lo cantado en italiano, García era español y, por aquellos días, el resentimiento acumulado por décadas hacia todo lo *gachupín* lo obligaron a abandonar el país tras el decreto de expulsión publicado por Vicente Guerrero el 20 de diciembre de 1827.

En 1831 la llegada de otra compañía extranjera, la del cantante Filippo Galli, presentó funciones de manera regular durante cuatro años en el Teatro Principal. Manuel García y Filippo Galli no sólo destacan en la historia operística de nuestro país como dos de los empresarios más importantes que trabajaron aquí en la primera mitad del siglo XIX, sino como fundadores de la escuela lírica mexicana. A partir de ellos se establecería una tradición y ciertos principios técnicos de canto que han llegado hasta nuestros días.

A pesar de la dispar calidad de las representaciones operísticas presentadas en México — pues se contrataban cantantes de calidad mundial como Henriette Sontag, Enrico Tamberlick y Adelina Patti que contrastaban con músicos de poca preparación —, el público de nuestro país fue formándose en la segunda mitad del siglo XIX una cultura musical que tenía predilección por la ópera italiana pero también por la francesa, esta última debido sobre todo a las incursiones de compañías de ese país durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo y el Porfiriato.

“En el México del siglo XIX y de la primera mitad del siglo presente [el XX] la ópera ocupó un lugar de preeminencia como espectáculo favorito de las clases alta y media, que incluso llegó a interesar a sectores más modestos de la población. El apasionamiento por las grandes divas, por ejemplo, se inscribe entre los fenómenos de psicosis colectiva en relación con una actividad artística.”⁶⁸

Es de destacar en ese periodo la construcción del Gran Teatro Nacional — que se inauguraría como Teatro Santa Anna y llegaría a llamarse también Teatro de

⁶⁸ Jorge Alberto Manrique, en Carlos Díaz du-Pond, *La Ópera en México 1924-1984*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1986, Pág. 15.

Vergara y Teatro Imperial — en 1844, y la fundación de Conservatorio Nacional de Música en 1866. Producto de este esfuerzo — esbozado desde épocas del presidente Santa Anna — que tuvo por objetivo la profesionalización de la enseñanza musical, aparecieron cantantes como la soprano Ángela Peralta, una de las primeras mexicanas en tener éxito a nivel internacional.

Durante las primeras décadas del siglo XX quedó claro que la creación de la Academia, si bien había satisfecho ciertas necesidades en materia de profesionalización de la enseñanza musical, estaba muy lejos de resolver el problema en su totalidad. Como durante todo el siglo anterior, se contrataban a artistas de talla internacional que, sin embargo, alternaban con cantantes mexicanos de menor calidad.

“En cuanto a los cantantes mexicanos, los cronistas los consideraron cursis, amanerados y tontos para actuar; poco estudiosos, al apostar todo a la voz sin importarles la escena. Y esto lo atribuían a que no tenían dónde aprender. Al parecer, los maestros del Conservatorio eran malos, y con una escuela tan deficiente — como aseguraron reiteradamente los cronistas — los resultados eran pobres en el mejor de los casos.”⁶⁹

Aunado al problema de la carestía de músicos de calidad, la crítica especializada no existía como tal. En su lugar los cronistas, auspiciados muchas veces económicamente por los mismos productores, se dedicaban a ensalzar las puestas en escena y a los cantantes. La tolerancia a la mediocridad que ello generaba no hacía sino provocar un profundo estancamiento y pocos esfuerzos para mejorar la calidad del espectáculo: “En un recuento que un anónimo articulista publicó ese primer día de 1901 en *El Diario del Hogar*, afirmaba que una

⁶⁹ Edgar Ceballos, *La Ópera 1901-1925*, CONACULTA — Escenología, México, Pág. 26.

de las causas que hasta entonces habían impedido el desarrollo del arte nacional era una falta de crítica serena, justa e imparcial.”⁷⁰

El mismo Antonio Caso, al hacer un balance de 25 años, consideraba que nadie había sido capaz de comprender la estética de la realidad artística y lo que el arte significaba para ese tiempo.

2.3.2. El Palacio de Bellas Artes.

Actualmente, la representación operística en México se identifica casi de manera exclusiva con nuestro principal foro, el Palacio de Bellas Artes. No obstante, antes de su construcción existieron una gran cantidad de recintos que abrazaron el arte lírico. Entre ellos están los ya mencionados Coliseo de México y el Teatro Nacional, el Renacimiento, el Ideal, el Colón, el Teatro Arbeu y el Circo Teatro Orrin, entre otros. En provincia el Teatro Principal de Guanajuato, el José Peón Contreras de Mérida, el Teatro Juárez de Oaxaca y el Degollado de Guadalajara, fueron cedas constantes de empresas itinerantes tanto nacionales como extranjeras.

La construcción del Palacio de Bellas Artes se extendió, por razones bélicas y consecuente falta de recursos, por más de treinta años. Aunque desde 1928 había ya acogido distintas funciones operísticas, fue inaugurado oficialmente el 29 de septiembre de 1934. Ese día, la Orquesta Sinfónica de México y los Coros del Conservatorio Nacional de música interpretaron el Himno Nacional, la sinfonía *Llamadas* de Carlos Chávez y la *Sexta* sinfonía de Ludwig van Beethoven. Para cerrar la jornada, se presentó también la obra teatral *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón.

No obstante la importancia de la nueva sede artística, el Teatro de Bellas Artes disputó fuertemente con otras plazas, como el Arbeu o el Teatro Esperanza Iris, el favor del público. En ellos, distintas empresas privadas se hacían cargo de la producción y de la contratación de cantantes, mientras que las autoridades

⁷⁰ *Ibíd.*, Pág. 24.

culturales pagaban los honorarios de las orquestas y los coros, es decir, la administración lírica en México funcionaba de manera mixta.

Es posible precisar a las empresas operísticas que han actuado desde la inauguración del Palacio de Bellas Artes; ellas son:

Compañía Mexicana de Ópera de Esperanza González de Manero, Compañía de Ópera Mexicana Pro Arte Nacional, Compañía de Ópera de Juan Cardona, Compañía de Ópera de Ángel H. Ferreiro, Cincinnati Opera Company, Compañía Nacional de Ópera de José Pierson, Compañía de Ópera Asociación Lírica Mexicana, Ópera de México, Asociación Musical Daniel A.C., Ópera Nacional A.C., Festival Mozart, Escuela de Ópera de Sofía Cancino de Cuevas – Dirección General de Educación Estética – Instituto Mexicano Europeo de Relaciones Culturales, Ópera del Conservatorio Nacional de Música, Academia de la Ópera, Compañía de Ópera de las Hermanas Caprino, American National Theatre Academy, Deutsche Oper, Ópera de Cámara de Milán, Ópera Internacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, Ópera de Cámara de Buenos Aires, Ópera Internacional de Bellas Artes, Fundación José Morales Estévez, Ópera Nacional, Metropolitan Opera National Company, Asociación Mexicana de Cantantes de Ópera A.C., Internacional Artística A.C., Compañía Nacional de Ópera de la Unión Nacional de Artistas Especializados, Ópera de Bellas Artes y Compañía Nacional de Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes⁷¹.

De forma paralela a la inauguración del nuevo foro, fueron creados el Coro del Teatro de Bellas Artes (inicialmente llamado Coro del Conservatorio), así como su Orquesta, en 1938 y 1955, respectivamente. En su conjunto, estas dos agrupaciones dieron paso a la denominada Compañía Nacional de Ópera (CNO)⁷².

⁷¹ José Noé Mercado. *La ópera de Bellas Artes...* Op, Cit. Pág. 9.

⁷² Desde su creación, la Compañía Nacional de Ópera ha tenido distintos nombres. Hoy día es conocida también como Ópera de Bellas Artes (OBA). Para efectos de esta tesina, ambas formas se utilizarán como sinónimas.

La CNO, originalmente denominada simplemente como Ópera Nacional, curiosamente no es ni compañía ni nacional. Para serlo, debería contar con una agrupación permanente de solistas y no sólo con la orquesta y el coro. Tampoco es nacional porque, fuera de presentaciones que hace en el interior de la república producto de convenios de gobiernos estatales con el INBA, la mayor parte de su actividad la ha realizado y realiza en la Ciudad de México.

2.3.3. La época dorada de la ópera nacional.

La denominada época de oro de la ópera nacional coincidió precisamente con las primeras décadas de funcionamiento del Teatro de Bellas Artes. Entre los años 50, 60 y 70 del siglo pasado, con motivo de la Segunda Guerra Mundial, la actividad de prácticamente todas las casas de ópera de Europa se vio afectada de una u otra forma. Incluso algunas, como la legendaria Scala de Milán o la Ópera Estatal de Viena, tuvieron que ser reconstruidas total o parcialmente al ser alcanzadas por bombardeos.

Esta inactividad provocó la búsqueda de nuevos foros de representación por parte de los artistas. Así ciudades como Buenos Aires, la Ciudad de México y Chicago, se convirtieron en referencias obligadas de un sinnúmero de los más grandes cantantes de ópera de la época antes de pasar por el foro más importante del continente: la Metropolitan Opera de Nueva York. Algunos de ellos fueron Maria Callas, Kurt Baum, Giuseppe Di Stefano, Giulietta Simionato, Victoria de los Ángeles, Mario del Mónaco, Alfredo Kraus, Ramón Vinay, entre muchos otros tantos que alternaban funciones con solistas mexicanos entre los que destacan Gilda Cruz Romo, Rosa Rimoch, Roberto Bañuelas y Oralia Domínguez, por mencionar algunos.

Como ocurrió de manera permanente en muchas etapas de nuestra historia operística, la presentación de cantantes de primer nivel durante la época dorada no fue sinónimo de excelencia. Según los expertos, muchas veces ni las orquestas ni los coros estaban a la altura de los solistas contratados:

“En esa época teníamos grandes solistas, sí. No obstante, el resultado integral de las funciones solía no ser óptima y existen testimonios audio y hemerográficos donde queda demostrado que ni la orquesta, ni el coro y en ocasiones ni la puesta en escena y el montaje estaban al mismo nivel. Algunos críticos de quienes se refieren a esos años como la *época dorada*, hablan más bien de una *época doradita* en la que el culto operópata a los cantantes que no pocas veces lucían en detrimento del respeto cabal de la partitura que interpretaban, es determinante.”⁷³

A pesar de lo anterior, es de subrayar no sólo la calidad de los cantantes que vinieron a México por aquellos años, sino la cantidad de producciones que se montaban. Estamos hablando de alrededor de un promedio de entre 60 y 80 de ellas.

2.3.4. La situación de la ópera en México a partir de 1971: la intervención gubernamental.

A raíz del movimiento estudiantil de 1968 y de la brutal represión con que se dio fin a uno de sus capítulos, el gobierno mexicano cayó en una de sus primeras crisis de legitimidad. Para dar respuesta a dicha problemática, el gobierno del presidente Luis Echeverría (1970-1976) entendió que la única forma de reivindicación posible era teniendo un acercamiento con los grupos descontentos, especialmente con los estudiantes universitarios, y que para ello, no sólo tendría que valerse de estrategias de negociación y diálogo, sino también ejerciendo un gobierno “nacionalista” de izquierda. Con este pretexto se dio paso a un proceso de estatización y de creación de empresas paraestatales, que tuvo como punto culminante la nacionalización de la banca en el sexenio siguiente (1982).

⁷³ José Noé Mercado, *La ópera de Bellas Artes...* Op.Cit., Pág. 13.

En este nuevo contexto la política cultural del gobierno mexicano “nacionalista”, incluyó la falta de estímulos para que la iniciativa privada invirtiera y apoyara eventos y actividades culturales. Xavier Torresarpi⁷⁴, se refiere a ello:

“Para 1971, [...] el presidente Luis Echeverría ya había sacado a la iniciativa privada de todas las actividades culturales del país. Y la sacó de una manera muy sencilla: negándole el acceso a los espacios culturales que auspiciaba el gobierno. Desde entonces, la iniciativa privada se había mantenido al margen, por ejemplo, de la producción musical operística en México, siendo que antes no era así: las compañías privadas patrocinaban muchas funciones y existía la idea de que si se interesaban es porque había público y el espectáculo funcionaba. Bajo ese esquema, el público mexicano pudo ver a todas las grandes figuras operísticas y musicales que vinieron a nuestro país.”⁷⁵

Al quedar fuera el capital privado de la promoción cultural, la administración echeverrista tuvo que hacerse cargo del financiamiento y organización de una serie de actividades para las que no tenía ni la experiencia ni los conocimientos suficientes. Siendo así, el acceso a la cultura se estatizó, se burocratizó, se sindicalizó y, sobre todo, se centralizó de una forma nunca antes vista. La ópera, desde luego, no fue la excepción, ya que aunado a lo anterior, el arte lírico se consideraba burgués, elitista, y sumamente ajeno al nuevo orden izquierdista. La época dorada había terminado.

A partir de la década de los setenta, sea por la maraña burocrática en la que se convirtió el sector cultural, por la ausencia de incentivos para que la iniciativa privada apoyara a este tipo de actividades o por falta de recursos debido a las crisis económicas cada vez más frecuentes, dejaron de hacerse esfuerzos para traer a los más prestigiosos cantantes del mundo. En su lugar, empezaron a

⁷⁴ Xavier Torresarpi es uno de los fundadores de la Asociación Civil *Pro Ópera*, además de un entusiasta promotor y difusor musical.

⁷⁵ Revista *Pro Ópera*. Año XV. Número 1. Enero-febrero 2007. Pág. 36.

contratarse casi de manera exclusiva a cantantes mexicanos, unos buenos y otros no tanto que, más allá de su calidad como intérpretes, la mayor parte de las veces eran los mismos: Alfonso Navarrete, Arturo Nieto, Margarita Pruneda, David Portilla, Ernestina Higareda, Roberto Bañuelas, por mencionar algunos.

2.3.5. Las últimas décadas de la ópera en México.

Los últimos años de la administración operística en México pueden ser resumidos de la siguiente manera. Tras un breve lapso como director de la Compañía Nacional de Ópera, Sergio Vela pasó a dirigir el Festival Internacional Cervantino y, en su lugar se nombró a Gerardo Kleinburg en 1992. Desde un inicio, Kleinburg insistió en que se daría prioridad a la calidad sobre la cantidad de producciones por temporada.

La decisión fue controvertida pues no parece haber un consenso respecto si la decisión fue atinada o no. Para José Octavio Sosa⁷⁶ sí lo fue:

“México ha tenido muy buena y muy mala ópera, como todos los teatros, con elencos nacionales e internacionales. Ha habido crisis, desde luego, pero lo que hoy siento es que la ópera ha mantenido un nivel positivo desde hace muchos años. Creo que desde que Sergio Vela y Gerardo Kleinburg llegaron a nuestra ópera, quizá se hicieron menos funciones, como muchos critican, pero lo cierto es que las cosas cambiaron para bien: subió el nivel artístico.”⁷⁷

El productor televisivo y difusor cultural Manuel Yrizar, tiene una opinión contraria al respecto:

⁷⁶ A la fecha de la publicación, mayo-junio de 2006, José Octavio Sosa se desempeñaba como subdirector de la Compañía Nacional de Ópera. Es además, investigador e historiador musical.

⁷⁷ José Noé Mercado, *Entrevista con José Octavio Sosa*, Revista *Pro Ópera*. Año XIV. Número 3. Mayo-junio 2006. Pág. 28.

“De repente, llegó alguien al que le dieron el cargo de director de la ópera [Gerardo Kleinburg] y dijo «Yo lo que quiero es calidad, no cantidad». Entonces, bajo una supuesta calidad que quería él, lo que hizo fue presentar muy pocas óperas (con la misma calidad de antes: tan buena, mala o regular, dependiendo de muchos factores, como siempre ocurre en todas partes, en todos los teatros del mundo) y el número de funciones disminuyó. [...] Cinco títulos al año, para justificar lo que no sé si tenga justificación: una Compañía Nacional de Ópera, con una Orquesta, un Coro, un Teatro, es decir, recursos con los que la Compañía de Ópera no hace ópera.”⁷⁸

Más allá de la polémica, lo cierto es que desde hace varios años la ópera en México está muy lejos de ser lo que alguna vez fue. Si se toman en cuenta, por ejemplo, las 60 u 80 producciones por temporada que se hacían en la época dorada con las 5, 6 o 7 que se hacen actualmente, no hay comparación. Es también un hecho que, salvo excepciones — en las que ha tomado parte muchas veces la iniciativa privada —, ya no ha sido posible que cantantes de calidad internacional se presenten en nuestro país.

Si bien no hubieron grandes cambios para la Compañía Nacional de Ópera — o sea, para la ópera que se hace en la Ciudad de México — en la administración del presidente Vicente Fox Quesada, es de destacar la descentralización de actividades líricas que hubo en el periodo. En este lapso, aumentaron significativamente el número de funciones operísticas presentadas en el interior de la República Mexicana.

“(...) en términos generales, desde que tomé las riendas de la revista, la situación operística ha ido empeorando en la Ciudad de México. En términos de cantidad, hoy día se hace menos ópera que hace diez años. Y la calidad es muy irregular. Afortunadamente, se

⁷⁸ José Noé Mercado, *Entrevista con Manuel Yrizar*, Revista *Pro Ópera*. Año XIV. Número 1. Enero-febrero 2006. Pág. 35.

está haciendo más ópera en los diferentes estados del país, y eso ha compensado un poco el deterioro en la capital.”⁷⁹

Mención aparte merece también la iniciativa del CONACULTA y el Gobierno de la Ciudad de México para empezar a transmitir regularmente en pantalla gigante y en alta definición, las funciones sabatinas del medio día de la Metropolitan Opera House de Nueva York en el Auditorio Nacional. Apenas en su primera temporada, que consistió en la transmisión en vivo de 11 de las funciones del coloso neoyorkino, asistieron más de 42,000 espectadores. Debido al éxito de estas presentaciones, para la temporada 2009-2010 se han unido a este proyecto otros teatros del interior de la República Mexicana como el Víctor Hugo Rascón Banda de Ciudad Juárez; el Auditorio de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; el Cine Teatro Alameda de San Luis Potosí; el Teatro Pablo de Villavicencio en Culiacán; el Teatro de la Ciudad en La Paz; el Teatro del Estado de Mexicali; y el Teatro Ramón López Velarde en Zacatecas⁸⁰.

3.1. Problemas administrativos de la Compañía Nacional de Ópera.

Las casas de ópera a nivel mundial, sobre todo aquellas que dependen del financiamiento del Estado, padecen de una escasez crónica de recursos. La Compañía Nacional de Ópera, la más importante de nuestro país, no está exenta y, aunado a ello, padece también de una serie de problemáticas que no son exclusivas de ella sino que tienen que ver con el funcionamiento general de las instituciones culturales de nuestro país. Algunas de ellas son las siguientes:

a. La Compañía Nacional de Ópera no cuenta con un teatro propio. Si bien es cierto que su sede es el Teatro del Palacio de Bellas Artes, éste alberga también a la Orquesta Sinfónica Nacional, a la Compañía Nacional de Danza, al Ballet

⁷⁹ Entrevista con Charles Oppenheim (editor de la revista *Pro Ópera*). Revista *Pro Ópera*. Año XVI. Número 4. Julio-agosto 2008. Pág. 18.

⁸⁰ Charles Oppenheim, “El Met en México en vivo desde nueva York”, Programa de mano de la temporada de ópera 2009-2010, *Pro Ópera*, año XVIII, octubre de 2009.

Folclórico de México y, en otros casos, otro tipo de conciertos e incluso eventos políticos. Otras sedes de representación operística en el mundo que comparten su espacio de representación con otras artes, suelen tener una temporada bien delimitada para cada una. En nuestro país la temporada de la CNO — por denominar así a las producciones esporádicas que se presentan en Bellas Artes — es anual, lo que genera serios problemas con la candelarización de los eventos.

b. Otro de los problemas fundamentales tiene que ver con la administración de los recursos. Los ingresos vía taquilla generados en las producciones de la CNO entran de manera directa a las arcas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Esto quiere decir que para la Compañía, resulta exactamente lo mismo si la representación fue un éxito en taquilla o no, pues lo obtenido no se utiliza para solventar los gastos generados ni mucho menos para reinvertirlo en nuevas puestas en escena. Finalmente, el presupuesto le es asignado anualmente con criterios desconocidos.

c. El tercer problema tiene que ver con la planeación. En el caso de la ópera — como en el de muchas otras realizaciones artísticas —, ésta es indispensable pues los artistas más reconocidos a nivel mundial deben ser contratados con al menos dos años de antelación. No obstante, en la CNO como en muchas instituciones culturales en nuestro país, el ejercicio del presupuesto estatal es complejo dado que sólo pueden ejercerse los recursos autorizados para cada ejercicio fiscal. Acercándose el final del año y sin saber cuál será la cantidad de recursos disponibles para el año próximo, es prácticamente imposible la planeación en el mediano y el corto plazo.

d. Nuestras instituciones culturales sufren de una burocratización excesiva. Desde luego, ello no sólo implica duplicidad de funciones y organigramas sumamente complejos, sino un gasto excesivo. De su presupuesto total, por ejemplo, CONACULTA destina cerca del 80% a gasto de cuenta corriente y únicamente 10% al subsidio de artistas y otro 10% a la difusión⁸¹.

⁸¹ Sabina Berman; Lucina Jiménez, *Democracia...* Op. Cit., Pág. 44.

En este contexto, es de destacar la creación de la Asociación Civil *Pro Ópera*, organización sin fines de lucro que desde 1985 y en la medida de sus posibilidades, ha aportado recursos, tiempo y conocimientos para mejorar la calidad del espectáculo que se presenta en nuestro país.

“¿Por qué es importante leer *El Quijote* o enfrentarse a la *Mona Lisa* o escuchar los acordes de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, o ir a una función de *Las bodas de Fígaro*? Para mucha gente esta pregunta no tiene sentido, yo contesto diciendo que, sin el arte, la vida sería mucho menos vida.”
Luis Gutiérrez Ruvalcaba.

Capítulo 3. Pro Ópera A.C.

3.1. Las primeras Organizaciones de la Sociedad Civil en México (OSC).

En México, la existencia de Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC) de tipo asistencial y enfocadas al desarrollo social se remonta a principios del siglo XX. No obstante, los canales de interlocución creados por el sistema político lejos de establecer una comunicación con amplios sectores de la sociedad, formaron un sistema clientelar donde prevalecieron la cooptación y la corrupción.

“La inexistencia de relaciones entre el gobierno y la Sociedad Civil encuentra su justificación en la política de Estado surgida de la Revolución Mexicana, que al adoptar un modelo corporativista, prefirió crear sus propios interlocutores sociales, una política paternalista y un fuerte intervencionismo estatal en la vida pública”⁸².

Gracias a ello, los primeros ejemplos visibles de participación social aparecerían hasta la coyuntura ocurrida a raíz del temblor en la Ciudad de México en 1985. En ese entonces, ante el pánico y la falta de respuesta de las autoridades, los habitantes de la ciudad se dieron a la tarea de participar en labores de rescate, colaboraron en la distribución de la ayuda humanitaria y ayudaron en la atención y reubicación de los damnificados.

La coyuntura del sismo de 85 dejó al descubierto, no obstante, sólo una parte del problema pues el país sufría desde la década de los setenta crisis económicas constantes, devaluación de la moneda, un incremento exponencial en los montos

⁸² Laura Collin Harguindeguy y Rafael Molina. *Las Organizaciones de la Sociedad Civil en México: de la invisibilidad al protagonismo*. <http://nuevomundo.revues.org/index47723.html>

de la deuda externa, despilfarro de recursos y desigualdades económicas cada vez más acentuadas.

En ese contexto, muchas de las agrupaciones improvisadas de ciudadanos aparecidas en 85, se convertirían a la postre en críticos de un sistema que por décadas había cerrado todos los caminos distintos a los del oficialismo y que, con ello, propició una cultura de participación y de organización social autónoma prácticamente inexistente.

El hecho de haber roto con los canales tradicionales de organización sindicatos-instituciones gremiales-partido oficial-gobierno, dio un impulso tremendo a nuevas organizaciones que desde entonces cobraron conciencia de su poder de organización. Con el tiempo, estas agrupaciones se convirtieron en organizaciones encargadas de diferentes causas y recibieron el nombre de Organizaciones No Gubernamentales (ONG's), después llamadas Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC).

3.1.1. Participación ciudadana, participación social y sociedad civil.

Si bien suelen usarse de manera indiferenciada, existen al menos tres conceptos relacionados con la participación, el asociacionismo autónomo y la toma de decisiones, que pasan por sinónimos: *participación ciudadana*, *participación social* y *sociedad civil*. Éstos, aunque no pueden ser definidos unitariamente, sí tienen rasgos distintivos.

La *participación ciudadana* tiene que ver con la participación de los ciudadanos en procesos organizados por el mismo Estado, tales como elecciones, referéndum, plebiscitos y consultas públicas. Todas estas formas de participación son actualmente concebidas como formas de democracia directa y, si bien son importantes, no implican un involucramiento constante de la ciudadanía.

“Las prácticas de democracia directa (...) son momentos extraordinarios de convocatoria de la ciudadanía para decidir sobre temas centrales para la nación (...) De manera que si bien

ese es un tipo de participación ciudadana, es un modo de participación extraordinario que ocurre rara vez”⁸³.

A diferencia de la *participación ciudadana*, el concepto de *participación social* se refiere a un asociacionismo, a una labor organizada y permanente por parte de distintos grupos de la sociedad para lograr objetivos muy variados.

“La participación social es un proceso de involucramiento de los individuos en el compromiso, la cooperación, la responsabilidad y la toma de decisiones para el logro de objetivos comunes. Es un proceso dinámico, complejo y articulado, que requiere una conciencia colectiva para interrelacionar con la particularidad de los sujetos.”⁸⁴

Una de las definiciones más aceptadas en el entorno académico respecto a la sociedad civil es de Norberto Bobbio: “La sociedad civil es el lugar donde surgen y se desarrollan los conflictos económicos, sociales, ideológicos, religiosos, que las instituciones estatales tienen la misión de resolver mediándolos, previniéndolos o reprimiéndolos.”⁸⁵

Siendo así, la *sociedad civil* termina siendo un espacio tan amplio que en ella convergen tanto Organizaciones No Gubernamentales como grupos relacionados a los poderes fácticos — dígase sindicatos, pequeños y grandes empresarios, etc. —; ello implica entonces que la *sociedad civil* no en todos los casos es el espacio propositivo y filantrópico como muchas veces se supone pues

“(…) gran parte de las aberraciones que se han cometido en la historia han tenido que ser corregidas por el Estado, y proceden

⁸³ Alberto Olvera Rivera, “Construcción de ciudadanía y gobierno eficiente”, en Gustavo Meixueiro Nájera, Laura Camera Lugo (coordinadores), *Gobernabilidad y sociedad civil*, Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública LIX Legislatura, México, 2007, Pág. 33.

⁸⁴ Julia del Carmen Chávez, *La participación social: retos y perspectivas*, UNAM, Plaza y Valdés, México, 2003, Pág. 17.

⁸⁵ Norberto Bobbio, *Estado, gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, Pág. 43.

de la dinámica natural de la sociedad civil. Hablo de los excesos del mercado con tendencias monopólicas, de la segregación racial, de la discriminación en general.”⁸⁶

3.1.2. Organizaciones de la sociedad civil.

En nuestro país las Organizaciones de la Sociedad Civil pueden adoptar diferentes modalidades jurídicas o razones sociales. Si bien es cierto que la más común es la de Asociación Civil (A.C.), también pueden constituirse como Sociedad Civil (S.C.), Fundaciones y, en algunas entidades federativas, como Instituciones de Asistencia Privada (IAP). Todas ellas, a diferencia de las sociedades mercantiles, están registradas como organizaciones sin fines de lucro.

“Para la construcción de estas «razones sociales», se requieren ajustarse a un diseño normativo como modalidades asociativas, que implica la existencia de asociados para su registro, es decir que desde el marco jurídico se está reconociendo como características la libre asociación de personas autónomas, para un fin común, y al descartar fines de lucro, se enfatiza sobre el fin social de la asociación y la ausencia de «necesidad» de dinero, o más bien autonomía económica personal y como grupo.”⁸⁷

Aunado a ello, las actas constitutivas de estas organizaciones suelen incluir un manifiesto de independencia respecto al gobierno, partidos políticos y organizaciones eclesiásticas, además de resaltar su carácter libre y los fines de su asociación.

⁸⁶ Aída Marina Arvizu Rivas, “Gobernabilidad, democracia y sociedad civil”, en Gustavo Meixueiro Nájera, Laura Camera Lugo (coordinadores), *Gobernabilidad...* Op. Cit. Pág. 55.

⁸⁷ Laura Collin Harguindeguy y Rafael Molina. *Las Organizaciones de la Sociedad Civil en México: de la invisibilidad al protagonismo*. <http://nuevomundo.revues.org/index47723.html>

Según el objetivo con el que fueron fundadas, las organizaciones no lucrativas de la sociedad civil pueden ser divididas de la siguiente forma⁸⁸:

a) Organizaciones fundadas con el objetivo de promover acciones de desarrollo. Estas agrupaciones suelen tener un elemento crítico importante y, pese a que no pretenden sustituirlo, suelen considerar al gobierno como un ente insuficiente o incompetente para satisfacer la totalidad de las demandas sociales. Las organizaciones de este tipo impulsan proyectos productivos, de desarrollo social, trabajan con grupos vulnerables como indígenas y personas con capacidades distintas, apoyan causas ecologistas, etc.

b) Organizaciones de protesta. Estas agrupaciones se formaron tanto para denunciar lo que consideran como injusticias o violaciones a los derechos humanos, como para llamar la atención de la sociedad respecto a determinados temas, como la globalización, el calentamiento global o la depredación ambiental, por nombrar algunos ejemplos.

c) Organizaciones de movilización y denuncia. Este tipo de organizaciones, si bien comparten muchos temas y acciones con las agrupaciones de protesta, suelen intervenir más en el plano del cabildeo, la negociación, e incluso, en la influencia en el diseño de determinadas políticas públicas.

d) Organizaciones que coadyuvan en el objetivo de evaluar y dar seguimiento a determinadas políticas públicas. Si bien cualquier tipo de organización puede abocarse a esta tarea, existen algunas que se fundan específicamente con ese propósito. Su labor incluye muchas veces la revisión de cuestiones relacionadas con la transparencia, profesionalización y rendición de cuentas de ciertas instancias gubernamentales.

e) Organizaciones asistenciales o caritativas. Laboran con el fin de apoyar determinados proyectos específicos, por ejemplo, en la atención de orfanatos, hospitales y casas de asistencia. Por lo general, sus recursos provienen del financiamiento privado a través de donaciones.

f) Fundaciones. Organizaciones generalmente relacionadas con grandes grupos empresariales que se encargan de recaudar recursos que a su vez son

⁸⁸ La clasificación es propia y está basada en la bibliografía consultada.

distribuidos en aquellas asociaciones encargadas de brindar los servicios. En la actualidad, las fundaciones constituyen una de las formas más comunes de apoyo económico a proyectos educativos, culturales y artísticos.

3.1.3. Paradigmas políticos de la acción cultural.

El término *paradigmas políticos de la acción cultural* es utilizado por Néstor García Canclini en su libro *Políticas culturales en América Latina* para describir a los distintos agentes, bases doctrinarias y sistemas a través de los cuales se han financiado las artes a través de la historia.

El apoyo económico a los artistas o la falta de éste, ha sido asociado a la censura o la falta de libertades para la creación, pues quien paga, tiene en teoría derecho de que el arte producido satisfaga sus propios fines, no los del artista. Así, por ejemplo, han existido sociedades que tienen su fundamento ideológico en la nación, en la historia, en la raza, la geografía o que hacen idealizaciones del pueblo mismo con el objeto de dar una identidad y legitimidad a un determinado sistema político. Con justificaciones de este tipo el Estado se ha erigido en distintos periodos históricos como impulsor de determinados bienes culturales, censurando e incluso prohibiendo todo aquello que no se encuentra dentro de sus fines. De forma contraria, la total ausencia estatal en la distribución de bienes culturales tiende a formar sistemas a los que sólo pueden acceder quienes tienen la capacidad económica para hacerlo.

Si bien no pretendemos ahondar demasiado en esta clasificación⁸⁹, cabe destacar que ante la cada vez mayor falta de recursos públicos en el sector y la debilidad del mercado artístico, el mecenazgo cultural promovido por organizaciones de la sociedad civil (dígase sobre todo fundaciones y asociaciones civiles) se ha convertido en una de las principales fuentes de impulso de actividades artísticas.

La ópera no ha sido excepción y es que, si bien el género nació vinculado cultural y financieramente a las cortes europeas durante el Renacimiento y el Barroco,

⁸⁹ En la obra referida, García Canclini menciona cinco de estos paradigmas: *Mecenazgo cultural*, *Tradicionalismo patrimonialista*, *Estatismo populista*, *Privatización neoconservadora*, *Democracia cultural* y *Democracia participativa*.

durante el siglo XIX y XX ha subsistido sea por el impulso del Estado (a través de compañías administradas por el propio Estado o a través de fondos destinados a conservatorios o universidades), por la iniciativa privada o por una combinación de ambas opciones.

3.2. *Pro Ópera A.C.*

Los antecedentes de *Pro Ópera* se remontan a la década de 1970. En ese entonces, ante la mala calidad del espectáculo operístico producido en México, un grupo de amigos aficionados del género decidieron comenzar a reunirse para cenar, charlar y escuchar recitales de piano con cantantes profesionales. Aunado a ello, realizaban viajes a Estados Unidos y Europa con la finalidad de presenciar un espectáculo de primera calidad.

Algunos de los asistentes a dichas reuniones, con el afán de mejorar la calidad de la ópera que se hacía en nuestro país, decidieron fundar en 1985 la asociación civil *Pro Ópera*, organización privada sin fines de lucro constituida con la misión de “promover, divulgar y apoyar la cultura operística en México, aspirando a niveles de excelencia internacional”.

Según los estatutos de la asociación, *Pro Ópera* tiene por objeto:

1. Promover la difusión de la Ópera y, en general, del arte lírico en México, así como el mejoramiento en la calidad de los espectáculos que se presentan.
2. Estudiar y sugerir sistemas tendientes a lograr los fines indicados en el punto anterior.
3. Coadyuvar con toda clase de instituciones públicas y privadas relacionadas con la Ópera y el arte lírico en general, en la consecución de los referidos fines.
4. La organización, promoción e impartición de todo tipo de pláticas, cursos, seminarios, conferencias, exposiciones, campañas publicitarias y culturales y cualquier tipo de sesión en las materias a que se refiere su objeto social, tendiente al fomento y promoción de la ópera, en cualquier parte del territorio nacional.

5. La asesoría y participación directa con otras entidades, instituciones o asociaciones con objetivos similares a los de la asociación, mediante la organización, promoción e impartición de todo tipo de eventos de comunicación masiva e interpersonal a través de exposiciones permanentes o temporales, así como audiovisuales o salas interactivas, pláticas, cursos, seminarios, conferencias, conciertos, campañas publicitarias y culturales y cualquier tipo de sesión en materias a que se refiere su objeto social.
6. Encauzar y distribuir los bienes y recursos que se obtengan a través de la organización de eventos, simposios, conciertos, talleres y cualquiera de naturaleza análoga y destinarlos a aquellas instituciones de beneficencia privada o asociaciones civiles con fines no lucrativos y, que cuenten con autorización para recibir donativos deducibles para efectos de lo impuesto por la Ley de Impuesto sobre la Renta.
7. La elaboración, diseño, creación, impresión, publicación y difusión en general de todo tipo de materiales, publicaciones y obras en general a través de medios impresos, verbales, visuales o electromagnéticos, incluyendo sin limitar libros, revistas, folletos, audiovisuales, comerciales, avisos espectaculares y cualquier tipo de proyectos que se consideren necesarios o convenientes para la consecución de su objeto social. La elaboración y difusión de las obras referidas anteriormente también podrán realizarse a través de Internet o de cualquier red informática o medio electrónico presente para el estricto cumplimiento de su objeto social.
8. Realizar, organizar y desarrollar todas las actividades necesarias y lícitas que contribuyan a cumplir con los objetivos de la Asociación.
9. Contratar el personal y la prestación de servicios necesarios para la realización de su objeto social y para el buen funcionamiento de la Asociación.
10. Comprar y/o arrendar muebles e inmuebles necesarios para la realización del objeto social mencionado.
11. Celebrar y llevar a cabo toda clase de contratos, convenios y demás actos jurídicos que sean necesarios para el cumplimiento de su objeto social y para el buen funcionamiento de la Asociación.

3.2.1. Los socios.

Las asociaciones civiles de tipo donatario como *Pro Ópera*, legalmente están autorizadas a expedir recibos por donativos deducibles de impuestos a personas a instituciones que así lo requieren⁹⁰. De hecho, en el caso específico de esta asociación, los donativos de personas físicas y morales representan una de sus principales fuentes de ingresos. Con el fin de recaudar fondos adicionales, la asociación organiza viajes para ver ópera tanto en el interior del país como en el extranjero, catas de vino, cenas con los elencos que participan en las funciones organizadas por la Ópera de Bellas Artes, entre otros eventos.

Según sea la cantidad entregada, los asociados activos de *Pro Ópera* son clasificados por categorías, mismas que determinan tanto su nivel de participación como los beneficios que obtienen:

Benefactores. Aportan un donativo anual de \$50,000 o más y tienen como beneficio el derecho a reservar seis boletos en lugares fijos y cuatro más en lugares preferentes para cada título de ópera presentado por la Ópera de Bellas Artes.

Patrocinadores. Aportan un donativo anual de \$35,000 ó más y tienen como beneficio el derecho a reservar cuatro boletos en lugares fijos y cuatro más en lugares preferentes para cada título de ópera presentado por la OBA.

⁹⁰ La constitución legal de *Pro Ópera* tiene como base el Artículo 95 apartado XII de la Ley del Impuesto sobre la Renta:

Artículo 95. Para los efectos de esta Ley, se consideran personas morales con fines no lucrativos, además de las señaladas en el artículo 102 de la misma, las siguientes:

XII. Asociaciones o sociedades civiles, organizadas sin fines de lucro y autorizadas para recibir donativos, dedicadas a las siguientes actividades:

a) La promoción y difusión de música, artes plásticas, artes dramáticas, danza, literatura, arquitectura y cinematografía, conforme a la Ley que crea al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, así como a la Ley Federal de Cinematografía.

Contribuyentes. Aportan un donativo anual de \$20,000 o más y tienen como beneficio el derecho a reservar cuatro boletos fijos y dos adicionales en Luneta 1 por cada título de ópera presentado por la OBA.

Amigos. Aportan un donativo anual de \$15,000 o más y tienen como beneficio derecho a reservar dos boletos fijos y dos adicionales en Luneta 1 por cada título de ópera presentado por la OBA.

Donadores. Aportan un donativo anual de \$8,000 o más y tienen como beneficio el derecho a reservar cuatro boletos en Luneta 1 por cada título de ópera presentado por la OBA.

Aficionados. Aportan un donativo anual de \$4,000 o más y tienen como beneficio el derecho a reservar dos boletos por cada título de ópera en Luneta 2 por cada título de ópera presentado por la OBA.

Independientemente de su estatus, todos los donadores pasan a ser socios de la Asociación, por lo que reciben beneficios adicionales:

- Información anticipada y reservación de boletos en preventa para las funciones de ópera presentadas por la Compañía de Ópera de Bellas Artes.
- Información y lugares preferentes para las funciones de ópera en el verano presentadas por *Pro Ópera* y la UNAM en la Sala Covarrubias del Centro Cultural UNAM.
- Derecho a asistir a las cenas de gala posteriores a las funciones de ópera organizadas por *Pro Ópera*.
- Suscripción por un año a la Revista *Pro Ópera*.
- Derecho de reservación para viajes operísticos en México y el extranjero.
- Derecho de reservación para cursos y ciclos de conferencias organizadas por *Pro Ópera*.
- Pases para los ensayos generales de las óperas presentadas por *Pro Ópera* y la Ópera de Bellas Artes.

- Recibo deducible de impuestos.

En el caso de la Asociación, la identidad entre la mayor parte sus 200 socios y aquellos que no lo son pero que participan de las actividades que se realizan, es fortalecida por tres factores fundamentales: la pertenencia a un nivel socioeconómico medio – alto, el común interés por el arte lírico y la constante convivencia en cenas, conciertos, conferencias y viajes que lleva a cabo la organización.

3.2.2. Estructura administrativa de *Pro Ópera*.

Para su administración, *Pro Ópera* cuenta con modestas oficinas ubicadas en la calle de Thiers # 273-A, en la Colonia Anzures de la Ciudad de México. Sin tomar en cuenta al personal de la Revista, la asociación civil cuenta con cinco personas asalariadas: una Directora General, un Gerente General, un mensajero, una secretaria y un auxiliar contable. El resto de las personas que trabajan y toman parte de las decisiones de la asociación, lo hacen de manera voluntaria.

Siendo así, la estructura de *Pro Ópera* es de la siguiente forma:

a) Asamblea General de Asociados.

Es el órgano supremo de la asociación. Para formar parte de ella, los socios deben tener el estatus de Benefactores, Patrocinadores, Contribuyentes o Amigos, mostrar interés en los fines de la organización o haber realizado importantes méritos en el campo del arte lírico, además de ser aceptados por el 51% de los miembros de dicho órgano.

La Asamblea se reúne anualmente y tiene facultades en prácticamente todos los ámbitos de la asociación, entre los más importantes:

1. Revisión del informe anual realizado por el Consejo Directivo.
2. Nombramiento, ratificación y revocación de los miembros del Consejo Directivo y del Director de la asociación.

3. Nombramiento, ratificación y revocación de los miembros del Consejo de Vigilancia o, en su caso, del Auditor.
4. Designación de los miembros y facultades de los Comités Especiales.
5. Aprobación y verificación de la viabilidad administrativa y financiera de proyectos.

b) Consejo Directivo.

Está integrado por tres miembros y, a diferencia de las personas que forman parte de la Asamblea, no es requisito que sean socios de la asociación. El Consejo se reúne al menos cuatro veces por año y tiene la representación legal de la Asociación. Su labor es dar seguimiento a todos los proyectos planteados anualmente por la Asamblea, a la cual rinden un informe anual de actividades.

c) El Director.

Su nombramiento, ratificación y remoción está a cargo de la Asamblea General de Asociados y funge como tanto como Director de la Asociación como del Consejo Directivo, órgano del cual depende. Tiene a su cargo prácticamente toda la responsabilidad administrativa de la Asociación.

d) Consejo Consultivo.

El Consejo Consultivo es nombrado por la Asamblea. Se reúne al menos dos veces por año y está conformado por personas que pueden ser o no parte de la misma. Los consejeros de dicho órgano duran en su cargo dos años, con la posibilidad de ser reelectos el número de veces que la Asamblea determine. Tiene a su cargo la responsabilidad de generar los recursos económicos para la consecución de los fines de la asociación, así como dar asesoría al Director y Consejo Consultivo en todo lo relativo a eventos, promociones, relaciones públicas y comunicaciones con dependencias gubernamentales, empresas y organizaciones del sector privado que tengan interés en contribuir al cumplimiento del objeto social de la Asociación.

e) Consejo de Vigilancia o de Auditoría Externa.

Conformado al menos por dos miembros que no podrán ser Asociados ni miembros del Consejo Directivo. Es el órgano encargado de rendir cuentas respecto al gasto y aprovechamiento de los recursos financieros de la asociación. Para tal propósito, la Auditoría exige al Director y Consejo Directivo toda la información relativa a cuentas bancarias y adquisición de patrimonio de la Asociación, a través de la revisión de operaciones, documentación, registro y demás evidencias comprobatorias.

f) Comités Especiales.

Son los encargados de llevar a cabo los proyectos específicos planteados por el Consejo Directivo, mismo órgano que define el número de sus miembros, así como sus facultades y obligaciones.

Sin duda alguna, la independencia de la Auditoría Externa respecto a la Asamblea de Asociados y Consejo Directivo, ha permitido a la asociación lograr una legitimidad interna que es fundamental respecto a sus socios, principal fuente de ingresos de la organización. Dichos recursos le han permitido emprender y consolidar los siguientes proyectos:

1. **La Revista *Pro Ópera*.** Fundada en 1992, es la única revista en español de América Latina especializada en promover y difundir el arte lírico en México y el mundo. Fue concebida para que, a través de sus noticias y reportajes, entrevistas y ensayos, fomentara el interés y el involucramiento de nuevos públicos hacia la ópera en general y, en particular, hacia la que se hace en nuestro país.

2. **El portal electrónico.** Creado en 2005, el portal incluye información relevante de la asociación, calendarios de conciertos en México, convocatorias para audiciones y concursos de canto, información sobre cursos relacionados con el género, etcétera. Además, como complemento de la revista impresa, no sólo incluye el contenido íntegro de ésta sin ningún costo para el usuario, sino críticas,

entrevistas y artículos adicionales. Únicamente en 2008, el portal de *Pro Ópera* recibió más de 61,000 visitas.

Cabe destacar que además de la Revista, el portal electrónico y la presencia que tiene en algunas sedes operísticas – dígase el Palacio de Bellas Artes o el Auditorio Nacional, entre otros –, la Asociación no cuenta con presencia en otros medios de información excepto, esporádicamente, inserciones en periódicos de circulación nacional.

3. Difusión y publicidad. A través de su revista y página de Internet, la asociación civil destina espacio, sin costo para los anunciantes, para promover actividades tales como conciertos, galas y cursos relacionados con el arte lírico. Asimismo, financia la impresión de programas, pósters y volantes para contribuir con las actividades relacionadas con el género.

4. La beca de perfeccionamiento Ramón Vargas — Pro Ópera. Se creó en 2003 por iniciativa del tenor mexicano y *Pro Ópera*. Tiene por objetivo apoyar el desarrollo de los cantantes mexicanos para consolidar su carrera profesional. La beca no sólo consta de un estímulo económico sino, sobre todo, de la tutoría personal del maestro Vargas. Hasta la fecha son dos los artistas merecedores de la beca: Arturo Chacón y María Katzarava⁹¹ (María Alejandres).

5. Ciclos de conferencias. Organizados desde 1986, cumplen con el objetivo de dar educación operística a los interesados en el tema. Por su permanente programación, los ciclos representan uno de los motivos de encuentro más constantes por parte de los socios. Son impartidos por profesionales en la materia (directores de orquesta, directores de escena, cantantes, etc.), autoridades culturales (directores y ex directores de la Ópera de Bellas Artes), miembros de la propia asociación y gente del medio (conductores radiofónicos de programas de ópera, por ejemplo).

Si bien la Asociación no lleva una estadística de los participantes, la asistencia a ellas durante más de un año me permite aseverar que un gran porcentaje de ellos son personas por encima de los 50 años de edad.

⁹¹ María Katzarava ganó en 2008 uno de los concursos de canto más prestigiados a nivel mundial, el Concurso Operalia.

6. Patrocinios. Una de las tareas esenciales de *Pro Ópera A.C.* consiste en la recaudación de fondos en apoyo a la realización de óperas en México, así como de actividades relacionadas. Desde 1989 el Consejo Directivo de la asociación ha decidido donar recursos, en especie y en efectivo, a distintos proyectos relacionados con el quehacer lírico: apoyo a diversas producciones de la Compañía Nacional de Ópera y del Festival de México en el Centro Histórico; la contratación de cantantes nacionales y extranjeros de calidad internacional para galas y conciertos operísticos; becas y préstamos temporales para cantantes; apoyo económico para la edición de libros sobre ópera, así como de exposiciones y estrenos de óperas elaboradas por compositores mexicanos. Aunado a ello *Pro Ópera* ha coadyuvado económicamente en la elaboración de los programas de mano tanto de las producciones realizadas por la CNO en Bellas Artes, como de las transmisiones realizadas en el Auditorio Nacional en vivo vía satélite desde la Metropolitan Opera House de Nueva York.

Es de destacar también el apoyo financiero brindado por la asociación para la adquisición del primer sistema de supertitulaje en el Palacio de Bellas Artes. Debido a que el grueso de las óperas existentes son representadas en otros idiomas, sin lugar a duda, esto ha contribuido a que el público que asiste por primera vez a ver un espectáculo de este tipo, pueda comprender mucho mejor lo que está presenciando.

7. Coproducción y producción de óperas. Son varias las coproducciones realizadas por *Pro Ópera* en colaboración con otras instancias públicas:

- a) 1991. Temporada de Ópera en Concierto.
- b) 2000. Puesta en escena de la ópera *La serva padrona* de Giovanni Pergolesi en el Teatro Juárez del Oro, Estado de México.
- c) 2003 y 2005. Galas operísticas con Ramón Vargas.
- d) 2007. Puesta en escena de la ópera española *Marina* en colaboración con Producciones Metropolitanas.

e) 2009. Puesta en escena de la ópera *Don Pasquale* en colaboración con la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM⁹². Esta producción fue posible gracias a una beca obtenida por la Asociación, en el marco del programa *México en Escena* del FONCA.

8. **Taller de ópera.** Gracias a la obtención de la beca del FONCA para la producción de *Don Pasquale*, se instauró un taller de preparación vocal y teatral para jóvenes cantantes mexicanos que formaran parte de las distintas presentaciones de esta ópera.

9. **Premio al público Pro Ópera.** En el marco de los 25 años del Concurso Carlo Morelli – el concurso de canto más importante de nuestro país –, la Asociación instituyó en 2007 este reconocimiento que consiste en un premio en efectivo. Es entregado al cantante que durante la final del concurso, obtenga el mayor número de votos, recibidos a través de un proceso de elección directa. Han sido merecedores de él el tenor Diego Silva (2007), la soprano Vanessa Vera (2008) y la también soprano Elisa Ávalos (2009).

3.2.3. Relaciones con el medio.

Desde su fundación en 1985, *Pro Ópera* ha buscado tener una estrecha relación de colaboración con las instancias oficiales encargadas de hacer ópera en México, especialmente con la Ópera de Bellas Artes, considerada la compañía de ópera más importante del país. Tras 25 años de estar en activo, no obstante, la relación ha sufrido importantes cambios.

A finales de los años ochenta el Director de la Compañía Nacional de Ópera y el Presidente del CONACULTA, Rafael Tovar y de Teresa, firmaron un acuerdo reconociendo a *Pro Ópera* como patronato de dicha compañía. Como tal, la Asociación contaba con el derecho a participar en el Consejo de Ópera, instancia

⁹² Cabe destacar que la beca otorgada por el FONCA a *Pro Ópera* no se hizo únicamente con el propósito de llevar a cabo las funciones de *Don Pasquale* en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, sino que incluye la presentación de esa misma producción en diversas ciudades del país, y lo que es más destacado, de manera gratuita en distintas sedes de la misma Universidad Nacional como las Facultades de Estudios Superiores de Acatlán y Zaragoza.

oficial encargada de tomar todas las decisiones artísticas relacionadas con la Compañía; no obstante, nunca se dio una invitación formal para ello.

Aunado a ello, dicho estatus no fue ratificado por lo que la relación entre la Asociación y las autoridades oficiales se limitó – y ha limitado – a una cordialidad, que se manifiesta en la adquisición de un número importante de boletos para los socios, convivencia en las cenas de gala con los miembros del elenco, así como apoyos en especie, como lo es la impresión de los programas de mano para las producciones de la Ópera de Bellas Artes. Mención aparte merecen los donativos y el apoyo económico otorgados por la Asociación a las producciones de la OBA.

Más allá el carácter oficial o extraoficial de *Pro Ópera* como patronato de la Ópera de Bellas Artes, la relación con las autoridades gubernamentales nunca ha sido idónea y por momentos, ha sido bastante tensa. Ejemplo de ello fue la decisión tomada por la Asamblea de la Asociación de retirar todo apoyo económico a la Compañía cuando el Palacio de Bellas Artes cerró sus puertas en 2008 por motivos de remodelación. Según los propios directivos de la organización, dicha decisión fue tomada por la falta de resultados de la OBA, expresada en términos de la paupérrima calidad del espectáculo presentado fuera de su sede principal⁹³.

En los últimos años, *Pro Ópera* ha establecido también relaciones de colaboración con otras dependencias oficiales. Con el FONCA, por ejemplo, tras la obtención de una beca otorgada por esta institución a través del programa *México en escena*, se obtuvieron los recursos necesarios para producir la ópera *Don Pasquale*. Por este mismo proyecto y tras la firma de un convenio con la Coordinación de Música de la UNAM, dicha producción fue presentada a partir de julio de 2009 en diversas sedes de la Casa de Estudios.

Con la comunidad artística la relación también ha tenido diferentes matices. Por una parte, la Asociación es reconocida como un referente fundamental en el quehacer operístico nacional, tanto por los apoyos económicos otorgados a artistas nacionales como por la difusión que se ha dado del trabajo de éstos a través de la Revista. Sin embargo, estos mismos factores han generado disgustos

⁹³ Tras el inicio de los trabajos de remodelación en el Palacio de Bellas Artes en 2008, la Ópera de Bellas Artes se ha presentado en sedes alternas, entre ellas, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM y el Centro Cultural del Bosque.

entre los involucrados, pues no siempre se está de acuerdo con los criterios artísticos a través de los cuales se asignan los recursos, y mucho menos con las críticas que aparecen en dicha publicación. Aunado a ello, algunos piensan que *Pro Ópera* no ha hecho todo lo que debería en materia de fomento del interés por el género entre un nuevo público debido, fundamentalmente, a que los espacios que utiliza se encuentran en zonas de un nivel socioeconómico alto⁹⁴ que resultan de difícil acceso para buena parte de los interesados.

3.3 Balance.

Desde su creación en 1985, *Pro Ópera A.C.* ha tenido una notable contribución al género, haciéndose cargo de tareas antes desarrolladas por las autoridades⁹⁵, difundiendo e informando sobre el quehacer lírico en México y el mundo — a través de la revista y el portal electrónico —, e incluso, en colaboración con el FONCA y la UNAM, coproduciendo ópera (*Don Pasquale*). Todo ello ha demostrado no solamente que la colaboración entre instancias oficiales, educativas y privadas es deseable, sino posible.

No obstante, a pesar de medidas como la adquisición de un sistema de supertitulaje para el Palacio de Bellas Artes, no puede dejarse a un lado que muchas de las acciones promovidas por la Asociación tienden a un elitismo que está lejos de coincidir con el propósito de “promover, divulgar y apoyar la cultura operística en México”, así como de los principios sociales de una política cultural de Estado.

La ópera, como muchas tantas actividades artísticas en nuestro país, sigue estando disponible únicamente para una pequeña parte de la población, y difundirla, requiere de acciones conjuntas del gobierno y la iniciativa privada, así

⁹⁴ Las conferencias periódicas organizadas por *Pro Ópera* se llevan a cabo en el Club de Industriales de la Ciudad de México, ubicado en Polanco. El costo por evento es de \$180. El estacionamiento del Club tiene un costo por hora de \$60 y, para ingresar a sus instalaciones, es obligatorio para los varones vestir saco y corbata. Asimismo, la Asociación organiza continuamente eventos como conciertos y catas de vino. Sedes de estos eventos son espacios exclusivos como el University Club de la Ciudad de México.

⁹⁵ Otorgando becas y estímulos a jóvenes cantantes, pagando los honorarios de diversos artistas, elaborando los programas de mano de la Ópera de Bellas Artes, etc.

como una rectoría clara del primero. La producción de *Don Pasquale* y su presentación en distintas sedes académicas, es un buen ejemplo de ello.

Conclusiones

La política cultural de Estado debe tener por objetivos el fortalecer las bases sociales, fomentar la participación social, impulsar el desarrollo a través de la educación, acrecentar la equidad y la igualdad de oportunidades, y mejorar las condiciones de vida de manera individual y colectiva de la sociedad.

En este sentido, la divulgación del arte es trascendental. Sin embargo, el proceso de institucionalización cultural en nuestro país, salvo excepciones, ha estado encaminado a la producción de bienes culturales y no a su divulgación en amplios sectores sociales, y mucho menos ha estado involucrado en procesos de aprendizaje, es decir, las actividades artísticas no han sido tomadas en cuenta como parte de los procesos de desarrollo.

Por una parte, los recursos son insuficientes y, por otra, los que están disponibles no son óptimamente aprovechados pues parece olvidarse que el subsidio estatal a las artes encuentra su justificación en la constitución de un proyecto social, capaz de integrar al desarrollo a grandes sectores de población, pero también brindando las oportunidades necesarias a los artistas para desarrollar su talento. Estas son las deficiencias que han motivado el surgimiento de organizaciones de la sociedad enfocadas a la producción y difusión de las artes. La ópera, desde luego, no ha sido la excepción.

La Compañía Nacional de Ópera, como institución pública, forma parte de un complejo organigrama cultural, por lo que comparte distintas problemáticas con instituciones que son similares a ella, es decir, aunque en algunos casos la producción de ópera representa dificultades específicas, en muchos otros son las mismas por las que pasan otras artes. Es por eso que aquí esbozaremos propuestas en dos sentidos: para el caso particular de la ópera y para la política cultural, de manera particular en materia de difusión de las artes:

1. La Ópera de Bellas Artes (OBA) debe de redefinir su objeto social para lo cual sus objetivos deben responder a los lineamientos de la política cultural de Estado,

es decir, no sólo aspirar a la producción de ópera de calidad sino hacer del espectáculo lírico hecho en México un evento de mayores alcances, capaz de interesar a un público mayor del que actualmente atrae.

2. Para la consecución de sus objetivos, la OBA debe contar con las herramientas administrativas para poder vincularse de manera mucho más sólida con instituciones como *Pro Ópera*, pero también con fundaciones culturales, empresas e instituciones públicas, buscando siempre que a través de convenios y patrocinios, existan la mayor cantidad de recursos posibles para producir ópera de calidad.

3. Se debe dar impulso al establecimiento de convenios y proyectos entre la OBA, gobiernos estatales y otras instancias culturales, públicas y privadas, como el programa *México en escena* del FONCA. Ello apuntaría a poder realizar ópera de manera permanente alrededor de la república y en espacios no tradicionales como centros escolares. Aunado a ello, esto ofrecería oportunidades de trabajo y de desarrollo a los artistas nacionales, además de que haría posible que las producciones fueran autofinanciables.

4. Debe de impulsarse la creación de un fideicomiso para la ópera y para las artes en general. Esto permitiría una mejor planeación presupuestal de este tipo de actividades pues, para ello, es indispensable no sólo contar con los recursos necesarios sino tenerlos disponibles. En el caso específico de la administración del Palacio de Bellas Artes, ello permitiría que las agrupaciones que lo tienen como sede (la Ópera de Bellas Artes, la Compañía Nacional de Danza, la Orquesta Sinfónica Nacional, etc.) pudieran establecer sus temporadas en periodos específicos del año, evitando así problemas de calendarización y organización.

5. Como sucede en otros países, debe de fomentarse la organización de conciertos en plazas públicas, parques, espacios escolares y fiestas populares, combinando en ocasiones el repertorio típicamente operístico con música vernácula. No se trata de restar calidad al espectáculo sino de presentarlo de manera distinta.

6. Vincular en lo posible a públicos escolares. Esto puede lograrse mediante la organización de conciertos didácticos o a través de producciones dirigidas a niños. En otros países, por ejemplo, se organizan recorridos por detrás del escenario y camerinos, acrecentando así el interés del público respecto a lo que se presenta, y creando un estrecho vínculo entre la obra de arte, los artistas y el espectador.
7. Valerse de todos los recursos tecnológicos disponibles para hacer llegar la ópera a nuevos públicos y lugares, de manera didáctica y amena. Los 42,000 espectadores que asistieron a las transmisiones de la Metropolitan Opera House de Nueva York en el Auditorio Nacional, en su primera temporada, representan un importante aliciente respecto al interés del público por estos eventos.
8. Aprovechar el potencial de artistas mexicanos que han triunfado internacionalmente para impulsar el desarrollo de la ópera en México. Actualmente, nuestro país cuenta con dos cantantes que son reconocidos a nivel mundial entre los mejores del mundo, y al menos otros dos están por iniciar sus carreras líricas en las casas de ópera más importantes de Estados Unidos y Europa.
9. Que la Ópera de Bellas Artes forme parte de procesos de coordinación y planeación de eventos y conciertos operísticos en consonancia con instituciones como el CENART y las escuelas profesionales como la Superior y la Nacional de Música, y el Conservatorio. Esto permitiría darle seguimiento a nuevos talentos y formarlos profesionalmente.
10. Buscar, a través de la creación de una Secretaría de Cultura o de una reforma profunda de las instituciones existentes, que el sector cultural tenga autonomía de gestión y capacidad de negociación de su presupuesto. Aunado a ello, una reorganización de la administración de la cultura permitiría evitar la duplicidad de funciones existente entre CONACULTA y los organismos que de él dependen.
11. Fortalecer a las Industrias Protegidas por los Derechos de Autor (IPDA) con leyes que les den un tratamiento fiscal específico y preferencial, tal y como se hace con otras industrias. El sector cultural debe ser reconocido como un rubro importante de la Hacienda pública.

En la actualidad, la ópera producida en México se encuentra lejos tanto en cantidad como en calidad de los niveles alcanzados en otras épocas. No obstante, la solución no radica simplemente en conseguir recursos para contratar a los mejores artistas disponibles, sino de encauzar el financiamiento para que, junto con el resto de las instituciones culturales de nuestro país, pueda darse forma a un programa artístico que sea parte de un proyecto social con objetivos mucho más amplios.

Bibliografía

Arvizu Rivas, Aída Marina, “Gobernabilidad, democracia y sociedad civil”, en Gustavo Meixueiro Nájera, Laura Camera Lugo (coordinadores), *Gobernabilidad y sociedad civil*, Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública LIX Legislatura, México, 2007,

Arizpe, Lourdes, et al. *Los retos culturales de México*. Cámara de Diputados. Miguel Ángel Porrúa. México. 2004.

Berman, Sabina; Jiménez, Lucina. *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Bobbio, Norberto, *Estado gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Cevallos, Edgar, *La ópera 1901-1925*, CONACULTA – Escenología, México, 2002.

Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de la política cultural: cultura e imaginario*. CONACULTA/Iteso, México 2000.

Fabrizio, Claude, *Dimensión cultural del desarrollo: hacia un enfoque práctico*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París. 1995.

Cruz Vázquez, Eduardo. *Políticas culturales en México 2006-2020: hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. M.A. Porrúa. México. 2006.

Díaz de Cossío, Roger. *Hacia una política cultural*. Limusa. México. 1988.

Díaz de Cossío, Roger. *Sobre la educación y la cultura: alternativas de cambio*. Trillas. México. 1978.

Díaz du-Pond, Carlos, *La ópera en México 1924-1984*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1986.

García Canclini, Néstor; et. al. *Culturas híbridas, estrategias para entrar en la modernidad*. Ed. Grijalbo. México. 1990.

García Canclini, Néstor [et. al.], *De lo local a lo global, perspectivas desde la antropología*, UAM, México, 1994.

García Canclini, Néstor (coord.). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*. Ed. Santillana; OEI. México. 2002. 368 pp.

García Canclini, Néstor. *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo. México. 1987.

Harvey, Edwin R. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo: aspectos institucionales*. Ed. Tecnos, Quinto centenario. Madrid. 1990.

Jiménez, Lucina. *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. Intersecciones – CONACULTA. México. 2006.

Historia General de México, Centro de Estudios Históricos, Colegio de México, México, 2000.

Lizalde, Eduardo. *La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre: antología de crónicas*. Escenología. México. 2003.

Lomnitz, Claudio. “La decadencia en los tiempos de globalización” en *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología*. UAM. México. 1994.

Manrique, Jorge Alberto, “Del barroco a la ilustración”, *Historia General de México*, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2002.

Martínez, Eduardo. *La política cultural en México*. UNESCO. París. 1977.

Mercado José Noé, “Los orígenes de la ópera: del barroco al clasicismo”, ponencia presentada en el Diplomado *Historia de la Ópera*, Ciudad de México, Club de Industriales, febrero 10 de 2009.

Miller, Toby; Yúdice, George. *Política cultural*. Ed. Gedisa. Barcelona. 2004.

Moreno Rivas, Yolanda, “Las políticas culturales en la música mexicana” en Moisés Ladrón de Guevara, *Política cultural del Estado Mexicano*. Secretaría de Educación Pública. Centro de Estudios Educativos. 1983. Pp. 177-199.

Nivón Bolán, Eduardo (coord.). *Políticas culturales en México 2006-2020: hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. Universidad de Guadalajara; Miguel Ángel Porrúa. México. 2006.

Ochoa Sandy, Gerardo. *Política cultural, ¿qué hacer?* Hoja Casa Editorial. 2001.

Olivé, León, “Las humanidades en la UNAM, pilares de la cultura y la identidad nacional”, en José Blanco, *La UNAM, su estructura, sus aportes, su crisis, su futuro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Olvera Rivera, Alberto, “Construcción de ciudadanía y gobierno eficiente”, en Gustavo Meixueiro Nájera, Laura Camera Lugo (coordinadores), *Gobernabilidad y sociedad civil*, Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública LIX Legislatura, México, 2007,

Solana, Fernando. *Historia de la educación pública en México*. FCE México. 1982.

Sosa, José Octavio. *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. INBA – CONACULTA. 2004.

Tovar y de Teresa Rafael. *Modernización y política cultural*. Fondo de Cultura Económica. México. 1994.

Vaughan, Mary Kay. *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. Fondo de Cultura Económica. 2001.

Zubiría Samper, Sergio; Abello Trujillo, Ignacio y Tabares, Marta. *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Ed. Organización de Estados Iberoamericanos, Madrid, 2001.

Trabajos de titulación.

Mercado José Noé, *La ópera en Bellas Artes en el sexenio 2000-2006*, Gran reportaje para obtener el título de Licenciado en Periodismo por la Escuela Carlos Septién García, México, 2008.

Ortega Morales, Myrna. *El Sistema de Creadores de Arte como instrumento de la política cultural del Gobierno Mexicano*. Tesina. Lic. en Administración Pública. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México. 1998.

Paredes Orozco, Guillermo Alberto. *La política cultural para el Distrito Federal durante el gobierno de Andrés Manuel López Obrador: una propuesta para su análisis*. Tesis. Lic. en Sociología. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 2004.

Rosas Olvera, Alejandra. *Política cultural en México*. Tesis. Lic. en Administración Pública. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México. 2004.

Fuentes hemerográficas

Mercado, José Noé, "Entrevista con Manuel Yrizar", *Revista Pro Ópera*, Año XIV, No. 1, México, enero-febrero de 2006.

Mercado, José Noé, "Entrevista con José Octavio Sosa", *Revista Pro Ópera*, Año XIV, No. 3, México, mayo-junio de 2006.

Mercado, José Noe, "Entrevista con Xavier Torresarpi", Revista *Pro Ópera*, Año XV, No. 1, México, enero-febrero de 2007.

Mercado, José Noé, "Entrevista con Charles Oppenheim", Revista *Pro Ópera*, Año XVI, No. 4, México, julio-agosto de 2008.

Espinoza, Pablo, "Un milagro cultural", en Revista de la Universidad de México, No. 54, México, julio de 2008.

Páginas de Internet

Rodríguez Barba, Fabiola, "Por una política cultural del Estado en México."

Versión electrónica:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/09_iv_jul_2008/casa_del_tiempo_el_V_num09_16_20.pdf

Fecha de consulta: mayo 30 de 2009 [9:00 hrs.]

Collin Laura; Rafael Molina, "Las organizaciones de la Sociedad Civil en México: de la invisibilidad al protagonismo."

Versión electrónica: <http://nuevomundo.revues.org/index47723.html>

Fecha de consulta: 11 de octubre de 2009 [11:15 hrs.]

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1946.

Versión electrónica: <http://www.culturayrs.org.mx/Revista/num4/Tortajada.html>

Fecha de consulta: junio 3 de 2009 [15:30 hrs.]

Cámara de diputados del H. Congreso de la Unión, "Ley del Impuesto sobre la Renta", publicada en el Diario Oficial de la Federación el 1 de enero de 2002.

Versión electrónica: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/82.pdf>

Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2009 [8:00 hrs.]

Piedras, Ernesto, "Industrias Culturales para el Desarrollo Integral en México y América Latina", preparado para Inter-American Culture and Development Foundation.

<http://www.foromexicanodelacultura.org/files/EPiedrasP1.pdf>

Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2009 [10:00 hrs.]

Estatutos de Pro Ópera A.C.