

El Estado y el Fomento a la Creación Artística en México.

La Reforma al Sector Cultura y la Formación de Nuevos Criterios en la Distribución de Apoyos a la Creación Artística.

Tesis para optar por el grado de licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Presenta: Arturo Valladares Piedras.

Asesor: Luis Alberto de la Garza.



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.

A mis padres.

Índice General.

Introducción.	7
Fundamentos y Delimitación del Fomento a la Creación como Tema de Investigación.	9
Organización del Estudio.	13
Importancia del Estudio.	20
1. Artes, Poder y Estado.	23
Política Cultural.	25
Los Principios de la Política Cultural Contemporánea.	26
<i>Patrocinio Estatal.</i>	27
<i>Autosustentabilidad.</i>	27
<i>Modificación del Mercado.</i>	27
<i>Imparcialidad.</i>	27
Categorías de la Política Cultural.	28
<i>Preservación del Patrimonio.</i>	28
<i>Difusión Cultural.</i>	29
<i>Formación Profesional.</i>	30
<i>Fomento a la Creación Artística.</i>	31
<i>El Mecenazgo.</i>	32
<i>Mecenazgo Relajado.</i>	32
<i>El Patrocinio.</i>	33
Artes y Relaciones de Poder.	34
Primer Momento de la Política Cultural.	37
Segundo Momento de la Política Cultural.	40
La Justificación de la Política Cultural.	46

2. Instituciones Culturales en México.	49
La Formación de las Viejas Instituciones.	50
El Fomento a la Creación en las Nuevas Instituciones Culturales.	56
<i>CONACULTA.</i>	56
<i>FONCA.</i>	58
<i>SNCA.</i>	58
3. Factores Exógenos de la Reforma.	65
Modernización Económico Administrativa.	67
Globalización y Fin del Nacionalismo.	73
Liberalización y Transición a la Democracia.	77
4. Factores Endógenos de la Reforma.	85
La Construcción del Lenguaje Nacionalista.	88
El Camino de la Disidencia.	90
La Nueva Equidad en las Artes.	103
Los Árbitros de las Nuevas Reglas del Juego.	104
La Nueva Hegemonía.	107
¿Pluralismo?	108
Elitismo.	110
Propuestas para una Nueva Política de Fomento a la Creación.	115
<i>Consejo de Certificación Artística.</i>	115
<i>Sistema de Medios para la Producción Artística.</i>	116
Conclusiones.	119
Bibliografía.	125

Introducción.

“la cultura de un país define a sus habitantes y a su estilo de vida: como siempre en México esa definición quiere ser impuesta desde arriba.”¹

Empecé esta investigación interesado en los criterios con los cuales el Estado conduce su política cultural y en específico su política para la artes, suponiendo que estos criterios son de alguna manera contradictorios con los principios generales del Estado democrático liberal, ya que si por una parte este tipo de Estados tienen como principio fundamental el reconocimiento a la igualdad intrínseca entre los hombres, el hecho de que el Estado discriminara sistemáticamente a las expresiones artísticas de unos hombres por encima de otros, me parecía, en un primer momento, contradictorio.

Esta contradicción resultaba en especial atractiva como tema de investigación, sobre todo porque las discusiones sobre la teoría política en México, en los últimos años, han estado enormemente influenciadas por los debates en torno al derecho a la diferencia,

¹ Paz, Octavio, “Denuncias sin Respuestas”, *Plural*, No. 48, México, 1975, pág.71.

y a las críticas sobre la discriminación cultural, cuyo punto de referencia obligado es el levantamiento indígena en el estado de Chiapas.

Si bien la problemática de las artes y sobre todo de la distribución de los recursos para las artes no es de ninguna forma la misma que la del movimiento por los derechos culturales de los pueblos indígenas, es indudable que en ambos casos se encuentran referidos a un tema común: la cultura y la intervención del Estado en la cultura.

De esta manera, me parecía que hacer una investigación sobre los criterios que emplea el Estado para intervenir en la esfera de las artes, podría aportar una nueva perspectiva a las discusiones sobre la discriminación cultural.

Sin embargo, este estudio empezaba prácticamente desde cero, y en las primeras recopilaciones de material bibliográfico me encontré con una escasez de textos que abordaran el problema desde una perspectiva académica, ya que, con la excepción de algunos autores, principalmente ingleses y australianos, la relación entre el Estado y las artes parece haber sido desestimada como objeto de investigación para la teoría política.

Lo anterior me llevó a replantear mi investigación, orientándola más hacia el estudio de la evolución de la política cultural en México; pensaba que de esta manera sentaría el referente necesario para resolver el problema original, sin embargo, esto me conduciría a plantear dos problemas de investigación en una sola tesis, lo cual no sólo me pareció demasiado difícil sino incluso equivocado.

De esta manera he decidido enfocarme tan sólo al estudio de la política cultural en México, siendo que el objeto de estudio específico de mi tesis se refiere únicamente a las razones y circunstancias que motivaron al gobierno de México a reorganizar las instituciones oficiales encargadas de atender los asuntos culturales a nivel federal, entre

1988 y 1993, asumiendo que dicha reorganización significó una apertura de los criterios con los que se conduce la distribución de recursos públicos destinados a fomentar la creación artística.

En un principio estaba convencido de que la política cultural era un espacio donde distintos grupos, formados a partir de sus coincidencias estéticas y estilísticas, competían por los recursos, ejerciendo presiones sobre la estructura cultural del Estado; la investigación me demostró que esto no era así, ya que estos grupos formaban la estructura en sí.

Fundamentos y Delimitación del Fomento a la Creación como Tema de Investigación.

El fomento a la creación artística es una actividad regular de todos los Estados consolidados del mundo, México está lejos de ser la excepción, de hecho nuestro país heredó del Virreinato de la Nueva España una larga tradición de intervención sistemática del Estado en la esfera de las artes, misma que se expresaba a través de instituciones como las academias o formas de mecenazgo que buscaban embellecer los edificios y las plazas públicas con obras que normalmente se refieren a los símbolos o a la mitología del Estado.

Una característica más o menos constante en la política cultural durante todo este tiempo, ha sido el considerar que determinadas pautas estéticas expresan un mejor gusto, la esencia de lo nacional, o que son simplemente superiores. De esta manera a través de la

política cultural se han impuesto pautas sobre la creación artística, con el objetivo de que las obras puedan servir como símbolos de poder y prestigio, o bien como instrumentos pedagógicos sobre una visión de la historia y los valores políticos que sean convenientes al juicio e interés del gobernante.

No obstante esta larga tradición, dentro de la cual han existido momentos de verdaderos esfuerzos mesiánicos por “mejorar el nivel cultural” de la gente en general, hoy en día, para la gran mayoría de los ciudadanos de países como México, las grandes artes, promovidas como la más refinada expresión de lo humano, o en su caso de lo nacional, son en realidad algo ajeno y lejano a las grandes mayorías de la población, lo cual si bien no es un problema de fomento a la creación (más bien es un problema de difusión), nos hace pensar en un primer instante en un relativo fracaso de la política cultural en su dimensión instrumental. De hecho, algunas posiciones generalmente vinculadas al pensamiento de izquierda, asumen que el desconocimiento masivo de las manifestaciones artísticas, más que un producto del fracaso de la política cultural es un objetivo de la misma, siendo que de esta manera se promueve una brecha cultural que solidifica las estructuras de dominación.²

Sin embargo, este argumento muy a menudo se contradice por la práctica de los aparatos culturales, en los cuales usualmente se ha dado preferencia a los lenguajes

² Robert Hutchins afirma que en el mundo industrializado existe un sistema cultural y educativo consagrado a consolidar el poderío industrial basado en el dominio de la técnica, al mismo tiempo que se excluye sistemáticamente toda formación que esté a favor del “un desarrollo moral, intelectual, estético y espiritual”, Robert Hutchins al igual que muchos otros militantes de izquierda, sostiene que una sociedad iletrada es una sociedad más controlable, “una civilización sin arte y sin pensamiento, o que no los valore, no es una civilización sino un rebaño”. Hutchins, Robert, *Educación y Universidad en Utopía*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.

artísticos dirigidos a las masas. Por otra parte, se comete el grave error de pensar que esta inmensa mayoría, la cual no asiste a obras de teatro, exposiciones de pintura, o que no escucha música de concierto, no tiene o recrea sus propias expresiones culturales a través de los elementos que tiene a la mano y que le son propios.

Contrario al planteamiento que supone la restricción consciente y sistemático del acceso a bienes culturales por parte de los sectores dominantes de la sociedad moderna, es decir los propietarios del poder industrial y financiero, mi tesis asume que cuando el Estado promueve códigos excluyentes que pretenden la unicidad de las artes, éstos de manera automática generan su propia resistencia, en general creaciones artísticas surgidas de un medio alternativo y opuesto a la cultura y a las artes oficiales (de elite), lo cual es comúnmente llamado cultura popular. Esta oposición tiende a significar una resistencia real frente a los procesos de subordinación cultural a los cuales las grandes masas han sido sometidos. Casos extremos propios de sociedades agrarias han sido perfectamente documentados por James Scott y según su argumento son elementos que actúan como fermento de la sublevación social.

Esta simple oposición entre las artes oficiales y las artes populares, si bien no es necesariamente la única dinámica contestaria que se puede presentar en las artes, ni tampoco ésta se da de manera unidireccional, hace evidente que el verdadero problema de la política cultural y en específico del fomento a la creación, no es tanto “difundir las artes entre el pueblo” sino ¿qué artes se difunden? No es alentar la labor de los creadores de arte, sino ¿Quiénes son los artistas que hay que alentar?

Aún en esquemas que pretenden escapar a la lógica dominación-resistencia, las respuestas a estas preguntas no son inmediatamente justificables. Por el contrario,

cualquier solución, cualquier decisión que se asuma al respecto, siempre será objeto de polémicas y debates, en torno a los cuales se alinean los intereses, las presiones y reclamos que artistas, promotores, públicos y autoridades plantean a la política cultural, creando una tensión en la que se define la manera en que se distribuyen recursos públicos para fomentar la creación artística.

Es en esta tensión donde podemos rastrear dentro del medio cultural, una dimensión conflictiva que abre paso a la política como un proyecto de mediación a través del cual el *statu* de la cultura y las artes se ve afectado por la influencia de distintos intereses particulares (ajenos y propios al medio de las artes) y al mismo tiempo ejerce una influencia sobre estos elementos particulares.

Dicho de forma concreta, al hablar de una tensión me refiero a la relación de presión que se establece entre los distintos grupos que sostienen una posición sobre la promoción estatal de las artes, incluido el grupo de gobernantes, siendo que estos grupos identifican en la práctica de las artes elementos que los afectan de una forma u otra.

En el caso específico de México, la reorganización de la política cultural que se dio entre 1988 y 1993 (la cual es el objeto de mi investigación), es comúnmente entendida como una apertura, a través de la cual muchos antiguos creadores de arte que se consideraban opositores al gobierno, fueron incluidos en el programa de fomento a la creación. La tensión que dio lugar a la formación de esta nueva política cultural es el principal objeto de estudio de mi tesis. Mi planteamiento supone que esta tensión debe ser estudiada a través de dos categorías, las cuales pueden dar cuenta de los procesos que la conforman: los *factores exógenos* es la referente a todos aquellos procesos que exceden el ámbito de la política cultural pero que ejercen una influencia sobre la misma, éstos

procesos son *exógenos* debido a que su formación es independiente a la evolución de la política cultural mexicana; dentro de esta categoría, analizaré de manera puntual los objetivos y circunstancias generales del gobierno de Carlos Salinas y cómo es que éstos se aterrizan en una política específica, como la política cultural o el fomento a la creación. La segunda categoría, *factores endógenos*, se refiere a los procesos, necesidades, objetivos, y perspectivas específicas que se generan al interior de la esfera de la artes y que están directamente relacionados con la intervención del Estado mexicano en los asuntos culturales; concretamente expondré la formación de un discurso nacionalista en las artes mexicanas, y la forma en que éste fue auspiciado por el Estado; así como la formación de un discurso alterno y disidente de las artes mismas hacia la política gubernamental para las artes.

Esta división es evidente en la tesis general del trabajo: la apertura en la política cultural de fomento a la creación (1988-1993) fue producto de un cambio en los objetivos generales del gobierno de México y en sus necesidades coyunturales por un lado, así como de un proceso de rupturas que fueron formando un discurso crítico de los creadores de arte hacia el aparato cultural del Estado, por el otro.

Organización del Estudio.

La realización de un marco teórico desde el cual se pudiera ubicar el problema de investigación, así como su delimitación y sus hipótesis, fue la primera necesidad de este trabajo, ya que como mencioné anteriormente, la ausencia de investigaciones sobre la

política cultural y la relación Estado–artes, realizadas desde la ciencia política, significa en buena medida la inexistencia de una teoría completa sobre la política cultural.

Por otra parte, conforme avancé en la delimitación del tema, me di cuenta que en realidad mi estudio no se refería a la política cultural en general, sino que en realidad éste se restringía al *fomento a la creación artística*, que es tan solo un aspecto de la política cultural.

Sin embargo, el fomento a la creación no puede ser entendido aislado del resto de la política cultural, así pues el primer paso, consistió en la ubicación de las categorías adecuadas para clasificar la política cultural moderna y en específico al *fomento a la creación*, distinguiéndolo del resto de la política cultural, pero sin separarlo de la misma. Es por esto que la redacción del marco teórico parte de una definición de política cultural, así como de una muy breve descripción de sus cuatro subcategorías fundamentales: *preservación del patrimonio cultural, difusión de los bienes culturales, formación de profesionistas*, así como, por supuesto, la de *fomento a la creación artística*, en la cual, por ser el objeto específico de mi estudio, me detengo en el análisis de sus formas históricas.

Es de estas formas históricas de donde surge la distinción fundamental entre el Estado como patrón de la creación artística y el Estado como promotor de la creación artística. En la primera, el Estado fomenta a la creación artística, haciendo caso únicamente de sus propios criterios. En la segunda, los criterios con los cuales se fomenta a la creación artística con recursos públicos, ya no son los que determina el Estado, sino que éstos son establecidos por sujetos autónomos frente al mismo.

Estas definiciones se realizaron partiendo de estudios previos que relacionaron la creación artística con sus respectivos medios sociales y políticos. Estos estudios no fueron realizados desde las ciencias sociales, sino desde una disciplina relativamente nueva llamada “estudios culturales” o “ciencias de la cultura”.

De la misma manera, me fue necesario tomar de esta disciplina la definición de “cultura”, la cual a diferencia de la concepción sociológica o antropológica del término, es lo suficientemente restringida como para dar cuenta de la particularidad de las artes y la intelectualidad, que son en realidad los únicos objetos a los que se refiere la política cultural.

Esta definición de cultura como “prácticas significantes” de una sociedad, tiene no sólo la ventaja de ser próxima al aparato cultural del Estado, sino que sobre ella se han establecido vínculos entre la cultura como “prácticas significantes” y las estructuras y relaciones de poder en una sociedad. Es decir, que a partir de este concepto estamos en la posibilidad de comprender el papel y la importancia de las artes en las relaciones de poder en estructuras y contextos sociales determinados.

Comprender la inserción de las artes en las relaciones de poder es fundamental para comprender, a su vez, la relación entre el Estado y las artes, o mejor dicho el interés de éste por mantener un costoso aparato cultural, siendo que uno de sus principales objetivos (en el pasado al menos) era orientar la producción de arte; pero al mismo tiempo, no permite comprender las rupturas que dentro de la esfera de las artes, va en sentido opuesto a las directrices oficiales que se imponen a través del aparato cultural del Estado, es decir a través de una política cultural.

De esta manera, podemos hablar de la esfera de las artes como un espacio de dominación a través de la construcción de directrices sobre las artes, que como “prácticas significantes” tienen una resonancia en las relaciones y estructuras de poder, pero al mismo tiempo podemos asumir que en ésta se gestan rupturas que dentro de esta misma definición de “prácticas significantes” tienen una connotación de resistencia, la cual bien puede restringirse a los lenguajes artísticos o vincularse como movimientos o demandas sociales de un orden más amplio y específico.

La realización de esta tesis supone que la intervención del Estado en la esfera de las artes a través de su aparato cultural, tiende a consolidar un lenguaje específico como hegemónico y oficial, y es a partir de esta consolidación que otros lenguajes pueden considerarse como disidentes y su mera existencia significa un desafío al lenguaje oficial.

Una vez establecido este marco teórico, era necesario demostrar que la apertura de la política cultural, es decir, el hecho de que el Estado se apartara de los criterios con los cuales se distribuyen los recursos destinados al fomento a la creación realmente se efectuó. Eso me condujo a un estudio breve y puntual de las instituciones culturales del Estado mexicano, en particular aquellas que tienen que ver con el fomento a la creación.

Por una parte, se analizan las instituciones creadas después de la revolución, como el Instituto Nacional de Bellas Artes, para diferenciarlas de las que a continuación se hace referencia, creadas en el periodo 1988 –1993, las cuales de acuerdo con la hipótesis general de mi investigación son resultado de dos movimientos, uno desde arriba que se refiere a la transformación en los conceptos generales de gobierno y a las necesidades e intereses coyunturales del mismo sobre la esfera de las artes, así como a un segundo

movimiento desde abajo generado por las rupturas y la presión de grupos de creadores de arte.

De esta manera, el capítulo dos es en general un capítulo descriptivo, en el cual me limito a referir la formación de instituciones, así como las reglas que determinan su funcionamiento. En el caso de las instituciones formadas en el período 1988 – 1993, y de manera específica en el Sistema Nacional de Creadores de Arte, me detengo para apuntar la separación entre el Estado y los criterios con los cuales se distribuyen los recursos para el fomento a la creación artística, ya que sólo de esta forma puedo acreditar la apertura de la política cultural y clasificar al Estado mexicano dentro de los Estados que son promotores de las artes, y no dentro de los Estados que son patrones de las artes, elemento indispensable para justificar la realización de la tesis.

Demostrar la existencia de un vínculo entre la apertura de la política cultural y el surgimiento de una nueva concepción general de gobierno, así como de una coyuntura política por la que el gobierno cambia intereses hacia la política de fomento a la creación, es el objetivo del capítulo tres.

Este capítulo se llama Factores Exógenos, ya que supone que la apertura de la política cultural obedece en parte a circunstancias creadas fuera de la esfera de la artes o de la cultura. De manera un tanto intuitiva, podemos justificar esta parte de la hipótesis afirmando que estos procesos no sólo son independientes al medio artístico, sino que su magnitud lo excede de tal forma que inevitablemente ejerce una influencia sobre el mismo, o de otra manera podríamos decir que es la irremediable influencia que un contexto histórico general ejerce sobre áreas específicas de una sociedad.

Así, en este capítulo nos referiremos a tres procesos que tuvieron desarrollo en mismo periodo en que se da la apertura en la política cultural, el primero es una transformación en la concepción general del Estado y de la estrategia de desarrollo económico, las cuales se dan en la década de los ochenta y se consolidan en el periodo de gobierno de Carlos Salinas de Gortari.

El segundo proceso al que me refiero, es el proceso de mundialización (concepto amplio de globalización) que incluye procesos culturales, los cuales han cambiado las necesidades y las concepciones que los estados tienen sobre la cultura.

Finalmente, el tercer proceso es el de transición a la democracia, dentro del cual argumento que la apertura de la política de fomento a la creación pertenece a una primera fase del proceso de transición a la democracia, comúnmente llamada liberalización, así como a las necesidades del gobierno creadas a partir de la crisis política producto del fraude electoral de 1988.

Mi único interés es el de demostrar la existencia de vínculos entre estos procesos y la reorganización del aparato cultural, y no generar explicaciones sobre el origen o desarrollo de estos procesos, o entrar en alguna forma de debate sobre la naturaleza de los mismos.

La otra parte de la hipótesis, es decir, que la apertura en la política cultural es producto en parte de los reclamos y las demandas, así como de una largo proceso de ruptura con los lenguajes artísticos hegemónicos en México, es lo que ocupa al último capítulo, Factores Endógenos, el cual se llama así precisamente por considerar que los cambios ocurridos entre 1988 y 1993, también responden a dinámicas y procesos generados al interior de la esfera de las artes.

El objetivo fundamental, es dar cuenta de este proceso de rupturas y reagrupamientos que se dio en México con miras a la formación de una nueva política cultural, la cual determinaría la forma que ésta habría de tomar. Para lo anterior es necesario identificar dos momentos, uno la construcción de un lenguaje hegemónico, formado a partir del mérito indiscutible de un grupo de creadores, pero con el apoyo e interés igualmente indiscutibles de parte del Estado, así como un segundo momento, el cual corresponde a un largo proceso en el cual distintos grupos de creadores, dispersos tanto por sus disciplinas como por el tiempo en que vivieron, realizaron su obra, ya sea al margen, ya sea en oposición a este lenguaje hegemónico, formando así un frente crítico a la política de fomento a la creación del Estado.

Me parece claro que este proceso de rupturas y reagrupamientos que orientan el debate, se da al interior de la esfera de las artes, siendo los creadores de arte sus principales actores. Es por esto que el estudio de la política cultural, aún desde la ciencia política, no puede mantenerse al margen de la evolución de los distintos lenguajes estéticos que sostienen posiciones en derredor de la política cultural, así como de los distintos grupos de creadores que se han relacionado con el Estado, a veces en franca oposición, a veces en abierta complicidad.

Así por ejemplo, sería imposible entender la política cultural y el fomento a la creación, orquestados por el régimen posrevolucionario, sin atender la formación de lenguajes nacionalistas en las distintas disciplinas artísticas. De esta misma manera, no podemos ignorar que la transformación de esta política cultural es sin lugar a dudas un rompimiento con el monopolio que estas corrientes nacionalistas tenían en el panorama de las artes.

Importancia del Estudio.

La hipótesis que se plantea ha sido en realidad el mejor pretexto para analizar la mecánica del fomento a la creación en México, la cual me parece muy provechosa para la ciencia política, ya que en ella interactúan sujetos dispersos en términos de sus perspectivas, sin embargo, con muy buen acceso a los medios de comunicación, así como un prestigio y una aguda influencia en los procesos de formación de opinión.

Por otra parte, es un campo de estudio apto para comprender el comportamiento de los principios generales de un gobierno, aterrizados a un medio específico con características particulares.

En la medida en que se encuentre una respuesta completa a la pregunta: ¿Por qué los Estados fomentan el arte? podré establecer los principios que delimitan el comportamiento de los distintos actores en el marco de la política cultural y el fomento a la creación, al mismo tiempo que nos damos una idea de cuál es la importancia específica que tiene para la ciencia política el estudio de la política cultural, ¿Cuáles son las limitaciones que tenemos? Así como ¿Cuáles son los avances que este campo de estudio puede reportar a la ciencia política?

Sin lugar a dudas, podemos esperar un espacio privilegiado para el estudio de la política en su nivel simbólico y significativo, de la misma manera en que la sociología contemporánea ha estudiado la relación entre los símbolos publicitarios y la estructura de las economías de consumo; se puede plantear que el fomento a la creación sea una forma

de publicidad política dirigida hacia los medios intelectuales o universitario, una forma de reclutar simpatías hacia un esquema ideológico detrás del cual se encuentra un modelo económico. En este sentido creo que en la capacidad de establecer estas relaciones entre los distintos ámbitos de la política se encuentra gran parte de la riqueza de un estudio como este, a pesar de lo cual he tratado de guardar cautela y nunca pretender que estas relaciones se dan en la realidad de una manera inequívoca o unidireccional, o bien en una dinámica de estricta causalidad.

Finalmente, espero que este estudio sea provechoso en términos en que pueda ilustrar las principales líneas de discusión en relación al fomento a la creación como una política cultural real del Estado mexicano.

1. Artes, Poder y Estado.

“Administrar la cultura es como decretar la primavera, un delirio narcisista de poder”
Gabriel Zaid.³

“un mundo inmanente de redes imaginarias aprisionan al hombre moderno y aseguran la permanencia de la dominación; pero imaginemos por un instante la posibilidad de introducir en la crítica (de este mundo) las armas mismas de la imaginación. El arte con frecuencia lo hace”

Roger Bartra⁴

Este primer capítulo tiene como objetivo exponer los lineamientos teóricos en base a los cuales se desarrolla mi investigación sobre la formación de la actual política cultural de fomento a la creación en México.

En primer lugar se define el término política cultural de manera que su significado dé cuenta del objeto real de estudio de este trabajo, es decir la esfera de las artes, posteriormente se explican los principios a partir de los cuales se hace la política cultural

³ Zaid Gabriel, *De los Libros al Poder*, Océano, México, 1998, pág. 73.

⁴ Bartra Roger, *Las Redes Imaginarias del Poder Político*, Océano, México, 1996, pág. 35.

contemporánea, refiriéndonos para esto, al modelo clásico de política cultural contemporánea que es el modelo inglés.

Para delimitar el concepto de fomento a la creación como objeto de estudio, se distinguen las cuatro políticas culturales, o subsectores de la política cultural moderna, es decir: *preservación del patrimonio, difusión cultural, formación profesional, y fomento a la creación*. Es importante señalar que si bien es el fomento a la creación el objeto de estudio de esta investigación, es también imposible entender al mismo separado del resto de las actividades, culturales, ya que no puede haber fomento a la creación sin que exista al mismo tiempo *formación de profesionales o difusión cultural*.

En segundo término se realiza una descripción de las categorías históricas en las que se da el *fomento a la creación*, elementos indispensables para establecer la línea que divide entre una política cultural tradicional y una política cultural contemporánea.

Esta misma distinción se utiliza para caracterizar dos momentos de la política cultural en México, siendo que para el primero (en el caso de México) nos referiremos a un modelo típicamente nacionalista de política cultural. Para hablar de la trascendencia de este modelo nacionalista será necesario antes, hacer referencia a las características que dan a la esfera de las artes, una importancia significativa en las relaciones de poder.

Finalmente, se refiere a las carencias existentes en la teoría de la política cultural y a la inexistencia de una justificación coherente de la intervención del Estado en la esfera de las artes, siendo que esta ausencia tiene un gran peso en las discusiones en torno a la política cultural en general, así como en el fomento a la creación artística en específico.

Política Cultural.

Política Cultural es la intervención del Estado en la esfera de las artes, la intelectualidad y sus tradiciones⁵; en el mundo moderno esta intervención supone que la transformación del medio en el cual se desenvuelven tanto las artes como el pensamiento, es no sólo posible sino deseable.

En el caso de las artes, este medio está integrado por las tradiciones artísticas en las cuales están implícitas distintas, y a veces contradictorias, consideraciones sobre la estética y el estilo, una comunidad de realizadores y practicantes de las artes con distintos grados de especialización, la infraestructura como materiales, espacios, e instrumentos, así como el conjunto de habilidades y conocimientos teóricos necesarios para desarrollar un lenguaje específico, un público potencial y los canales de enlace con el mismo, es decir un mercado de las artes⁶.

⁵ Cultura ha sido uno de los términos más problemáticos para las ciencias sociales; hoy se asumen dos posiciones al respecto, por una parte la antropología y la sociología han entendido la cultura como *“todo el modo de vida de un pueblo diferenciado”*, si bien este concepto es útil para definir los límites de un grupo social con respecto a otro, también resulta evidente que es demasiado extenso y no es compatible con el objeto de la política cultural. Por otra parte el desarrollo de los *estudios culturales* como disciplina autónoma ha logrado construir una definición mucho más reducida, misma que se limita a lo que es el campo de acción de la política cultural, esta posición considera a *“la cultura como el sistema significativo a través del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”*, es decir no hablamos de toda actividad que se produce en una sociedad, sino específicamente de las actividades intelectuales y artísticas. Williams Raymond, *Sociología de la Cultura*, Paidós, Barcelona, 1981, pág. 11-13.

⁶ El mercado de las artes está constituido por los intercambios a través de los cuales un público de consumidores se relaciona con los productores de arte. Si bien el mercado del arte implica un

Los Principios de la Política Cultural Contemporánea.

La existencia de la política cultural supone en sí, una relativa separación de este medio de las artes, con respecto ya sea del Estado o de la Iglesia, instituciones que históricamente monopolizaron la cultura; de hecho toda la idea de la intervención del Estado en la esfera de las artes se hace posible cuando se reconoce la existencia autónoma de esta esfera.

En el caso de países del hemisferio occidental, la política cultural se ha caracterizado por ser una política keynesiana⁷, ya que el Estado reconoce la falla del mercado para generar un *status* benéfico para el desarrollo de las artes; de esta manera la acción del Estado ha consistido en la transferencia de recursos a esta esfera, esto a través de instituciones especializadas que bajo el tutelaje del Estado regulan la transferencia.

Raymond Williams en su estudio sobre la creación del *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (Reino Unido), identifica cuatro principios directamente relacionados con la teoría keynesiana⁸, que delimitan la acción del Estado en el medio de las artes y la cultura.

comercio monetario, sería absurdo acotar el comportamiento del mismo a los principios de racionalidad que propone la teoría clásica de la economía.

⁷ Podemos afirmar que hasta la fecha las políticas culturales siguen los fundamentos teóricos propuestos por John Maynard Keynes, según los cuales el Estado ha de intervenir en distintas áreas de la economía y la sociedad (como son las artes y la cultura) a través de la redistribución de recursos públicos a distintos programas los cuales tendrán siempre el objetivo primario de alentar el consumo, reactivando así la economía en general o bien un sector específico de la misma.

⁸ Según señala Williams, Keynes fue uno de los principales promotores de la creación del consejo. Williams Raymond, *La Política del Modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 176.

- *Patrocinio Estatal*. “Se otorgan fondos modestos a un organismo semiindependiente para estimular, alentar y respaldar a cualquier sociedad o institución creadas por iniciativa privada o local que se esfuerzan con un propósito serio y una perspectiva razonable de éxito por presentar para el disfrute del público las artes del teatro, la música y la pintura”.⁹

- *Autosustentabilidad*. “Lo que en sustancia es hoy una inyección de fondos, debe traducirse en que, en el largo plazo, las bellas artes podrán autofinanciarse”.¹⁰

- *Modificación del Mercado*. “La explotación y destrucción incidental del don divino del artista público, al prostituirlo en pro de la ganancia financiera, es uno de los peores crímenes del capitalismo de la hora actual, Es difícil decir cuál sería la mejor forma de que el Estado desempeñara el papel que le toca. Debemos aprender por ensayo y error, pero cualquier cosa sería mejor que el sistema presente. Hoy en día, la posición de los artistas de todas las clases es desastrosa.”¹¹

- *Imparcialidad*. “La tarea de un organismo oficial no es enseñar o censurar, sino dar aliento, confianza y oportunidades. Los artistas dependen del mundo en el que viven y del espíritu de la época. No hay razón para suponer que en los tiempos vacíos de logros llega al mundo menos talento natural que en esos breves períodos en que tuvo origen casi todo lo que más valoramos. Nuevas obras surgirán más abundantemente en lugares inesperados y de formas imprevistas cuando

⁹ Keynes, J. M., *The Listener*, Reino Unido, 12 de julio de 1945, pág 31. *Apud*, Williams, Raymond, *La Política del Modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997. Pág. 176.

¹⁰ Williams, Raymond, *La Política del Modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 177.

¹¹ Keynes, J. M., *The Listener*, Reino Unido, 12 de julio de 1945, pág 31. *Apud*, Williams, Raymond, *La Política del Modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 176.

haya una oportunidad universal de contacto con las artes tradicionales y contemporáneas en sus formas más nobles.”¹²

Estos cuatro principios no sólo definieron a la política cultural inglesa, ya que si bien con distintos esquemas institucionales, otros países de Europa y el continente americano adoptaron estos principios para fomentar el arte en su territorio. En el fondo los cuatro principios keynesianos no tienen que ver exclusivamente con el desarrollo de la demanda, o con la reactivación de la economía de las artes, sino que además reconoce que los fondos que el Estado invierte en las artes deben tener un beneficio público. Por otra parte la pretendida semiindependencia (primer principio) e imparcialidad del consejo (cuarto principio), tienen que ver con la preocupación de garantizar la equidad en la distribución de los recursos.

Categorías de la Política Cultural.

Las Políticas Culturales del Estado Moderno tienden a institucionalizarse en cuatro esferas distintas de la cultura y las artes: preservación e investigación del patrimonio, difusión de la cultura, formación profesional, y fomento a la creación artística.

Preservación del Patrimonio es la labor específica de proteger y restaurar ciertas manifestaciones culturales y artísticas con la justificación de conservar ejemplos de una memoria histórica. De esta manera la preservación del patrimonio supone realizar una

¹² Keynes, J. M., *The Listener*, Reino Unido, 12 de julio de 1945, pág. 31. *Apud*, Williams, Raymond, *La Política del Modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 177.

interpretación de la relación entre una obra determinada y su contexto histórico, pero además y antes de eso, una selección de lo que forma parte del patrimonio histórico, es decir que la política cultural asume su capacidad para determinar qué de una época histórica es relevante y qué no lo es.

El museo y la zona arqueológica, son los dos grandes instrumentos de la preservación cultural, una característica común a ambos es que las obras, ya sean pinturas, edificios, muebles, esculturas, etc... , están siempre acompañadas de una guía temática, que en realidad es una versión simplificada de la interpretación oficial del patrimonio.¹³

Difusión Cultural. Es la extensión de los medios a través de los cuales las manifestaciones culturales previamente seleccionadas pueden ser apreciadas por el público. Hacer difusión cultural significa facilitar el acceso del público a una oferta limitada de obras artísticas e intelectuales, de manera similar a lo ocurrido con el patrimonio cultural, el Estado tradicionalmente asume la función de determinar que es lo que se difunde, con la salvedad de que el objetivo de la difusión no son las obras en sí sino su público, en este sentido la pretensión fundamental de la difusión cultural ha sido siempre la de crear un estándar mínimo de conocimiento de las artes y la cultura entre la

¹³ La exposición sistemática de una interpretación sobre una obra o de un conjunto de obras de arte, no sólo acerca al público con un proceso artístico, sino que al mismo tiempo estructura ese acercamiento, de esta manera el museo y la zona arqueológica generan en el espectador una visión sobre la historia del arte. Estudios de raíz marxista como el de Nicos Hadjinicolaou, plantean toda una relación entre la Historia del Arte tradicional, la ideología burguesa y las relaciones de dominación. Si bien es posible cuestionar éste y otros trabajos similares, son indiscutiblemente indicativos de la dimensión conflictiva que siempre acompañará a la política cultural y a la preservación del patrimonio.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del Arte y Lucha de Clases*, Siglo XXI, México, 1999.

población no especializada en estas actividades. En la concepción promedio de los universitarios la difusión cultural ha sido entendida como la misión de “llevar la cultura al pueblo”, tradicionalmente ésta se sustenta en la idea paternalista de que el Estado debe esforzarse por transmitir la “buena cultura” a todas aquellas personas que por sus desafortunadas circunstancias sociales no cuentan con los elementos mínimos de apreciación del arte y la cultura.

La producción subsidiada de conciertos, libros, exposiciones, obras teatrales, son ejemplos clásicos de difusión cultural, sin embargo, el surgimiento de la cultura de masas y la expansión de los medios de comunicación electrónicos, han transformado significativamente esta labor. En la actualidad el desarrollo de programas culturales para televisión y radio, y la organización de festivales que se pueden publicitar como grandes eventos, parecen ser las formas más eficaces de incentivar el consumo de bienes culturales.

Formación Profesional. La idea de la política cultural tiene implícita la necesidad de especialistas cuya formación les acredite como autoridades en las distintas disciplinas vinculadas a la estética, más aún, sólo la formación de profesionistas permite al Estado suponer la existencia de formas culturales y estéticas prioritarias, al mismo tiempo que permite que todos sus ciudadanos conserven sus actitudes culturales.

Desde el punto de vista tradicional de la política cultural, la formación de profesionales no tiene como objetivo fundamental el mejor aprovechamiento de los alumnos, sino pretende garantizar la existencia de un circuito de “alta cultura”, ya que existe la percepción generalizada de que una mejor preparación se relaciona de manera automática con la capacidad de realizar obras de mayor valor cultural.

La formación de profesionistas en los campos de las artes, “formación académica”, como comúnmente se le conoce no sólo consiste en el desarrollo de habilidades técnicas relativas a las distintas disciplinas artísticas, una parte con gran peso en las academias es el acercamiento a las pautas estéticas que se han considerado históricamente como clásicas

La academia de Bellas Artes es la institución donde históricamente se han formado los creadores de la “alta cultura”, no es casual que el auge de las academias se haya dado a la par de procesos de centralización administrativa y la formación de los Estados Nacionales, ejemplos particularmente claros de lo anterior son: Francia, Inglaterra, y España, donde las academias emergieron con un importante apoyo estatal.

En el caso de América Latina, llegaron a existir academias nacionales de artes y literatura incluso antes que un sistema organizado de educación pública¹⁴.

Fomento a la Creación Artística. Son incentivos que se dan a los creadores con el fin de garantizar la realización de obras originales. Tomando en cuenta la forma de las relaciones sociales en las que se da esta producción de arte podemos identificar distintas instituciones de fomento a la creación.

Si bien estas formas institucionales tienen referencias históricas concretas no se puede suponer que hayan evolucionado de una manera lineal a través del tiempo, se debe tener en cuenta que hablamos de categorías teóricas que sirven como modelos para entender las relaciones sociales que se pueden formar en torno al fomento a la creación artística, por el contrario soy escéptico frente a su instrumentación con objetivos históricos o de periodización, ya que la historia del fomento a la creación está llena de

reflujos que impiden la identificación de una categoría que sirva como eje en la clasificación histórica de los distintos fenómenos de fomento a la creación.

El Mecenazgo. Incluso antes de la formación del Estado nación, las familias nobles y cortes europeas reclutaban artistas para que trabajaran de manera exclusiva para ellos. Podemos caracterizar al mecenazgo como un forma de patronazgo donde el artista era retenido como trabajador profesional con el fin de que realizara una obra específica que se le comisionaba por encargo¹⁵.

Aunque no existía un ordenamiento general que regulara al mecenazgo, en los casos de las cortes más grandes llegó a existir un aparato administrativo altamente especializado en la producción de arte.

Ejemplo de lo anterior es el cargo de *compositor de la corte*, cuya función mas que escribir partituras (lo cual hacía en muchos casos) era asignar trabajo a otros músicos, así como supervisar que las obras encargadas cumplieran con las normas estéticas y estilísticas de su tiempo.¹⁶

Mecenazgo relajado. En tiempos posteriores, el mecenazgo como institución se fue relajando en algunos de sus aspectos, (sobre todo en lo referente a la retención de los creadores) hasta transformarse en una relación de protección que tenía más que ver con

¹⁴ Harvey, Erwin, *Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo*, Tecnos, Madrid, 1990, pág. 25.

¹⁵ Raymond Williams identifica al mecenazgo como un forma específica de patronazgo a la que llama: Periodo del *Artista Retenido y el Trabajo por Encargo*,

¹⁶ Compositores del periodo clásico como Hayden o Mozart, se veían obligados a corregir sus partituras cuando el *compositor de la corte* consideraba que alguno de sus ornamentos no respetaba la estructura tonal, en este sentido podemos afirmar que la figura de *compositor de la corte* tenía como una de sus funciones la de ser un censor técnico de las obras que la corte encargaba.

una relación de intercambio donde el artista recibe el apoyo social o económico necesario para el desarrollo de sus obras, a cambio de lo cual el mecenas recibe el prestigio social asociado al apoyo a las artes y en muchos casos parte de la obra, con la diferencia que los procesos de revisión-censura del proceso de creación del encargo se vuelven poco comunes.

El apoyo y protección que muchos artistas recibieron del Estado corresponde a esta lógica. Un ejemplo clásico de mecenazgo relajado es el apoyo que la corona británica de la era isabelina brindaba a algunas compañías teatrales. Al respecto es importante señalar que en contextos adversos para los creadores, el apoyo y protección del Estado llega a generar una relación de dependencia, la cual tiende a orientar los contenidos y las formas hacia una empatía con la ideología oficial. Esto se debe a que, ya sea el Estado, una familia, o una empresa la que ejerza el mecenazgo, los criterios con los que se recluta a los artistas son determinados según el albedrío del mecenas o sus representantes, y por supuesto de acuerdo con sus valores estéticos, los cuales como veremos más adelante pueden llegar a tener relación con sus intereses políticos o económicos.

El Patrocinio. El patrocinio surge con el desarrollo del mercado de las artes, la relación que ésta supone no gira ya en torno a una obra encargada con un fin predeterminado, sino que consiste en el apoyo a un artista cuya obra se dirige al público en general. El patrocinador “*aporta el apoyo previo, o aliento, a los artistas que comienzan a abrirse paso en el mercado, o que eran incapaces de mantener un determinado proyecto dentro del mismo*”¹⁷.

¹⁷ Williams Raymond, *Sociología de la Cultura*, Paidós, Barcelona, 1981.

Si bien el patrocinio consiste principalmente de un apoyo económico, no se entiende como una relación con intereses estrictamente comerciales, donde una persona presta dinero a otra como si fuera un banco, aunque ciertamente en la actualidad no son pocas las empresas que patrocinan artistas como una forma de publicidad.

En los últimos cincuenta años se ha observado una tendencia en los Estados a alentar a las artes a través del patrocinio, esta práctica habría de transformarse significativamente en algunos países, principalmente aquellos con fuertes tradiciones liberales. Una cosa que había permanecido prácticamente invariable desde la forma tradicional de mecenazgo hasta el patrocinio, es que la selección de los artistas o la obras, había sido privilegio exclusivo del *“patrón”*, sin que éste tuviera que dar cuentas a nadie de su decisiones. Si bien esto parece una práctica del todo aceptable en el caso de las cortes, las familias o las iglesias, en el caso del Estado representa algunos problemas, principalmente porque los recursos con los que se patrocina a las artes son recursos públicos; de esta manera el Estado se vio en la necesidad de establecer un programa claro y abierto de reclutamiento, con reglas preestablecidas, esta es la diferencia entre la política cultural tradicional y la política cultural contemporánea.

Artes y Relaciones de Poder.

En el siglo XIX se desarrollaron dos posiciones generales con respecto a la dimensión política de las artes, una heredada del materialismo marxista que considera a las artes como un reflejo de la estructura económica de la sociedad, y otra proveniente del

idealismo que considera a las artes como una esfera autónoma frente a las relaciones sociales.

Dentro de la primera posición se ha formado la tradición de oponer arte popular frente a arte oficial, entendiendo dicha oposición como una extensión de la lucha de clases en el plano superestructural de la ideología. En este ámbito de estudio se han destacado, paradójicamente, las investigaciones de las expresiones culturales en medios rurales, las cuales han logrado identificar convincentemente en manifestaciones culturales como el carnaval, un desafío al discurso oficial, es decir, a la dominación.¹⁸

Por otra parte, la segunda posición (a la que los marxistas llaman concepción burguesa del arte) si bien no niega la existencia de relaciones de poder en la esfera de las artes, no acepta que éstas estén determinadas por las divisiones de la sociedad y menos las económicas, todo lo contrario, esta posición “idealista” concibe a la cultura y a las artes en un lugar privilegiado dentro de ésta, como la engendradora de las características de una sociedad. Ejemplo más claro de lo anterior es el pensar de varios artistas románticos, quienes veían a las artes como las precursoras de la revolución social.¹⁹

Lo que ciertamente encontramos de común en ambas posturas es que aceptan la existencia de una dimensión política en la artes, y no como característica meramente secundaria.

¹⁸ Scott, James, *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*, Ed. Era, México,

¹⁹ En este caso es importante notar que las artes no se ven como promotoras de un programa político o de intereses sociales previos, por el contrario, se asume y defiende la independencia de la creación artística frente a la sociedad y su estructura social, de hecho en algunos casos el arte llega a ser entendido como precursor y engendrador de las transformaciones sociales. *“El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte*

En la actualidad, si asumimos que las artes son *prácticas significantes*, asumimos que estas pueden ser interpretadas como representaciones de un conflicto, el conflicto es la representación en sí mismo, la dimensión política del arte, por tanto, se entiende más como *una crítica a la representación de la sociedad, como una representación de los sectores sociales*²⁰, o bien una guía constitutiva de los hechos históricos.

En este sentido, la esfera de las artes opera como una arena donde distintas ideas de la representación (todas ellas con implicaciones políticas inmediatas) pueden confrontarse; *“lo cultural no es estrictamente un efecto de la determinación económica o de la reflexión ideológica (de los valores codificados de una clase): es un sitio de contestación en y para las instituciones culturales, en las que todos los grupos sociales tienen un pedazo”*.²¹

Sin embargo la esfera de las artes y la política cultural, como espacio de contestación, han sido históricamente objeto de la intervención (manipulación) de agentes cuya preocupación central no son las artes en sí, sino los efectos e implicaciones políticas de las mismas, esta intervención ejerce una influencia efectiva sobre las artes como significación, por un lado la intervención puede tener el objetivo exclusivo de mitigar las implicaciones políticas que la práctica de las artes pueda tener. Por otro, la intervención puede tener el objetivo de construir una significación congruente con los intereses estatales, que contribuya a soportar el discurso oficial y la práctica del poder.

de expresión propia, creador de sus propios criterios con los cuales quiere ser juzgado.”

Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 335.

²⁰ Foster, Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985. pág. 141.

²¹ *Ibidem*, pág. 146.

“Cuando los gobiernos federales ofrecen apoyo, arte es más el juguete de patrones corporativos, cuya relación con la cultura no es la de una noble obligación, sino una manipulación abierta del arte como signo de poder, prestigio, y publicidad. La ‘cultura’ pública se ha expuesto como un gran sinónimo de relaciones públicas corporativas y estatales, - la manipulación del arte con el fin de crear la ilusión de una cultura pública la cual sirva para conciliar diferencias políticas reales y destructivos intereses privados.”²²

De esta manera podemos concluir que si bien las artes no pueden entenderse como un reflejo directo de la estructura económica de una sociedad, o de las divisiones ideológicas de la misma, sí estamos en condiciones de afirmar que al establecer una significación alterna a la oficial, o bien subordinarse a la misma, las artes tienen un efecto y una implicación real en las relaciones de poder y para la política del Estado.

Esta es la razón por la cual todos los Estados consolidados de mundo, intervienen en la esfera de las artes, ya que el gobernar necesariamente implica el representar algo, es decir construir una significación, por lo cual la existencia de otras prácticas significantes, bien sean alternativas o congruentes con la oficial, no es algo que pueda pasar desapercibido para el gobierno.

Primer Momento de la Política Cultural.

La dispersión, la heterogeneidad, la diversidad cultural, fueron vistas como contrarias a la eficiencia, el orden y la cohesión social, que surgen con el mundo industrial.

²² *Ibidem*, pág. 4.

En sus albores, el comercio y la administración a gran escala se enfrentaron a la inexistencia de una lengua, una cultura, y un pensar compartidos. No es casual que los arquitectos de Estados Nacionales, vieran en la educación y cultura una de las principales misiones del Estado.

El nacionalismo, es decir: *la congruencia entre cultura y gobierno*, construyó todo un discurso narrativo sobre el origen y despertar de la identidad nacional, usualmente estos discursos asociaron elementos históricos y mitológicos con ideales como la libertad, la independencia, la grandeza y el bienestar de un pueblo y una patria.

A lo largo de este proceso las artes no pasaron desapercibidas por gobiernos preocupados por lograr unificar culturalmente a los pueblos que habitaban el territorio nacional. Así, el nacionalismo como ideología se valió selectivamente de obras artísticas, interpretándolas como expresiones de la identidad cultural de un pueblo, símbolos de la afirmación, particularidad, y autonomía cultural de una nación.

Por supuesto que este interés significaba al mismo tiempo un esfuerzo para el Estado, el cual en aras de apoyar la consolidación del nacionalismo como movimiento autónomo dentro de las artes, estuvo dispuesto a desembolsar cantidades no poco significativas de dinero, con el fin de magnificar la resonancia de estos movimientos artísticos.

Sería erróneo suponer que los movimientos nacionalistas (en el arte) tuvieron impactos homogéneos en sus respectivas sociedades, así como sería igualmente erróneo suponer que todos los Estados mostraron una actitud idéntica con respecto a los mismos. En algunos casos el apoyo Estatal significó lo mismo para el nacionalismo que para otros

movimientos, en otros casos este apoyo pudo llegar a cerrar el paso a aquellos que no se reconocieran dentro de los parámetros del movimiento.

En cualquier caso, la forma en que se apoyó al movimiento no dice más de las características del sistema político, que del movimiento como tal. Esto se debe a que la política cultural y en específico el apoyo a la creación artística, no puede ser entendido únicamente desde el interior de la esfera de las artes, sino tomando en cuenta factores políticos de orden estatal e incluso internacional²³, que exceden a la política cultural y que por tanto no pueden ser estudiados exclusivamente dentro de ésta.²⁴

A pesar de lo anterior, es un hecho que el nacionalismo político coincidió con otro cultural y sus respectivas expresiones en las artes. En la mayoría de los casos, esta coincidencia alentó la formación de un esquema de política cultural y dentro de ésta, uno de fomento a la creación artística. Este esquema al cual llamaré cerrado, se caracteriza porque los criterios mediante los cuales el Estado apoya a las artes no están establecidos, de manera que la entrega de apoyos queda a total discreción de los funcionarios estatales. La política cultural bajo este modelo, tiene más como principio alentar la producción de signos favorables al discurso oficial que preocuparse por el desarrollo de una esfera autónoma.

²³ De hecho no resulta descabellado pensar que las expresiones nacionalistas en el arte sirvieron para relacionar unas identidades nacionales en contra de otras, sirviendo de alguna manera a los fines de las relaciones internacionales. No me parece casual que por ejemplo las grandes obras de Igor Stravinsky hallan sido estrenadas en París, mientras los gobiernos de Francia y Rusia sostenían una alianza militar y económica de gran envergadura.

Segundo Momento de la Política Cultural.

Los estados democrático liberales del presente han refrendado dos compromisos con la esfera de las artes: garantizar recursos para la creación artística, así como garantizar la libertad de creación. Ambos pueden asociarse con el problema de qué ingresa y qué no ingresa a la esfera de la artes.

En el segundo momento de la política cultural, el fomento a la creación siempre se ha materializado a través de fórmulas, ya sea que reconozcan y premien monetariamente una obra en específico, o que sea un reconocimiento a toda una carrera artística, o bien una beca para desarrollar un proyecto específico. Es evidente que el fomento a la creación no tiene que ver exclusivamente con garantizar y desarrollar la creación artística como tal, sino con el reconocimiento del mérito y la excelencia en el arte. Que el Estado asuma el papel de determinar ¿cuál es? y ¿cuál no es una obra meritoria?, ¿quién si? y ¿quién no alcanza la excelencia en el arte? El argumento empleado por los defensores de la política cultural es muy simple y muy cierto, no existen recursos para apoyar a todas las personas que se consideren a si mismos creadores artísticos.

El fomento a la creación, como el arte en sí, es una esfera de mérito, tal y como afirma Michael Waltzer *se establecen vínculos entre bienes particulares y relaciones particulares*²⁵; los recursos por lo tanto deben ser distribuidos tomando en cuenta esta premisa, especialmente cuando hablamos de fomento a la creación.

²⁴ He decidido llamar a estos elementos factores exógenos de la política cultural y son tratados en el capítulo tres, haciendo referencia concreta y específica de aquellos que determinaron la formación de la política cultural del México contemporáneo.

²⁵ Walzer, Michael, *Las Esferas de la Justicia*, FCE, México, 1997, pág. 37.

Sin embargo esto no quiere decir que el mérito en la creación se pueda leer de forma unilineal, a través del canon clásico o universal; hacerlo de hecho es contradictorio con la idea de “creación”, en tanto ésta quiere decir originalidad.

De hecho una de las últimas críticas a política cultural se ha establecido en este sentido. La preocupación proviene principalmente de la corriente que se identifica con el multiculturalismo, y ha tenido especial impacto en países colonizados por europeos. Ahí los multiculturalistas ven el canon, no sólo como una limitación a la creatividad, sino como un elemento de discriminación y exclusión que tiene sus orígenes en la dominación y marginación de grupos minoritarios, esta discriminación tendría sus orígenes no tanto en la esfera de la cultura, o en la estructura económica, sino en divisiones étnicas y lingüísticas que coinciden con las divisiones que determinan el sentido de las experiencias históricas de dominación y subordinación que han perdurado por siglos.

Este grupo de autores, generalmente ve en las concepciones de mérito y excelencia, una justificación preestablecida para la exclusión de las formas y los lenguajes artísticos no pertenecientes a la cultura dominante²⁶; lo cual aplicado a un contexto social delimitado, puede traducirse como la marginación selectiva de grupos étnicos o lingüísticos minoritarios.

Para Mary Kalantzis y Bill Cope la excelencia en las artes en su sentido excluyente, se entiende como *el canon universal medido de acuerdo con los estándares de los “grandes”*. *La excelencia universal alcanza las cumbres de la cultura mundial, la*

²⁶ Gunew, Sneja, et al, *Culture Diference and the Arts*, Allen & Unwin, Sydney, 1994, pág. 17.

*internacional y la clásica, el arte de excelencia roza una estética trascendente no determinada por el tiempo*²⁷.

A diferencia de otros ámbitos a los que el multiculturalismo se ha acercado, el problema no consiste tanto en una posición desventajosa frente a individuos pertenecientes al grupo cultural mayoritario y dominante, en el marco de una competencia, como puede ser el mercado laboral o el sistema de educación pública. El problema es de discriminación cultural, como la exclusión del arte no formado dentro de las tradiciones occidentales, así como de la publicitación de un solo lenguaje, que tienda a hegemonizar y homogeneizar, en detrimento de culturas minoritarias cada vez más fragmentadas como elementos de identidad.

La política cultural ha respondido a estas críticas más que con políticas de *discriminación positiva*, destinando apoyos exclusivos para artistas que pertenezcan a grupos culturales minoritarios (es decir estableciendo vínculos particulares), de los apoyos destinados a las artes en general. Con estos mecanismos se pretende garantizar la creación de artistas no pertenecientes al grupo étnico o lingüístico mayoritario o históricamente dominante. Aún así, lo único que se logra es separar la creación que participa de una esfera general, y otra de artes con tradiciones no europeas; el problema persiste de esta manera, ya que en la gran mayoría de los casos los artistas que étnica y lingüísticamente se consideran como no europeos, no tienen una cercanía cultural entre ellos, por lo cual integrar una noción de mérito que abarque a todas las tradiciones sería igualmente imposible.

²⁷ *Ibidem*, pág. 17-18.

El reconocimiento del mérito como tal es una necesidad de toda política cultural que financie la creación de obras artísticas, otro elemento que distingue al segundo momento de la política cultural del primero es la distinción entre política cultural “dura” y “suave”, esta distinción consiste en que mientras la política cultural dura tiende a definir a las artes y en que consiste el mérito en ellas, la política cultural “suave”, si bien igualmente se fundamenta en el reconocimiento del mérito o de las artes, no hace ningún esfuerzo por definir en que consisten tales.²⁸

El problema de la política cultural “suave” es que al no preestablecer criterios que guíen el reconocimiento del mérito, abre un gran margen para la discrecionalidad de los jueces, sin importar que éstos sean funcionarios públicos o profesionistas extraños a la burocracia, no hay forma alguna de garantizar el principio de imparcialidad en la política cultural. En este sentido podemos decir que la política cultural contemporánea, que es fundamentalmente una política cultural “suave”, ha preferido asumir la parcialidad de los jueces (los cuales en muchas ocasiones no pertenecen al gobierno) como un mal menor, que prescribir una definición del mérito o la excelencia en las artes, lo cual es leído por muchos como una transgresión al derecho a la diferencia y puede tener implicaciones más allá de la esfera de las artes.

Por otra parte, instrumentar una política suave necesariamente implica que el trabajo de una persona sea juzgado desde la subjetividad de otra.

Sin embargo, la subjetividad en el reconocimiento del mérito es un problema que se le puede tolerar a la política cultural contemporánea. Lo que en realidad distingue a la política cultural contemporánea de su predecesora es que en el caso del segundo modelo,

²⁸ *Ibidem*, pág. 3.

la interpretación del mérito está separada de los intereses políticos y del discurso oficial de Estado.

Con el fin de garantizar lo anterior, los Estados preferentemente han constituido instituciones semiautónomas, o bien han dejado la tarea de reconocer el mérito a jurados integrados por profesionales extraños a la burocracia.

Al respecto, una posición recurrente, que podemos identificar como escéptica en principio, asume que la dependencia de las artes del presupuesto público, y la naturaleza misma de los intereses políticos, hacen que las artes estén irremediablemente condenadas a servir a fines políticos.

“Cualquier financiamiento depende en última instancia de los políticos en el poder, por lo que no puede existir una forma de disociar la agenda de subsidio a las artes, de la agenda política.”²⁹

Aunque este argumento parece ser convincente en un primer momento, comete dos graves omisiones, la primera es que supone que los “políticos en el poder” pueden imponer su agenda a las artes, sin generar ningún tipo de resistencia por parte de aquellos que estén directamente vinculados con esta esfera y olvidan que de hecho la disociación entre los intereses políticos y el financiamiento de las artes, ha sido una de las principales demandas de los artistas e intelectuales, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX.

Nuevamente es imposible hacer tabla rasa y suponer que la construcción de esta demanda *imparcialidad frente al discurso político*, se ha dado de forma homogénea en todos los países; en realidad es un error afirmar que se ha dado en todo país, lo que en

²⁹ *Ibidem*, pág. 3.

cambio sí me parece convincente es afirmar que la existencia de una política de fomento a la creación, que cumpla con los parámetros de la política cultural contemporánea, se debe en buena medida a la presión que en este sentido ejercieron los actores directamente beneficiados, es decir los creadores de arte.³⁰

La segunda omisión, consiste en no considerar que “los políticos en el poder” también se benefician al acreditar un política cultural “abierta e incluyente”, “respetuosa de la crítica y de la oposición”

Hacer política cultural también es hacer un acto simbólico, la política cultural y el fomento a la creación son en ese sentido una representación de las representaciones, que como tal se ha convertido en un espacio donde los gobiernos demuestran su preocupación por las fallas de mercado y su voluntad para subsidiar donde sea necesario, demuestran su capacidad para incluir opositores y aceptar la diversidad, es decir un espacio indicado para que los gobiernos hagan aunque sea simbólicamente todo lo que dejan de hacer en otras áreas.

En sistemas políticos donde la formación del gobierno depende de procesos electorales competidos, el interés por agenciarse el prestigio asociado a ser un promotor, *l'art pour l'art*, puede ser aún mayor.

³⁰ La construcción de esta demanda para el caso de México se estudia en el capítulo cuatro, yo la identifico como *Factores Endógenos* predominantes en la configuración de la política de fomento a la creación.

La Justificación de la Política Cultural.

Usualmente el fomento a la creación es considerado un subsidio público al elitismo, esta percepción ha sido explotada por gobiernos estatales y municipales. En muchas de las grandes ciudades del mundo, se ha observado una tendencia a conducir su política cultural lejos de las artes, orientándola más hacia la producción de grandes espectáculos para el consumo masivo, generando así un elemento de diferenciación con respecto de las autoridades centrales.

Por otro lado hay quienes ven en la política cultural y en el fomento a la creación un desperdicio de recursos, y cuestionan su incapacidad para desarrollar un sector que sea verdaderamente autosustentable, así como la idea de invertir recursos en programas cuyos resultados son poco tangibles.

Estas posiciones críticas, si bien comúnmente se establecen de forma poco analítica, no han sido suficiente y convincentemente contestadas. De hecho la teoría política contemporánea ha fallado en resolver el problema de la promoción de las artes y la cultura como una tarea importante para el Estado, después que se asume el fin de la narrativa histórica nacionalista como razón suficiente para hacer una política de tal o cual modo; más aún cuando hablamos de Estados democráticos liberales que tienen como uno de sus fundamentos ineludibles la igualdad intrínseca, la construcción de una política de fomento a la creación a partir del reconocimiento y discriminación del mérito parece entrar en crisis.

Desde el principio de “neutralidad” de la democracia liberal, se puede argumentar una grave contradicción en la política cultural, ya que un Estado liberal se supone debe

guardar imparcialidad frente a la moral de los individuos; si asumimos que los valores estéticos forman parte de esta moral, entonces podemos afirmar que un Estado verdaderamente liberal no debería hacer política cultural, sobre todo cuando ésta supone la discriminación de los valores estéticos de individuos.

Desde la teoría económica, se ha señalado que *“la cultura es un bien público que genera bienestar social por encima del bienestar privado y contribuye de manera significativa al desarrollo económico. Es un bien meritorio y un bien público que el mercado no siempre atiende. La creatividad, la cultura, y el arte producen “externalidades positivas”, (efectos secundarios) a la sociedad que involucra.*³¹ Este argumento parece ser demasiado optimista en varias de sus premisas. Primero, una cosa es que exista una cultura pública, así como un arte público, y otra cosa es que toda la cultura y todo el arte sean públicos. Si la justificación de la política cultural y dentro de ella el fomento a la creación se justifican en función de este argumento, entonces el arte que tendría que ser apoyado es sólo aquel que pueda ser considerado como público. En segundo lugar, si bien la producción de arte puede generar externalidades, no se puede asumir que éstas sean siempre positivas, por la sencilla razón de que eso depende de la significación que el público le dé a una obra determinada.

La ausencia de una justificación sólida, así como de argumentos necesarios no hace sino aumentar la polémica en torno a la política cultural y el fomento a la creación, alimentando las discusiones y las tensiones que definen los proyectos culturales del Estado y las formas en que éste apoya a la creación artística. Así pues, el rumbo que las instituciones habrán de seguir será determinado en buena medida, por la forma en que se

³¹ Roemer, Andrés, “Cultura Intervenida”, *La Compañía de los Libros*, No. 2, México, 2002, pág. 11.

definan sus objetivos y la manera en que estos sean justificados. De esta manera, se hace evidente la importancia que tiene la construcción de un discurso que legitime la acción cultural del Estado y sea compatible con el contexto político, social e histórico, en el cual la política cultural se aplica, sobre todo para aquellos interesados en modificar o conservar el *statu* de la política cultural.

2. Instituciones Culturales en México.

Este capítulo tiene como objetivo realizar una descripción general de la evolución de la política cultural mexicana en el siglo XX, a través de la formación y transformación de sus instituciones.

Está escrito en dos partes: la primera, da cuenta de la formación de las instituciones culturales correspondientes a un momento tradicional de la política cultural, es decir a las instituciones de los gobiernos posrevolucionarios; la segunda se enfoca en las instituciones creadas entre 1988 y 1993, las cuales por sus características marcan una transición de una política cultural tradicional, hacia una política cultural contemporánea. De hecho, la tesis específica de este capítulo es que la creación de estas nuevas

instituciones: CONACULTA, FONCA, SNCA, cumple con los elementos necesarios (delimitados en el capítulo uno) como para hablar de esta transición.

Mi intención fundamental es aproximarme así al proceso institucional de la política cultural, con el objetivo de generar un marco de referencia que apoye de manera adecuada el desarrollo de los capítulos tres y cuatro, en los cuales se analizarán procesos más amplios como son los factores exógenos y endógenos que influyeron en la transformación de la política cultural. .

La Formación de las Viejas Instituciones.

Al empezar el siglo XX, la política cultural en México no difería mucho con respecto a la de otros países de América Latina que experimentaron necesidades y circunstancias similares durante el siglo XIX, periodo en el cual la búsqueda de una identidad nacional se manifestó igualmente en la creación artística, como en su administración.

En este sentido, Edwin R. Harvey señala que las tareas comunes de los Estados Latinoamericanos en el campo de la cultura se habían centrado en la formación artística, es decir la constitución de escuelas oficiales especializadas en la enseñanza de las bellas artes. Preferentemente éstas tenían una orientación académica³². Harvey señala que una política cultural debidamente “organizada” para ese tiempo no podía prescindir de

³² Harvey, Edwin R., *Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo*, Tecnos, Madrid, 1990.

instituciones como la Biblioteca Nacional, el museo Nacional, el Teatro Nacional, y el Archivo Nacional.³³

El caso de México es paradójico, ya que por una parte, tal vez sea del espacio socio-histórico latinoamericano, el país en el que este proceso de formación académica nacional fue más profundo, lo anterior debido a que el siglo XIX heredó del pasado colonial una vasta tradición en lo referente a instituciones culturales, como fueron la Universidad, la Academia de San Carlos o el Museo de Antiquedades del Virreinato de la Nueva España. Octavio Paz señala que toda la herencia del academicismo colonial se expresa en la obra de Manuel Tolsá³⁴. Por otra parte, tal vez en ninguna otra parte de América Latina este proceso se haya visto tan dramáticamente interrumpido como en México.

La Revolución Mexicana, primera revolución social del siglo XX, significaría una ruptura en el quehacer cultural del Estado. En un principio, no tanto por la redefinición de objetivos o del programa de la política cultural, sino porque el caos y la devastación producida por los años de enfrentamiento armado, paralizaron prácticamente la acción de la antigua Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, la institución diseñada por Justo Sierra durante la dictadura de Porfirio Díaz, encargada de atender los asuntos culturales, entre ellos el fomento a la creación artística. La Secretaría fue de hecho

³³ No se puede pasar por alto o desconocer que al margen de este academicismo y de la política cultural se manifestaron, sobre todo en la provincia, expresiones artísticas que Rafael Tovar y de Teresa llama “antiacadémicas”. En general se refiere a la obra de personas que carecieron de una educación formal en las artes y que su trabajo es ajeno a las normas estéticas o estilísticas de su época.

desaparecida en 1917, ante la incapacidad del gobierno de sostener las demandas de su estructura. En el lugar de la antigua Secretaría, se quedaron únicamente la Dirección General de Primarias, y el Departamento Universitario y de Bellas Artes.

En realidad, el panorama de la cultura en México para esas fechas no era nada alentador, no sólo el Estado se había contraído como un patrocinador de la obra artística, sino que la quiebra económica debe haber impedido la edición de libros, la organización de exposiciones o la asistencia a conciertos de paga. Por otro lado, las abismales diferencias sociales reflejadas en un muy pobre nivel educativo, serían un factor determinante en la definición de la futura política cultural, que por casi ochenta años habría de estar subordinada a la política de educación. Se calcula que en 1917, de quince millones de habitantes que tenía el país, tan sólo tres sabían leer y escribir³⁵.

En julio de 1920, durante la presidencia de Álvaro Obregón, fue aprobada por el Congreso la creación de la nueva Secretaría de Educación Pública. Es imposible referirnos a ésta sin hacer mención del responsable principal del proyecto de la nueva Secretaría, José Vasconcelos, considerado por muchos como uno de los personajes más ilustres de la historia mexicana. Quizá la característica más destacada la gestión de José Vasconcelos mientras estuvo al frente de las políticas educativas y culturales, es que se fijó como meta, no sólo extender cuantitativamente los servicios educativos del Estado, sino que además se preocupó por poner el arte al alcance de las masas como parte de su educación básica, que al mismo tiempo, más que el elemento fundamental de un

³⁴Paz, Octavio., *México Esplendores de Treinta Siglos*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990, pág. 28.

³⁵ Tovar y de Teresa, Rafael., *Modernización y Política Cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994. pág. 36.

desarrollo individual, se consideró como el instrumento necesario para la consecución de las grandes metas colectivas.

“El proyecto de Vasconcelos había ya concretado en hechos el artículo 3 de la Constitución de 1917, con la intención de sustentar y generar la redención económica y social de las masas y la consolidación de una amplia clase media culta y nacionalista, capaz entonces de defenderse de caudillos, oligarquías nacionales y extranjeras y que, al mismo tiempo, garantizarían la reconciliación de los antagonismos tradicionales.”³⁶

El cumplimiento de estas ambiciosas metas significó que desde la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos apoyara, no sólo las cruzadas alfabetizadoras, sino la edición de grandes clásicos de la literatura para que fueran distribuidos entre la población; también dirigió la organización de aproximadamente 2000 bibliotecas públicas.

En el campo de las artes visuales, Vasconcelos facilitó los muros de los principales edificios públicos (empezando con el suyo), para la creación de grandes obras pictóricas que fueran fácilmente observables por un gran número de personas.

Aunque en general se considera como altamente meritorio el trabajo de Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros, quienes fueron los tres más destacados creadores a los que se les abrió el espacio público para la realización de sus obras, es importante destacar que no existe registro sobre el criterio con el que Vasconcelos facilitó el espacio a estos creadores. Sabemos además que en su época el muralismo fue ampliamente criticado por los pocos medios especializados.

³⁶ *Ibidem.* pág. 39.

En la década de los treinta, la política cultural tanto en México como en el resto de América Latina, centró su atención en el patrimonio histórico.

En 1930 fue creado dentro de la Secretaría de Educación Pública el Departamento de Monumentos Históricos, Artísticos y Coloniales. Después, en 1939, siendo presidente Lázaro Cárdenas, fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia, como un órgano desconcentrado de la SEP y que poseía personalidad jurídica propia, este modelo institucional sería después reutilizado en la conformación del Instituto Nacional de Bellas Artes, directamente vinculado a la creación artística.

Desde un principio el INAH, estuvo interesado por la investigación de las culturas indígenas pasadas y presentes, sus primeros trabajos significativos fueron las excavaciones en Monte Albán, Tajín, y Tulum; además desde su formación tuvo un departamento especializado en lingüística indígena y etnografía colonial y moderna.

El treinta de diciembre de 1946, se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) siendo una de sus principales funciones el fomento a la creación³⁷.

No sólo es en este momento posible organizar en México una política integradora del desarrollo de las artes y dotarla sistemáticamente de recursos, sino que es también en

³⁷ Erwin R. Harvey señala que la creación artística no es función de los poderes públicos sino su aliento. Es imposible dibujar una línea tajante entre la práctica del aliento y la de la creación, (Harvey, R. Edwin, *op. cit.* pág. 200). Definir los parámetros conceptuales o estéticos de una obra artística es participar formalmente en el proceso de creación. De lo anterior se desprende la importante distinción entre los conceptos de mecenazgo y patrocinio, el mecenazgo supone la realización de una obra por encargo, donde el mecenas se reserva abiertamente el derecho elegir arbitrariamente al autor de la obra, así como definir el tema, el estilo y la narrativa de la obra. Por otra parte, el patrocinio únicamente supone el financiamiento de un proyecto ya definido por el autor de la obra.

este momento que se da un primer paso al establecimiento de criterios que delimitan el quehacer del Estado en el ámbito específico de las bellas artes.

El Instituto concentra a partir de este momento atribuciones e infraestructura para la difusión, el patrocinio, y la conservación de obras artísticas, además de coordinar la educación y formación artística con fines profesionales.³⁸

Si bien la organización y el sentido de la política cultural y el fomento a la creación, a nivel federal, no cambia mucho en las décadas de los cincuenta y sesenta, destaca en este periodo el crecimiento de la infraestructura y los alcances de la misma. Así mismo, otros organismos oficiales como: gobiernos estatales y el IMSS, empiezan a incidir en las esferas de la cultura y las artes.

En la década de los setentas, principalmente durante la administración de Luis Echeverría, de manera paradójica (frente a la idea de que las artes populares se oponen a las oficiales) se hace un énfasis en la promoción de la cultura popular³⁹; en este periodo se crea el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), lo verdaderamente novedoso de esta institución no está en que atienda “*la difusión de los valores culturales y estéticos de nuestro arte popular*”⁴⁰, sino en que da cuenta de las necesidades técnicas y financieras de la producción cultural, con el afán de integrarlas de manera exitosa al mercado.

³⁸ La centralización de toda la infraestructura cultural en una sola institución tiene como consecuencia la confusión en las funciones a su cargo (fomento, difusión, formación) , así como la carencia de programas que integren distintas visiones culturales.

³⁹ Como ya hemos visto, la cultura popular se ha definido como contraria a la oficial, (Subieta, Ana María, *Cultura Popular y Cultura de Masas*,

⁴⁰ Tovar y de Teresa, Rafael, *op cit.* pág. 48.

Finalmente, en los años previos a la recomposición de la política cultural y el fomento a la creación, destaca en el ambiente no tanto la formación de nuevas instituciones, sino más bien el debate generado en torno a las mismas. En 1982, el entonces candidato a la presidencia Miguel de la Madrid reconoció en un discurso pronunciado en Chiapas, la necesidad de formar instituciones que atendieran propiamente la composición pluriétnica y la diversidad cultural del pueblo de México.

De hecho las reformas que reorganizarían la política cultural mexicana fueron diseñadas durante el mandato de Miguel de la Madrid, quedando como antecedentes dos anteproyectos de ley para la creación de un “Consejo de las Artes”.

El fomento a la Creación en las nuevas instituciones culturales.

Conaculta. El 7 de diciembre de 1988, un decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación, establecía la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública.

Las facultades que este decreto confiere al Consejo son:

- “I. Promover y difundir la cultura y las artes.
- II. Ejercer, conforme a las disposiciones legales aplicables, las atribuciones que corresponden a la Secretaría de Educación Pública en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes.
- III. Coordinar, conforme a las disposiciones legales aplicables, las acciones de las unidades administrativas e instituciones públicas que desempeñan funciones en las materias señaladas en la fracción anterior, inclusive a través de medios audiovisuales de comunicación.

- IV. Dar congruencia al funcionamiento y asegurar la coordinación de las entidades paraestatales que realicen funciones de promoción y difusión de la cultura y las artes, inclusive a través de medios audiovisuales de comunicación, dirigidos por las autoridades del “subsector cultura” de la Secretaría de Educación Pública.
- V. Organizar la educación artística, bibliotecas públicas y museos, exposiciones artísticas, y otros eventos de interés cultural.
- VI. Establecer criterios culturales en la producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial.
- VII. Fomentar las relaciones de orden cultural y artístico con otros países extranjeros, en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores y decidir, o en su caso opinar sobre el otorgamiento de becas para realizar investigaciones o estudios en estas materias.
- VIII. Planear dirigir y coordinar las tareas relacionadas con las lenguas y culturas indígenas; fomentar la investigación en estas áreas y promover las tradiciones y el arte populares.
- IX. Diseñar y promover la política editorial del Subsector Cultura y promover directrices en relación con las publicaciones y programas educativos y culturales para televisión.
- X, Las demás que determine el Ejecutivo Federal y las que le confiera el secretario de Educación Pública.”⁴¹

Rafael Tovar y de Teresa, quien después de Víctor Flores Olea fue el segundo presidente de CONACULTA, afirma que la creación del Consejo se fundamenta en el reconocimiento de la libertad de creación como un derecho y una condición para el florecimiento de la cultura, así como en la identificación de las actividades culturales y artísticas como espacios de interés público en los que cada vez mayor número de gente

⁴¹ Ruiz Dueñas, Jorge, *Cultura, ¿Para Qué?*, Océano, México, 2000, pág. 59-60.

debe participar, ya sea como creadores, espectadores, críticos, o promotores de la cultura.⁴²

Fonca. El Fondo Nacional para la Cultura y la Artes, fue instalado el 2 de marzo de 1989 como una empresa de participación estatal mayoritaria, cuya administración depende del CONACULTA. Esta institución fue creada como un fondo de financiamiento a las artes al cual se destinarían no sólo recursos públicos sino también recursos privados.

Las acciones del FONCA, se orientan a patrocinar actividades y proyectos artísticos, producto de la iniciativa de particulares. De esta manera el FONCA se convierte en el instrumento que materializa dos novedades en la política cultural y el fomento a la creación en México, el primero es recolectar y canalizar fondos provenientes de la iniciativa privada, y el segundo es el financiamiento de proyectos artísticos que no se encuentren bajo el tutelaje directo del Estado.

SNCA. El centro neurálgico del fomento a la creación artística como política del Estado mexicano, es el Sistema Nacional de Creadores, que fue fundado vía un acuerdo publicado en el Diario Oficial de la Federación el 3 de septiembre de 1993, por la administración de Carlos Salinas.

El SNCA es básicamente un sistema de becas para creadores artísticos, tiene como objetivo fundamental apoyar la creación artística de alto nivel, al mismo tiempo que pretende garantizar la mayor independencia y libertad de creación a los artistas.

“el sistema nacional de creadores de Arte es un mecanismo de otorgamiento de estímulos financieros, en donde el Estado es simplemente un elemento catalizador

⁴² Tovar y de Teresa, Rafael, *op cit*, pág. 57.

y organizativo, no un árbitro en el campo de la cultura y las artes. Son los propios artistas, poetas, pintores, escultores, escritores e intelectuales y artistas en general quienes, mediante decisiones colegiadas, deben decidir el destino de los recursos.”⁴³

En el año 2000, el SNCA recibió un total de 563 millones de pesos, más que el resto de los programas relacionados con el estímulo a la creación juntos. Esta suma fue distribuida en becas para creadores de siete disciplinas: Letras, Artes Visuales, Coreografía, Dramaturgia, Composición Musical, Arquitectura y Dirección de Medios Audiovisuales. No existe un sistema de cuotas por disciplinas preestablecido, por lo que hay un tremendo desequilibrio entre el número de becas que reciben por un lado disciplinas como las Letras, o las Artes Visuales, y la Arquitectura, o la Coreografía por el otro. Al respecto, José Luis Martínez, secretario ejecutivo del FONCA y responsable del SNCA, durante la administración de Ernesto Zedillo comentó en una entrevista publicada por la revista *Milenio* en junio de 2000.

“En el SNCA no hay un criterio de cuotas como el que puede haber en el Programa de Jóvenes Creadores, aunque esto se define por el número de solicitudes. Seguirá siendo así, aunque trataremos de mandar hacia arriba las áreas menos favorecidas numéricamente. En las estadísticas de Jóvenes Creadores es claro que el 50 por ciento de los becarios pertenece a la rama de artes visuales. Por otro lado en México hay muchos más poetas y pintores que compositores, dramaturgos o bailarines.”⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, pág. 73.

⁴⁴ Tercero, Magali, “Vicios y Virtudes de las Becas”, *Milenio*, No. 144, México, Junio 2000, pág. 57.

Los parámetros, procedimientos y la estructura que regula al SNCA, están establecidos en un total de 38 reglas de operación, las cuales fueron publicadas el 9 de mayo de 2000 en el Diario Oficial de la Federación.

1. Parámetros. El reglamento del SNCA establece en su primer artículo que para formar parte del SNCA se requiere:

- Ser mexicano o bien tener 15 años de residencia en México.
- Ser mayor de 35 años a la fecha de ingreso al SNCA.
- Haber producido obras de calidad.
- No formar parte del Sistema Nacional de Investigadores.
- Cumplir con los requisitos específicos correspondientes a cada disciplina.
- Presentar la solicitud de ingreso pertinente en los plazos establecidos.
- Haber obtenido premios y distinciones por la calidad de su obra.
- En caso de pertinencia, presentar un proyecto específico de trabajo.

En lo referente al dictamen de las solicitudes de ingreso, la tercera regla establece tres principios de discriminación.

- Calidad de la obra.
- El reconocimiento de la crítica especializada.
- Los premios y distinciones nacionales e internacionales.

Así mismo en el SNCA otorga tres categorías distintas de reconocimiento, de acuerdo con la trayectoria de los creadores:

- *Creador Emérito.* El creador emérito recibe un estímulo de 20 salarios mínimos diarios, de forma vitalicia. La regla 14 establece que serán creadores eméritos aquellos que hayan recibido el premio Nacional de Ciencias y Artes por su trayectoria

en las disciplinas que contempla el SNCA. Se abre una plaza en esta categoría para no ganadores de Premio Nacional de Ciencias y Artes, cada vez que fallece un creador emérito, en cuyo caso el consejo directivo deberá de tomar en cuenta tres parámetros.

- Haber contribuido al enriquecimiento del legado cultural de México.
- Haber participado en la formación de nuevos artistas.
- Ser mayor de cincuenta años de edad.
- *Creadores Artísticos*. De acuerdo con la regla 7, reciben un estímulo económico equivalente a 15 salarios mínimos diarios, por un periodo de tres años. Deben de anexar a su solicitud referencia de su obra previa de acuerdo con su disciplina, así como un proyecto de trabajo.
 - Letras. Obras Publicadas.
 - Artes Visuales. Referencia a las Exposiciones de la obra personal, así como relación de la obra en museos.
 - Coreografía. Relación de obras presentadas.
 - Dramaturgia. Relación de obras representadas y obras publicadas.
 - Composición. Relación de obras interpretadas, obras grabadas y partituras de la obra personal.
 - Arquitectura. Relación de obras construidas.
 - Dirección en medios audiovisuales. Obras producidas.
- *Creadores Honorarios*. Los creadores honorarios no perciben ningún estímulo económico, son todos aquellos que han terminado su periodo como creadores artísticos y cumplido sus compromisos como tales (presentación de informes, realización del proyecto).

2. Procedimientos. La regla 25, establece que el consejo directivo dictamina las solicitudes de ingreso conforme a los parámetros establecidos previamente. Cuando lo considere pertinente, el consejo podrá solicitar la opinión de un comisión asesora especializada en el tema. Por otro lado, el secretario será responsable de publicar las convocatorias (regla 23), así como de publicar los resultados oportunamente (regla 26).

3. Estructura. La regla 27 establece la composición del Consejo Directivo del SNCA, así como su atribuciones.

El consejo está compuesto por:

- *Presidente.* Que es el Secretario de Educación Pública.
- *Vicepresidente.* Que es el presidente de CONACULTA.
- *Vocales (trece).*
 - Dos representantes de El Colegio Nacional.
 - Dos representantes de la Academia Mexicana de la Lengua.
 - Dos representantes de la Academia de las Artes.
 - Siete representantes de la Comisión de las Artes y Letras del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Disciplinas: letras, artes plásticas, danza, música, teatro, arquitectura y medios audiovisuales.

El consejo directivo tiene como atribuciones fundamentales: Establecer el número de plazas disponibles en concurso de acuerdo con su presupuesto, dictaminar las solicitudes de ingreso, evaluar los informes anuales de los miembros del SNCA, entre otros.

Por otro lado los asuntos estrictamente administrativos del SNCA, como son: el estado financiero, el pago de los estímulos, o los gastos de manutención, son responsabilidad de un secretario, que de acuerdo con la regla 34 es el Secretario Ejecutivo del FONCA.

La creación del SNCA marca una transición en la política cultural mexicana, ya que si bien de manera un tanto vaga, preestablece criterios de discriminación así como un procedimiento para la misma. Más importante aún es que incluye como dictaminadores a artistas no-funcionarios del gobierno, lo anterior no quiere decir de ningún modo que exista una imparcialidad total, en dado caso creo que sería válido preguntarnos si ésta puede existir, tampoco implica que exista una gran margen de pluralidad en el dictamen, ni tampoco que no haya complicidades ni arreglos de cuotas entre los miembros del consejo, pero lo que sí es claro es que por primera vez en el fomento a la creación, hay jueces que no obedecen por necesidad al gobierno. En este sentido, el carácter vitalicio de los jurados es un instrumento fundamental para posibilitar la independencia de sus votos, es esta posibilidad lo que caracteriza a la política cultural contemporánea de fomento a la creación.

Al comprobar que el SNCA cumple con una condición distinta con respecto a las instituciones culturales que le precedieron en el fomento a la creación artística en México, podemos caracterizar la creación del SNCA como un viraje en la política cultural de México, y por tanto se justifica el planteamiento de las preguntas ¿Por qué cambia la política cultural? ¿Cuáles son los elementos que determinaron esta transformación?

El primer consejo directivo de SNCA fue integrado por Ernesto Zedillo como Presidente en su calidad de Secretario de Educación Pública, Rafael Tovar y de Teresa como Vicepresidente en calidad de Presidente del CONACULTA, y como vocales: Manuel Alvarez Bravo, Manuel Barbachano, Guillermina Bravo, Emilio Carballido, Daniel Catán, Alí Chumacero, Manuel Elías, Manuel Felguérez, Jaime García Torres, Ricardo Legorreta, Octavio Paz, Fernando del Paso, Federico Silva y Ramón Xirau.

3. Factores Exógenos de la Reforma.

“Hacia la mitad de su mandato, Salinas había logrado resucitar la fascinación ante el poder presidencial a tal grado que sólo aquellos sectores parapetados en torno al PRD, su enemigo histórico, se atrevían a atacarlo. Estaba por aprobarse el Tratado de Libre Comercio, la piedra angular de la política económica salinista, en medio de una euforia sólo contrastada por las voces de unos cuantos críticos.”⁴⁵

“desde la adopción de la Constitución de 1917 hasta mediados de los años ochenta, la preservación de la distancia económica, política y cultural frente a Estados Unidos se mantuvo como el objeto legítimo del proyecto nacional. Para los años noventa, ese objetivo se había vuelto obsoleto por disfuncional e irreal”⁴⁶

⁴⁵ Volpi, Jorge, “El Fin de la Conjura”, *Letras Libres*, No. 22, México, Octubre, 2000, pág. 58-59.

⁴⁶ Bizberg, Ilán, *México ante el Fin de la Guerra Fría*, El Colegio de México, México, 1998, pág. 98.

En este capítulo se hace una revisión de aquellos fenómenos políticos, sociales y económicos que influyeron directamente en la conformación del conjunto de legislaciones que reorganizarían al aparato cultural del Estado mexicano entre 1988 y 1991. He decidido llamarlos factores exógenos ya que su gestación no se contiene ni limita en el ámbito de la política cultural mexicana, por el contrario, son procesos que se han presentado en espacios mucho más amplios y diversos.

En cierto sentido los fenómenos analizados conforman el contexto histórico de esta reconstrucción de la política cultural, sin embargo más que describir ese contexto, mi intención es analizar y argumentar en favor de la relación directa entre estos fenómenos y el objeto de estudio.

Por tanto, me he limitado al estudio de tres procesos que en un primer momento parecen estar directamente vinculados con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA). Lo cual no quiere decir que no existan otros, sino que a mi juicio estos son los tres de mayor importancia.

En primer lugar, haré referencia al proceso de modernización económico-administrativo del Estado mexicano, es decir, al conjunto acciones emprendidas por los gobiernos de Miguel de la Madrid, Carlos Salinas, y Ernesto Zedillo, orientadas a transformar el modelo de desarrollo económico del país, de uno basado en la participación directa del Estado, a otro basado en la economía de mercado.

En segundo término, haré una revisión del impacto de la globalización en los procesos culturales y en como este impacto ha sido asimilado por la política cultural.

Finalmente, argumentaré que la redefinición de la política cultural es en realidad parte y consecuencia del proceso de transición a la democracia que vivió México en los últimos años del siglo XX. De manera más específica me refiero a la política cultural como parte de la liberalización tolerada por el régimen autoritario, que según teóricos de la transición a la democracia, es una fase inicial del proceso completo.

Los fenómenos que forman el objeto de este capítulo están fuertemente entrelazados, tanto así que resulta imposible hablar de transición a la democracia sin hablar de economía de mercado, o de economías de mercado sin hacer referencia al ámbito de lo global. Es posible que los tres procesos a los que se hace referencia sean los más estudiados por las ciencias sociales en los últimos años. Quizá el acontecimiento más representativo y que los reúne a los tres sea la caída del muro de Berlín, ocurrida en los mismos años que la redefinición del sector cultural de México. Es de esta manera como podemos auxiliarnos de fenómenos más amplios para entender un hecho particular y aparentemente local, comprenderlo dentro de una época y cómo de alguna forma es que está determinado por ella.

Modernización Económico Administrativa.

Después de la revolución, México al igual que muchos otros países del mundo siguió un modelo de desarrollo económico basado en la gradual ampliación del mercado interno, buscando generar una demanda que soportara el crecimiento industrial del país, mismo que se vería beneficiado por altos aranceles al ingreso de productos extranjeros y una

serie de subsidios, tanto a la producción como al consumo, siendo de esta manera la participación del sector público no sólo el principal agente en el gasto general, sino que el gasto público en distintos momentos de este periodo equivalía a cerca de la mitad del producto interno bruto. Así, para 1980 el intercambio comercial con el exterior no representaba demasiado como porcentaje del producto interno bruto y los bienes de consumo producidos en extranjero.

Existen distintas argumentaciones que señalan las causas del agotamiento de este modelo de desarrollo, no es el objeto de este trabajo desarrollarlas, ni argumentar a favor de una u otra, en general parece haber consenso en que el excesivo endeudamiento y el creciente déficit en las finanzas públicas frenaron el crecimiento económico del país.

Lo que sí resulta relevante para este estudio es el hecho de que desde mediados de los ochentas, el gobierno de Miguel de la Madrid mostró un claro interés en vincular más la economía mexicana a la economía internacional, dando inicio así a un largo, y en opinión de algunos, penoso proceso de apertura económica, el cual significó, entre otras cosas, la reducción de aranceles, la privatización de empresas paraestatales (desde hoteles y fábricas de bicicletas, hasta la telefonía y la banca) y la firma de acuerdos internacionales de comercio, además la renegociación de la deuda externa parece estar directamente ligada a la reducción del gasto público, que para inicios de los ochentas representaba poco más de la mitad del PIB.

El gobierno de Carlos Salinas de Gortari no sólo dio continuidad, sino que profundizó y amplió este proceso, siendo en este periodo que se realizan las privatizaciones de grandes empresas como Teléfonos de México; además, se concesiona

a particulares la construcción de autopistas, se privatiza gran parte de la banca que estaba en manos del Estado, y se da autonomía institucional al Banco de México.

En general, las reformas impulsadas por Carlos Salinas de Gortari adquieren coherencia si se les mira con respecto a dos objetivos, la reducción del déficit en la cuenta pública, es decir mantener un equilibrio entre el gasto y los ingresos del gobierno, así como la participación del sector privado en sectores que en el México del siglo XX estuvieron reservados al Estado. En muchas de las dependencias y oficinas gubernamentales se realizaron grandes recortes de personal, todo esto con la intención de hacer más eficiente y más rentable a la administración pública.

Estos dos objetivos y características generales del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, están presentes en el decreto que el 6 de diciembre de 1988 crea el CONACULTA, en realidad responden a una concepción del Estado y su papel en la organización de la vida pública que abarca temas mucho más amplios que la política cultural en sí. Como tal, la reforma al aparato estatal de la cultura se inscribe dentro estos procesos de reformas administrativas; así lo señala la misma exposición de motivos del decreto.

“Que frente a las exigencias de la sociedad mexicana actual es imprescindible revisar los lineamientos de la estructura organizativa y programática de la política cultural del Estado, teniendo en cuenta las ricas posibilidades que brindan las nuevas tecnologías para la creación y la difusión de la cultura.

Que la desconcentración es una forma de organización interna de las Secretarías de Estado que permite una eficaz y eficiente atención de los asuntos,

mediante órganos administrativos jerárquicamente subordinados, con una autonomía técnica y administrativa, he tenido a bien expedir el siguiente.”⁴⁷

Una breve mirada a la formación de las principales instituciones culturales del Estado, existentes hacia 1988, dará cuenta de cuan plurales, diversos e incluso dispersos orígenes tiene la política cultural mexicana; así por ejemplo, mientras que el INAH, institución que ha puesto especial énfasis en el estudio y la comprensión del patrimonio cultural de México y en particular del patrimonio de los pueblos prehispánicos, es creado en 1938 por el general Lázaro Cárdenas, por su parte el INBA dedicado mayormente al desarrollo de las “arte y la cultura de elite” es creado en 1956 por Miguel Alemán, mientras que en 1974 Luis Echeverría crea FONART con el fin de apoyar la difusión y producción de las artesanías y la cultura popular. Estas instituciones no sólo tienen objetivos distintos y fueron creadas en circunstancias muy disímiles, sino que su diseño administrativo era también un reflejo de las distintas épocas en que fueron creadas. Lo anterior generó grandes obstáculos a la operatividad de la política cultural en México, como fueron duplicidad de funciones, vacíos y controversias en la realización de obras, y en general la ausencia de un eje coordinador de las acciones culturales que pudiera mantener contacto con los asuntos culturales. De hecho, es difícil pensar que el Secretario de Educación Pública o el Presidente de la República pudieran estar siquiera al tanto de la operaciones regulares del sector cultura.

Como podemos ver, la creación de CONACULTA responde entre otras cosas al programa de modernización de la administración pública del presidente Carlos Salinas de

⁴⁷ Diario Oficial de la Federación, 6 de diciembre de 1988. *Apus*, Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y Política Cultural*, F.C.E., México, 1994, pág. 354.

Gotari; cabe señalar que los problemas administrativos señalados en el párrafo anterior no son exclusivos del sector cultura, sino que fueron herencia de una formación institucional heterogénea, que se fue dando desde la tercera década del siglo XX.

Por tanto, como primer factor exógeno que motivó la transformación del sector cultural, es que éste se inscribe dentro de un proceso más amplio de modernización de la administración pública, como tal la creación de CNCA pretendió dar coherencia y reagrupar las diversos y variados organismos estatales dedicados a la promoción y difusión cultural en México. Por otra parte, la creación de CNCA ciertamente resta atribuciones y peso a la Secretaría de Educación Pública; aunque sin ánimo de comprobar, podemos aventurar como hipótesis que existió un interés por parte de la Presidencia de la República en restar fuerza a la cartera de su gabinete, que de entrada es la que mayor presupuesto y recursos ejerce en México.

Para acabar con este punto me parece importante mencionar que algunos teóricos del derecho constitucional señalan que desde el punto de vista organizativo jurídico, existen una serie de contradicciones estructurales que generan incertidumbre sobre el *status* legal del CNCA y sobre todo manifiestan su incapacidad para coordinar organismos que jerárquicamente tienen el mismo nivel, al respecto Jorge Luis Dueñas afirma:

“En tanto órganos desconcentrados, el INHA, y el INBA, tienen igual nivel jerárquico que el CNCA que los coordina, hecho este último que limitó su autonomía técnica y orgánica. A veces, el CNCA asume incluso el ejercicio directo de atribuciones otorgadas a los institutos. En este sentido, es preciso

señalar que las facultades conferidas al CNCA, son de carácter normativo y de coordinación.”⁴⁸

Ahondando más a este respecto, me parece conveniente mencionar que son nombrados directamente por el presidente de la república, tanto el presidente de CNCA como los presidentes del INAH, del INBA y de IMCINE, lo cual es un factor real que limita al CNCA en su misión de coordinar la política cultural, pues entre otras cosas supone el coordinar las acciones de funcionarios cuya permanencia en la nómina de la federación no depende del coordinador.

El anterior es un elemento importante para el entendimiento del equilibrio interno de la política cultural mexicana, y es que por más que uno de los motivos expresos de la creación del CNCA haya sido el crear un coordinador de la política cultural, existen varias razones para pensar que éste no cumple del todo con esta función.

En la reforma al sector cultura podemos identificar uno de los principios substanciales del programa de gobierno de Carlos Salinas, es decir, la apertura a la inversión privada, dentro de un ámbito que tradicionalmente estuvo reservado al Estado; en el caso de la política cultural, la formación del FONCA presenta como uno de sus principales objetivos atraer recursos privados que financien buena parte de las labores, que sobre todo en materia de preservación y difusión de obras artísticas, así como fomento a la creación, se realizan. De esta manera, de los 7 632 805 pesos que en 1993 destinó el FONCA a la preservación del patrimonio cultural, tan sólo 310 484 pesos eran recursos públicos, siendo que 7 322 321 pesos provenían de la iniciativa privada.⁴⁹ Cabe señalar que esta vinculación entre la labor cultural del Estado y la iniciativa privada no se

⁴⁸ Ruiz Dueñas, Jorge, *Cultura, ¿Para qué?*, Oceano, México, 2000, pág. 65.

reduce al financiamiento de proyectos, sino como reconoce el mismo Rafael Tovar y de Teresa: *No sólo se ha ampliado la participación de la iniciativa privada en diversos proyectos de rescate, preservación y difusión del patrimonio arqueológico e histórico, sino que además , se le ha incorporado activamente en la toma de decisiones en los proyectos en que se convoca su participación.*⁵⁰.

Desde el punto de vista estructural el FONCA inaugura una nueva era en la política cultural mexicana, si bien de cierta manera su creación responde a una antigua demanda de la comunidad intelectual, como se revisará en el capítulo “Factores Endógenos”; por otra parte, incorpora de manera abierta a la política cultural criterios empresariales que de alguna manera transforman el panorama de la economía cultural. Una vez más, ésta no es una característica única de las reformas al “sector cultura”, sino que responde de manera más general a una concepción más amplia del Estado y su papel como organizador de la vida pública.

Globalización y Fin del Nacionalismo.

Para aseverar que la globalización, no sólo como proceso de apertura económica, sino también como un proceso cultural, tiene un impacto significativo y directo en la política cultural, recurro a una premisa que a su vez tomaré como punto de partida para desarrollar este segmento. Esta es: si la globalización supone una transformación en la

⁴⁹ Tovar y de Teresa Rafael, *Modernización y Política Cultural*, FCE, México, 1994, pág. 105.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 104-105.

cultura, entonces la globalización supone también una transformación en la política y la administración cultural.

No existe un consenso definitivo de lo que la idea de globalización significa, sin embargo, hay una fuerte tendencia a aceptar que la globalización no sólo es un fenómeno que se reduzca a su dimensión económica, sino que tiene repercusiones más o menos claras en la política y la cultura.⁵¹

Esta nueva condición (global) de la cultura, rompe con uno de los paradigmas tradicionales, que es la vinculación de la cultura con un territorio específico, es decir, su “localidad”. Hoy en día la cultura ha dejado de ser propia de un lugar determinado y se entiende como “*proceso de aprendizaje translocal*”⁵². Esta nueva concepción de la cultura permite no sólo asumir la pluralidad de patrones culturales que coexisten en un espacio determinado, sino que al mismo tiempo asimila la dispersión y diseminación de estos patrones.

“En las grandes ciudades se puede observar cómo la transnacionalización influye en la nueva cultura de la segunda modernidad; por ejemplo en la música musulmana de discoteca, en los “platos culinarios mestizos” –o la denominada “*cuisine sauvage*” – en los recientes recitales musicales mundiales y en los niños euroasiáticos, afroeuropeos o cariboafricanos.”⁵³

Lo nuevo de esta condición cultural no es el mestizaje, de hecho en México como en muchos otros países el mestizaje cultural se ha gestado por siglos. Lo verdaderamente nuevo es que este mestizaje deja de ser específico y pierde su dimensión local. El

⁵¹ Beck, Giddens, Bauman, etc.

⁵² Beck Ulrich, *¿Qué es la Globalización?*, Paidós, Buenos Aires, 1998. pág. 102.

⁵³ *Ibidem*. pág. 113-114.

mestizaje entre las culturas prehispánicas y españolas deja de ser propio de la cultura mexicana y a sus elementos se fusionan otros que antes se consideraban propios del oeste de los Estados Unidos, luego estos elementos se recrean en la música, en la cocina, en la televisión, y estos productos serán consumidos en la parte “francesa” del Canadá, donde nuevos procesos culturales tienen lugar, sin embargo, estos procesos ya no son propios de Canadá sino de todo el mundo; eso es la diseminación, el elemento realmente nuevo en la condición de la cultura globalizada.

La globalización no tiene tan sólo un efecto en la cultura cotidiana, sino que al transformar las costumbres y los valores de la sociedad, transforma también el arte, creando en él nuevos lenguajes y formas que rompen con aquellos que ya han sido aceptados y asimilados por las instituciones y las academias, formándose así un ciclo que consiste en tocar a la puerta y esperar a que ésta se abra y una vez que se está adentro, se cierra y se espera lo más posible antes de volver abrir.

Las reformas al aparato cultural representan un momento coyuntural en este ciclo, es a partir de este momento que un gobierno que no se decidía a reconocer la doble nacionalidad, le abre la puerta a aquellas expresiones que en su momento lanzaron un desafío al *statu* del movimiento del muralismo mexicano o a la música indigenista de concierto. Hoy en día, manifestaciones como la música compuesta con medios electrónicos tiene la posibilidad de competir junto con la ópera por los incentivos de la categoría de música en el Sistema Nacional de Creadores y en academias de artes plásticas se imparten cursos de arte objeto.

Así el gobierno parece abandonar la idea de que el arte que se realiza en México debe representar una forma de entender a lo mexicano, los creadores dejaron de ser vistos

como productos y guardianes de una tradición específica, en la cual se encontraba la esencia y el espíritu de lo nacional. En el fondo el gobierno reconoce que la cultura mexicana es diversa, lo suficiente como para que esta diversidad no pueda ser representada por un solo artista o un grupo de los mismos.

Lo anterior no sólo es producto de un cambio en el panorama general de las artes en México, sino de una ruptura en el discurso oficial y sus principales fuentes de legitimidad. Ciertamente el nacionalismo fue por mucho tiempo una de la principales fuentes ideológicas de las que se echó mano para la configuración de este discurso oficial posrevolucionario, lo cual parece ser razonablemente coherente con el modelo económico y los antecedentes históricos de los gobiernos que por 58 años habían provenido en su totalidad del PRI. Este discurso, sin embargo, resultaba contradictorio en más de un sentido con el programa de gobierno del presidente Salinas, que se enfrentó a la difícil tarea de conciliar el discurso nacionalista con la apertura y la integración económica, la privatización, y la atracción de la inversión extranjera.

Ciertamente las artes pueden ser utilizadas en la construcción del simbolismo que rodea al Estado, o bien en contra del mismo, razón por la cual la renta que obtenía el Estado de mantener todo un aparato con la capacidad de fomentar y difundir obras artísticas cuya forma y contenidos por lo general eran *ad hoc* al simbolismo y el discurso oficiales, pero que encontraba problemas al momento de incluir otras concepciones estéticas no directamente relacionadas con la ideología nacionalista. En el caso establecido nos referiremos al proceso de redefinición de la política cultural como un

proceso de liberalización⁵⁴, que revela una cierta debilidad dentro de los grupos dominantes del sistema político mexicano y que como tal debe de entenderse dentro de un proceso más amplio que es el de transición a la democracia⁵⁵. Así mismo pondré énfasis en la relación existente entre la reestructuración del subsector cultura y la crisis electoral de 1988.

Liberalización y Transición a la Democracia.

Los fines de los ochentas, época en que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, parece ser un año de especial importancia para los procesos de transición

⁵⁴ El término liberalización se emplea dentro de los estudios de transición a la democracia para definir a todas aquellas medidas que tienden a garantizar de manera efectiva la autonomía y los derechos a actores ajenos e incluso opositores del aparato burocrático autoritario, pero que por otra parte no llegan a constituir una plena democracia política. Przeworski, Adam, *Democracia y Mercado*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

⁵⁵ Para Adam Przeworski el inicio de una transición a la democracia supone la existencia de una fisura o desacuerdo sobre el *status* de participación dentro de las clases dominantes, al mismo tiempo que el descontento social hacia el gobierno debe estar presente. En opinión de Przeworski carece de sentido tratar de averiguar si los procesos se inician desde abajo o desde arriba, lo importante dentro de ese marco teórico es que tanto los procesos de transición como de y antes de la liberalización responden a la lógica de ampliar la base de participación en el gobierno con el fin de evitar un enfrentamiento abierto con las clases dominadas, esto ante la incapacidad de las clases gobernantes de contener por sí solas y mediante sus recursos tradicionales el descontento social. Por tanto me parece crucial para el entendimiento de lo anterior que no hay ninguna transición democracia donde exista un ruptura total con el pasado autoritario, de hecho, en todos los casos podremos constatar que los nuevos gobiernos democráticos han pactado e incluido a los antiguos sectores autoritarios y excluyentes.

democrática en Latinoamérica y el mundo, meses separan a las reformas sobre el aparato cultural mexicano, de que procesos electorales libres y efectivos se celebrasen nuevamente en países como Chile, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, la República Democrática de Alemania, etc. Así mismo, la caída del muro de Berlín representa no sólo el fin de un orden internacional bipolar, sino también el fin del mundo donde el desarrollo era centralmente planificado, principio que por aproximadamente medio siglo habían sido la normas en las principales economías del mundo, así como de la mayoría de los países en vías de desarrollo.

El ambiente político en el cual se realizaron las reformas al sector de la cultura no fue precisamente de estabilidad. Por el contrario, los incidentes transcurridos durante la jornada electoral del 6 de julio de 1988, no sólo cuestionaban la autenticidad del resultado anunciado por la Secretaría de Gobernación, sino que desvanecían la legitimidad de un régimen que había perdurado ya casi sesenta años. Por otra parte, la unidad del partido gobernante no solo se había visto vulnerada por la escisión de la “corriente democrática”, sino que serios desacuerdos se manifestaban entre las distintas facciones que lo formaban.

Por otra parte se había formado ya para esas fechas en el país y de manera mucho más particular en la ciudad de México, una percepción de rechazo a los gobiernos emanados del partido oficial, que rompía el consenso con el cual el PRI gobernó por décadas en México, En el caso de la ciudad de México, esta percepción de rechazo hacia el discurso oficial y en general las acciones emprendidas por el gobierno, parecen haber estado marcadas por dos sucesos, primero la reacción represiva que mostró el gobierno

frente al movimiento estudiantil de 1968 y en segundo lugar la lentitud e ineficacia⁵⁶ con que el gobierno reaccionó frente al temblor de 1985.

El estudio de James Scott sobre los movimientos sociales, señala que antes de que un movimiento social organizado sea capaz de articular demandas y lanzarlas a la luz pública (lo cual en el esquema teórico de Scott representa lanzar un desafío al discurso dominante u oficial), es necesario que pase por todo un proceso de formación de un discurso que Scott llama discurso oculto, así como de la formación de toda una red de relaciones simbólicas que permanecen subterráneas, a las cuales el llama infrapolítica, pero que en un momento determinado son el origen de un movimiento social.⁵⁷

Sí bien no podemos reducir el proceso de transformación política que sufrió México, y en particular la ciudad de México, al modelo teórico de Scott, no parece del todo descabellado el proponer que en los años posteriores al movimiento estudiantil del 68, se fue formando en la ciudad de México todo un discurso contrario al oficial, mismo que se fue difundiendo entre la población y en la coyuntura generada a partir del sismo del 85, este discurso no sólo hizo posible la organización civil que por primera vez parecía no estar dirigida por el gobierno, sino que además se reforzó, hasta el punto de explicar el evidente realineamiento electoral de 1988.

Todo este descontento e inestabilidad política, empezaba a ser reflejada por algunos medios de información y de manera muy específica por sectores de la prensa escrita que parecían determinados a ejercer una mayor autonomía con respecto a la línea y la censura que tradicional y selectivamente ejercía el Estado sobre ellos.

⁵⁶ Esta no es una evaluación mía sobre las acciones emprendidas por el gobierno en estos casos, sino más bien es una percepción que se formó en ciertos grupos sociales.

⁵⁷ Scott James, *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*, ERA, México, 2000. pág. 217.

El decreto presidencial que creó CONACULTA en 1988, como cualquier otra acción emprendida por el gobierno, no fue ajeno a este contexto político; Jorge Volpi surgiere en el artículo *El Fin de la Conjura* que la creación del CNCA tuvo mucho que ver con la intención del presidente Salinas de tranquilizar las críticas que muchos sectores de la intelectualidad mexicana hacían a su gobierno.

“Durante los primeros meses de 1988, la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, acotada por la crítica y el desprestigio, no pudo contener ya las demandas de la sociedad, redescubriendo una libertad que no había gozado en mucho tiempo, tanto la prensa como la intelectualidad ejercieron una vocación crítica sin contrapisas. Por desgracia este experimento fue muy pronto interrumpido. Obsesionado con reconstruir el poder presidencial, Salinas echó mano de todas las estrategias posibles y no tardó en acercarse a los intelectuales para limar sus cuestionamientos. Sólo que, en vez de orquestar una represión como Díaz Ordaz, se empeñó en cooptarlos, de modo similar a como Echeverría lo había intentado en su momento. Por primera vez en la historia se puso en práctica un vasto programa de becas e incentivos a la cultura organizado a través de una nueva dependencia, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cuyo objetivo era si no controlar a los intelectuales, al menos allegarse su simpatía.”⁵⁸

Desde esta perspectiva podemos señalar que la transformación del aparato cultural, es una respuesta a las demandas de apertura que distintos sectores de la sociedad civil, y en particular los intelectuales, acumularon por veinte años, se puede sugerir que a su manera la transformación del sector cultura se enmarca dentro de un proceso de transición a la democracia⁵⁹, y de manera más específica de una primera etapa de

⁵⁸ Volpi, Jorge, “El Fin de la Conjura”, *Letras Libres*, No. 22, México, Octubre 2000, pág. 59.

⁵⁹ Muchos afirman, con razón, que las artes y la cultura no son un asunto de democracia, si es que nos guiamos por su tradicional principio de la igualdad. Más aún, ni siquiera en una concepción

liberalización, que es impulsado no sólo desde abajo sino desde sectores cupulares que conscientes de una relación de fuerzas que se torna adversa para el *statu quo*, en este sentido la redefinición de la política cultural mexicana, vista como un proceso de liberalización, tiene al igual que todos los procesos de liberalización que ha visto la última generación algo de lo que comúnmente se conoce como gatopardismo.

Me es difícil dar con un indicador cuantitativo que pueda reflejar en qué medida la estructura del CNCA ha sido capaz de incluir a la diversidad de corrientes creativas que puedan existir en México, así como en qué medida se les ha garantizado un trato equitativo e imparcial. Sin embargo, parece haber un consenso entre personas cercanas a esta estructura que, si bien persiste la existencia de algunos grupos que ejercen una mayor influencia en la distribución de recursos, también es claro que ha habido una apertura a sectores de la creación que en otros tiempos se encontraban excluidos. No obstante, debe de tenerse muy claro que la apertura o liberalización, si es que en definitiva se puede emplear el término como tal, representa un pacto tácito de reconocimiento mutuo entre los antiguos opositores excluidos y el aparato burocrático autoritario; lo más interesante es que este pacto es visible y encausado por vías legales, quizá no carezca de relevancia

ampliada de los principios de la democracia liberal contemporánea como la de John Rawls, que contempla la necesidad como un segundo principio de justicia (democrática), se podría argumentar a favor de la existencia de estructuras que distribuyen recursos públicos de la manera en la que lo hace el sector cultura. En mi opinión, el caso de la política cultural y en particular de fomento a la creación artística, evidencian la existencia del mérito como un tercer principio de justicia distributiva que opera de manera coherente con la democracia liberal.

De cualquier forma sugiero que la transformación del sector cultura se enmarca en el proceso de transición, en la medida en que éste supone garantías en lo referente a la transparencia y rendición de cuentas de toda actividad del sector público.

señalar que la nueva política cultural permitió que el trabajo de muchos de los más radicales críticos del gobierno fueran subsidiados (tal es el caso de Carlos Montemayor, quien concursó y ganó el apoyo del Sistema Nacional de Creadores en la categoría de Letras).

Lo anterior no desvirtúa la vocación opositora de aquellos que lo han recibido, de hecho no hay absolutamente nada de contradictorio en ejercer los derechos de participación o inclusión, los cuales demandaron por tanto tiempo, más aún, me parece, que el hecho de que artistas e intelectuales que tienen orientaciones políticas contrarias a las de los gobernantes, y las manifiestan en sus obras, puedan competir con un razonable margen de éxito por los estímulos que otorga el Estado; esto no sólo legitima, sino da sentido a una política cultural que se define según la pauta de un incipiente proceso de transición a la democracia. Sin lugar a dudas la nueva estructura estuvo pensada más en función de ser eficiente con respecto al respeto de la pluralidad ideológica y política, que a ser respetuoso de la pluralidad artística⁶⁰, siendo la segunda y no la primera la que en principio se debe apoyar cuando se está preocupado por lograr un verdadero desarrollo de las artes en un país.

La integración del Sistema Nacional de Creadores fue en especial indicativa de este problema, la imparcialidad de los dictámenes con relación a la ideología o identidad

⁶⁰ Es absolutamente imposible abstraer a la creación artística de su contexto político e ideológico, de hecho, muchas obras son realizadas con fines netamente políticos, y no existe ninguna obra que esté exenta de poder ser utilizada con fines políticos. Por lo tanto no es posible separar del todo el respeto a pluralidad política y a la pluralidad artística. Sin embargo es falso el pensar que distribuir los reconocimientos y recursos que el Estado destina a las artes con criterios que se reconozcan como respetuosos de la ideología o identidad política de los creadores, es garantía de estos mismos criterios sean igualmente equitativos con las distintas corrientes artísticas.

política de los candidatos se pretende garantizar, responsabilizando a un grupo de creadores de arte de evaluar la distribución de los recursos disponibles, como se demuestra en el capítulo cuatro de esta tesis, este jurado se integra fundamentalmente con creadores cercanos a la revista *Plural*. Este grupo, compartía por una parte, un pasado de disidencia con respecto a los gobiernos del PRI, pero por otro lado sus concepciones del mérito artístico eran altamente coincidentes. Así al ser un solo grupo el que decide sobre los dictámenes de las becas a los creadores artísticos, me resulta difícil pensar que exista una gran pluralidad en la distribución de los recursos.

De esta forma, el Estado mexicano protodemocrático de la década de los noventas, reafirma la máxima del buen mecenas, *el arte es un fin en sí mismo, si el arte puede servir a mis fines*. Los fines de un Estado que pretende acreditarse como democrático serán entonces apoyar la creación de aquellos que lo cuestionan, con tal de hacerse pasar como respetuoso por la libertad de expresión y creación de los gobernados. En fin, ya sea por su espectacularidad, ya sea por la común percepción que tiende a relacionar los logros de los oficios creativos con estados superiores de civilización, la empresa de promoción de las artes y la cultura es un excelente escaparate para que los Estados democráticos liberales demuestren su vocación de transparencia, imparcialidad, legalidad, y justicia en la distribución de los recursos (si se habla de injusticia será difícil señalar al gobierno, ya que distribuir los recursos no es ya su responsabilidad). Es paradigmático que las políticas culturales de este tipo de Estados se guíen poco en lo general por los principios puramente democráticos.

4. Factores Endógenos de la Reforma.

“No hay más ruta que la nuestra”.⁶¹

“Yo separaría las disciplinas ¿Cómo le voy a dar una beca a un joven que tiene La Panadería y que pone Barbies con focos al lado? Supón que es una maravilla, pero para mí no es pintura. Yo no le quito validez – que en realidad sí se la quito porque para mí son puras mamadas- pero supongamos que no se la quitara, que hay algunas manifestaciones de las que yo puedo decir, bueno, se desprende de la pintura... Sólo que ya no es pintura.”⁶²

Este cuarto capítulo tiene como objetivo acercarse al proceso de la política cultural en México desde la perspectiva de sus principales actores: es decir los realizadores de las

⁶¹ Siqueiros Alfaro, David, *Apud*, Marrique, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, CONACULTA, México, 2000, pág 37.

⁶² Rivera, Arturo, *Apus*, Tercero, Magali, “Vicios y Virtudes de las Becas” *Milenio*, No 144, México, 2000. (Arturo Rivera, es pintor, fue becario del Sistema Nacional de Creadores en el periodo 1993-2000, siendo que en el mismo participó en dos jurados).

artes⁶³, quienes de una forma u otra intervinieron en la transformación de la política cultural en lo referente al fomento a la creación artística.

La realización de este capítulo tiene también como objetivo verificar si la transformación del aparato cultural tradicional del Estado hacia una política cultural contemporánea estuvo al menos en parte determinada por la presión ejercida desde un grupo determinado de artistas inconformes con esta política cultural.

Por mucho tiempo, más que procurar en el largo plazo un desarrollo autónomo de las artes, basado en el incremento de la expresión artística y la formación de públicos amplios, no solo en número sino también en la diversidad de sus apreciaciones; el principal objetivo de la política cultural fue el de consolidar la unidad cultural de México, lo que entre otras cosas significó la creación de una gran burocracia que gestionara la comparativamente reducida cantidad de recursos que patrocinó, más que el desarrollo de una infraestructura para la creación, la difusión de un solo lenguaje o movimiento

⁶³ Realizar un estudio de la política cultural sin analizar las demandas de los artistas e intelectuales, equivale a estudiar la política laboral sin atender al movimiento obrero. Sin embargo no podemos hacer este estudio de la misma manera, y es que las condiciones en que estas demandas de los grupos de presión sobre la política cultural son articuladas, es sensiblemente distinta a la manera en que se articula una demanda en otros sectores de la política.

Lo anterior se debe que nos enfrentamos con un sector muy reducido numéricamente, con una gran influencia sobre la opinión pública, y en muchas ocasiones sobre las élites mismas. Por otra parte no existe en absoluto unidad dentro de este grupo, por el contrario un altísimo grado de dispersión ideológica ha sido causante de divisiones y agudizado el conflicto dentro y alrededor de la estructura cultural del Estado.

Es precisamente el objetivo de este capítulo, la relación entre el desarrollo de este conflicto y la evolución de la política cultural. Suponiendo que son en parte las demandas y las críticas de los interesados, elementos que han moldeado la política del Estado para las Artes.

artístico, que, como explica Roger Bartra, en ocasiones fue utilizado como plataforma ideológica de un programa político, más que como un bien cultural.

“La presencia del Estado en la cultura, ha producido en los territorios culturales formas de poder que Max Weber calificaría como patrimonialistas; es decir, el entronamiento de sectores administrativos que se apropian de la gestión del patrimonio cultural y, por extensión, de las instancias de apoyo a la investigación, la creación, o la difusión. En segundo lugar ha propiciado la hegemonía de las expresiones culturales que parecen emanar naturalmente de la administración del patrimonio “nacional”, lo cual tiende a imprimirles una orientación ideológica predeterminada y una función espectacular.”⁶⁴

En realidad, no existían criterios preestablecidos que delimitaran la forma en que el Estado habría de apoyar a las artes, más aún, el Estado no se dedicaba a patrocinar obras de arte en sentido estricto, sino más bien ejercía las funciones de un mecenas, encargando obras determinadas a artistas específicos. La disposición que por muchos años hizo de los edificios públicos para la realización de grandes murales es un claro ejemplo, sin embargo, cosas similares ocurrían en otras artes. En música, por ejemplo, los directores artísticos de las principales orquestas que son quienes determinan los repertorios, deciden sobre la permanencia de los músicos, contactan y contratan solistas, y en general son quienes encargan la composición de obras sinfónicas, fueron siempre nombrados por un funcionario cultural, es decir un empleado del presidente.

De esta manera, al igual que lo que ocurría con los artistas del Renacimiento que dependían de contar con la aprobación de los príncipes de su tiempo, los creadores mexicanos del siglo XX se veían obligados a buscar el favor de los funcionarios

⁶⁴ Bartra, Roger, “Democracia y Cultura”, *Letras Libres*, No. 22, México, 2000, pág. 46.

culturales, lo cual significaba renunciar al menos en parte a su autonomía y libertad de creación.

La Construcción del Lenguaje Nacionalista.

La política cultural de los gobiernos posrevolucionarios heredó el problema de redefinir una identidad colectiva, la cual sustentara la particularidad, especificidad, unidad y autonomía del pueblo de México con respecto a un exterior, al cual en más de un sentido se le consideraba adverso. Las artes desde el siglo XIX habían sido uno de los terrenos más fértiles para la búsqueda de la expresión nacional, por lo menos a modo de imágenes, sonidos, y sentimientos que representaran no tanto a lo nacional, sino más bien las aspiraciones de lo nacional.

Estas expresiones nacionalistas serían excluidas de los medios académicos durante la dictadura de la Porfirio Díaz, pero después de la revolución habrían de resurgir de forma mucho más definida y consistente.

Una cosa que distingue al conjunto de expresiones nacionalistas en el arte mexicano del siglo XX, de los movimientos nacionalistas europeos del siglo XIX, es que los elementos nacionalistas están impregnados, incluso precedidos, por elementos propios de una ideología moderno-revolucionaria; lo nacional al igual que el arte en sí, sólo son vistos como instrumentos de un programa de transformación social. Es por esto que *“la preocupación de un arte como instrumento político, la unión entre acción y pintura, la*

*búsqueda de un arte público y monumental*⁶⁵, fueron las características centrales de la escuela muralista mexicana.

Es paradójico que para hablar del arte nacionalista mexicano, sea necesario hablar de un intelectual cuyos principios en más de una forma eran contrarios a las ideologías nacionalistas. José Vasconcelos, quien como rector de la universidad suscribió la lucha por la abolición de las naciones y el surgimiento de una comunidad universal, y afirmó que los nacionalistas eran los mejores aliados de los sajones⁶⁶ (los enemigos naturales e históricos del latino según Vasconcelos), más tarde, como Secretario de Educación Pública, encargó a un grupo de artistas que plasmaran una narrativa mural sobre la historia, las costumbres, y los logros revolucionarios de México en las paredes de los edificios públicos.

Aunque Vasconcelos no era nacionalista, sino que sus convicciones personales se orientaban hacia la universalidad, o por lo menos a la universalización de lo latino, pensaba que el nacionalismo podía ser útil en determinadas circunstancias históricas si se le subordinaba a un objetivo de largo plazo como era el fortalecimiento, el desarrollo, y la unidad de la cultura latina, o si se quiere, como un mal menor, necesario pero pasajero.

“El Estado actual de la civilización nos impone todavía el patriotismo como una necesidad de defensa de los intereses materiales y morales, pero es indispensable que este patriotismo persiga finalidades vastas y trascendentales.”⁶⁷

⁶⁵ Manrique, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, CONACULTA, México, 2000, pág. 36.

⁶⁶ Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*, Austral, México, 1999, pág. 18.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 20.

De esta manera Vasconcelos, inspirado en la tradición mural del México prehispánico y del *quattrocento italiano*, se hizo cómplice de uno de los movimientos plásticos más reconocidos del siglo XX, al abrir espacios públicos a un grupo de muralistas convencidos de la necesidad de crear un arte público que rompiera con el elitismo del arte burgués; con el tiempo este movimiento comúnmente conocido como “muralismo mexicano” se convertiría en un lenguaje hegemónico y oficializado, alrededor del cual los regímenes posrevolucionarios, construirían todo un aparato cultural.

“Vasconcelos con la mirada puesta en la Unión Soviética, pensaba en la manera de alistar a los artistas. El modelo fue proporcionado por el extraordinario ministro de Cultura soviético Anatoli Lunacharski, cuyo programa reunió a todas las artes en una empresa imaginativa y de largo alcance en los emocionantes primeros años posteriores a la Revolución...”

... Vasconcelos –quien vislumbró una nación integrada en la que finalmente fueran borradas las divisiones entre criollos, indios y mestizos- no tardó en ofrecer los muros de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional Preparatoria a un grupo de artistas que se había organizado en el sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, y Escultores de México.”⁶⁸

El Camino de la Disidencia.

Francisco Goitia pintó en Oaxaca en el año de 1926, *Tata Jesucristo*, que es considerada su obra maestra. Más que su calidad, la cual es indiscutible dentro del horizonte de los

⁶⁸Ashton, Dore, *México Esplendores de Treinta Siglos*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1900, pág. 555.

artistas plásticos de su contexto, lo que me interesa resaltar de la obra de Goítia son las condiciones en que fue hecha. Mientras que a los tres grandes muralistas el Estado les ofrecía espacios y materiales privilegiados y su obra recibía un enorme impulso, tanto en México como en el exterior, Goítia, que fue a Oaxaca por encargo del INAH, para realizar retratos de los indígenas zapotecos, no recibía prácticamente ningún sueldo, por lo que el pintor no sólo retrato a los zapotecos, sino que vivió en sus mismas condiciones de miseria. Pasó un largo tiempo antes de que su trabajo fuera considerado por el gobierno, siendo que éste tenía *de facto* el monopolio de los medios de exhibición o de la difusión especializadas. El trabajo de Goítia fue ignorado y dejado a un lado, a pesar de su considerable mérito, hasta que terminó su vida sumergido en la marginación y la pobreza.

Goítia no solo fue ajeno a los grandes proyectos visuales de Orozco, Rivera o Siquerios, que resultaron tan atractivos para los funcionarios culturales de los años treinta, sino que fue por algún tiempo un pintor de la revolución; fue contratado por el general Felipe Ángeles con el objetivo de que creara una memoria visual de la guerra revolucionaria. Desafortunadamente para Francisco Goítia, Francisco Villa y el general Ángeles fueron derrotados, siendo precisamente sus enemigos quienes formaron el gobierno y la estructura cultural de la cual siempre fue un excluido.

Por otra parte, Goítia fue un artista oscuro, la muerte, la desesperación, la miseria, son temas recurrentes en su obra, esto combinado con su poca propensión a plasmar las grandes narrativas históricas tan populares en su tiempo, hicieron que su obra resultara poco atractiva para un mecenas encargado de “construir el futuro de la nación”.

Si bien no existe ningún registro de que en algún momento el hubiera criticado públicamente la inequidad con la que el gobierno trataba las distintas expresiones estéticas de las artes visuales de su tiempo, la vida y la obra de Francisco Goitia representan un primer momento de exclusión por parte del incipiente aparato cultural que habría de construir el Estado.

A finales de los años veinte, una coyuntura política habría de conducir a la más evidente e importante ruptura que se daría en la relación Estado-artistas en la primera mitad del siglo XX. Para esos años, compositores mexicanos ya conformaban toda una corriente nacionalista que trataba de abrirse paso en los pocos espacios existentes y entre ellos, quizá el más importante de todos, el Conservatorio Nacional, que en esas épocas pertenecía a la Universidad.

Así que el proceso en el cual la universidad lograba su autonomía, planteaba una disyuntiva a los miembros del conservatorio, los cuales tendieron a agruparse en dos bandos: por un lado, el grupo de los “nacionalistas” músicos que en general eran relativamente jóvenes, preferían abandonar la universidad y quedar bajo la tutela de la Secretaría de Educación Pública; por la otra parte los maestros más grandes, formados en las influencias francesas del porfiriato, preferían seguir perteneciendo a la universidad.

“La Universidad de México va a hacer el ensayo más peligroso: de una institución meramente oficial que es, va a tratar de convertirse en una institución autónoma, es decir privada. Decimos que este ensayo es peligroso, porque en México, hasta la fecha, el progreso de las instituciones ha sido marcado en un sentido inverso, es decir: se progresa cuando se va de lo privado a lo oficial, se fracasa cuando se va de lo oficial a lo privado. Hay una consideración importante que hacer: para la Universidad es interesante que el Conservatorio esté dentro de ella, pero esto no significa que para el Conservatorio sea conveniente estar dentro de la

Universidad. Para ésta, tener en su seno museos o escuelas artísticas es sin duda muy decorativo y procurará cobijar y alimentar pasivamente estas joyitas artísticas que a su vez alimentan un tanto su variedad...

Para terminar volvamos a nuestro punto. El Estado debe respaldar las instituciones artísticas de México, para que progresen y se desarrollen. La Universidad ya no es del Estado sino autónoma. Que el Conservatorio sea parte de la Universidad no quiere decir su fracaso, quiere decir que su marcha será más lenta”⁶⁹

Finalmente el Conservatorio fue separado de la Universidad, Carlos Chávez, su director a partir de ese momento lo orientó hacia el estudio y la investigación de la música folklórica y tradicional de México, así como a la orquestación de ésta con instrumentos y principios de la música occidental.

Como reacción a este movimiento, veintitrés maestros del Conservatorio se separaron del mismo en 1929, y formaron con la protección de la Universidad, la Escuela Nacional de Música.

Si bien el empuje de los compositores nacionalistas se consolidaría y lograría expandirse, hasta que la misma escuela Nacional de Música abrió un departamento dirigido al estudio de la música tradicional de México, su creación fue la primera reacción efectiva en contra de la preponderancia de los movimientos nacionalistas en las artes del Siglo XX en México y sobre todo de la intervención de los gobiernos posrevolucionarios en la esfera de las artes.

Rufino Tamayo, María Izquierdo y Carlos Mérida, pertenecen a una segunda generación de artistas plásticos que en su momento fueron dejados de lado por la política

cultural. Este grupo de creadores se mostró renuente a asimilar las pautas del muralismo, ya que consideraban que su gigantismo iba en detrimento de la intimidad y particularidad que debe tener el arte. Así que decidieron desarrollar su lenguaje en formatos mucho más pequeños, es decir, hacer lo que por esos días se llamaba de manera despectiva *pintura de caballete*. Por otra parte, rechazaban la ideología y programas políticos de los muralistas.

No sólo desarrollaron su obra al margen de la política cultural del Estado, sino que articularon un lenguaje crítico frente al uso político y propagandístico que el Estado daba a la creación artística, si bien no evitaron como temas a los personajes de la revolución; la obra de Tamayo al menos carece del espíritu mesiánico del muralismo, por el contrario busca expresar una angustia y desconfianza, “*Tamayo se mostraba escéptico respecto a la capacidad del hombre para tratar sabiamente con el ilimitado poder que tenía a su disposición: nos encontramos en una situación, observó, y el peligro es que el hombre pueda ser absorbido y destruido por lo que el mismo ha creado*”.⁷⁰

No es casual que la primera crítica debidamente articulada haya surgido entre una generación de artistas visuales, ya que fue sin duda en las artes visuales donde el mecenazgo oficial tuvo un mayor énfasis.

En 1958 muere Pablo Moncayo, hecho con el que simbólicamente se considera llegado el fin del periodo de la música nacionalista mexicana.

Contrario a lo ocurrido en la década de los veinte, la transición entre la vieja y la nueva generación no se dio de manera violenta o mediante alguna ruptura. De hecho, para estas fechas las principales figuras de la música nacionalista y en específico Carlos

⁶⁹ Chavéz, Carlos, *La Música, la Universidad y el Estado*, *El Universal*, 3 de julio, 1929, México.

⁷⁰ Ashton, Dore, *Arte Mexicano del Siglo XX*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990, pág. 672.

Chávez, consideraban que el movimiento estaba por agotarse y alentaron la asimilación de nuevos recursos sonoros, importados directamente de las vanguardias europeas: la composición atonal y los estudios sobre progresiones repetidas se integraron sin mayor dificultad a la música de concierto de México.

A pesar de que los compositores contaron con mayores facilidades para abandonar la escuela nacionalista dentro de los circuitos de la música de concierto, el fracaso del utópico proyecto de difusión, basado en la instrucción de los fundamentos básicos de la música a nivel primaria y secundaria, hizo que las nuevas corrientes carecieran por completo de impacto en la sociedad, generando un “autismo” en la creación musical. De esta manera la evolución y la ruptura en el medio de la música mexicana no tuvo una gran repercusión en el panorama general de la cultura y las ideas de la segunda mitad del siglo.

“Uno de los ambientes más notables de analizar en el ambiente actual, es la desarticulación que existe entre los planes de difusión musical y el público. Se presupone una preparación de éste y se dan facilidades prácticas para asistir a conciertos, pero no se supera el abismo de la educación musical básica, por no estar conectada la política de difusión con la de educación musical masiva,”⁷¹

De la misma manera, Julio Estrada señala que para 1980, tan sólo el cinco por ciento de las primarias públicas del DF tenían un maestro de música y en el resto de las entidades federativas este número era aún más bajo.⁷²

⁷¹ Estrada, Julio, *La Música de México. V*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1987, pág. 81.

⁷² *Ibidem.* pág. 82.

Desde entonces, vincular a un mayor público con la creación musical académica ha sido una preocupación fundamental en el medio de la música. Al respecto se han realizado experimentos interesantes, como pueden ser los audioramas, sin embargo, el número de éstos ha sido muy reducido y no se ha incrementado significativamente el público de la música de concierto.

De esta forma, la creación musical de la segunda mitad del siglo XX se ha caracterizado por ser un diálogo encerrado entre compositores, sin recibir nunca el eco del público, fundamental para la revitalización de la creación como tal, así como para que ésta tenga un eco como “práctica significativa” y un impacto en las relaciones de poder.

En 1967 José Luis Cuevas, realiza un mural efímero con la intención de cuestionar la oficialización del arte en México. Si bien el planteamiento de Cuevas no era del todo novedoso, su importancia radica en el gran impacto que tuvo.

José Luis Cuevas, que sin duda es considerado un buen artista, debe ser entendido como un excelente publicista, cuya gran virtud fue el acercar (antes que nadie más en México) su trabajo a los medios y los códigos de la cultura de consumo masivo.

Como opositor y crítico del gobierno, Cuevas recurrió a la exageración y a la imagen como herramientas de promoción, sin importarle mucho incurrir en incoherencias con su propio discurso. Cuando hizo el mural efímero se preocupó de tomarse suficientes fotografías como para que el mural fuera efímero mientras el prestigio perdurase, como político⁷³ cuestionó el uso del arte como imagen de promoción y adoctrinamiento político, pero como artista utilizó la política como imagen de promoción de su arte;

⁷³ Jose Luis Cuevas fue candidato independiente a la cámara de diputados en 1970.

finalmente como opositor optó por el exilio voluntario, es decir por unas vacaciones como mártir, un paso más en la construcción de su propia imagen.

Es en la imagen mucho más que en la obra donde se encuentra el sentido de ruptura de Cuevas con las prácticas de la política cultural, un año antes de formar el SNCA, el gobierno de Salinas aprovechó la popularidad del dibujante y auspició la instalación de su museo personal, un mártir al que se le hace justicia deja de ser un mártir, pero aquél que le hace justicia es un héroe.

El difícil fin de los años sesenta tuvo un gran impacto en los distintos medios artísticos, sobre todo en las artes visuales, donde una segunda generación de artistas disidentes, de alguna forma, los herederos de Rufino Tamayo, se agruparon en torno al llamado Salón Independiente, el éxito de este salón radicó en que no proponía líneas estéticas y menos líneas políticas (si bien la mayoría de sus miembros repudiaron abiertamente la matanza de Tlatelolco).

“Cercanos en tiempo y en afinidades a la generación anterior, de ella recogieron la preocupación por mantener siempre y en todo caso su individualidad; aun los artistas que en un momento dieron la batalla teórica contra el individualismo son profundamente personales. No formaron grupos con poéticas o líneas de trabajo definidas y no se afiliaron a movimientos internacionales,...

El único en el que todos participaron fue el Salón Independiente (1968-1971), y lo hicieron precisamente porque el Salón no proponía modos de pintar o tendencias, sino que daba una libertad absoluta. Sus afiliados estaban unidos únicamente por la preocupación de crear una organización de artistas ajena a la tutoría estatal.”⁷⁴

⁷⁴ Manrique, Jorge Alberto, *Artes y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, CONACULTA, México, 2000, pág. 49.

El Salón Independiente fue creado como contraparte al Salón Solar organizado por el INBA, como tal buscaba que sus acciones fueran precisamente contrarias a las oficiales; su corta duración se debió sin lugar a dudas a la ausencia de recursos, pero a pesar de esto, el Salón Independiente sentó un precedente de disidencia en el momento en que el régimen priísta perdía casi todo el apoyo de los intelectuales; de esta manera el Salón Independiente corresponde a un momento en que la crítica artística excede los parámetros dentro de los cuales se había mantenido (es decir la relación entre artistas y Estado), y en alianza con grupos intelectuales principalmente provenientes de la universidad, extendieron la crítica de la política a nuevos campos, construyendo de esta forma en las artes, un nuevo frente de oposición al poder del gobierno.

El mismo año que cerró el Salón independiente, el diario *Excelsior* abre un espacio donde se gestaría la que sin duda fue la más constante, sistemática, completa e históricamente influyente crítica sobre la política cultural: la revista literaria dirigida por Octavio Paz: *Plural*.

El objetivo de *Plural* era establecer un puente entre el pensamiento crítico de México y las tendencias del pensamiento exterior. Sus páginas alternaban artículos de Gabriel Zaid, Carlos Fuentes, Tomás Segovia, con las voces de grandes personalidades del pensamiento contemporáneo como: Antonin Artaud, Georges Bataille o John Cage.

A diferencia de los artistas de la primera mitad del siglo, los escritores de *Plural*, no creían que el arte o el pensamiento (en este caso las letras), pudieran ser subordinadas a un programa político, más bien su idea era dar cuenta de lo político desde las letras, es decir entendían que las letras podían ser críticas de la política, pero siempre y cuando no renunciaran a su autonomía (al asumir compromisos con un grupo o una causa política).

De esta manera, *Plural* se preocupó por presentar artículos críticos sobre las democracias capitalistas occidentales, al igual que sobre los socialismos autoritarios del este; se preocupaba por las culturas y las literaturas hispánicas, pero sin cerrarse al pensamiento francés o anglosajón. Con la excepción del quehacer cultural del Estado, no hacían acentuadas referencias a temas concretos del sistema político mexicano, no creo que tanto por miedo a la censura del gobierno, sino más bien por no contradecir demasiado la línea de algunos editoriales de *Excelsior* (parece que de hecho bastantes columnistas expresaron a Julio Scherer su inconformidad con algunas cosas que se escribían en la revista).⁷⁵

Plural dedicó números enteros a la crítica del aparato cultural y educativo, publicaron artículos sobre los libros de texto, la estructura del INBA, la censura a los libros, los excesivos reconocimientos a Rivera, Siqueiros y Orozco, la falta de bibliotecas, etc., dos de entre todos ellos son de especial interés para esta tesis.

El primero es un artículo firmado por Octavio Paz y Gabriel Zaid, en el cual critican directamente el esquema mediante el cual el Estado y en concreto el partido oficial, han utilizado la infraestructura cultural como un aparato de adoctrinamiento ideológico y político *ad hoc* a los intereses y necesidades de los grupos que hegemonizaron a la política en México, los autores además señalan que una grande e ineficiente burocracia absorbe los recursos, dejando poco para los apoyos directos al arte, ya sea en protección y realización de infraestructura, en difusión, etc.

⁷⁵ Este enfrentamiento se dio debido a la críticas que Paz y sus colaboradores formularon al marxismo Latinoamericano, disputas con escritores como Adolfo Gilly, o bien cuestionamientos a la revolución cubana, que generaron una división entre *Plural* y algunos sectores de *Excelsior*. Paz, Marie-José, ed, *A treinta años de Plural*, F.C.E., México, 2002, pág. 10.

El artículo, por otra parte, propone la implementación de un programa de becas para los creadores como la mejor alternativa para apoyar el arte, tal propuesta no solo está inspirada, sino que alude de manera directa a la política cultural de Inglaterra, es decir al ejemplo clásico de política cultural contemporánea.

El segundo, *Ideas para un Fondo de las Artes*, es todo un programa completo para la constitución de una institución cultural destinada a apoyar a los artistas. Los conceptos principales de dicho programa son los siguientes.

Concentración de Recursos. La enorme dispersión entre las instituciones oficiales vinculadas con la esfera de las artes, hace que tanto los recursos materiales como humanos disponibles para el apoyo a la creación, se desperdicien y malgasten.

Sería por tanto más provechoso que estos recursos se concentraran en una sola institución (el fondo de las artes) y desde ésta se hiciera una distribución a proyectos y obras no generadas a nombre de la institución misma, es decir, que mientras los recursos se concentran la distribución de los mismos tiene un sentido opuesto: las actividades se descentralizan.

Restricción de Funciones. La función y el objetivo del fondo se reducen a subsidiar los proyectos que se le presenten, no tiene entre sus funciones el sugerir o comisionar proyectos previamente bosquejados.

Delimitación a los Apoyos. La actividades que el fondo debe apoyar son las creativas, entendiendo por lo anterior: “*cualquier forma de objetivación perdurable: musicales, plásticas, de teatro, danza, cine, arquitectura, y en general todas las que*

protege el derecho de autor, incluyendo traducciones, versiones, arreglos, con excepción de obras científicas, técnicas, jurídicas, etc.”⁷⁶

*Estructura. “El Fondo estará presidido por una junta de gobierno compuesta por diez mexicanos distinguidos internacionalmente como artistas, escritores o críticos”.*⁷⁷

Las funciones más importantes que se propone tenga esta junta son: 1) establecer cuotas y monto para la distribución de los recursos entre las distintas disciplinas. 2) asignar y supervisar el buen funcionamiento de los jurados.

En términos generales podemos decir que lo que este artículo pide es que en la promoción de las artes y en específico en el fomento a la creación, el Estado se limite a aportar los recursos, reconociendo que el mérito es el criterio de distribución de los mismos, mientras que las funciones de selección son delegadas a especialistas que sean ajenos y autónomos frente a los intereses de la política estatal.

En pocas palabras, que se garantice la ausencia de directrices promovidas por el Estado en el fomento a la creación. Es decir, instrumentar una política cultural contemporánea.

Los puntos propuestos para la creación de un Fondo para las Artes en 1975, en las páginas de *Plural*, son en un ochenta por ciento, las reglas de operación del Sistema Nacional de Creadores instalado en 1993. Aquel artículo fue firmado por un total de veintisiete escritores, cuatro de los cuales formarían parte del consejo directivo del Sistema Nacional de Creadores en 1993.

⁷⁶ Arreola, Juan José, *et al*, “Ideas para el Fondo de las Artes”, *A treinta Años de Plural*, F.C.E., México, 2002. pág. 150.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 150.

Autores de: *Ideas para el Fondo de las Artes.*

Juan José Arreola.

Fernando Benítez.

Julieta Campos.

Emilio Carballido.

Alí Chumacero.

José de la Colina.

Salvador Elizondo.

Gastón García Cantú.

Juan García Ponce.

Ricardo Legorreta.

Jorge Ibarguengoitia.

Vicente Leñero.

María Luisa Mendoza.

Carlos Monsiváis.

Marco Antonio Montes de Oca.

José Emilio Pacheco.

Octavio Paz.

Elena Poniatowska.

Carlos Pellicer.

José Revueltas.

Juan Rulfo.

Gustavo Sáinz.

Ignacio Solares.

Tomás Segovia.

Rodolfo Usigli.

Luis Villoro.

Gabriel Zaid.

Primer Consejo Directivo del SNCA.

Manuel Alvarez Bravo.

Manuel Barbaracho Ponce.

Guillermina Bravo.

Emilio Carballido

Daniel Catán.

Alí Chumacero.

Manuel de Elías.

Manuel Felguérez.

Jaime García Terrés.

Fernando de Paso.

Octavio Paz.

Federico Silva.

Ramón Xirau.

La nueva equidad en las Artes.

La construcción de un discurso crítico sobre la política de fomento a la creación ha sido, de parte de los creadores, una discusión sobre los límites del Estado como tal. Esta discusión ha logrado llegar a dos consensos básicos, mismos que se manifiestan en la constitución del SNCA. 1) Al Estado no le corresponde hacer cultura, ni ejercer cualquier tipo de influencia sobre los principios estilísticos, estéticos o narrativos de una obra de arte. 2) Es obligación del Estado alentar la producción de arte (en México se asume que de no ser por la intervención del Estado la producción de arte sería prácticamente invisible), así como encargarse de su difusión y en otros casos de su preservación.

Sin embargo, como ya se ha expuesto, la política de fomento a la creación se basa en la distribución discriminatoria de los recursos, siendo el mérito artístico el criterio a partir del cual se debe establecer esta discriminación; así mismo, la estructuración de la política implica que este mérito es reconocible y que el Estado es incompetente para reconocer el mérito en el arte (debido a sus intenciones políticas), y por otra parte plantea que el mérito debe ser reconocido por especialistas en la materia.

Ahora se dispone que estos especialistas deberán de dictaminar, atendiendo a parámetros preestablecidos, algunos más tangibles como el reconocimiento internacional o la trayectoria y otros totalmente subjetivos como es la calidad de la obra.

De esta manera, cabe preguntarnos en qué consiste la equidad en un esquema para la distribución de recursos destinados al fomento de la creación. En realidad es difícil argumentar la existencia de un sentido de equidad en el fomento a la creación, cualquier aspirante a una beca sabe que el éxito o el fracaso de su solicitud depende enteramente de la apreciación de los jueces y que él no cuenta con ningún elemento que le garantice que su obra no será juzgada de manera parcial. La equidad en la distribución de recursos pasa

a ser un elemento retórico debido a una mala concepción del problema, ya que los responsables del SNCA han malentendido su significado en las artes, reduciéndolo a la ausencia de criterios impuestos por el Estado.

Los Árbitros de las Nuevas Reglas del Juego.

El *fútbol asociación* es una competencia reglamentada y ciertamente, si uno echa un vistazo al reglamento oficial de juego no le queda la menor duda de que en un terreno ideal las reglas son equitativas para los contendientes; sin embargo, existe un problema y es que estas reglas tienen que ser aplicadas por un árbitro central, el cual basa su juicio únicamente en su apreciación personal y sus decisiones son inapelables. Así es como a pesar de que el fútbol sea un deporte con reglas claras y en principio neutrales, han existido a través de la historia muchísimos juegos en los que el resultado final ha sido producto más de las decisiones arbitrales que del mérito de los equipos.

De igual manera, la distribución de los recursos para la creación artística en México dependió por mucho tiempo del arbitraje exclusivo del gobierno, el cual introducía en sus decisiones una larga lista de factores políticos e ideológicos que transgredían la autonomía y la libertad de creación de los aspirantes a los beneficios que el Estado daba a las artes.

Para asegurarse de que lo anterior dejara de ocurrir, el gobierno accedió, con la creación de Sistema Nacional de Creadores, a ya no ejercer más las funciones de árbitro en la distribución de las becas que forman la parte medular del nuevo programa de

estímulos y aliento a creación de la política cultural. Ahora el Estado se limita a poner las reglas del juego, designar a los árbitros, determinar el número y el monto de los estímulos y a gestionar lo que es estrictamente administrativo.

Sin embargo, el hecho de que el gobierno no juzgue directamente sobre los proyectos que son candidatos al estímulo, no es de ninguna manera garantía de que los recursos se distribuirán de manera imparcial o atendiendo a la pluralidad de estilos y formas estéticas que priva en el panorama de la creación artística.

Más aún, dado que no existen criterios objetivos que determinen el valor o el mérito de un proyecto de creación artística, sino por el contrario, ésta siempre será juzgada desde una posición particular y atendiendo, al menos en parte, a una dimensión subjetiva, entonces no podemos hablar de que toda solicitud de beca será evaluada con imparcialidad, a pesar de que ya no sean los criterios e intereses políticos del gobierno los que determinen si un proyecto es merecedor de una beca o no, ya que de igual manera, el proyecto es juzgado a partir de los criterios e intereses particulares de un individuo determinado (un artista).

Volviendo a nuestra metáfora futbolera, pensemos que se juega un partido de gran importancia como una final de Campeonato del Mundo, supongamos que antes el árbitro pertenecía a uno de los gobiernos de ambos países y ahora lo han cambiado por uno de los aficionados presentes en el estadio, ciertamente que el silbato dejará de responder a los criterios políticos de antaño, pero de igual manera, cuál es la garantía de que ese aficionado cargado de pasión y seguidor de uno de los equipos, conducirá su juicio con imparcialidad.

El SNCA, es un programa de becas hecho por y para los escritores, con la complicidad, ayuda y respectiva recompensa de los artistas visuales. No existe en la realidad una desproporción tal entre el número de escritores y bailarines como la de el número de becas que reciben dichas disciplinas⁷⁸, aun si esta desproporción fuera tal, cabe preguntarnos cómo es que si reconocemos que la distribución de recursos depende de un principio no-democrático como es el mérito, entonces se aplica el principio numérico igualitario de diez becas para literatura, si hay cien escritores, un beca para coreografía si hay diez coreógrafos. En dado caso, me parece más atinado decir que si existen menos coreógrafos que escritores es porque el medio de la danza ha tenido en México muchas más carencias que el medio literario y ya que el propósito fundamental de la política cultural es alentar a las artes, debería de ponerse un énfasis en aquellos sectores menos desarrollados.

Por otra parte, la constitución del SNCA supone que la obra de los aspirantes será evaluada por especialistas, es un hecho que cuando hablamos de artes nos referimos a varias disciplinas, todas ellas con sus particularidades técnicas y estilísticas, y desafortunadamente el conocimiento de las mismas requiere de una formación de años; en este sentido, no me parece que un escritor o un artista visual tengan de ninguna manera los elementos necesarios como para dictaminar una composición atonal.

⁷⁸ En el año de 1989 el SNCA distribuyo doce becas para creadores en el campo de las letras, y doce más para artes plásticas. Por el contrario, tan sólo se destinaron cuatro becas para la composición musical y no hubo ningún coreógrafo, dramaturgo o arquitecto que fuera premiado. Para el siguiente año la proporción no cambió mucho, trece becados para el conjunto de las artes plásticas, doce para las letras, cuatro dramaturgos, tres compositores, dos arquitectos y dos coreógrafos. Tovar y de Teresa Rafael, *Modernización y Política Cultural*, F.C.E., México, 1994, pág. 395-401.

Tal contradicción no es menor pues en teoría, lo que legitima la decisión de los jueces es que son reconocidos como conocedores y especialistas, me parece que el hecho de que los jurados responsables puedan solicitar asesorías no resuelve la contradicción, ya que en el último de los casos la responsabilidad siempre será suya.

Lo anterior no hace sino confirmar que no existe ninguna justificación para que sea un consejo general el que decida sobre todos los campos específicos, mucho menos se puede justificar el hecho de que seis de los catorce artistas invitados a formar parte del consejo directivo sean escritores, la cual es en realidad la razón por la cual a las letras se le asignan muchas más becas que a otras disciplinas.

La Nueva Hegemonía.

La enorme presencia del grupo de escritores de la revista *Plural* dentro del consejo directivo del SNCA, confirma, en mi opinión, dos cosas. 1) Que el Estado ha renunciado a imponer sus criterios en el fomento a la creación, sin que esto quiera decir que no administre el resto de la infraestructura cultural.⁷⁹

2) Que la transformación de la política cultural en lo referente al fomento a la creación se debió al menos en parte a la construcción de una crítica sistemática sobre las prácticas del Estado Mexicano en materia de cultura, a partir de la cual distintos actores movilizaron distintos recursos para presionar al Estado. El hecho de que esta demanda

⁷⁹ En este sentido, cabe aventurar la hipótesis de que el gobierno cede en fomento a la creación para asegurar el control sobre las otras tres ramas de la política cultural. Así como por supuesto el control sobre la educación pública, sector al cual nunca se disociará del todo el quehacer cultural.

haya sido atendida dieciocho años después, confirma que esta transformación de la política del Estado también se debió a un cambio en los intereses del gobierno, es decir lo analizado en el capítulo tres de esta tesis.

¿Pluralismo?

En el capítulo uno, *Artes, Poder y Estado*, me referí a una tensión existente entre la concepción del mérito y la excelencia en las artes y una concepción plural de las artes como espacios de expresión e identidad.

En casos donde dos o más tradiciones artísticas pertenecientes a grupos étnicos o religiosos distintos, compiten dentro de una misma estructura por los recursos destinados al fomento a la creación, es imposible establecer al mérito como criterio fundamental de un dictamen sin que éste no implique condiciones excluyentes para determinadas concepciones del arte.

Asumir que toda concepción del mérito siempre conlleva una noción de exclusión social, étnica, religiosa, etc., nos conduciría a renunciar a la posibilidad de fomentar la creación artísticas con medios públicos. En tal caso me parece que para poder identificar una concepción del mérito en las artes como discriminatoria se tienen que cumplir dos condiciones: 1) Que la concepción del mérito provenga de forma clara de la cultura dominante de una sociedad. 2) Que esta concepción del mérito ponga en circunstancias de desventaja a los creadores que no pertenecen a esta tradición históricamente dominante.

El caso de México no es ajeno a estas circunstancias, ya que en su mayoría, si no es que en su totalidad, los jurados fueron formados dentro de escuelas de la tradición occidental y donde los elementos artísticos vinculados a las tradiciones indígenas son estudiados y comprendidos como “folclor”; por otra parte, desde la formación del SNCA se vio que los creadores indígenas no tenían ninguna posibilidad de competir en los términos de los jurados. En este caso se puede establecer que la concepción del mérito es realmente un elemento de discriminación étnica y lingüística.

Otra cosa ocurre si nos referimos al sistema de competencia del SNCA como un sistema de discriminación social, ya que no es muy claro que la noción del mérito de los jueces se pueda asociar unívocamente al pensamiento y a las tradiciones de una clase o sector dominante en la sociedad mexicana y los candidatos cuya obra se refiere a alguna forma de crítica social, han competido con bastante éxito.

El reconocimiento de que el SNCA efectivamente discriminaba las creaciones de artistas indígenas obligó al FONCA a crear un sistema de becas para creadores de lengua indígena, independiente del SNCA, como única forma de legitimar una política de fomento a la creación que se pretendía plural, sin que lo fuera del todo.

Elitismo.

Un nuevo eje de las discordias, el cual tiene una resonancia inmediata en el sistema político, está dado por el tipo de fundamento, es decir, los argumentos discursivos que se emplean para legitimar y justificar la acción cultural del Estado y sus nuevas formas.

Esto es, que al justificarse la política cultural con un discurso democrático, se abre la puerta a que se discrepe sobre en qué consiste una política cultural verdaderamente “democrática”. Esto ante la falla de la teoría política en construir argumentos sólidos que justifiquen y orienten la intervención del Estado en la esfera de la artes. En este sentido, creo que la teoría política debe acercarse más a la teoría cultural así como a las mismas disciplinas artísticas en busca de una mejor comprensión de las manifestaciones artísticas y su relación con el medio social en el que se gestan. Por otra parte es claro de toda teoría política atiende a ciertos principios generales, como en el caso de la teoría democrática se atiende a principios como la igualdad o la libertad individual; sin embargo esto no quiere decir que una teoría política que de cuenta de la intervención del Estado en la esfera de las artes, se pueda hacer como una mera derivación algunos principios generales, para aplicarlos posteriormente a un ámbito específico como es la política cultural, de esta manera simplemente se construiría una enunciación del deber ser ajeno a las circunstancias en las que se desarrolla el arte. Así, me parece que la formulación de una teoría política para la cultura y las artes, se debe hacer vinculando las características y circunstancias de la esfera de las artes y olvidándose de definiciones rígidas de algunos principios políticos y morales.

Sin embargo hasta que este trabajo no se desarrolle suficientemente y existan lineamientos que guíen una discusión congruente, la discusión sobre la política cultural en los circuitos de la política partidaria continuara orientándose a extremos absurdos, los

cuales atienden más a una estrategia electoral, que a un interés por desarrollar programas que atiendan por una parte las necesidades y circunstancias de la creación artística y por el otro las necesidades y circunstancias de consumo y extensión de los bienes culturales entre la población.

La izquierda comúnmente acusa a la política cultural y sobre todo al fomento a la creación de ser un política abiertamente elitista, y comúnmente se orienta hacia la instrumentación de programas culturales dirigidos más a fomentar la participación popular en la cultura, así como a substituir los criterios de mérito artístico por los de reconocimiento popular.

Esta orientación populista de los aparatos culturales, si bien aparenta una mucha mayor congruencia con los principios democráticos, ha mostrado en verdad ser un instrumento puramente demagógico y propagandístico, que lejos de fomentar que las masas se involucren verdaderamente con los procesos artísticos, tiende a empobrecer la práctica de las artes, ya que rompe con todos los procesos formales para su desarrollo más allá de espectáculo. Por otra parte, Roger Bartra señala que esta orientación de la política cultural no consigue sino incrementar los estereotipos de diferenciación cultural, convirtiéndose en un elemento extra de la diferenciación social, generando una brecha negativa para el desarrollo de las artes.

Con frecuencia se justifican los festines culturales como la idea de que se trata de estimular el consumo masivo de las artes o de que la participación popular en las celebraciones inyecta vitalidad en los ámbitos de las elites intelectuales. Esta visión ha contribuido a que se separen los circuitos de la “alta” cultura de las formas “populares” del arte. El resultado de esta contraposición ‘cultura popular,

versus cultura refinada' ha sido no en pocas ocasiones un empobrecimiento general de todas las expresiones culturales.⁸⁰

Por el contrario la derecha tiende a ver en la política cultural un desperdicio de recursos, principalmente aquellos a los que se les puede asociar con la doctrina que apela a la reducción del Estado; por otra parte, esta posición usualmente se vale de la doctrina liberal que considera a toda concepción del mérito que discrimine a partir de los valores estéticos o estilísticos de los artistas, como una discriminación sobre la moral de los individuos.

La reorganización del sector cultural no respondió de manera alguna a estas cuestiones, siendo que la estructura y los recursos destinados a la promoción de la cultura popular siguen agrupados bajo la administración directa de la federación.⁸¹

De esta manera, el rumbo de las instituciones culturales en lo referente a esta tensión entre una orientación "elitista" o una orientación "popular" sigue siendo una incógnita, por lo pronto, aunque con alguna deficiencias, la existencia de instituciones culturales tan heterogéneas ha permitido de alguna forma mantener un sentido del equilibrio entre las distintas clientelas culturales, sin embargo, si bien numerosos creadores e intelectuales se sumaron a una demanda que pusiera a las artes y a la cultura "a salvo" de los principios del mercado, parece que no pensaron en ponerla "a salvo" de

⁸⁰ Bartra, Roger, "Democracia y Cultura", *Letras Libres*, No. 22, octubre de 2000, pág. 47.

⁸¹ Cuando se diseñó el Sistema Nacional de Creadores como una forma de separar los intereses de la política estatal de los criterios que regulan el fomento a la creación, no se pensó en diseñar una institución que promoviera la cultura popular de una forma equivalente; en la actualidad los asuntos referentes a la promoción y difusión de la cultura popular siguen siendo atendidos por funcionarios públicos reclutados de la manera tradicional, en la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA.

los principios de la democracia liberal, en particular de la competencia electoral, circunstancia que hace una década brillaba por su ausencia.

Esta preocupación es muy razonable cuando pensamos que desde el punto de vista electoral parece poco rentable el defender programas que planteen el desarrollo cultural en el largo plazo. Corriendo un riesgo profesional, me parece que no me hace falta hacer un estudio para saber qué es lo que preferiría un electorado masivo hoy en día, si tienen que escoger entre construcción de bibliotecas y la organización de carnavales; de hecho, el programa cultural que se ha implementado en la ciudad de México es una ejemplo de lo dañino que puede llegara a ser para la cultura esta racionalidad democrático electoral⁸².

⁸² Se ha observado que en los Estados federativos los espectáculos masivos y callejeros son una herramienta mediante la cual los ayuntamientos pretenden afirmar su autonomía e independencia frente a la federación. Sin embargo esto no hace más que confirmarnos que a menudo estos espectáculos tienen más que ver con la distribución del poder, y siempre estarán encerrados en un esquema oficialista, que en definitiva es lo más alejado de en lo que en un principio es la fiesta popular.

“Hoy en día es frecuente que las ciudades replacen al Estado para montar un espectáculo al aire libre. El alcalde afirma así su independencia y su fuerza dando dinero y permitiendo la organización de un acontecimiento que será ampliamente difundido por los medios de comunicación.

Incluso el carnaval de Río obedece a un encargo, que hacen actualmente la municipalidad y el ministerio de turismo brasileño. Unas construcciones permanentes permiten ahora, con la venta de entradas, llenar graderías con turistas europeos y americanos que contemplan durante horas el desfile de miles de bailarines cubiertos de lentejuelas, ganadores del concurso de escuelas de samba. Aunque en los barrios populares se celebra el carnaval con más espontaneidad, el espectáculo popular se ha desvirtuado doblemente en la medida en que deja de ser gratuito y es el resultado de un concurso”. (Fraçoise Gründ)

“a medida que la fiesta va adquiriendo un carácter oficial, el entusiasmo popular de los primeros tiempos va decayendo y es menor el interés.

El verdadero objetivo de la política cultural no es otro que el procurar el desarrollo cultural de la sociedad para cual es pensada, siendo que por desarrollo cultural se debe entender únicamente el mejorar la condiciones sociales en las cuales se gesta la cultura.

En el caso específico de la creación artística, se debe dar continuidad a los programas de becas, sin embargo este no puede ser el eje exclusivo de la política de fomento a la creación, de esta manera la creación artística se enferma de autismo, levantando alrededor de sí un muro que separa “lo culto” de “lo burdo”, “lo profundo de “lo superficial”.

Las instituciones culturales tienen no sólo la obligación de apoyar a los artistas, sino también de acercar el trabajo de los artistas que apoya a la población de la cual provienen los recursos con los que se financian los programas gubernamentales. De otra forma la política cultural, a pesar de que sea una esfera de mérito, no tiene una justificación real frente a los principios en que se funda la convivencia en una sociedad democrática.

Propuestas para una Nueva Política de Fomento a la Creación.

De un desorden espontáneo y campechano, la fiesta ha pasado a ser un espectáculo organizado en el espacio y el tiempo. Un sistema de inscripciones por adelantado, que no excluye ciertos privilegios, ha eliminado la espontaneidad y la libertad iniciales”. (Françoise Gründ)

A continuación y a manera conclusión de este cuarto capítulo, planteo unas cuantas ideas que tienen como objetivo fortalecer y complementar la política de fomento a la creación, hacerla mas plural y equitativa, pero igualmente meritosa, así como más efectiva para acercarse a los públicos, quienes finalmente tienen que sentirse beneficiados de alguna manera.

-Consejo de Certificación Artística. Crear una institución especializada en la validación de la preparación artística a un nivel exclusivamente teórico y técnico. Los reconocimientos de esta institución podrían ser obtenidos mediante la presentación de exámenes, los cuales estarían diseñados para atender distintas formaciones artísticas, a distintos niveles de preparación en todas las disciplinas artísticas.

Todos los solicitantes deberán tener acceso a este sistema de certificación sin hacer diferencia con respecto a la tradición en la que se hayan formado. De esta manera se genera un instrumento que da cuenta del mérito pues certifica los conocimientos o la preparación de los solicitantes y que al mismo tiempo es igualitario, pues el proceso de certificación se basaría en criterios totalmente preestablecidos y visibles.

Un ejemplo de cómo podría funcionar este *Consejo de Certificación*, son las juntas de evaluación interescolares que operan en el Reino Unido como: *The Royal Board of Schools of Music* o *The Royal Academy of Ballet*, las cuales aplican exámenes dirigidos a medir conocimientos específicos que forman parte de una preparación artística.

Al igual que en el caso de las instituciones británicas, el *Consejo de Certificación Artística* evitaría problemas de discriminación cultural (poner en situaciones

Gründ Françoise, “La Calle, el Pueblo y El Poder”, *El Correo de la UNESCO*, No 12, Francia,

desventajosas a artistas con formaciones ajenas a las escuelas clásicas) formulando exámenes para distintas formaciones, siendo que todas tendrían un igual valor curricular. Un músico de jazz presentaría un examen jazz y no un examen de música clásica, un coreógrafo orientado a la danza experimental, presentaría un examen de danza contemporánea y no uno de ballet.

Sistema de Medios para la Producción Artística. El éxito de la creación artística depende en buena medida de la infraestructura que tenga a su alcance. A pesar de que la infraestructura con que cuenta el Estado mexicano para fomentar y difundir las expresiones artísticas es vasta (estaciones de radio, canales de televisión, teatros salas de conciertos, museos, editoriales, etc...), el acceso de los creadores de arte a ésta no está regulado y depende más del prestigio y en muchos casos de las conexiones que del mérito o la calidad de los trabajos. De esta forma no sólo han sido los artistas en general los que han perdido oportunidades de acercar su obra al público (lo cual genera una mayor dependencia del subsidio estatal) sino que el fracaso de todos estos espacios se manifiesta en escasos niveles de audiencia y expectativa que tienen sus programaciones.

La creación de un sistema que regule el acceso equitativo de los artistas a estos espacios no sólo solucionaría el problema al que se enfrentan los creadores de arte para encontrar medios de difusión a su trabajo, sino que por otra parte aumentaría la calidad de estos medios al darles un mayor dinamismo, haciéndolos más atractivos para el público.

El principal criterio con el cual el *Sistema de Medios para la Producción Artística* regularía la distribución de estos espacios es muy claro y objetivo, el nivel de certificación con que el artista cuente, es decir el conjunto de habilidades y

UNESCO, abril de 1992, pág. 26, 27.

conocimientos que un artista haya demostrado mediante la realización de exámenes frente al instituto. Supongamos que un pintor solicita a esta institución espacios para exponer su obra, entonces la calidad del espacio y el tiempo en que éste le sería otorgado, estaría en relación con la disponibilidad de los mismos y el nivel de certificación que el artista posea y sin que la decisión caiga en el funcionario responsable del espacio solicitado.

De esta manera no solo se alentaría la creatividad y la producción del arte, sino que esta se vincularía directamente con el público, evitando de paso los enormes márgenes de discrecionalidad con los que hoy cuentan los dictaminadores, sean estos funcionarios culturales o bien artistas.

Conclusiones.

La existencia efectiva de una apertura en la estructura de fomento a la creación del aparato oficial, como condición necesaria para hablar de una política cultural contemporánea, fue el primer elemento a demostrar para poder justificar la realización de esta investigación.

En el marco teórico quedó establecido que lo que determina la apertura del fomento es que el Estado ya no sea más quien determine los criterios con los cuales se distribuyen los recursos destinados a alentar la producción de obras artísticas originales, quedando así establecido un criterio de clasificación, el cual distingue dos momentos de la política cultural: tradicional y contemporáneo.

En el caso de México, la aparición de esta condición se dio con la creación del Sistema Nacional de Creadores (SNCA) en 1993, cuyo reglamento, tal y como fue demostrado en el capítulo dos, *Instituciones Culturales en México*, garantiza la independencia y autonomía de los jurados del SNCA con respecto de los funcionarios culturales que responden al gobierno.

Así pues, se justifica la realización de un estudio sobre las causas que originan en México la transformación de una política cultural tradicional, de un *status* donde el Estado impone sus criterios en el fomento a la creación, los cuales eran muchas veces producto de intereses y

necesidades determinados por el discurso oficial, hacia una política cultural de fomento a la creación, donde el Estado se ve obligado a simplemente aportar recursos, sin que pueda intervenir de manera decisiva en la selección de los artistas que han de ser apoyados.

Los capítulos tres y cuatro se ocuparon de demostrar que esta transición en la política cultural se forma y entiende a partir de dos categorías, mismas que se incluyen en la tesis general de la investigación: *la apertura en la política cultural de fomento a la creación fue producto de un cambio en los objetivos generales del gobierno y en sus necesidades coyunturales por un lado, así como por un proceso de rupturas que fueron formando un discurso crítico de los creadores de arte hacia el aparato cultural del Estado, por el otro*. La primera, se aplica a la relación entre la apertura de la política cultural y transformación de la concepción general de gobierno y sus necesidades a partir de una coyuntura específica, es decir los factores exógenos que apuntaron hacia la creación de las nuevas instituciones culturales; la otra, este proceso de rupturas a través del cual se formaron, dentro de las distintas disciplinas artísticas, discursos críticos sobre la política cultural, los cuales con mayor o menor efectividad fueron ejerciendo una presión sobre el Estado, es decir, los factores endógenos que se tratan en el capítulo cuatro.

En este sentido, podemos afirmar que la hipótesis general fue corroborada en los capítulos tres y cuatro.

En el capítulo tres se pudo establecer este vínculo entre el conjunto de factores exógenos y la apertura de la estructura de fomento a la creación a un nivel de interpretativo, ya que si bien no se expone evidencia empírica directa que señale de forma contundente estas relaciones y vínculos, los mismos decretos⁸³ en sus exposiciones señalan necesidades de índole administrativa como la descentralización, o la eficiencia en el uso de recursos, que motivaron la formación de estas nuevas instituciones.

Con respecto al proceso de mundialización, he de aceptar que éste sólo incide parcialmente en la política cultural y no necesariamente en el fomento a la creación, que es el objeto de la tesis.

Para afirmar que el proceso de mundialización incide en la transformación de la apertura de la política cultural, tendría que desconocer que la apertura de la política cultural se dio en Inglaterra⁸⁴ y otros países mucho antes de que los efectos de la mundialización fueran visibles.

Se puede afirmar que la mundialización impacta en la nueva política cultural, en algunos programas como el *Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos*, o en los programas de becas e intercambio artístico, pero no veo una relación directa con la creación del SNCA, que es el núcleo del fomento a la creación. Así pues su incidencia queda reducida a la Creación de CONACULTA.

Por otro lado, es claro que la creación del Sistema Nacional de Creadores tiene que ver con el proceso de transición a la democracia, ya que se puede entender como la apertura de espacios restringidos a la oposición tradicional, donde los derechos de participación de ciertos actores son respetados, es decir una característica propia de los procesos de liberalización como un primera fase de una transición a la democracia.

En lo que respecta a los factores endógenos, la formación del primer consejo directivo del SNCA señala de forma muy clara que esta apertura responde a la presión de un grupo muy

⁸³ Citado en el capítulo tres. *Factores Exógenos*.

⁸⁴ El capítulo uno, argumenta que el caso de Inglaterra establece un paradigma en la distinción del Estado como patrón y promotor de las artes, es decir la transición de un modelo de política cultural tradicional a un modelo contemporáneo. Sin que esto quiera apuntar a un método comparativo de investigación el conocimiento de este caso me parece suficiente para afirmar que no existe una relación directa o necesaria entre los procesos de mundialización y la apertura de la política cultural.

identificable e influyente de escritores, lo cual por otra parte, explica en buena medida el porqué de la naturaleza del SNCA.

Sin embargo el éxito de este grupo sólo se puede entender por si mismo, sino como la culminación de un proceso mucho más amplio de rupturas y construcción de un discurso disidente en las artes, al cual el grupo de escritores vinculado a la revista “Plural” supo apuntalar a través de una propuesta muy afinada, la cual es como ya he dicho el precedente directo del SNCA y por tanto de la política cultural contemporánea en México.

Los factores que impactaron en la política cultural y propiciaron la apertura del fomento a la creación, no son tan solo elementos del pasado, sino circunstancias que en el presente tienden a agudizarse y ejercen una nueva presión sobre las instituciones culturales.

En los últimos años, las autoridades culturales se han visto obligadas a reconocer la enorme disparidad en la distribución final de los recursos entre las disciplinas artísticas, así como entre las regiones geográficas, lo que deja entrever una circunstancia de inequidad, la cual en un futuro puede generar nuevas presiones sobre la estructura de fomento a la creación.

Este remanente de inequidad se debe a que en la formación del primer consejo directivo del SNCA, un grupo fue claramente sobre representado, generándose así un desequilibrio que se ha reproducido en el dictamen de cada convocatoria.

De igual manera, estas presiones sobre la estructura cultural pueden venir del lado del gobierno, ya que una prioridad para éste es que el aparato cultural, como un medio de representación, sea percibido por la opinión pública como un espacio que refleja la pluralidad y diversidad de la cultura mexicana.

Finamente, es importante señalar que es en función de esta capacidad representativa de la esfera de las artes que se determina la forma en la que se hace política cultural, es la respuesta a la pregunta ¿Por qué los Estados hacen política cultural?, es la razón por la que se equivocan los

que prevén que el adelgazamiento del Estado, inducido por principios de racionalidad económica, conducirá al fin de la política cultural como práctica regular.

Es también en consideración a esta potencialidad significante y sus repercusiones en las relaciones de poder que se deben de comprender todos los discursos y actos políticos dirigidos hacia la esfera de las artes, en su capacidad de significar.

Bibliografía.

- Arreola, Juan José, *et al*, “Ideas para un Fondo de la Artes”, *Plural*, No. 49, México. 1975.
- Bartra Roger, “Democracia y Cultura”, *Letras Libres*, No. 22, México, 2000.
- Bartra Roger, *Las Redes Imaginarias del Poder Político*, Oceano, México, 1996.
- Beck Ulrich, *¿Qué es la Globalización?*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Bilzberg Ilán, “México ante el Fin de la Guerra Fría”, El Colegio de México, México, 1998.
- Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, *Nuestra Diversidad Creativa*, UNESCO, México, 1996.
- CONACULTA, *Programa Nacional de Cultura 2001-2006*, www.conaculta.gob.mx
- Foster Hal, *The Return of the Real*, MIT Press, Massachusetts, 1999.
- Foster Hal, *Recordings Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.
- Foster Hal *et Al*, *La Posmodernidad*, Colofón, México, 1988.
- Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del Arte y Lucha de Clases*, Siglo XIX, México, 1999.
- Harvey Edwin, *Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo*, Tecnos, Madrid, 1990.

- Zubieta Ana Maria, *et al*, *Cultura Popular y Cultura de Masas*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Garretón Manuel, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, F.C.E, México, 1993.
- Gellner, Ernest, *Naciones y Nacionalismo*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.
- Gründ Françoise, “La Calle, el Pueblo y el Poder”, *El Correo de la Unesco*, No. 12, París, 1992.
- Gunew, Sneja, *Culture, Difference and the Arts*, Editorial Allen & Unwin, Australia, 1994.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte II*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- Hutchins, Robert. *La Universidad de Utopía*, Eudeba, Buenos Aires, 1978.
- Krauze Enrique, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, México, 1976.
- Magali Tercero. “Vicios y Virtudes de las Becas”, *Milenio*, No. 144, junio 2000.
- Manrique, Jorge Alberto, *Artes y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, CONACULTA, México, 2000.
- Moreno Villarreal. *José Luis Cuevas*, F.C.E., CONACULTA, México, 1996.
- Paz, Octavio, “Denuncias sin Respuestas”, *Plural*, No. 48, México, 1975.
- Paz, Octavio, *et al*, *México Explendores de Treinta Siglo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.
- Rorty, Richard. *Pragmatismo y Política*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Roemer, Andrés, “Cultura y Política, Cultura Intervenida”, *La Compañía de los Libros*, No. 2, México, 2002.

- Ruiz Dueñas Jorge, *Cultura ¿Para Qué?*, Oceano, México, 2000.
- Peraza Miguel, *El Arte del Mercado en Arte*, UIA, México, 1998.
- Przeworski Adam, *Democracia y Mercado*, Cambridge Press, Cambridge, 1991.
- Sistema Nacional de Creadores de Arte, *Reglas de Operación*, www.scnadoresoper.html
- Tovar y de Teresa, Rafael, *Modernización y Política Cultural*, F.C.E., México, 1994.
- UNESCO, *Dimensión Cultural del Desarrollo*, UNESCO, París, 1995.
- Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*, Austral, México, 1999.
- Volpi, Jorge, “El Fin de la Conjura”, *Letras Libres*, No. 22, México, 2000.
- Zaid, Gabriel, *De los Libros al Poder*, Oceano, México, 1998.
- Zaid, Gabriel, “Gobernación en la Cultura”, *Letras Libres*, No. 22, México, 2000.
- Waltzer, Michael. “Las Esferas de la Justicia”, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Weber, Max. “El Político y el Científico”, Colofón, México, 1996.
- Williams Raymond, “La Política del Modernismo”, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Williams Raymond, *Sociología de la Cultura*, Paídos, Barcelona, 1994.