

PARADOJAS DE LA POLÍTICA CULTURAL

Arte, gestión cultural y patrimonio



Fig 2. calma

Frase. pop. Lo que prosigue de la tormenta

Vladimir González Roblero



Fotografía: Elva López Gutiérrez

Vladimir González Roblero es historiador y comunicólogo, doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach).

Actualmente es profesor investigador y coordinador del Cuerpo Académico “Estudios sobre Arte y Cultura: Pensamiento Contemporáneo” en la Facultad de Artes de la Unicach.

Sus líneas de investigación son “Historia y Literatura”, en la que desarrolla proyectos sobre la representación de procesos históricos en el arte, la literatura y la historiografía. También cultiva la línea “Historia de la cultura, periodismo y políticas culturales en Chiapas”, en la que investiga políticas, prácticas y discursos culturales y artísticos a través de la prensa y formas de comunicación alternativa.

Es autor de columnas periodísticas sobre historia, arte y cultura, publicadas en periódicos y revistas virtuales y de papel.

Es investigador nacional en el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (SNI-II).

Paradojas de la política cultural

Arte, gestión cultural y patrimonio

Paradojas de la política cultural

Arte, gestión cultural y patrimonio

VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO

Libro dictaminado por Luis Fernando Bolaños Gordillo y Minerva Yoimy Castañedo Seijas, integrantes del Cuerpo Académico Sociedad y Diversidad Cultural de la Universidad Intercultural de Chiapas.

Primera edición, 2019

Imagen de portada: Fabricio Molina. “Acto provocado para obtener un bien deseado”. Agustina, aguafuerte, azúcar. 46 x 67 cm. 2019

Diseño de portada: Ana Calatayud

D.R. © 2019, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente número 1460

C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

www.unicach.mx

editorial@unicach.mx

ISBN: 978-607-543-084-3

Impreso en México

Printed in Mexico

A Emilio y Tatiana

CONTENIDO

Presentación.....	11
Cultura, política y gestión cultural.....	13
Entrecruzamientos.....	16
Tensiones: lo popular y lo masivo frente a la gestión cultural.....	18
Dos posiciones: Vargas Llosa y Baricco.....	19
La gestión de lo masivo y lo popular desde el Estado.....	20
Moda <i>post</i>	22
Las revistas culturales y los fanzines.....	24
Volver al pasado otro.....	26
Referencias.....	28
Usos políticos de la cultura.....	31
Señas de identidad.....	33
Promoción artística, coyuntura de legitimación.....	35
Política remedial.....	36
El fin de la cultura: su institucionalización.....	38
La cultura como bien público.....	41
Referencias.....	44
Paradojas de la política cultural.....	47
Los públicos.....	47
Una política democratizadora.....	49
Los públicos del ITAC.....	53
La complejidad de la condición.....	54
Una crítica a los proyectos culturales.....	56
Los límites de las políticas públicas.....	58
La evaluación, otra complejidad.....	61
Referencias.....	64

Arte, género y cuerpo	67
Arte y olas feministas	68
Arte y género en frontera	69
La irrupción del cuerpo	73
Arte y cuerpo	74
El tatuaje según Azar y Don	76
Referencias	78
Ciudades e industrias creativas	79
Creatividad e industria	82
Referencias	88
Patrimonio cultural en disputa	89
La idea de patrimonio en la legislación local	93
Patrimonio, disputa por la nostalgia	96
El patrimonio como recurso	98
Referencias	101
Comentario a la Carta Cultural Iberoamericana	103
La Carta Cultural Iberoamericana	104

PRESENTACIÓN

Este libro reúne varios ensayos sobre política cultural. Pensé en ellos a partir de discusiones académicas en las que he participado, ocurridas en distintos momentos en el contexto universitario, a veces como profesor a veces como alumno de programas educativos de gestión cultural.

También los escribí tratando de ejemplificar dichas discusiones con fenómenos culturales, históricos y artísticos de Chiapas. Esto fue así porque aspiro a que sea leído por promotores, gestores, investigadores y creadores en formación. No pretende, sin embargo, ser un libro de texto o cuaderno de apuntes, pues hay en él una preocupación ensayística, investigativa, analítica y crítica.

Por lo tanto, he tratado de situar discusiones locales y regionales en los márgenes de preocupaciones teóricas que nutren la emergencia del campo epistemológico de la gestión cultural en México y América Latina.

Escogí el ensayo como género discursivo pues en él, como alguna vez sugirió Alfonso Reyes, convergen otros géneros, otras formas de decir. Pienso que los ensayos aquí reunidos son como el centauro de Reyes: hay en ellos rigor académico pero al mismo tiempo aventura y posibilidad. El uso de conceptos teóricos, de fuentes de información como garantes de verdad, se entremezclan con el lenguaje llano y con la incertidumbre frente a aquello que se sostiene como probable.

CULTURA, POLÍTICA Y GESTIÓN CULTURAL

A través de la lengua podemos representar y nombrar al mundo. Nuestra habla coloquial y el sentido común proveen a la ciencia y a la academia términos que a lo largo del tiempo han resultado difíciles de definir. Algunos forman parte de nuestra cotidianidad. Cuando pasan al ámbito académico, sin embargo, la situación se vuelve compleja y más de un estudiante o profesor termina desorientado.

Una de estas palabras es cultura. Si nos miramos y detenemos en nuestro lenguaje, nos hemos de dar cuenta que la palabra es utilizada en infinidad de contextos. Éstos, al mismo tiempo, construyen diversos sentidos. La cotidianidad nos proporciona los ejemplos. La época de sequías es propicia para escuchar en la radio *spots* que promueven una “cultura del agua”. Ésta consiste en asumir una actitud responsable en torno a ella: regar las plantas con regadera para jardín; lavar la banqueta con recipientes, los trastes con el chorro del lavabo. O también se promueve la cultura vial: atravesar la calle por las esquinas; ceder el paso al peatón; respetar las señales de tránsito y las luces de los semáforos. En fin, un conjunto de actitudes y prácticas que permiten desarrollarnos en los contextos en los cuales estamos inmersos.

Las ideas comunes sobre la cultura son anteriores a la antropología, las ciencias sociales y las humanidades. El conocimiento académico se secularizó en la Modernidad, y las ciencias sociales aparecieron en la universidad hasta el siglo XIX. En los siglos anteriores, el conocimiento se desarrollaba en la Iglesia, con la finalidad de educar a los monjes en torno a las escrituras bíblicas y desarrollar mejor los procesos de evangelización. Es importante destacar dicha institucionalización pues la palabra cultura, en la universidad, tuvo un significado distinto al que se le otorgaba con anterioridad. Sus orígenes se hallan en tradiciones de pensamiento cuyas

implicaciones orientaron la ciencia, el arte y la política. Me refiero a la Ilustración y al Romanticismo.

La Ilustración es un movimiento inglés del siglo XVIII. Es el espíritu que movió a la Modernidad, pues fueron sus valores los que se impusieron: razón, objetividad, verdad, universalidad. Según Isaiah Berlin, los fundamentos ilustrados fueron tres:

Toda pregunta de carácter genuino puede responderse [...] todas las respuestas son cognoscibles y pueden descubrirse por medios que se pueden aprender y enseñar a otros [...] todas las respuestas deben ser compatibles entre sí ya que, si no lo son, se generará un caos.¹

Como vemos, el pensamiento ilustrado se funda en una idea matemática y racional del mundo, la misma que impuso a la ciencia como el único modo legítimo de conocer. Lo importante aquí es que la racionalidad deviene otro valor de la Ilustración: la universalidad. El único juicio universal, es decir, aquel que se sostiene en cualquier circunstancia, es el que se puede comprobar. Ahora bien, las implicaciones de este valor en lo tocante al concepto cultura consisten en asumir la cultura como unicidad y no como pluralidad.

Sin embargo, ¿qué cultura es la única? La idea ilustrada de cultura termina confundándose con la de civilización. De este modo:

[La Ilustración] entiende la cultura como una realización del espíritu humano [...] y percibe una relación de mutua dependencia en el desarrollo de las artes, las letras y las ciencias y el avance de la civilización en su aspecto tanto económico como en lo que se refiere al refinamiento de las costumbres [...]²

Percibimos aquí el germen de la idea positivista: el progreso de las sociedades, de las primitivas a las civilizadas. Pensar la sociedad en términos de civilización es asumirla como refinada: educada, de buenas costumbres, donde el arte y la ciencia han alcanzado sus máximas expresiones. Ése es el significado de la cultura en el movimiento ilustrado.

1 Véase Nivón Bolán, 2015b: 36 y 37.

2 Martínez Sahuquillo, 1997: 179.

Ante el imperio de la razón que proclamaba la Ilustración, surge el Romanticismo. Este movimiento centraba su reacción en las emociones, es decir, lo contrario a la razón.

Así:

Menos interesada en el conocimiento, la ciencia o la creación de instituciones políticas, el gran motor de la contra-ilustración es la lucha por las creencias personales aun a costa de la vida [...] Por ello, lo importante no es la verdad, sino la fidelidad a la libertad propia lo que vuelve difícil el juicio moral [...] [y es en la literatura y en el arte donde] se expresa un modo especial de ser, un espíritu único, el espíritu del pueblo.³

Aquí se hallan las dos ideas fundamentales para entender cómo el romanticismo reaccionaba frente a la ilustración. En primer lugar, señalaba la libertad individual como un ejercicio contrario a la racionalidad; por otro, y lo más importante para lo que quiero decir, destacaba “el espíritu del pueblo”, lo que se contraponía a la idea de universalidad.

De este modo, el romanticismo valoró la cultura popular, las formas de ser cada pueblo y halló en el arte y la literatura las manifestaciones de las particularidades de los pueblos. Entre los románticos se alcanza a percibir:

Un descontento hacia la cultura hegemónica de la aristocracia, una clase que se distingue del resto, además de por su refinamiento en el trato social y las costumbres, por hablar francés y preferir todo lo que viene de Francia.⁴

Estos orígenes de la cultura, en tanto concepto, han sido discutidos en ámbitos estrictamente académicos. Sin embargo, la historia del concepto parece ser de larga duración. Las ideas ilustradas y románticas persisten en el lenguaje coloquial y a veces se mezclan, como veremos a continuación.

3 *Passim*, Nivón Bolán, 2015b: 40-42.

4 Martínez Sahuquillo, 1997: 180.

Entrecruzamientos

Las redes sociales virtuales son espacios de comunicación que han revolucionado el clásico paradigma de lo masivo. Aquí ponemos en escena distintas facetas de nosotros mismos. Digo esto porque Facebook, la red social más popular en América Latina, resulta un espacio donde los usuarios, de manera espontánea o planeada, a veces desinhibida, se vuelven partícipes de investigación.

Alguna vez pregunté en mi perfil: “Para ti, ¿qué es cultura?” Las respuestas, breves y variopintas, muestran la polisemia del término, aunado a la imposibilidad que esto conlleva.⁵

Una de las respuestas que asumo romántica fue: “cultura soy yo”. La identifico con el romanticismo a partir de la pluralidad. Una máxima historicista, de donde viene la hermenéutica, es “yo soy yo y mi circunstancia”. Pensar en la respuesta “cultura soy yo” es reconocer a los otros. Es decir, somos cultura (somos historia, dirá Ortega y Gasset), cada uno de nosotros es cultura; este reconocimiento contiene un cierto relativismo. Por lo tanto, nuestro mundo es un pluriverso.

Junto a esta respuesta destaco otra que la pienso como ilustrada: cultura es cultivar. De hecho, etimológicamente la palabra cultura viene de cultivo y a su vez de colonizar. Esto quiere decir que al colonizar se domina; en otras palabras, se civiliza. Como vimos, en la tradición ilustrada la idea de cultura llegó a convertirse en sinónimo de civilización. Este camino, el de la civilización, se concibió al mismo tiempo como el único proyecto de la humanidad. La civilización entonces se refería al refinamiento moral, estético, social. Aquí encaja otra respuesta que pensaba la cultura como aquello que está bien hecho: cultura es “cuidar el agua (cultura del agua), cuidar el medio ambiente”. En estas dos hay un dejo ilustrado en tanto supone que no hay refinamiento en quienes no poseen una cultura del agua, por ejemplo.

Las respuestas de los usuarios de Facebook muestran la larga duración del concepto. Pero no quiere decir que éste permanezca puro, y que estemos

5 Véase González Roblero, Vlático, s/f.

siempre pensando en términos románticos o ilustrados. De hecho, podemos decir que en nosotros conviven ambos paradigmas. Pensamos en la cultura como si se tratara de las expresiones populares o tradicionales, pero también pensamos en ella como si de refinamiento se tratara.

Néstor García Canclini lo dice de otro modo en su ya famoso libro *Culturas híbridas*: en nosotros convive lo tradicional y lo moderno.⁶ Estos dos decursos históricos crean un espacio fronterizo, un limen (límite) pero también una zona de diálogo e interacción entre las historias que nos han formado como sociedad y como personas. En nuestras sociedades, pues, los cursos históricos han dejado de ser puros para encontrarse, a veces desafortunadamente, con otros.

El reconocimiento de estas dos tradiciones de pensamiento es importante si queremos señalar los modos de mirar al mundo, o algunos de sus segmentos, en términos culturales. Quienes diseñan y proponen políticas públicas están obligados a reconocer la dialéctica Ilustración/Romanticismo para construir estrategias de intervención para el consenso. He aquí la importancia de seguir pensando la cultura como una posibilidad.

Detrás de una política cultural están los sujetos que las imaginan. Suele suceder que, según la condición histórica de ese sujeto, son las políticas culturales que echa a andar. Si se reconoce en su idea de cultura una predominancia ilustrada, la política cultural favorecerá aquellas manifestaciones artísticas y prácticas culturales socialmente construidas como refinadas. Si por el contrario concibe la cultura predominantemente romántica, su política cultural destacará lo popular, con el riesgo que conlleva: el folclor. Es necesario entonces una formación que identifique la dialéctica de estas dos posturas, que se traducirá en una política cultural incluyente.

Aún más. Las formas de intervención del Estado pasan ahora por la construcción y distribución de significados. Los problemas sociales también son atendidos a través de políticas culturales. Los gestores culturales se han encargado de vincular la cultura y el desarrollo, además de pensarla de manera intersectorial para abonar en una cultura de paz en lugares donde la violencia comienza a imponerse. El riesgo latente es convertir a la cultura en espectáculo y que los bienes artísticos y cultu-

6 Véase García Canclini, 1989.

rales terminen siendo grupos de música pop, telenovelas de Televisa o películas de Hollywood.

Ante ello la idea de cultura sigue siendo un debate vigente, como veremos a continuación.

Tensiones: lo popular y lo masivo frente a la gestión cultural

Objetos puros no hay. Tampoco conceptos. La cultura popular y la cultura de masas son de esas ideas que no están separadas: se mezclan y confunden. Una revisión analítica de ambas, sin embargo, vale la pena en el momento de ciertas prácticas que finalmente devienen acciones culturales. Me refiero a la gestión y política cultural. Las distinciones, prurito académico, son necesarias para el agente cultural. Sus posicionamientos implican el rumbo del desarrollo del arte y la cultura en contextos específicos.

En este sentido, las preguntas que subyacen son: ¿dónde se separan y mezclan lo popular y lo masivo? ¿Qué perspectiva debe asumirse desde las políticas públicas culturales? ¿Cómo influye su análisis en la práctica de la gestión cultural?

La idea de cultura popular tiene una larga data. El movimiento romántico se sirvió de ella para reivindicarse frente a la Ilustración. Los románticos buscaron en las prácticas culturales vernáculas un elemento de distinguibilidad. El arte, la literatura popular, costumbres y tradiciones sirvieron de argumento contra la racionalidad y la universalidad ilustrada. También, al momento de la construcción de los Estados nacionales y hasta bien entrado el siglo xx, al menos en América Latina, lo popular fue el recurso identitario que consolidó a los nacientes Estados.

Lo masivo aparece gracias al desarrollo de las tecnologías de la información y a la globalización.⁷ El concepto de industria cultural propuesto por la Escuela de Frankfurt es importante para entender la masificación de la cultura. A partir del desarrollo de los *mass media*, como la radio y la televisión, en el viejo paradigma de la comunicación, la obra de arte,

7 Véase Nivón Bolán, 2015a: 121-146.

como uno de los elementos de la cultura, se reproduce a tal grado que su sentido original se pierde. La comunicación ha posibilitado que más gente tenga acceso a los bienes artísticos y culturales. Al mismo tiempo, en la fase actual del capitalismo la lógica de mercado se ha impuesto en la industria cultural. De este modo, la cultura de masas se asocia al espectáculo y al entretenimiento.⁸

Lo anterior esconde una trampa: pensar lo popular como ajeno a la alta cultura y pensar, asimismo, lo masivo como impostado, distinto a lo popular y también a la alta cultura. Desde esta perspectiva acudimos a una visión elitista de lo cultural. No debemos perder de vista la capacidad de agencia en los distintos sectores sociales, específicamente el cultural, lo que nos permite mirar a lo popular y lo masivo en sus imbricaciones.

Dos posiciones: Vargas Llosa y Baricco

En su provocador ensayo *La civilización del espectáculo*, el escritor peruano Mario Vargas Llosa asume una posición elitista frente a la cultura de masas y a la cultura popular.⁹ La tesis que sostiene es que la cultura ha muerto. La causa ha sido la globalización y los medios de comunicación. El drama y la literatura fácil, la telenovela, el cine de Hollywood, la música pop y otras manifestaciones de lo que han llamado *cultura mainstream* han eclipsado a la alta cultura, sostiene el peruano.

En su ensayo asoma un dejo de nostalgia además de una visión elitista de la cultura. Nostalgia: las grandes obras, el cine de arte, lo mejor de la literatura y el teatro no circulan con la profusión de otros bienes artísticos, quizá como antaño lo fue. Elitista: supone que ha sido la burguesía la que produjo lo mejor del arte y la cultura, mientras las clases populares se dejan seducir por la industria cultural y cada vez tienen menos elementos de apreciación.

8 Al respecto, es clásico el libro de Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, en el que bosqueja los binomios en torno a la cultura de masas y las posiciones ideológicas que asumimos ante ella. Esta discusión puede verse en Nivón Bolán, 2015.

9 Vargas Llosa, 2012.

En contrasentido, Alessandro Baricco, en su ensayo *Los bárbaros* advierte cómo históricamente lo popular y lo masivo se han encontrado en espacios que, a la postre, resultan intercambiables. ¿Qué quiero decir con esto? Lo que en algún momento se consideró de mal gusto, o para gustos poco refinados, con el paso del tiempo se convirtió en grandes obras.

Su ejemplo es Beethoven: la “Novena sinfonía”, cuando fue estrenada, no recibió las mejores críticas en la prensa. Se le acusó de haber sido compuesta para un público poco exigente.¹⁰ Lo mismo sucedió con la literatura: algunas obras fueron escritas para el público lector de periódicos. La estrategia fue el folletín. Las entregas de capítulos de novelas suponían la creación de un público consumidor, como ahora mismo sucede en la cultura de masas. A la distancia, algunas de las obras publicadas así, tanto en Europa como América Latina, fundaron corrientes estéticas y son reconocidas por su valor artístico. Ante los ejemplos la Historia muestra su paciencia. Esa condición no está en Mario Vargas Llosa.

La gestión de lo masivo y lo popular desde el Estado

Las distinciones entre lo popular y lo masivo son importantes desde la gestión cultural. El gestor debe cuidar no caer en las visiones elitistas que descalifican a lo popular y lo masivo. Sabemos que estas dos ideas de cultura coexisten y se mezclan; también entendemos que se han tomado como banderas ideológicas y que obedecen a contextos históricos culturales.

La cultura de masas responde a una etapa histórica: el capitalismo. En este contexto el mercado construye y desaparece algunos bienes artísticos. Es autorreferenciable. La pregunta es: ¿qué posición debe asumir el gestor ante la cultura de masas? ¿Cuál frente a la cultura popular? Las posiciones que asuma son riesgosas. Por un lado, gestionar lo masivo, y asumir una política cultural pública al respecto, constituye un dispendio de recursos públicos. Si el mercado sostiene a lo masivo, ¿por qué el Estado debe proveer recursos para ello? Pensar que lo masivo tiene su propio modelo de gestión coloca al gestor cultural fuera de las discusiones elitistas en torno

¹⁰ Baricco, 2007.

a la cultura de masas. Una política pública cultural debería enfocarse en otros bienes culturales.

El Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, por ejemplo, invirtió en el año 2015 recursos públicos en un evento al que denominó Cinema Sinfónico. Éste consistía en un concierto de orquesta interpretando *soundtracks* de películas taquilleras de Hollywood; algunas ejecuciones son acompañadas de interpretaciones teatrales, con diálogos y situaciones de las películas. El éxito del espectáculo ha sido rotundo.¹¹ ¿Por qué? Porque el bien artístico responde a una lógica de mercado, lo que habla también de los públicos ya creados al respecto. Entonces si es la lógica capitalista y el gusto es construido por el mercado, ¿por qué el Estado debe invertir?

Otra pregunta: ¿cuáles son las prácticas y bienes artísticos que se deben recuperar y promover? Situarse frente a lo popular también guarda peligros. Uno de ellos es folclorizar el arte popular y las artesanías. Los gobiernos de los estados lo hacen. En Chiapas, otra vez ejemplo, durante el sexenio de Juan Sabines (2006-2012) y aun en el de Manuel Velasco (2012-2018), se pusieron de moda las prendas de vestir con motivos indígenas. Ésta ha sido una política que ha acentuado la idea de lo indígena como un artículo para el turismo, es decir, un *souvenir*.¹² El sentido simbólico de las prendas desaparece y se impone el económico. Es cierto que el usuario final resignifica; sin embargo, cabe preguntarse qué implica el hecho de ponderar, desde el Estado, el valor económico.

Otro ejemplo chiapaneco: una estrategia para descriminalizar a jóvenes grafiteros ha sido otorgarles algunas bardas, principalmente de universidades y edificios públicos. Los graffitis han sido por encargo, con motivos locales: jaguares, marimba, comida típica, tradiciones. El graffiti, arte callejero cuyo origen es la protesta social, se ha convertido en una expresión que legitima a la sociedad instituida. Además, refuerza ele-

11 Mendoza, s/f.

12 Gobierno de Chiapas, s/f.

mentos identitarios que se han vuelto lugar común a lo largo del tiempo, invisibilizando la riqueza artística y cultural de la entidad.¹³

Una política pública cultural, que constituye prácticas de gestión cultural, debe estar atenta a estas contradicciones. Las diferencias analíticas entre lo popular y lo masivo, y sus implicaciones, no tienen por qué reflexionarse desde posiciones de clase, sino desde sus implicaciones económicas, sociales, de equidad, igualdad e incluso filosóficas. La gestión de lo masivo, desde el Estado, debería pensarse en función de la novedad y no de la redundancia. La industria cultural, por ejemplo, ha promovido expresiones artísticas y culturales populares, con modelos de gestión masiva. Por otro lado, al situarse en la gestión de lo popular, se deben advertir los riesgos de reificar la cultura y de promover lugares comunes que exponen a las expresiones populares e indígenas como artículos de aparador en los aeropuertos.

Como ya he dicho, la cultura popular y la cultura de masas son conceptos históricos. A ellos se les asocia valores positivos y negativos. Entender los valores asociados significa posicionarse ideológicamente ante ellos. Saber además que coexisten y que históricamente son constitutivos de nosotros mismos, ayuda a que las posiciones ideológicas al respecto no se construyan en binomios, sino que se interpenetren: el arte popular y la artesanía se promueven bajo esquemas de gestión empresarial o de las industrias culturales, por ejemplo.

Ante estas tensiones, el gestor cultural, el Estado y demás agentes que participan en la construcción de políticas públicas culturales están obligados a reflexiones analíticas. Con éstas advierten las trampas y los peligros de asumir de manera acrítica la cultura en todas sus dimensiones.

Moda post

La teoría de la cultura también ha entrado en el juego de lo *post*. Desde la famosa frase de Fukuyama, el fin de la Historia, asistimos al mundo

13 Pueden verse imágenes de graffitis en las paredes de la Universidad Autónoma de Chiapas en la siguiente página: Graffiti Chiapas, "Mural de la UNACH" (Zecta RC, SF, No Limit).

posmoderno, donde las narrativas dominantes parecieron llegar a su fin, sobre todo por no poder explicar ni ofrecer soluciones a los problemas sociales. Pues bien, ahora hablamos de poscultura. En la era de los *post* acudimos a una desdiferenciación: “se borra la distinción entre diferentes formas de cultura, en particular la distinción entre alta cultura y cultura popular, por lo que la alta cultura ha dejado de ser la única cultura legítima”.¹⁴ La paradoja de la desdiferenciación es que no aspira a la igualdad, sino al avasallamiento de formas culturales dominantes propias del capitalismo. Existe un discurso ideológico que legitima una de las fases capitalistas.

La cultura *post* es sobre todo un proceso de comunicación. Los medios y las estrategias de masificación cultural han dado como resultado la hegemonía de una forma cultural, de un imperialismo. En este proceso también han estado presentes las llamadas industrias culturales. Adorno y Horkheimer habían señalado el uso de la tecnología en la cultura: su reproductibilidad.¹⁵ Si bien es cierto que hay un sustrato ideológico en esta forma de acercarnos a la cultura, ese mismo sustrato encarna formas distintas al *mainstream* cultural.

La industria cultural ha significado que los bienes culturales estén cada vez más al alcance de grandes públicos. Con ello quiero referirme a ciertos bienes, considerados por las estructuras culturales como legítimos por su valor estético, político y social. La democracia cultural que esto supone ha sido un mero espejismo. Los bienes se han convertido en mercancía. Al suceder esto, se resignifica el sentido de estos bienes y se pierde el valor que los ha originado.

Podemos recuperar la pregunta:

¿Qué significa transformar algo en una mercancía, esto es, en un *commodity*? [...] en su nivel más básico, implica producir cosas no sólo para su uso, sino también para su intercambio. Con el desarrollo del capitalismo, este intercambio participa en mercados cada vez más extendidos tanto en el tiempo como en el espacio.¹⁶

14 Giménez, citado por Bautista López, 2015: 160.

15 McGuigan, citado por Bautista, *ibíd.*, pp. 151 y 152.

16 *Ibíd.*, pp. 152 y 153.

La idea del bien cultural como mercancía accesible no necesariamente elimina las distinciones culturales a la que aluden las teorías posmodernas. Más bien la industria cultural no ha sabido recuperar expresiones artísticas y culturales sin respetar de ellas su sentido original. Sino al contrario, exagera aquellos que han sido creados en función de un mercado y no espontáneamente.

De este modo:

El hecho de que existan diversas acepciones para el término Industria Cultural, además de su historia, que lo ha llevado del singular al plural (Industrias Culturales) y de la crítica a la mercantilización de la cultura a la defensa de los derechos culturales, habla de las dificultades conceptuales que existen para vincular la producción y distribución capitalista con las realizaciones culturales de grupos y colectividades diversos.¹⁷

De esas realizaciones culturales y colectivos diversos hablaré a continuación.

Las revistas culturales y los fanzines

No puedo afirmar que en Chiapas existe una boyante industria editorial. Lo que ha habido es un proceso de institucionalización de la cultura. Uno de los bienes culturales a través del que se puede mirar este proceso son las revistas culturales. Ellas significan la objetivización de la cultura dominante, al menos aquella que es promovida desde el Estado. Frente a las revistas culturales han existido, como respuesta, otros esfuerzos editoriales desligados de la maquinaria estatal. En recientes fechas ha habido un *boom* de colectivos y editoriales independientes. Además de ello, desde finales de la década de 1980 han existido fanzines. A través de ellos se ha visibilizado la emergencia y avatares de la cultura del rock, al menos en Tuxtla, la capital.

17 *Ibid.*, pp., 162 y 163.

Veamos primero cómo se institucionalizó la cultura. Andrés Fábregas ubica este proceso con la fundación del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas en los albores de la década de 1950.¹⁸ El Ateneo se constituyó con un grupo de intelectuales, artistas y científicos, reunidos en torno a la figura del gobernador Francisco Grajales.¹⁹ El órgano de difusión fue la revista *Ateneo*. En ella escribieron estos intelectuales orgánicos y promovieron manifestaciones artísticas que podemos ubicar en el relato ilustrado. Además, el grupo, la revista y sus contenidos, acordes con una política cultural en boga, reificaron el ser chiapaneco y brindaron sus plumas como recurso político.²⁰

El Ateneo, el grupo y la revista desaparecieron hacia finales de la década de 1950, al no encontrar más eco en las arcas gubernamentales. Inmediatamente encontraron lugar en el recién fundado Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, un antecedente importante de educación superior. No sólo se enquistaron como funcionarios, sino también pusieron sus plumas al servicio de una nueva revista: *ICACH*.

La élite cultural se había consolidado. Fueron prácticamente los mismos quienes dieron continuidad al nuevo proyecto editorial. Es importante señalar que esa misma élite terminó quedándose en el Instituto. El mismo grupo, pero con otros nombres, dio vida años después, en la década de 1990, al Instituto Chiapaneco de Cultura, a la fecha Consejo Estatal para la Cultura y las Artes; y a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Ambos con sendas revistas culturales: *Fin de Siglo* y *Artes Unicach*.

Frente a esta cultura institucionalizada y de sus órganos de difusión, de los que no se puede hablar en términos de industria, emergió en la década de 1980 la cultura juvenil y con ella la cultura del rock. Una de sus expresiones editoriales han sido los fanzines. Significan un respiro frente a la cultura dominante, construida con base en las figuras anquilosadas de Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Los fanzines constituyeron espa-

18 Aunque el interés del autor es situar la fundación del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas como antecedente de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y del mismo Instituto Chiapaneco de Cultura, alude al Ateneo como el origen de esta institucionalización. Véase Fábregas, 2015: 61-99.

19 Cortés, 2006.

20 González Roblero, Vladimir, 2015.

cios de expresión juveniles y también de resistencia frente a la cultura promovida por el Estado. La poesía publicada ahí no rendía culto a los poetas y escritores antedichos; tampoco cantaba loas al terruño ni a la marimba. Sus temáticas abordaban la literatura *beat* y la onda; el rock mexicano y la música de protesta; representaciones de la ciudad como lugares imposibles, la llegada de la modernidad entre gente y sitios que no estaban preparados para ello.²¹

Estas expresiones perviven en la actualidad. Sus hacedores son conscientes del discurso político que ellas representan. El *PornoFanzine*, por ejemplo, fue editado en el año 2016. Significó una apuesta construida desde la corriente estética conocida como *posporno*. Su posicionamiento político visibilizó al feminismo y promovió la disidencia de los cuerpos, temáticas nunca abordadas, ni por asomo, en las revistas institucionales.²²

Volver al pasado otro

¿Dónde debe situarse la gestión cultural frente a la desdiferenciación? La pregunta puede pensarse a partir de los posicionamientos. No hay recetas en la gestión cultural ni modelos únicos. Además, detrás de la práctica cultural existen sujetos históricos. Son ellos quienes desde su condición histórica realizan su práctica: hay hombres, mujeres y disidentes sexuales; jóvenes nativos digitales y chavorrucos; ateos y religiosos; indígenas y mestizos; ilustrados y románticos. La pregunta entonces debe ser: ¿qué prácticas artísticas y culturales debemos recuperar?

La gestión cultural hace ver la riqueza de prácticas artísticas y culturales, sean éstas emergentes o institucionales, masivas o populares, ilustradas o románticas; creativas, divergentes y tolerantes. Aunque la pregunta ha quedado sin resolverse, a ella también acudiremos desde la condición histórica que nos ha estructurado.

21 González Roblero, Vladimir, 2008.

22 La Botica, 2016.

Ante el análisis concreto planteado, la gestión cultural podrá situarse al margen de la cultura instituida. El trabajo editorial de grupos subalternos se construye desde la resistencia. ¿Qué caso tendrá para el gestor asumir como propias las políticas culturales públicas? Puede converger en ellas, pero construir prácticas y discursos desde otro lado: desde la disidencia para visibilizar su relato, sin incorporarse al instituido. La emergencia de la cultura del rock, en este caso, a través de una de sus expresiones, es un buen camino por andar.

Considero que diferenciarnos debe ser parte de una política cultural ciudadana. Es por ello que el gestor cultural, además de lo dicho sobre su condición de sujeto histórico, entenderá que el camino de su profesión es la praxis: la conjunción de la teoría y la práctica que le permite intervenir en una realidad. La diferenciación evitará volver a poner etiquetas como alta y baja cultura; cultura popular como folclor y cultura masiva como mercancía; y trabajará en función de los contextos en los cuales se inscribe.

Una mirada contemporánea al concepto de cultura nos sitúa en debates globales. El papel del gestor cultural debe reivindicar la posibilidad de construir discursos universales desde lo local. En este sentido, su apuesta debe mirar a los bienes artísticos y culturales de su contexto. Una mirada informada, que conjugue teorías y metodologías, además de su condición *sentipensante*,²³ contribuye a una buena práctica de la profesión.

Asumirse como sujeto histórico también le permite entender la diferencia y comprender que en los mismos contextos locales habrá microrrelatos, a los que tiene que sumarse o desprenderse. Finalmente, el gestor es hijo de su tiempo y en su tiempo/espacio debe incidir.

23 Me quiero referir a la sociología que se ha desarrollado a partir de Orlando Fals Borda, quien centra su discusión en lo *sentipensante* (vocablo que a su vez toma de Eduardo Galeano). Con ello sitúa a las emociones junto a la razón, al cuerpo y al corazón como centrales en la actividad investigativa. Esa misma conjunción debe pensarse en la gestión cultural, es decir, saber que existen teorías y metodologías que la sustentan, muchas de ellas tomadas de las ciencias sociales, pero que también guían nuestras intuiciones o corazonadas.

Referencias

- Baricco, Alessandro. (2007). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. España: Anagrama.
- Bautista López, Angélica. (2015). "Miradas contemporáneas en torno a la cultura." En: Nivón Bolán, Eduardo (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 147-169). México: Gedisa/UAM.
- Botica, La. (2016, 24 de octubre). "Viene el Festival Disidente y Exhibicionismo Viral el 28 y 29 en Tuxtla." *Chiapas Paralelo*. Formato html, disponible en <https://www.chiapasparalelo.com/trazos/2016/10/viene-el-festival-disidente-y-exhibicionismo-viral-el-28-y-29-en-tuxtla/>, consultado el 9 de junio de 2017.
- Cortés Mandujano, Héctor. (2006). *Chiapas cultural*. Chiapas: Gobierno de Chiapas.
- Fábregas Puig, Andrés. (2015). *Marcos institucionales de la antropología en Chiapas a finales del segundo milenio*. México: Unicach.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- . (2012). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House.
- Gobierno de Chiapas. (s/f). "Camisas sabineras con bordados de Zinacantán." En línea, formato html, disponible en <http://marcachiapas.com/se/producto/camisas-sabineras-con-bordados-de-zinacantan/>, recuperado el 3 de junio de 2017.
- González Roblero, Vladimir. (2008). "Tuxtla en rosa perro. Invención y práctica en los fanzines." *Anuario del Cesmeca* (pp.585-605). Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- . (2015). "Política y difusión cultural en Chiapas de 1948 a 1952. El caso de las Revistas Chiapas y Ateneo." En: Hurtado Espinosa, Cynthia, et al., *Una visión interdisciplinaria del arte* (pp. 63-79). Hermosillo: Universidad de Sonora.
- González Roblero, Vlátido. (s/f). *Para ti, ¿qué es cultura?* Actualización de estado de Facebook, <https://www.facebook.com/vlatido/posts/10213097004038560?pnref=story>, recuperado el 3 de mayo de 2017.
- Graffiti Chiapas. (s/f). "Mural de la UNACH (Zecta RC, SF, No Limit)." En línea, disponible en <http://graffitichiapass.blogspot.mx/2012/04/mural-de-la-unach-zecta-rc-sf-no-limit.html>, recuperado el 2 de junio de 2017.
- Martínez Sahuquillo, Irene. (1997). "Los dos conceptos de cultura: Entre la oposición y la confusión." *Revista Española de Investigación Sociológica*. En línea,

formato pdf, disponible en http://www.reis.cis.es/reis/pdf/reis_079_08.pdf, consulta 4 de mayo de 2017.

Mendoza, Darwin. (s/f). "Cinema Sinfónico, espectáculo innovador." Periódico *Cuarto Poder*. En línea, formato html, disponible en <http://www.cuartopoder.mx/cinemasinfonicoespectaculoinnovador-132516.html>, recuperado el 1 de junio de 2017.

Nivón Bolán, Eduardo. (2015a). "Cultura de masas y cultura popular frente a la gestión cultural". En: Eduardo Nivón Bolán (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 121-146). México: Gedisa/UAM.

———. (2015b). "Sobre el concepto de cultura. Dialéctica entre ilustración y pensamiento romántico". En: Eduardo Nivón Bolán (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 21-56). México: Gedisa/UAM.

Vargas Llosa, Mario. (2012). *La civilización del espectáculo*. España: Random House.



fabricio molina
Propuesta para mal augurio
serigrafia, linografia
75x 50 cm

USOS POLÍTICOS DE LA CULTURA

La idea de política cultural es reciente. En el transcurso de la primera mitad del siglo xx comenzó a cristalizarse su concepto. Entonces aparecieron en el ámbito internacional los ministerios, secretarías o institutos de cultura. Se desligaron del campo educativo. El campo cultural transitó hacia su autonomía y la cultura a su institucionalización.

Lo anterior no quiere decir que anteriormente no haya habido intervenciones en la cultura por parte del Estado u otros agentes sociales. La relación cultura, poder, espacio público no es un fenómeno de la Modernidad. Algunas de esas intervenciones han sido de largo alcance, otras obedecen a decisiones de corta duración.

Desde esta perspectiva elaboro la pregunta: ¿cómo se articulan los momentos de la política cultural, de las relaciones cultura, poder y espacio público, en una estructura espaciotemporal? Ejemplificaré con casos del estado de Chiapas, México.

De acuerdo con Gilberto Giménez, la política cultural es la intervención del Estado y de los poderes públicos en la cultura.¹ A lo anterior debemos agregar, según propuesta de Canclini, que la política cultural no se reduce a los poderes públicos, emanados del pueblo y transferidos al Estado, sino también incluye la participación de otros agentes sociales en el campo de la cultura,² cuyos objetivos y metas no son siempre los mismos.

Las intervenciones del Estado o de otros agentes se han presentado a lo largo del tiempo. Lo hacían los pueblos cuando invadían a otras naciones: imponían su lengua, sus costumbres y tradiciones. También fue práctica común, entre las élites, apoyar a ciertos artistas, a quienes se les encargaban retratos de familia; o al momento de constituirse los Estados

1 Giménez, 2007: 240 y 241.

2 Canclini, citado por Nivón, 2006: 57 y 58.

nacionales, principalmente en el siglo XIX, a través de la cultura se buscó construir una identidad colectiva, es decir, la nacionalidad.

Mirar la historicidad de la política cultural implica, como herramienta teórica metodológica, acercarse a la Historia. La famosa escuela de los Annales vio nacer la teoría de las duraciones a propuesta de Fernando Braudel. El autor de *El Mediterráneo* planteó que el tiempo histórico se articula en tres: larga duración, mediana duración y corta duración. Con ello entendió que los fenómenos históricos tienen su propia temporalidad: algunos son imperceptibles (larga y muy larga duración); otros son estructurales (mediana duración), y por último, otros obedecen al día a día, al tiempo de los periodistas (corta duración).³

Ahora bien, esta mirada estructuralista no debería soslayar a los sujetos históricos que la habitan. De este modo, detrás de las políticas hay agentes sociales, constituidos en Estado (esa entealequia), agrupaciones o sujetos individuales. Esto es importante porque una de las características de la política cultural es que está sujeta a metas u objetivos públicos. Sus objetivos son planteados desde lugares de enunciación históricos, y han sido muy variados: se relacionan con los intereses del Estado, de las élites o de grupos subalternos.⁴

Lo anterior supone cuatro sentidos o perspectivas de la política cultural: histórica, de legitimidad, institucional y políticas públicas. Como hemos dicho, en la perspectiva histórica los Estados han encontrado en la cultura un recurso para la construcción de una conciencia histórica. Esto ha servido de plataforma para la construcción de los Estados nacionales. Es importante subrayar lo sugerente que resulta la idea de pensar los Estados como un proyecto construido desde lo estético.⁵

Desde la perspectiva de la legitimidad se ha vinculado a la cultura con la idea de desarrollo, no sólo desde lo económico, sino también desde el amplio mundo de los procesos sociales. La cultura, desde esta perspectiva, es un motor para el cambio social.⁶ Además también ha servido como

3 Véase Braudel, 1989.

4 Universidad Autónoma Metropolitana, 2017a: 3 y 4.

5 *Ibíd.*, p. 4.

6 *Ibíd.*, p. 12.

recurso para el consenso, desde donde los Estados buscan la legitimación frente a las naciones que gobiernan.

La perspectiva institucional supone la creación de instituciones culturales que ordenen las estrategias de intervención del Estado en el campo cultural. Lo anterior implica distintos modelos de organización, que se traducen en la fundación de ministerios, institutos, secretarías o consejos culturales. Además de estas instituciones rectoras, también deben señalarse espacios para la difusión, educación y promoción cultural, como museos, galerías, bibliotecas, teatros, etcétera. Aquí hallamos los procesos de institucionalización de la cultura; al mismo tiempo la ponen en camino hacia la autonomía de su campo.⁷

Finalmente, la perspectiva de la política pública entiende a la cultura como un campo en el que debe intervenir el Estado, como si de educación, vivienda o alimentación se tratara. Aquí se reconoce a la cultura en el espacio de lo público como gestionable y administrable. Por lo tanto, está sujeta a legislaciones, normativas y fiscalización de recursos económicos para su gestión, promoción y desarrollo.⁸ En este sentido, la política cultural es también una política pública y supone un recorte de la cultura, es decir, la definición de lo que Gustavo Bueno ha llamado cultura circunscrita: no todo lo cultural es sujeto a una política cultural.⁹

Señas de identidad

El estado mexicano de Chiapas será el cronotopo de análisis de la política cultural. Aquí se puede observar la temporalidad de la política, por un lado, y el arreglo a fines de la misma. Como es sabido, este estado se federó a la nación mexicana en el año 1824. Antes de este hecho perteneció a la Capitanía General de Guatemala. En la época de las independencias de las colonias españolas, la Capitanía se disolvió y sus estados se convirtieron en lo que hoy conocemos como naciones centroamericanas. Chiapas

7 *Ibíd.*, pp. 15-21.

8 *Ibíd.*, pp. 21-26.

9 *Ibíd.*, pp. 10 y 11.

dudó de ese objetivo. Sus élites, a través de un falso plebiscito, decidieron unirse a México, recién independizado.

Este hecho es importante porque ha configurado una política cultural de largo alcance. Las élites locales y el Estado mismo han alentado valores culturales chiapanecos y mexicanos. Una frase se ha repetido a lo largo del tiempo: Chiapas es el estado más mexicano. Desde las instituciones estatales se han promovido los lugares comunes de la cultura mexicana: el mariachi, el tequila y el mito fundacional de México. La historia mexicana se ha mimetizado con la de Chiapas: sus movimientos artísticos y culturales se han convertido en referentes.

El historiador Jan de Vos ha abordado y criticado la historia de Chiapas y sus mitos fundacionales. Uno de ellos es la historia de los indios chiapanecas que se tiraron al Cañón del Sumidero para evitar ser sometidos a la Corona española; otro ha sido el mito democrático del famoso plebiscito que decidió, por “voluntad popular”, unirse a México.¹⁰ Esos mitos, junto con otros elementos simbólicos como la marimba o el pozol, es lo que el Estado ha promovido como señas de identidad: la chiapanecidad.

Las convergencias de las culturas mexicana y chiapaneca han sido materia de una política cultural de largo aliento. Ya Braudel suponía que el tiempo largo podía rastrearse a través de la mentalidad, como magistralmente lo ejemplificó Bloch en *Los reyes taumaturgos*. Son los gustos y los sentimientos estructuras de larga duración que tardan en desaparecer. Estas estructuras mentales, los mitos y símbolos internalizados a los que me he referido, son las que a la fecha perviven en Chiapas. Se han vuelto lugar común. Los medios de comunicación oficiales, los libros de texto también, vuelven a ellos para sedimentar la chiapanecidad. Las campañas turísticas y los eslóganes de gobierno aluden estos símbolos como plataforma de persuasión.

¹⁰ Vos, 1988: 30-50.

Promoción artística, coyuntura de legitimación

En el año 2012 se anunció la creación del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura (ITAC). El documento de creación fue letra muerta hasta el año 2015. Entonces el presidente municipal Fernando Castellanos Cal y Mayor fue acusado de ganar fraudulentamente las elecciones.¹¹ Sin importar esas acusaciones, asumió el cargo público. Entre sus apuestas de trabajo consideró un fuerte apoyo al arte y la cultura. Sacó del olvido al ITAC; entonces realizó un importante trabajo de promoción y difusión del arte.

La promoción de las artes se asumió como una política pública. Su plataforma de trabajo se basó en la democratización de la cultura. El ITAC buscó construir ciudadanía, o al menos involucrarla, a través del acercamiento a las artes. Esta política apuntó más hacia una incipiente formación de públicos. Aunque no se veía claramente cómo se podía construir ciudadanía desde lo cultural.

Esta política implicó la regulación y ordenamiento de los agentes culturales. El municipio, una de las caretas del Estado, reglamenta y normativiza la política. Sus actividades más fuertes en ese entonces consistieron en organizar intervenciones artísticas, eventos pues, en espacios públicos. Una cartografía al respecto muestra que sus lugares de realización fueron los mismos a lo largo del trienio. Se trató sobre todo de espacios con mayor plusvalía en la ciudad: el bulevar de las artes, ubicado en una de las avenidas de mayor actividad comercial, y el distrito cultural, ubicado en una zona de la ciudad que históricamente se pensó como polo de desarrollo cultural. Las colonias marginadas fueron poco atendidas, o al menos las actividades culturales aquí no recibieron el mismo espacio mediático que los anteriores.¹²

De este modo se reguló el espacio de la ciudad como escenario cultural. Pero también el Instituto echó mano de artistas locales consagrados y emergentes. Al ofrecer sus espacios y asumirse como los promotores, garantizaron la circulación y consumo de bienes artísticos. Cabe señalar que la promoción artística también se fundamentó en el relato domi-

11 Martínez Mendoza, 2015.

12 Al respecto puede consultarse Verónica Santiago, 2017.

nante sobre las artes. Muy poco espacio tuvieron otras manifestaciones artísticas, consideradas así desde otros discursos, como las artesanías o el arte popular. Desde esta perspectiva, la cultura ha sido utilizada como plataforma de legitimación política. La figura del presidente municipal (recordemos las acusaciones de fraude) se articuló y muchas veces se impuso sobre la información cultural que difunde el Instituto. El culto a la personalidad es parte de la cultura política y también de la política cultural.¹³

Política remedial

Una nota aparecida el 5 de marzo de 2010 en la prensa chiapaneca informó sobre la “criminalización” de jóvenes grafiteros:

Pese a las denuncias que particulares y sociedad civil han realizado sobre la criminalización juvenil que se vive en el municipio de San Cristóbal de Las Casas, se siguen registrando detenciones de artistas callejeros —comúnmente calificados como grafiteros—, quienes son detenidos muchas veces de forma arbitraria por disposición de las autoridades municipales del Ayuntamiento que preside Mariano Díaz Ochoa.

Como respuesta a una solicitud de acceso a la información pública, la Unidad Jurídico Social Municipal de San Cristóbal de Las Casas, bajo el oficio número UJSM/077/2010 dio a conocer que, tan sólo durante 2009, fueron detenidas 47 personas por el “delito” de “realizar pintas”.¹⁴

Según la legislación vigente, “se considera una falta administrativa: ‘pintar o manchar las fachadas de los edificios, estatuas, monumentos, postes y

13 Puede revisarse el histórico de boletines de prensa del Instituto. Como muestra, el siguiente. El encabezado: “Promueve Fernando Castellanos el rescate de espacios públicos con actividades culturales”. Después el primer párrafo: “Fernando Castellanos Cal y Mayor, presidente municipal de Tuxtla Gutiérrez, a través del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura (ITAC), trabaja por el rescate de espacios públicos, con cuidado y respeto al medio ambiente, mediante expresiones urbanas de jóvenes, en específico la protección del Río Sabinal”. Véase: ITAC, 2016.

14 Flores Mérida, 2010. Otra nota de prensa del año 2012 cabeceó: “Vandalismo y ‘graffiti’ grave problema social para Chiapas”. Véase Solórzano López, 2012.

árboles”.¹⁵ El graffiti, considerado una manifestación artística urbana, además de una práctica juvenil, era criminalizado. Ante las demandas de la sociedad civil que, como indica la nota, pedía no criminalizar, el Estado asumió una posición al respecto. No modificó la legislación. Prefirió regular la pinta a través de una estrategia: permitir a los grafiteros que “rayaran” paredes de edificios y espacios públicos regulados por el Estado. De este modo, se ha observado una cantidad de graffitis en escuelas de educación básica y superior y en el cauce del río Sabinal, que atraviesa la capital chiapaneca.¹⁶

Lo interesante, además, es que varios de los graffitis, sobre todo aquellos que se han realizado en las paredes de las escuelas, reproducen el discurso reificado sobre la chiapanecidad. El mismo que se ha alentado desde una política cultural de largo aliento.

De este modo, el Estado propuso una salida rápida al problema de la pinta en bardas. Con ello también ejerce un control sobre los jóvenes grafiteros. La pregunta es si los somete o los alienta. Pero el objetivo de esta política remedia momentáneamente, pues las bardas de propiedades privadas siguen siendo utilizadas por los grafiteros. ¿Qué sería del tag si no se hiciera ante el vértigo del peligro y al margen de lo permitido?

Ante los usos de la cultura como recurso político, en un sentido amplio, es posible realizar una articulación a lo que el historiador del siglo xx, Eric Hobsbawn, observó respecto a los siglos históricos, al señalar que éstos no tienen la misma duración que los siglos calendario. En este sentido, la política cultural no es sólo un concepto, es un fenómeno histórico.¹⁷ Como tal tiene su propia duración. De este modo, rastrear la política cultural en la entidad es una tarea que se aborda desde su historización. Lo hemos visto desde la perspectiva histórica y la institucional. Éstas se mueven en temporalidades distintas. Pero convergen para formar una estructura. Los ejemplos descritos muestran su articulación. El tiempo

15 Flores Mérida, *op. cit.*

16 Véanse algunos de ellos en Sandra de los Santos, 2016.

17 Los conceptos también son históricos, no olvidemos, y por lo tanto tienen su propia temporalidad.

largo está presente en el de corta duración. Los fines de la política cultural son distintos y los comprendemos mejor a través de su historia.

El fin de la cultura: su institucionalización

Trataré de sostener que los sentidos o perspectivas de la política cultural están imbricados. Alcanzamos a mirar su articulación solo si historizamos la política cultural. Lo anterior también permite observar sus temporalidades históricas: sus estrategias de largo aliento aparecen en los momentos de autonomía del campo cultural (la perspectiva institucional), de institucionalización (política pública) y de su uso como recurso (legitimación y orientación simbólica).

La institucionalización de la cultura es un fenómeno de largo aliento. No siempre se refiere a la aparición de instituciones estatales como los espacios para la planeación y administración de la cultura. Las instituciones, en términos sociológicos, son estrategias que instituye la sociedad para la satisfacción de una necesidad. El matrimonio, lo han dicho los antropólogos, es una institución social porque ha permitido regular el incesto. De este modo, han existido estrategias de institucionalización de la cultura distintas a la fundación de ministerios o secretarías.

¿Qué necesidades ha atendido este proceso? Los ejemplos más socorridos son aquellos que refieren a la fundación de los Estados nacionales. El arte y la cultura fueron utilizados para la construcción de identidades que permitieran unificar en un mismo proyecto nacional a los Estados fundados. Además de las identidades colectivas, donde la cultura sirvió como seña de identidad, también se utilizó como proyecto civilizador y educativo. Es importante señalar que en estos fines (identitario y civilizador) se percibe la articulación de los relatos ilustrado y romántico de la cultura.

Lo que acabo de decir resulta una estrategia conceptual para pensar, desde la perspectiva histórica, la relación entre las instituciones culturales y la formación de los Estados. Pero esta perspectiva se halla articulada con las otras tres. Veamos cómo.

En Chiapas, a través de su historia, se perciben al menos cuatro momentos del proceso de institucionalización de la cultura, e *ipso facto*,

su política cultural. Identifico el primer momento en su incorporación a la nación mexicana en 1824. La institucionalización sucede sin instituciones estatales culturales. Se trata de un proceso en el que Estado y la sociedad misma instituyen mecanismos para la construcción de identidades colectivas, como la promoción de lo local desde la escuela, la prensa y el arte mismo. La novela de ficción decimonónica halla en Flavio Paniagua al primer escritor. Sus novelas configuran la representación de liberales y conservadores, sus luchas intestinas por el poder, su filiación a la política mexicana y los resabios identitarios y políticos centroamericanos. Su novela también retrató la condición ladina frente a la indígena: la esperanza civilizadora de la Modernidad está aquí presente. Debates similares se perciben en la prensa e incluso en los proyectos educativos.

El segundo momento se puede observar vinculado a instituciones como los departamentos de Educación y Bellas Artes hasta bien entrado el siglo xx. Posteriormente, en la década de 1940 se fundó el Departamento de Prensa y Turismo. La política cultural recayó en esta nueva institución. La cultura fue recurso para el turismo, reificando la idea de la chiapanecidad. Desde el Departamento se promovió el patrimonio natural y cultural, construyendo una imagen romántica de Chiapas. La misma imagen que, sin mediar institución o desde instituciones educativas, se utilizó para la constitución en términos de identidad de lo chiapaneco, sobre todo en el momento crucial de su federación a México. Encontramos aquí una política cultural de largo aliento que se articula con las coyunturales y las de corto alcance.

Creo identificar en la década de 1940 un tercer momento de institucionalización de la cultura. Aquí se comienza a notar con claridad la autonomía del campo cultural, por lo que este momento constituye un antecedente de la constitución del campo cultural ocurrido en la década de 1980. Sucedió con la fundación del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas en 1952. En realidad fue el segundo ateneo. El primero apareció fugazmente en la primera mitad de la década anterior. No tuvo mayor proyección y pronto desapareció. El Ateneo cimentó la política cultural institucional. Sus integrantes participaron activamente en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (Icach), fundado ocho años antes. Cuando desaparece el Ateneo, hacia 1960, varios de sus integrantes se refugiaron en el Icach.

Desde ahí coadyuvaron en la orientación de la política cultural. Su revista deja entrever el mismo canto al terruño, es decir, la chiapanecidad como motivo. Fue el mismo sentimiento decimonónico que se instituyó en el naciente estado chiapaneco.

En ese periodo comenzó la construcción del Palacio de la Cultura. El edificio albergó posteriormente al Instituto Chiapaneco de Cultura (ICHC). Este instituto se dedicó a la promoción cultural. Pero según relata Andrés Fábregas, cuando él asumió la dirección, se convirtió en un ejercicio de antropología aplicada, donde la promoción cultural adquirió un matiz antropológico y no solamente artístico.

Precisamente el cuarto momento sucede con la fundación del Instituto Chiapaneco de Cultura en 1987¹⁸ que años después, en 1995 se fusionó con un nuevo proyecto: la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. El proyecto consistió en recuperar al antiguo Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas que, para entonces, impartía educación superior en ciencias y talleres libres en artes. La propuesta fue fusionarlo con el ICHC, pues además de promoción realizaba investigación antropológica y en ciencias sociales en general. Al hacerlo se fundó la Unicach, y con ello desapareció el antiguo Icach.¹⁹

Al desaparecer el Instituto Chiapaneco de Cultura, en 1996 se funda el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (Coneculta). Junto a este organismo apareció el Centro Estatal de Lengua, Arte y Literatura Indígena (CELALI). Desde aquí volvemos a mirar los dos relatos domi-

18 La importancia de la fundación del Instituto Chiapaneco de Cultura (ICHC) radica en que en este momento también se observa una autonomía del campo cultural. En el marco de una disciplina administrativa impulsada en el gobierno de Absalón Castellanos Domínguez (1982-1988), la promoción cultural dejó de realizarse en la Secretaría de Educación y Cultura, que para tal fin había fundado la Subsecretaría de Cultura y Recreación. Sin embargo, al reestructurar la administración pública, el Gobierno estatal fundó el ICHC según decreto de 21 de enero de 1987. Al separar la promoción cultural de las tareas estrictamente educativas, acudimos a un momento de autonomía del campo cultural. El nuevo instituto, entonces, tendría exclusivamente la “responsabilidad de rescatar, proteger, preservar y difundir el patrimonio cultural; crear escuelas, instituciones y centros de estudio para la formación académica y práctica de estudiosos del arte; promover y auspiciar la creación de grupos artísticos y culturales que defiendan y desarrollen los valores universales del estado”. Véase AHCH, 1988.

19 Véase Fábregas Puig, 2015.

nantes en torno a la cultura, ahora institucionalizados en la estructura de gobierno estatal.

Este cuarto momento es el que configuró al sector cultural actual en Chiapas. Según la Ley de Cultura local, las universidades, como la Unicach, así como los municipios y, por supuesto, el Coneculta, son las encargadas del desarrollo cultural de la entidad. La universidad lo hace a través de su extensionismo y difusión cultural; el Coneculta a través de planes y programas para la promoción artística.

La cultura como bien público

La acción del Estado en materia de cultura puede ser de distintas maneras. Para pensar en ellas las podemos dividir en dos: en sus formas y momentos. Cuando hablamos de sus formas, nos referimos a las estrategias que incentivan o inhiben la acción cultural. Éstas son: acción normativa, intervención indirecta, gestión directa de instituciones culturales y reestructuración del territorio,²⁰ y la intervención directa.²¹

La acción normativa se refiere a un *corpus* de leyes y reglamentos que regulan la cultura, es decir, es la legislación cultural; la intervención directa se refiere a la provisión de bienes y servicios culturales sobre todo en aquellos espacios donde no existen; la intervención indirecta se refiere a aquellas estrategias que incentiva a los particulares en el campo cultural, tales como exención de impuestos, becas, premios, subsidios, etcétera; la gestión de instituciones se refiere a la inversión en infraestructura cultural.

Por otro lado, los momentos de la producción cultural en los que se interviene son:

- *Formación y capacitación:* se refiere a la educación en artes, tanto a la formación de públicos como a los educadores artísticos.
- *La creación:* cuando se incentiva la creación de la obra de arte a través de becas o premios.

20 Véase Universidad Autónoma Metropolitana, 2017c: 3-7.

21 Mariscal Orozco, s/f.

- *Producción*: cuando se construyen las condiciones estructurales para la producción de bienes artísticos, como incentivos o subvenciones.
- *Distribución*: cuando se establecen circuitos de circulación de la obra artística o cultural, tales como festivales, ferias, entre otros.
- *Consumo*: se incentiva a la población a participar en actividades culturales, como eventos al aire libre, ciclos de cine, charlas, conferencias, reducción de cuotas de acceso.
- *Conservación*: cuando el bien cultural es considerado patrimonio y se establecen acciones para preservarlo o rescatarlo.²²

La urdimbre de estas formas y momentos de intervención del Estado en la cultura constituyen una dimensión de la política cultural. Un análisis de ellas a partir de la observación de los agentes que la implementan revelará que no se presta la misma atención a cada una. Depende de las circunstancias históricas, de los modelos de gestión cultural y de los agentes culturales, la configuración de las intervenciones y la atención que merecen. En este sentido no hay modelos de gestión puros. Podría pensarse, por ejemplo, que el Estado, por tener la rectoría de la cultura como asunto público, debe emplear cada una de las formas e incidir en todos los momentos. Pero sus condiciones históricas actuales orientan a un Estado neoliberal, donde solamente se establece la legislación cultural que rige a los agentes culturales. El neoliberalismo, lo sabemos, enfatiza en el mercado como metanarrativa y el Estado sólo supervisa. Por lo tanto, este modelo enfatizará en la intervención directa e indirecta y en el momento de consumo.

Para concluir, las perspectivas de la política cultural se articulan a través de la historia. La perspectiva histórica, debo decirlo, configura un tiempo largo. Quizá por ello las demás se implican aquí. Sus finalidades han pervivido a lo largo de casi 200 años. No ha sido de manera explícita. En el caso referido, el tránsito hacia la institucionalización se ha desarrollado bajo el discurso de lo chiapaneco. Los contextos han cambiado. Primero fue como un recurso para la construcción de la identidad local; después como recurso económico, es decir, como *souvenir*. Posteriormente

22 Universidad Autónoma Metropolitana, 2017c: 8-11.

como estrategia de reposicionamiento frente a lo nacional y finalmente frente a lo global. El impulso a artistas locales es un síntoma, mas no la enfermedad. La metáfora es sólo eso. Lo que vuelve a aparecer, aquí el tiempo largo, es el discurso que se construye desde el arte. La literatura es el mejor ejemplo. La novela local se debatió en el siglo XIX en torno a las guerras intestinas entre liberales y conservadores, federalistas y centralistas, enaltecendo lo chiapaneco y su valentía. Esa misma tradición literaria se transformó en una novela de tema indígena que proponía la inclusión de lo indio al discurso nacional y posteriormente su reconocimiento como distinto. El mismo discurso de lo local como seña de identidad se puede observar en la plástica e incluso en el teatro. Las instituciones han estado detrás, reproduciendo lo anterior y sin políticas claras que orienten la creación artística por otros derroteros. Una orientación distinta no viene desde las instituciones, sino desde la creación y gestión independiente.

Otro discurso se ha sostenido de manera soterrada. Me refiero al ilustrado. Las instituciones culturales han alentado la idea del arte como bello, alineado a los cánones occidentales. El primer momento, en consonancia con la primera perspectiva, quiere mirar al arte como parte del proyecto civilizador de la modernidad. Esto puede explicar por qué lo popular y lo artesanal no tienen el mismo impulso de las llamadas bellas artes. Tampoco lo tiene aquel arte transgresor, el mismo que impulsa discursos disruptivos como el feminismo, la diversidad sexual y la crítica social. Remansos del proyecto civilizador son los que impulsan políticas culturales desde cualquiera de las perspectivas planteadas y desde los momentos identificados en la política cultural local.

Como círculos, dirá Vico, la historia vuelve a sí misma. La política cultural sin instituciones sigue presente. Desde lo cultural se han impulsado políticas, a las que no llamaremos propiamente culturales, menos ahora que el concepto se ha normalizado. Se trata del impulso a expresiones en las que la dimensión cultural suele imponerse sobre las inherentes. Por ejemplo, el impulso a eventos deportivos o mediáticos, donde el significado de los mismos adquiere mayor importancia que el deporte o el espectáculo. Eso pasó con los equipos de fútbol o los conciertos masivos, cuya intención ha sido visibilizar a Chiapas como tierra de oportunidades. Producción de sentido le llaman. Cultura al fin.

Referencias

- AHCH. (1988). *Memoria administrativa, 1982-1988*, fascículos 1 y 22. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Braudel, Fernand. (1989). *La historia y las ciencias sociales*. México: Alianza Editorial.
- Fábregas Puig, Andrés. (2015). *Marcos institucionales de la antropología en Chiapas a finales del segundo milenio*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Flores Mérida, Antony. (2010). "Criminalizan en San Cristóbal el arte callejero del graffiti." *InfoChiapas. Noticias de Chiapas*, 5 de marzo. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Formato html, disponible en <https://www.infochiapas.com/2010/03/criminalizan-en-san-cristobal-el-arte-callejero-del-graffiti/>, consultado el 16 de junio de 2017.
- Giménez, Gilberto. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta.
- Gobierno Municipal de Tuxtla Gutiérrez. (2016). *Primer Informe de Gobierno del municipio de Tuxtla Gutiérrez, 2015-2016*. Formato pdf, disponible en <http://tuxtla.gob.mx/informe/archivos/informe.pdf>, consulta 8 de julio de 2017.
- ITAC. (2016, 23 de febrero). "Promueve Fernando Castellanos el rescate de espacios públicos con actividades culturales." Formato html, disponible en <http://cocoso.tuxtla.gob.mx/2016/02/23/promueve-fernando-castellanos-el-rescate-de-espacios-publicos-con-actividades-culturales/>, consultado el 16 de junio de 2017.
- Mariscal Orozco, José Luis. (s/f). *Análisis de políticas culturales*. Documento de trabajo del Seminario de Análisis de Políticas Culturales. (Inédito).
- Martínez Mendoza, Sarely. (2015). "Fernando Castellanos Cal y Mayor, fraude consumado." *Chiapas Paralelo*, 27 de junio. Tuxtla Gutiérrez. Formato html, disponible en <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/07/fernando-castellanos-cal-y-mayor-fraude-consumado/>
- Nivón Bolán, Eduardo. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Conaculta.
- Santiago, Verónica. (2017). *Política cultural y espacios públicos. El caso del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura*. Tesis de Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes. México: Unicach.

- Santos, Sandra de los. (2016). "Los graffitis que gritan en el río Sabinal." *Chiapas Paralelo*, 8 de junio. Tuxtla Gutiérrez. Formato html, disponible en <https://www.chiapasparalelo.com/trazos/2016/06/los-grafitis-que-gritan-en-el-rio-sabinal/>, consultado el 16 de junio de 2017.
- Solórzano López, Augusto. (2012). "Vandalismo y 'graffiti' grave problema social para Chiapas." *Meridiano Político*, 31 de enero. Tuxtla Gutiérrez. Formato html, disponible en <http://www.meridianopolitico.com/2013/01/vandalismo-y-graffiti-grave-problema.html>, consultado el 16 de junio de 2017.
- Universidad Autónoma Metropolitana. (2017a). *Diversas orientaciones de la política cultural*. Documento de trabajo del Posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: UAM.
- . (2017b). *El concepto de política cultural*. Documento de trabajo del Posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: UAM.
- . (2017c). *Los contenidos de la política cultural*. Documento de trabajo del Posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: UAM.
- Vos, Jan de. (1988). "El sentimiento chiapaneco." *Revista del ICACH*, tercera época, núm. 3, julio-diciembre, pp. 30-50. Tuxtla Gutiérrez.

PARADOJAS DE LA POLÍTICA CULTURAL

En este ensayo quiero plantear algunas paradojas de la política cultural. Me refiero específicamente a la promoción de la cultura articulada a actividades que intentan llevarla a todos lados, como si no estuviera ahí; a la formación de públicos, como si éstos preexistieran a la oferta cultural; a la recuperación de espacios culturales, como si éstos hubieran dejado de existir.

También identifico algunas paradojas en la elaboración de las políticas culturales, tratando de incluir en sus propuestas la incorporación de lo popular, pero impulsadas por caudillos formados en la cultura ilustrada; y en su evaluación, construyendo indicadores estandarizados en menoscabo de los contextos.

Los públicos

La idea de público es una construcción moderna. La palabra designa a los espectadores, asistentes o consumidores de un bien o servicio artístico o cultural.¹ En el transcurso de la Modernidad, la presentación de éstos dejó de ser un evento privado, destinado exclusivamente a cortesanos e invitados. El surgimiento de un mercado y la trascendencia del arte y la cultura del espacio privado al público, supuso la aparición del público.²

Pero ser público es una condición, “un modo de existencia”.³ De este modo se ejerce el rol de ser público. Sin embargo, no se deja de ser público cuando no estamos necesariamente en la asistencia a un bien o servicio artístico. Ser público también es asumir una identidad en el contexto de

1 Universidad Autónoma Metropolitana, 2017: 2.

2 *Ibíd.*, p. 4.

3 *Ibíd.*, p. 3.

las comunidades imaginadas.⁴ ¿Qué quiero decir con esto? Que los públicos suelen reunirse a presenciar un espectáculo público. Pero también suelen consumir el producto artístico sin que éste necesariamente ocurra performativamente, sino que circula en el ámbito de lo público. Me refiero por ejemplo a la música y la literatura. Somos público en un concierto, pero también formamos parte de ese público a través del consumo de la música. Los discos, así como otros productos y estrategias de distribución, como la descarga en línea, nos hacen partícipes de una comunidad imaginada, es decir, de un mismo público.

Algo similar sucede con la literatura. La lectura en voz alta de poesía, cuentos, incluso fragmentos de novelas, es cada vez menos común, o al menos ya no sucede con la misma frecuencia de hace varios años. Los asistentes a estas tertulias literarias participan en un acto público. Pero leer en voz baja o en silencio, en la comodidad de la sala de estar, en casa, también les hace ser público de literatura. Los sujetos que son público, en ambos casos, se autorreconocen como tales, además de reconocer al otro que también se asume como público de cierta corriente literaria o estilo musical, de algún autor o de un grupo musical.

Con estos ejemplos es posible decir que los públicos están relacionados con la oferta cultural. No preexisten a ésta.⁵ Asumir el rol y la condición también está vinculado a la construcción del gusto. Una oferta cultural supone un público, pero ser público no es condición de la oferta cultural. Sino de la forma en que construimos juicios del gusto y de los contextos donde esto ocurre. De este modo, el gusto es un juicio estético, es decir, el modo de relacionarnos con el mundo desde la sensibilidad y no desde la razón, según Kant.⁶

Teniendo en cuenta que existe una dimensión subjetiva y otra social, como lo ha sugerido Bourdieu al proponer que el gusto forma parte de los modos como nos asumimos en sociedad,⁷ para asumirnos como públicos, podemos pensar que existen los no públicos y los implicados. Sobre

4 Sobre la idea de comunidad imaginada, aquella integrada por individuos que no se conocen entre sí pero que comparten objetivos comunes, véase a Benedict Anderson, 1993.

5 Universidad Autónoma Metropolitana, 2017: 3.

6 Kant, 1991.

7 Véase Bourdieu, 1980.

los primeros podemos pensar que son aquellos que eligen no ser públicos, aunque, como dice Bourdieu, es también una manera de elegir;⁸ los segundos son aquellos que prefigura la industria cultural o los agentes culturales que generan ofertas: son los potenciales.⁹

Desde estas consideraciones es posible pensar a los públicos en relación con las ofertas culturales y a quienes las propician, sin olvidar la dimensión subjetiva que permite al sujeto elegir ser público. Los agentes culturales, como las industrias culturales y creativas, así como las instancias oficiales que elaboran políticas públicas culturales, deben mirar a sus públicos a partir de sus interrogantes y contingencias, y no solamente desde sus certezas o preconfiguraciones.

Una política democratizadora

Quiero referirme nuevamente a la política cultural de la capital chiapaneca, Tuxtla Gutiérrez, para señalar sus formas de intervención. El siguiente análisis, breve en verdad, se refiere a las actividades artísticas y culturales en esta localidad entre los años que corren de 2016 a 2018. Es posible señalar que en ese entonces la política cultural se caracterizaba como democratización de la cultura. Su apuesta fue “llevar el arte a las calles”. Este supuesto considera que la población local debe tener mayor acceso a bienes y servicios culturales. De este modo, se organizaban distintas actividades artísticas y culturales fuera de los espacios destinados para ellos. Es decir, se realizaron ferias de arte en los principales bulevares de la ciudad; ciclos de cine en colonias aledañas al centro de la misma e intervenciones artísticas en espacios públicos, como parques, y al margen del lecho del río Sabinal, que atraviesa la ciudad.

Desde esta caracterización podemos entender las formas de intervención cultural y los momentos de la producción cultural donde esto sucede. Debemos observar, para lo anterior, que el modelo de gestión cultural, al que identificamos también como democratización de la cultura, no es puro:

8 Universidad Autónoma Metropolitana, 2017: 6.

9 *Ídem.*

se empalma con otros modelos y que sus estrategias están alineadas a las políticas culturales internacionales, como las de la UNESCO, lo que supone, al mismo tiempo, un *ethos* ilustrado que se contradice con el contexto de implementación. De este modo, las intervenciones del municipio tuxtleco se alinearon al modelo neoliberal, donde se da preponderancia al artista como sujeto creador y al público como sujeto consumidor, en menoscabo de expresiones creativas y artísticas urbanas, tradicionales y populares.

La forma de intervención municipal era directa. Esta estrategia permite proveer de bienes y servicios artísticos y culturales a la población. Como se ha mencionado, su política cultural partía del supuesto de que en la calle no hay arte y cultura y que los únicos creadores son los artistas. Es un supuesto porque no hay evidencia de un diagnóstico y, aunque lo hubiera, es errónea la afirmación de que el arte sólo existe en talleres, galerías y museos; que la creación es patrimonio de los artistas y que la población no tiene consumos culturales, y si los tiene son únicamente los que se han construido gracias a los medios de comunicación de masas.

Uno de los programas más publicitados fue el “Bulevar de las Artes”, que consistió en actividades artísticas en una de las principales avenidas de la ciudad; otro fue “Escapararte”, donde se organizaban actividades artísticas en distintos puntos, principalmente aquéllos de fácil acceso, como parques, museos y galerías, y el “Mercadillo Cultural”, un tianguis donde había compra-venta de bienes artísticos y que se llevaba a cabo en la Calzada de los Hombres Ilustres, un espacio público que, desde su fundación, en la década de 1940, fue concebido como un polo cultural de la ciudad.

Según el Primer Informe de Gobierno municipal, en el año 2015 se realizaron más de dos mil 200 actividades culturales, entre las que se destacan 360 conciertos, 80 funciones de cine y un número no determinado de intervenciones artísticas en el río Sabinal.¹⁰ Además, la política cultural municipal se desarrolló con la idea de promover la ciudadanía.¹¹

Los datos hablan de una importante acción cultural, al menos si miramos hacia atrás en el tiempo. Sin embargo, como se ha mencionado, esta actividad responde a un uso político de la cultura, se inscribe en un relato

10 Gobierno de Tuxtla Gutiérrez, 2016.

11 Cf. Santiago, 2017.

ilustrado y considera a los públicos como sujetos y no como ciudadanos culturales. Pero además de lo anterior, una cartografía sobre las intervenciones artísticas, muestra que éstas se realizaron en su mayoría en espacios de la ciudad cuya plusvalía se debe a la intensa actividad comercial, como es el Bulevar de las Artes. En este sentido, se privilegió la idea de que sus usuarios son pobladores con un nivel adquisitivo alto, lo que se entiende si no perdemos de vista el relato ilustrado que sustentó a la política cultural.

Esta cartografía también muestra que las actividades artísticas en espacios al aire libre se realizaron en parques y calles céntricas. Otra vez miramos aquí el relato ilustrado, pues se aprovecha la infraestructura cultural existente (me refiero, además de la que está construida para tal fin, como museos y galerías, a parques). ¿Qué se hace en la periferia de la ciudad o en colonias populares? La actividad más recurrente en estos lugares fue el proyecto “Cine en tu Barrio”.

En lo que respecta a los momentos de la producción cultural, podemos advertir ya que el municipio tuxtleco intervino principalmente en la distribución y en el consumo. El Bulevar de las Artes y el Mercadillo Cultural eran dos estrategias que se pueden ubicar en la distribución de bienes y servicios artísticos y culturales. El Bulevar era un foro de exposición de artistas locales. El Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura (ITAC) seleccionaba a los artistas para que expusieran su obra y ofrecieran servicios, como talleres. En el caso del Mercadillo, éste se realizaba por invitación del ITAC y consistía en una expo-venta de obra y servicios en la Calzada de los Hombres Ilustres.

También intervino en el consumo. Tal es el caso de Escapararte, en el que organizaba conciertos, exposiciones, proyecciones y conferencias. Estas actividades estaban pensadas para los públicos. Las actividades al aire libre así lo sugieren. De hecho, el eslogan que las cobijó, “que el arte salga a la calle”, el modelo de gestión o política cultural en la que se sustentaba, la democratización de la cultura, ponían el énfasis en el consumo, más que en otro momento de la producción. Aunque claro, distribución y consumo son dos procesos que están ligados, sobre todo cuando una de las pretensiones es consumir la producción de artistas locales.

Por lo anterior, es posible decir que la política de democratización de la cultura en Tuxtla Gutiérrez tuvo como estrategias de acción la intervención directa a través de la distribución de bienes artísticos y culturales locales, lo que propició el consumo de las artes entre la población local. Es una política que, planteada de este modo, ha tenido aceptación entre la ciudadanía.

Pero una interpretación desde otro lado, sin tratar de justificar y con una visión crítica de lo cultural, mostrará que detrás de ella hay un ánimo civilizador propio de la imposición de un modelo de cultura, donde la ciudadanía no es tal debido a que no participa en la construcción de la política. Lejos de lo anterior: está sujeta a una política cultural que la concibe pasiva y que no reconoce su creatividad ni sus gustos construidos históricamente.

La crítica que se ha hecho a estos proyectos es la centralización de las actividades culturales.¹² El supuesto “el arte no está en la calle” implica que no hay un consumo de los bienes y servicios artísticos locales por un sector amplio de la población. Sin embargo, la ubicación de las actividades culturales, insisto, no logra los propósitos que le dan origen. Escapararte se realizaba en plazas públicas ubicadas en el primer cuadro de la ciudad, es decir, parques y otros lugares públicos concurridos por estar en la zona céntrica. Incluso se invirtió en la remodelación de una zona que históricamente se concibió como un distrito cultural, donde se ubica el Teatro de la Ciudad, los museos de Historia y Antropología, de Historia Natural y el Jardín Botánico. Aunque muchas actividades en esta zona son al aire libre, se reproduce la idea de centros exclusivamente destinados a actividades culturales. ¿Qué pasa en la periferia de la ciudad y de alta marginación social?¹³

Por otro lado, el “Bulevar de las Artes” peca de lo mismo. El bulevar Belisario Domínguez, donde se llevaban a cabo actividades artísticas y culturales, ha sido considerado uno de los polos de desarrollo económico de la ciudad, en cuyos trazos se ubican las colonias de mayor plusvalía. Parece un contrasentido acercar el arte a la población que habitualmente tiene las mayores posibilidades de acceder a las manifestaciones artísticas, es decir, a los usuarios de las grandes tiendas comerciales y de restaurantes exclusivos.

12 Santiago, 2017.

13 *Ídem.*

Los públicos del ITAC

Las descripciones y problematizaciones de los principales proyectos culturales del ITAC nos dan una pista de sus públicos. Sus preconfiguraciones son problemáticas por las siguientes circunstancias. En primer lugar, sus públicos implícitos no están claramente definidos. El hecho de sacar el arte a las calles preconfigura a un público que no es cercano a las manifestaciones artísticas. Es decir, se concibe que el arte debe salir para que los públicos que no son recurrentes, incluso no públicos, puedan convertirse en consumidores de la oferta artística y cultural. La contradicción radica en que los espacios de exposición de esta oferta son donde tradicionalmente se realizan las actividades culturales, lo que implica preponderantemente a los públicos recurrentes. Entonces, ¿para quién están pensadas estas actividades?

La segunda problemática tiene que ver con las competencias culturales y estéticas de los usuarios. Si admitimos que el supuesto se cumple, que sacar el arte a las calles implica ampliar el número y tipo de públicos, ¿cuáles son sus competencias para apropiarse de los bienes artísticos? Insisto, admitamos de momento que los públicos serán quienes no tienen acceso recurrente a los bienes y servicios artísticos. ¿Qué se espera de estos públicos? Si no tienen los elementos suficientes, las competencias para el consumo cultural, entonces la estrategia es equivocada. ¿Se forman públicos sólo con exponerlos al arte y la cultura? Hace falta en un programa de formación de públicos y las políticas culturales deben pensarse desde la pregunta ¿qué son los públicos?, y no ¿cómo son los públicos?

Desde esta perspectiva, los públicos implícitos del ITAC están indefinidos. Lo que sucede entonces es que la política cultural está pensada en función de sus públicos potenciales, aquellos que suponen pueden asistir a actividades artísticas culturales, pero que por alguna razón no la hacen, incluso de los no públicos, es decir, de aquellos que asumirían el rol de público siempre y cuando se les acerquen las actividades culturales. Pero lo que en realidad sucede es que sus públicos son los habituales o recurrentes, quienes están ya inmersos en el campo de la cultura. Desde esta perspectiva, la política cultural se halla a medio camino entre la carismática y la democrática. Es carismática porque interviene en los

momentos de producción (apoyo a la creación artística); es democrática porque interviene en la distribución y consumo, es decir, *acerca* el arte y la cultura a la población.

La complejidad de la condición

Otra dimensión del análisis se vincula con la complejidad de ser público. ¿Qué nos orilla a ser público y a no serlo? La construcción del gusto es compleja y se halla inserta en las estructuras históricas y sociales. En estructuras históricas porque cada uno de nosotros pertenece a comunidades históricas en las que se aprende y hereda ciertos bienes artísticos y culturales. Bebemos de un pozo histórico que condiciona, mas no determina, nuestros consumos culturales. Este mismo pozo histórico supone barreras para comprender cabalmente otras artes y culturas. Algo similar ocurre en las estructuras sociales: ¿por qué el consumo cultural es un espacio de distinción además de comunicación? Escogemos ser público porque nos permite ubicarnos en el entramado social, distinguirnos de otros grupos sociales y construir comunidad. Además, estas estructuras se desdoblan en condiciones materiales y subjetivas que nos permiten acercarnos a actividades culturales o consumir ciertos bienes artísticos. Por ejemplo, el acceso a la cultura no siempre es igual cuando, por ejemplo, comprar un disco o un libro ronda en los 300 pesos. O cuando no poseemos el utillaje lingüístico necesario para descifrar cabalmente una obra de arte, aun concediendo que la lectura es polisémica y que ésta sucede por adecuación y no por coincidencia con la obra que leemos/ escuchamos/expectamos.

Los públicos de la oferta cultural propiciada por el ITAC se hallan en la complejidad mencionada. Pero esta complejidad se acentúa por las condiciones impuestas por la política cultural elaborada. Los espacios abiertos a los que son llevados el arte y la cultura, como he dicho, privilegian el centro en vez de la periferia de la ciudad. Esta distancia física supone una barrera para jugar el rol de público expectante. El traslado implica costear el pasaje del transporte público, a veces hasta el doble. Además, muchas actividades concluyen después de las 10 de la noche,

cuando el transporte colectivo ha dejado de funcionar. Este obstáculo se acentúa en los no públicos: ¿quién está dispuesto a invertir cuando ni siquiera asume el rol de público?

Otra barrera que también está presente en los no públicos tiene que ver con las competencias estéticas y culturales mencionadas. Esta barrera persiste a pesar de que se pueda corregir la política pública. Supongamos que llevar el arte a la calle implica realizar actividades en colonias periféricas y de alta marginación. Sé que corro el riesgo de estigmatizar, pero estructuralmente existe una desigualdad de acceso a la educación y a la cultura. Excepcionalmente es diferente. Si nos atenemos a las condiciones estructurales entonces podemos suponer que no son las mismas condiciones estéticas ni culturales. ¿Qué pasa si llevamos cine de arte a un público de cine comercial?

Entonces las barreras que presentan los públicos están construidas históricamente, y no se deben exclusivamente a procesos de exclusión sino también de diferencia. El hecho de pertenecer a una comunidad histórica no es excluyente salvo cuando se construye desde la hegemonía política y cuando la cultura se asume como recurso político. Los recursos construidos históricamente también son seña de distinguibilidad y no solamente exclusión.

Pero no por ello debemos dejar de pensar en las condiciones de inequidad que persisten en una misma sociedad. El acceso a la educación y por lo tanto a la cultura se ha construido en este país, como en muchos, desde las condiciones desiguales de riqueza, y se acentúan en el modelo neoliberal y capitalista que impera. ¿Por qué tenemos ciertos consumos culturales moldeados sobre todo por los medios de comunicación y vinculados a una cultura de masas? ¿Qué relación existe entre estos consumos y las posibilidades de acceso a la cultura y a la educación? Pero sobre todo, ¿qué pasa cuando consideramos que el arte que debe estar en la calle es aquel que se concibe desde el relato ilustrado? ¿Dónde está la cultura popular y la producción simbólica que ella concibe?

Vuelvo a la pregunta: ¿qué son los públicos? Una política cultural construida desde esta interrogante supondría un cambio de paradigma: pensar en la construcción de públicos y no en la reproducción de los que históricamente están construidos. El ejemplo del ITAC muestra que si se

piensa en los públicos como preexistentes a la oferta cultural, se reproducen esquemas de dominación y no se propicia la construcción ciudadana desde lo cultural.

Además de lo anterior, entre las dimensiones de la complejidad del rol del público, también es pertinente mirar desde qué relatos asumimos que deben ser los públicos. Uno de estos relatos es el que toma como lugar de enunciación la cultura como arte, es decir, el relato ilustrado. Asumir este relato como hegemónico supone que no hay públicos de arte y que es imperioso construirlos. Es un ejercicio de colonización cultural asumido y objetivado, lo que es peor, como política pública cultural.

Una crítica a los proyectos culturales

Otro aspecto que me interesa señalar, a partir de mi interpretación, es el fundamento que subyace en los proyectos “El bulevar de las Artes” y “Escapararte”. Otra vez vuelvo a su lema, pues éste supone que no hay arte en las calles y que la gente no tiene acceso comúnmente a actividades artísticas o culturales. Un primer elemento es pensar en la oferta cultural en la localidad. Tuxtla es una ciudad con pocos espacios para estas actividades. Actualmente podemos identificar cuatro museos, los que a su vez funcionan como galerías para exposiciones artísticas. Estos espacios son, principalmente, gestionados por la autoridad pública, salvo uno de ellos que se ha constituido a partir la sociedad civil.

Además de estos museos, a lo largo de los años recientes han existido espacios culturales independientes. No hay un número exacto (tampoco son abundantes) debido a la inestabilidad de muchos de ellos.¹⁴ Sin embargo, estos espacios han revitalizado la oferta artística y cultural en la localidad. Focalizan dicha oferta en teatro, artes plásticas y música (jazz y rock).

Otra oferta a considerar es la de las universidades. Constantemente, como estrategias de extensión y difusión cultural, las universidades organizan actividades artísticas y culturales en sus propios espacios culturales. La infraestructura cultural se complementa con los agentes cultura-

14 Véase Velázquez, 2017.

les. Principalmente éstos se vinculan a los espacios universitarios, pues muchos de ellos son egresados de carreras en artes y en humanidades, principalmente. Hablamos tanto de artistas como de gestores culturales.

Desde esta perspectiva tiene sentido el lema de los proyectos culturales. El arte está encerrado en los espacios que tradicionalmente le han sido conferidos: museos, galerías, teatros, salas. Las actividades de estos proyectos consisten en actividades públicas en las calles de la ciudad y en otros espacios culturales.

Una primera conclusión es que los proyectos se inscriben en una problemática cultural, aquella relacionada con el acceso a la cultura. Desde esta perspectiva un fundamento, quizá manido, es construir una ciudadanía cultural. Ninguno de ellos se piensa entonces desde la perspectiva intersectorial, la cual vincularía estas actividades a otras problemáticas sociales, como la violencia, por ejemplo.

El análisis del contexto, que en detalle debería constituir un diagnóstico, identifica como problemática el acceso de los ciudadanos a la cultura. Es problemática pues existe una oferta y agentes culturales, pero no públicos y medios que permitan acceder a su propuesta. Pero en realidad los proyectos no atienden la problemática, y lejos de ello, la acentúan.

En primer lugar, y vuelvo al tema, debemos preguntarnos qué entienden por arte y desde dónde. Las actividades que se realizan están pensadas por una idea de arte construida desde las bellas artes. Sólo así se entiende que estas actividades sean conciertos de música clásica y si bien nos va, jazz; que haya exposiciones de artes visuales como pintura o escultura; recitales poéticos y narrativos, o proyecciones cinematográficas. ¿Acaso no podemos pensar en otra idea de arte desde la capacidad creadora? Si esto fuera posible nos daríamos cuenta de que el arte está en la calle. Las formas de hacer y ser, el habla popular, el graffiti y las músicas que se escuchan en la calle, además de las historias, narrativas y poéticas, también son expresiones artísticas.

En segundo lugar, debemos mirar los espacios donde ocurren las actividades de los dos proyectos. El bulevar Belisario Domínguez es considerado una de las principales arterias de la ciudad, donde además se halla una importante oferta de servicios como restaurantes, hoteles, bares y antros juveniles. ¿Por qué escoger un espacio instituido como un polo de

desarrollo? Si la gente no tiene acceso a la cultura será conveniente pensar en descentralizar las actividades. Las colonias de la periferia o incluso aquéllas donde no se concentra la infraestructura cultural no son tomadas en cuenta como espacios para la realización de actividades.

Del mismo modo Escapararte supone realizar actividades en distintos puntos de la ciudad. Al ubicarlos en el mapa, estas actividades están concentradas en el centro de la ciudad o muy cercanas a éste. Además, se realizan en espacios donde las actividades culturales son comunes. Otra vez volvemos al mapeo: las colonias sin acceso común a lo cultural, desde el relato ilustrado, no son objeto de intervención. Lo es la ciudad, pero ésta no es pensada como *civitas* sino como “ciudad creativa”, es decir, donde existe la concentración de artistas e intelectuales.

Pienso en las personas que elaboran las políticas, y con esto concluyo. Considero que son una clase tecnócrata cultural que construye desde metodologías como la que aquí se ha mencionado. Sin embargo, su propia formación vital, y la cuna misma, orientan los contenidos de su política, favorecen algunos desarrollos y entorpecen otros.

Los límites de las políticas públicas

Ahora bien, ¿cómo entender estas paradojas? Es probable que un modo de hacerlo sea al reflexionar a los sujetos que están detrás de ellas, para generar, así, un insumo de evaluación de las políticas. Y es que cuando hablamos de políticas públicas podemos hacerlo a partir de uno de sus sentidos. Éste se refiere a la acción de las autoridades para la consecución de objetivos públicos. Lo anterior alude al establecimiento de normas y formas de hacer y actuar para el bien de todos. También a la no acción, es decir, la omisión deliberada, lo cual constituye una política.

Pero ¿cómo se acuerdan dichas acciones u omisiones? ¿Cuáles son las limitaciones? Es necesario pensar la política pública desde una idea de temporalidad y de agencia. Desde aquí reflexionar sus límites.

El primer acercamiento se debe abordar desde la teoría de la historia, particularmente aquella que desglosa las temporalidades del hecho histórico. En este sentido, Fernand Braudel considera que existen tres

tiempos históricos, a los que clasifica según su duración. La larga duración se refiere a estructuras de largo aliento que permanecen a lo largo del tiempo; la mediana duración se refiere a las coyunturas, temporalidades que sirven para explicar causalmente los hechos históricos, y la corta duración, el acontecimiento cuya temporalidad es efímera.¹⁵

La anterior es una propuesta teórica y metodológica para pensar los hechos históricos. Lo que quiero plantear aquí es que podemos pensar las políticas públicas como si de pensar históricamente se tratara, es decir, atentos a la temporalidad.

Una de las limitaciones en la elaboración de la política pública es su *presentismo*. Si miramos las formas, propuestas y acciones de los estados, nos daremos cuenta que se piensan en relación con una temporalidad: sexenios o trienios, según las formas de gobierno. No se mira más allá, ni hacia atrás ni hacia delante. Es obvio que este *presentismo*, desde una mirada analítica, tiene su temporalidad. Pero no siempre se mira desde la teoría sino desde la práctica. Pensar la política pública desde aquí, sólo como práctica o de manera empírica, obliga a mirar el presente y la necesidad efectista de atender un contexto, para mantenerlo o cambiarlo.

Sus implicaciones se analizan a la luz de las demás temporalidades. Sin embargo, estas implicaciones son materia de los estudiosos de las políticas, mas no de los hacedores de ella. Aquí entonces entramos en otra de sus dimensiones: la agencia.

Otra limitante de la elaboración de la política pública se puede ubicar desde la sociología, específicamente en lo que se conoce como agencia. Anthony Giddens es uno de los sociólogos que han teorizado al respecto, así como Pierre Bourdieu y otros, cuya preocupación es similar.¹⁶ En ambos se halla la distinción entre estructura, entendida como la articulación de los fenómenos sociales en un todo; y agencia, como la capacidad de los seres humanos de actuar en el marco de dichas articulaciones. En Giddens existe la preocupación por señalar que los sujetos pueden moverse y actuar en las estructuras, superando ciertos señalamientos que indican que somos estructurables, estructurados y no estructurantes.

15 Braudel, 1970.

16 Al respecto véanse Bourdieu, 2002; y Giddens, 1995.

Uno de los acercamientos a la evaluación de políticas públicas toma en cuenta cuatro elementos: objetivos, sujetos afectados, ejecutores y tipologías. ¿Dónde están los sujetos que hacen las políticas? El planteamiento ideal es que las políticas surgen desde el pacto social, es decir, de manera conjunta y articulada entre la sociedad civil y sus gobernantes. Suele suceder, a diferencia de esta visión, que la política no emana de esta relación. Al ser así además carecen de legitimidad. ¿Quiénes son los sujetos que proponen las políticas? ¿Cuál es su lugar en el mundo?

Si pensamos en el pacto social, es decir, la articulación entre el contexto, el Estado y la sociedad civil como el marco de emergencia de la política pública, atendemos a la estructura que las posibilita. La misma mirada sociológica sirve para pensar en la agencia, es decir, la capacidad de las personas para hacer política. La pregunta es desde dónde proponen. Una mirada rápida a políticas culturales en contextos locales, nos señala que la política cultural atiende generalmente a una visión democratizadora. Es conveniente preguntarnos quiénes están detrás de esta visión.

Es posible que nos encontremos a personas sin la preparación adecuada para estar ahí, como lo muestran las molestias del sector cultural, en algunas localidades, cuando se conocen a quienes ocuparán los espacios de su burocracia. Generalmente se alinean a políticas de la UNESCO que se dictan desde relatos ilustrados. Ellos mismos, quienes asumen estas responsabilidades, asumen la cultura desde estos relatos. Sus actividades, es decir, las acciones para socializar la cultura y lo cultural se construyen desde sus propias miradas.

Pareciera ser un contrasentido esta capacidad de agencia si asumimos que se alinean a la UNESCO. Pero también es posible pensar que dicha alineación es una decisión que obedece a su propio lugar de enunciación. El hecho de formarnos en un relato ilustrado nos hace tomar decisiones a pesar de que la política cultural implica también miradas situadas, como las de los contextos latinoamericanos. También podemos plantearnos el escenario contrario. No ajustarse a las políticas culturales internacionales, y asumir una mirada situada. Seguramente si esto pasara, también tendríamos que mirar a los sujetos que se sitúan detrás de las políticas. Comprenderlos para conocer su concepción de mundo es entender las

políticas culturales que construyen, independientemente de la legitimidad que se construye desde el pacto social.

Estas limitaciones de la política pública muestran al mismo tiempo la complejidad de su evaluación. Pensar en políticas de largo aliento, que trasciendan el tiempo gubernamental, es una apuesta arriesgada, que conlleva estrategias de sostenimiento como las que observamos en torno a la política económica: el orden establecido se impone violentamente sobre aquello que lo pone en peligro. Pero además pensar las políticas observando estas limitaciones requiere de sujetos cuya capacidad de agencia se superponga a estructuras sociales, económicas, políticas y culturales que lo sujetan. ¿Quimera?

La evaluación, otra complejidad

Uno de los temas que emergieron desde la década de 1960 del siglo xx fue la evaluación de las políticas públicas. Es interesante notar cómo ha evolucionado la idea de evaluación. Su sentido ha transitado de un proceso de aprendizaje, hacia estrategias punitivas y, en algunos casos, a ser eficientes en la administración de recursos públicos.

Desde esta perspectiva podemos ya situar la importancia de la evaluación. Sin embargo, debemos advertir los matices. ¿Qué es evaluable y cuál es el objetivo de dicha evaluación? En teoría, y es deseable, toda política pública debe ser evaluable. Sin embargo, es menester preguntarnos si es posible evaluar con criterios universales, es decir, a partir de la construcción de indicadores cuya metodología es cuantitativa. Me refiero al caso de la política cultural. ¿Los indicadores pueden asir lo inasible? Es prudente pensar que la creatividad no se evalúa, sino las políticas que propician o estimulan la creatividad. Pongamos un ejemplo de la antinomia que existe. Programas como el de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) existen para estimular a través de becas económicas a creadores en distintos momentos de su producción: jóvenes o consolidados. La convocatoria exige la presentación de un proyecto y un dossier de obra hasta el momento producida. Los criterios de selección se basan en estos dos insumos. Pero ¿cómo se evalúan los resultados? Uno de los indicadores

para evaluar al respecto es la presentación de la obra creada. ¿Cuáles son los criterios para determinar la calidad de la obra de arte o cultural producida? Es cierto que los creadores tienen un asesor que les orienta y que su obra es socializada a través de distintos circuitos. Podemos pensar entonces que el proceso es legitimado por la comunidad artística o cultural. Pero finalmente el indicador pregunta si se alcanzó la meta, es decir, si se presentó la obra. No cuestiona sobre su calidad. Una evaluación a través de indicadores nos podrá mostrar el grado de cumplimiento del programa. Con base en ello asumir su éxito o fracaso. El indicador no muestra el proceso y los criterios subjetivos que subyacen.

A pesar de la antinomia existe una metodología para evaluar. La evaluación con base en principios metodológicos propios de la administración y las ciencias sociales fundamenta la elaboración de políticas públicas. O al menos ése es el ideal. Quise comenzar hablando de la evaluación como una de las posibles respuestas a la pregunta que me convoca: ¿las políticas, programas y proyectos públicos se diseñan con base en las percepciones, las ideologías o las creencias de los servidores públicos o mediante el aprovechamiento de los conocimientos científicos disponibles en torno a los problemas que se busca remontar y a sus determinantes?

La primera parte de mi exposición señala las contradicciones de la evaluación. Con éstas supongo que, a pesar de la tensión, existe un propósito que conduce a la elaboración de una política pública. Es importante señalar, no obstante, que detrás de cada política hay sujetos históricos. Con ello advertir, como ya he señalado, la capacidad de agencia inmanente no sólo en la elaboración de las políticas, sino en la sociedad misma.

El sujeto histórico que yace detrás de la política orienta el desarrollo de la misma. Podríamos pensar en una relación dialéctica. Sí. También en una anticipación subjetiva en torno a las características de la política. Pensemos en cierto caudillismo. No obviemos sus circunstancias históricas. En México se reconoce a José Vasconcelos como el intelectual que sentó las bases de la política cultural. Su obra es reconocida por propios y extraños, quienes ponderan su visión ilustrada. Vasconcelos concebía que el arte, concretamente las bellas artes, eran indispensables para la población. Por eso desde la Secretaría de Educación impulsó su desarrollo y acercamiento. Las misiones culturales son su ejemplo.

Esta idea ilustrada configuró una política cultural de largo aliento. Aunque con el paso del tiempo se han incorporado otros relatos artísticos y estéticos, la idea del arte bello predomina. Todavía en la década de los ochenta del siglo pasado, hacia su ocaso, cuando se funda el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), se asomó, cuan largo aliento, otro caudillismo cultural. Se trató de Rafael Tovar y de Teresa, quien ocupó el Conaculta entonces y en una ocasión más. La visión ilustrada se impuso; una visión que se ciñó al sujeto histórico que la concibió.

Del mismo modo podemos situarnos en historias regionales y locales. En Chiapas, la década de 1950 se ha señalado como el renacer cultural. Se debió a la política que impulsó el entonces gobernador, general Francisco José Grajales. Contrario a lo que pudiera pensarse, su formación militar no condicionó su mirada cultural. Más bien fueron sus antecedentes familiares. Francisco Grajales fue sobrino nieto del poeta José Emilio Grajales. Inscrito en la tradición romántica local, el vate es el autor de poemarios, pero se le recuerda aquí sobre todo por ser autor del Himno a Chiapas. Una sobrina de Grajales, sólo como ejemplo de la tradición, es una de las poetas vivas de Chiapas más importantes. Me refiero a Elba Macías Grajales. Esta filiación explica que su política cultural favoreciera a un grupo de intelectuales, poetas y narradores la mayoría, quienes fundaron el Ateneo de Chiapas e impulsaron la labor editorial, así como otras manifestaciones artísticas.

Mucho más reciente. La política cultural en Tuxtla también se construye desde la visión ilustrada de las artes. El responsable de su diseño y ejecución, Carlos Vázquez Salazar, antes de asumir la dirección del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura, impulsó el mercado del arte a través de galerías de arte.

Desde esta perspectiva, la capacidad de agencia, es posible suponer que las evaluaciones como estrategias para proponer políticas públicas son instrumentos que sirven para corregir, mejorar o eliminar programas y proyectos. Es deseable que las haya. Proporcionan información sobre su eficacia y eficiencia, misma que se convierte en un parámetro para la toma de decisiones. Pero hay algo más allá que hasta el momento no es evaluable. Me refiero a la condición, formación y tradición en la que se inscriben los artífices de las políticas públicas.

Hasta aquí he mirado la parte individual, a sujetos históricos. También debemos pensar en los colectivos. Es de suponerse que una política pública, incluida la cultural, se construye como resultado de un pacto social. Esto se puede entender muy bien en regímenes cuya democracia es representativa. El pacto está en la representación. Cada vez se transita hacia modelos participativos, o al menos la sociedad los ha exigido, sobre todo cuando ya no se sienten representados. La emergencia del ciudadano en la vida pública, incluso a través de las redes sociales virtuales, propicia nuevas formas de hacer política. Es un riesgo, sí. Lo es porque se puede fortalecer la idea ilustrada y continuar con programas y proyectos que le favorezcan, o bien abrir a una posibilidad de expresiones creativas tanto como las haya. La pregunta será, entonces: ¿qué recuperar? ¿Qué excluir? ¿Con qué criterios?

Lo que vemos entonces es que en la elaboración de políticas públicas se usan instrumentos de evaluación que permiten eliminar, fortalecer o continuar programas y proyectos, incluso crear nuevos. Pero antes de la evaluación, y antes de las nuevas propuestas, hay sujetos históricos cuyas tradiciones no son evaluables, y que condicionan, al mismo tiempo, por encima de la evaluación, el rumbo de lo público.

Referencias

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre. (1980). *La distinción*. España: Taurus.
- . (2002). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. España: Anagrama.
- Braudel, Fernand. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, Anthony. (1995). *La constitución de la sociedad: Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gobierno de Tuxtla Gutiérrez. (2016). *Primer informe de gobierno Tuxtla 2016*. Formato pdf, en línea, disponible en www.tuxtla.gob.mx, consultado el 8 de julio de 2017.
- Kant, Immanuel. (1991). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.

- Santiago, Verónica. (2017). *Política cultural y espacios públicos*. Documento de titulación de la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes. Chiapas: Unicach.
- Universidad Autónoma Metropolitana. (2017). *Los públicos. Qué es el público*. Documento de trabajo del Posgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: UAM.
- Velázquez, Eduardo. (2017). *Política cultural y modelos de gestión cultural*. Documento de titulación de la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes. Chiapas: Unicach.

ARTE, GÉNERO Y CUERPO

Desde distintos lugares, las mujeres han luchado por su reconocimiento, mismo que las sociedades históricas, construidas bajo la égida del patriarcado, les ha negado. Una de las luchas ha sido desde el arte y la cultura. Si bien es cierto existe una idea común, errónea, por cierto, de que el arte por improductivo era una actividad preponderantemente femenina,¹ los discursos y prácticas artísticas actuales nos demuestran lo contrario.

En este sentido, el arte feminista, desde la vertiente sociocultural ha caminado de la mano de las “olas feministas” para construir discursos e instaurar prácticas contra la violencia a la mujer. Esto implica el rompimiento con paradigmas artísticos tradicionales y el enfrentamiento con prácticas patriarcales que se suscitan en la estructura del campo artístico, como la discriminación y la desvaloración de la obra de arte hecha por mujeres.

El marco anterior también supone mirar los cuerpos y su relación con las formas artísticas. Desde aquí atestiguamos una de las incertidumbres del arte contemporáneo: el fin del arte, o de una forma de arte. El cuerpo ha devenido soporte y el tatuaje ha emergido del ritual y su dimensión estrictamente antropológica, para lindar con los discursos estéticos.

1 Puede revisarse, por ejemplo, cierta idea elitista del arte, decimonónica, que plantea que existía un tiempo fabril y otro para la educación y el ocio. El primero era destinado exclusivamente para hombres, acaudalados y trabajadores; el segundo para mujeres, sobre todo burguesas, quienes se cultivaban aprendiendo algunas de las disciplinas artísticas. De hecho, una de las primeras profesiones de las mujeres, de sus incursiones en la vida pública, fue como maestras, pues en ellas estaba la condición de educar a los hijos. Véase Giménez, 2006. Algo similar plantea Arnold Hauser cuando aborda los orígenes del arte; véase su *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Debate, 1998.

Arte y olas feministas

El pensamiento feminista moderno halla sus orígenes en la Revolución francesa y en el pensamiento ilustrado. A la par de los derechos del hombre, reconocido como uno de los máximos eventos históricos de 1789, Olimpia de Gouges proclamó la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana, aunque después en el mismo contexto bélico, la revolucionaria fue guillotizada.²

El ánimo feminista, sin embargo, estaba ya en la Revolución, lo que después se conoció como la primera ola feminista. Lo anterior también halla una explicación en el pensamiento ilustrado. Celia Amorós señala que la Ilustración albergó discursos críticos de sí misma, a las que la autora denomina “vetas”, es decir “críticas de sus instituciones”.³ De este modo, el “feminismo es una forma de radicalización del propio discurso deslegitimador que los *philosophes* esgrimieron contra el Antiguo Régimen, al llevar al terreno político el plano de la denuncia en contra de la desigualdad y exclusión de las mujeres”.⁴

Aunque los discursos dieciochescos en torno a la igualdad estaban sembrados, las prácticas artísticas seguían desfasadas. Herederas del Renacimiento, se había instaurado desde el arte la representación de la mujer como *madresposa*, condición de su belleza.⁵

El siglo xx vio nacer la segunda y tercera olas feministas. En ellas el activismo se complementó con la academia. Surgieron teorías de género y las posiciones activistas se volvieron más radicales. Se asiste a una deconstrucción de la idea de sexo y de género, así como al reconocimiento de las múltiples formas de ser hombre y mujer y de las identidades genéricas.⁶

2 Ávila González, 2015: 86.

3 Amorós, citada en Ávila González, *ibíd.*, p. 90.

4 *Ibíd.*, pp. 90 y 91.

5 Recordemos que la belleza, en tanto categoría estética, es una construcción histórica. Por lo tanto la idea de belleza no está solamente referida a las formas (el cuerpo de la mujer, ya sea simétrico y armonioso, como en los griegos, o voluptuoso como en el Renacimiento) sino también a valores, como la lealtad, la fidelidad o el amor. Para lo anterior puede verse Adolfo Sánchez Vázquez, 2005.

6 Ávila González, 2015: 93-97.

El arte, entonces, no fue exclusivo de los hombres. Las mujeres artistas hacen arte feminista: la idea de cuerpo cumple un papel muy importante y algunas producciones estéticas se vinculan a discursos esencialistas, es decir, ponderando la superioridad femenina, pero también a discursos plurales en torno al reconocimiento de la diversidad y la equidad de género, así como al activismo político de las mujeres desde el arte y otros lugares de enunciación.⁷

Arte y género en frontera

La frontera es el lugar limítrofe. Entiendo por límite el borde, limes, es decir, un lugar de diferenciación pero al mismo tiempo un espacio de interacción entre lo que se diferencia. En ese sentido, arte y género construyen un espacio de diálogo político. El arte es un género discursivo, un lugar de enunciación desde donde se construyen discursos que implican prácticas políticas. Discursos feministas que visibilizan la violencia hacia la mujer y que, con ello, tratan de incidir en prácticas disruptivas que apuntan hacia una cultura de paz.

Este activismo político, calificado a veces como *artivismo* y a sus hacedoras *hartistas*,⁸ bebe de la vertiente sociocultural del arte, aquél comprometido ya no con la forma sino con el significado para el cambio social.

Ejemplos sobran, pero quiero referirme al siguiente. La exposición *Géneros fluidos* presentada en el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas y curada por Lorena Wolffer construye un discurso sobre la identidad femenina, sus pugnas y luchas, sus enfrentamientos de género y formas de ser.⁹ La narrativa comienza con el *performance* de Sayak Valencia titulado "*Hairy tales*". La primera imagen muestra la frase "No tengo 1 pelo de tonta" escrita sobre la espalda de una mujer (imagen 1). Desde aquí entonces entendemos cómo el cuerpo, tan caro y fundamental para los

7 *Ibíd.*, p. 15.

8 Aunque los *hartistas* no están ligados explícitamente al *artivismo*, su Manifiesto plantea una crítica a la postura estetizante del arte. Véase: Museo Experimental El Eco, "Los hartos (otra vez)".

9 Véase "Géneros fluidos", en Muma, *s/f*, Museo de Arte de Mujeres Artistas.

feminismos, es ahora el lienzo y refuerza aquella idea de la muerte del arte o del último cuadro. Más allá de eso, la frase sintetiza los reclamos a la idea romantizada de ser mujer abnegada.



Imagen 1. Sayak Valencia.
Hairy tales. Performance. 2005.

La idea del justo reclamo es la que permanece como tensión a lo largo de la exposición. Las imágenes artísticas construidas aquí se fijan en la mente de los espectadores y los mueven a otros lugares: a la indignación, la reflexión y visibilización de los distintos modos de ser mujer y de asumir las identidades genéricas contrahegemónicas, más allá del binomio masculino/femenino.

Esta tensión se refleja en otra imagen: dos retratos de una mujer con bigotes pintados y el cabello azul (imagen 2). O en los distintos modos de ser madre, donde incluso se ha pedido a un par de hombres que asuman dicho rol (imagen 3). O la fotografía de otra mujer con los senos al aire y una barba recortada “de candado” (imagen 4). De esas múltiples formas de ser mujer, la curaduría y las obras mismas se mueven al registro de las violencias físicas: los feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua. La serie “Desparecidas” de Maya Goded transita entre la fotografía documental y artística (imagen 5). Hay en ella un dejo periodístico pero al mismo tiempo sucede una transfiguración cuando las fotografías son expuestas en la galería virtual. Más allá de este debate sobre qué es arte, un debate otro, se asume la frontera aquí entre arte y género, es decir, el espacio límite de diálogo que permite construir un discurso de desolación y lucha.



Imagen 2. Sayak Valencia. Hairy tales. Performance. 2007.



Imagen 3. Mónica Mayer. ¡Madres! Fotografía. 1991.

En este tenor, pero fuera del debate de lo artístico, la instalación de Ambar Polidori muestra *readymades* sobre los feminicidios en Juárez. La obra se construye con ropa interior de mujeres muertas, halladas seguramente en el desierto; y postales que invitan a visitar la ciudad (imagen 6). Recurre a la ironía de las estrategias turísticas para atraer gente a un lugar donde se vive una ola feminicida.

Las artistas, a través de sus propuestas creativas, llaman a mirar un problema social cada vez más expuesto en los medios de comunicación, en los que no impera un lenguaje incluyente: si te violaron es porque usabas minifalda; si te golpearon es por lesbiana; si te discriminaron es porque no estabas en casa cuidando a los hijos.

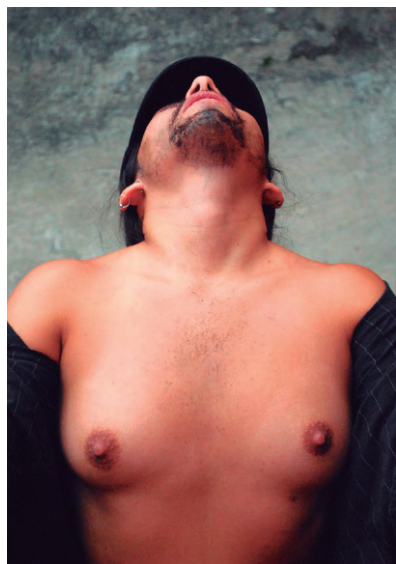


Imagen 4. Larisa Escobedo. Autorretrato. Fotografía digital. 2011.

Si esa idea de arte tomaba a la mujer como representación, es decir, presentar lo ausente, ahora en el arte de siglo XXI lo ausente está presente: las mujeres artistas son las protagonistas de su propio discurso y el cuerpo es la obra de arte misma. Esta transformación del arte ha ido de la mano con las olas feministas. Ha sido a través del activismo de la década de 1960 y de la fuerte presencia y diversificación ocurrida en el ámbito

Encontramos aquí un discurso actual. Desde la mirada del arte acudimos a los modos de conocer el mundo, entender sus complejidades y actuar en él. Así, por ejemplo, el arte renacentista tenía a la mujer como objeto de representación. La idea de belleza era su principal motivo. Es cierto que los cuerpos ahí plasmados no eran los del arte griego: simétricos y armónicos, lo que ha sido considerado como belleza clásica. Los cuerpos eran regordetes. Sin embargo, el ideal de belleza también pasa por los valores ahistóricos asociados a la mujer: amor, abnegación, dulzura, madre, esposa, hija.



Imagen 5. Maya Goded. Desaparecidas. Fotografía. 2004.

académico hacia finales del siglo xx, que ha animado a diversos feminismos: de la igualdad, la diferencia, occidental, decolonial.

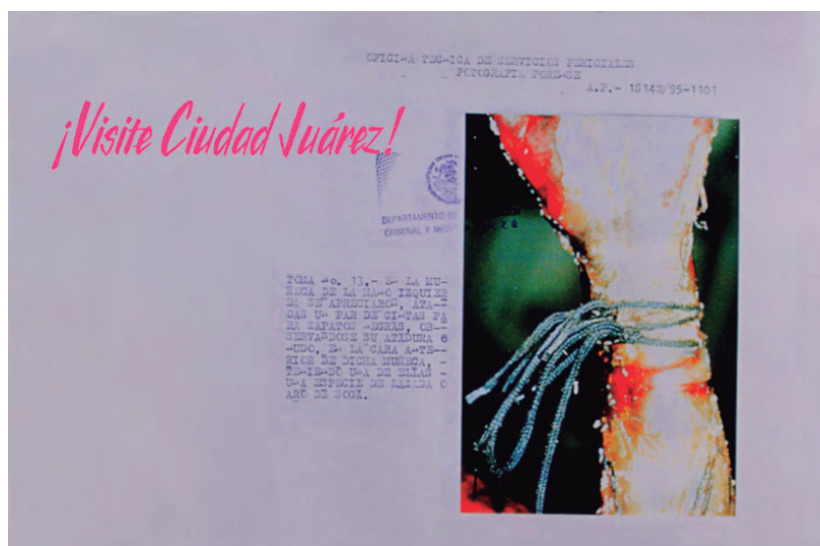


Imagen 6. Ambra Polidori. Sin título. ¡Visite Ciudad Juárez! Postal. 2003-2011.

Este activismo, junto con las olas feministas, alimentan un arte feminista; construyen el borde entre arte y género, es decir, el espacio que se teje: se entrelazan significados que devienen prácticas y discursos *artistas*.

La irrupción del cuerpo

Otro espacio fronterizo se halla en la relación arte y cuerpo. Quiero abordarla a partir de la pregunta: ¿el tatuaje es arte? En este cuestionamiento subyacen implicaciones estéticas y políticas. Más allá de las definiciones, problemáticas en realidad, es conveniente pensar al arte como un fenómeno histórico. De este modo entenderemos cómo ha ido evolucionando la idea de arte y nos pondremos de frente a la controversia que la pregunta inicial suscita. El desmoronamiento del positivismo decimonónico revitalizó a las ciencias sociales y humanidades. Una de sus consecuencias fue la irrupción de

nuevos objetos de estudio a través de enfoques que visibilizaron el malestar en torno a los paradigmas epistemológicos dominantes. La crítica a la Modernidad, a las tradiciones científicas y estéticas, supone mirar al mundo desde un giro cultural. La construcción de significados se impone a miradas científicas y universales.

Esto ha implicado el advenimiento de *ismos* y giros, como el lingüístico y el constructivismo. Sus implicaciones se pueden rastrear en las nuevas formas de construir conocimiento desde la historia, la antropología, la sociología, el arte. Uno de estos “nuevos” objetos de estudio es el cuerpo. Las aproximaciones han sido a partir de posiciones constructivistas al afirmar que el cuerpo es una construcción sociocultural. Así lo han planteado Mauss, Foucault y Goffman, entre otros.¹⁰

De este modo, es necesario

[...] reconocer el vínculo entre el individuo y su cuerpo, más allá de una concepción universal y ahistórica. El cuerpo, entonces, deberá comprenderse como una construcción sociocultural, y ser interpretado en momentos históricos específicos.¹¹

Así nos distanciamos de determinismos biológicos que sitúan al cuerpo en debates universalistas, es decir, que piensan al cuerpo en términos universales. Lo contrario, y es la tendencia sociocultural, es mirar al cuerpo en contextos espaciotemporales, para entender el modo en que las sociedades históricas lo han concebido y se relacionan con él.

Arte y cuerpo

Las críticas a los valores de la Modernidad también alcanzaron al arte. Arthur Danto considera que una idea de arte ha llegado a su fin.¹² Recordemos que el arte moderno renacentista se basó en la obra, es decir, el objeto. Pero esta solidez, aludo a Berman, de a poco se ha desvanecido.

10 Véase Chávez Courtois, 2015: 100.

11 *Ibíd.*, p. 101.

12 Danto, 2014.

Asistimos al fin del cuadro, es decir, del objeto, y atestiguamos la experiencia como el cimiento del arte contemporáneo.

Esta visión, con sus matices, también ha implicado la búsqueda de distintos soportes de la obra de arte. La experiencia sigue siendo el basamento, pero la idea de obra se ha diversificado. Entre los nuevos soportes el cuerpo se ha constituido en obra de arte. El tatuaje y el *body paint* han sido dos de las expresiones artísticas que utilizan al cuerpo como soporte. También lo ha sido el performance y la danza. En ellos el cuerpo es vehículo de la experiencia artística y, más allá de ser el soporte, se transforma en la obra misma.

Hablar del tatuaje como arte es complicado. Primero por la polisemia de la palabra. Si aludimos al contexto histórico, y pensamos que el arte es experiencia, un tatuaje puede provocar cualquiera de las categorías estéticas. Si miramos la forma, lo más probable es que el tatuaje sea a propuesta de la persona tatuada, y quizá algunas veces sea una figura que encontró en otra parte. ¿Dónde queda la originalidad del artista?

Pero más allá de discutir si el tatuaje es arte, es importante mirar cómo el cuerpo se ha resignificado. Desde esta perspectiva acudimos a una visión política del cuerpo, es decir, la persona tatuada asume como propio su cuerpo y construye prácticas de resistencia en contra de las instituciones sociales que lo regulan. Por ejemplo, la Iglesia considera al cuerpo como recinto de Dios y en algunas de las religiones está prohibido mutilarlo;¹³ otras instituciones, como la escuela, lo regulan a través del uniforme escolar. Rebelarse contra estas normas es mirar en el cuerpo un espacio para la disidencia.

De este modo, el tatuaje puede mirarse desde la perspectiva estética al preguntarnos si es arte o, en su defecto, interrogar su valor artístico. También debe pensarse desde la perspectiva artística sociocultural al ponderarlo como estrategia de comunicación, como disidencia política o como elemento de distinguibilidad en la construcción de identidades individuales y colectivas.

13 Custodio, 2013.

El tatuaje según Azar y Don

Azar Tatto y Don Murck son dos tatuadores tuxtlecos. Ambos egresaron de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.¹⁴ Esa condición, haberse formado en la práctica artística, hace que sus respuestas en torno a la interrogante sobre el tatuaje como arte sean precavidas. Don Murck dice:

Hasta ahora pienso que le dicen arte por cómo se maneja el dibujo y los diseños. Por el logro que pueden tener los tatuadores al obtener ciertos estilos en sus tatuajes. Yo como estudié arte he aprendido a pensar varias veces antes de llamar arte a algo. Ahora que, si arte es una habilidad y técnica, tatuar sí lo es. Creo que se han logrado muchos resultados que impresionan al espectador por parte de los tatuadores. La habilidad para usar la técnica es compleja y cuestión de muchos años de práctica. No he pensado mucho más acerca de ese tema.¹⁵

Azar Tatto dice al respecto:

Hay personas que vienen con un diseño predeterminado de Internet, gustos de ahí. Donde sí se puede decir que es arte es cuando una persona desea algo único. La relación de esta persona y el tatuador, al momento de compartirle esta idea, es donde pienso que hay arte. No es sólo trabajo del tatuador, sino el producto de la conversación de estas ideas.¹⁶

Desde estas perspectivas el valor artístico del tatuaje está, además de en la forma, también en la experiencia estética. Lo dice Don Murck cuando habla de la impresión que causa un tatuaje bien hecho. Ahí se conjugan la forma, es decir, la técnica y la calidad del dibujo, más el espectador. Algo similar plantea Azar cuando dice que el arte del tatuaje está en la relación entre el tatuador y la persona a tatuarse, cuando se platica la idea del

14 Azar Tatto y Don Murck son los nombres artísticos con los que se dan a conocer en el ámbito local. Pueden verse sus perfiles públicos de Facebook en https://www.facebook.com/murck.marc?ref=br_rs y <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010607648265>, respectivamente.

15 Don Murck, entrevista concedida el 24 de mayo de 2017.

16 Azar Tatto, entrevista concedida el 25 de mayo de 2017.

diseño y se materializan en conjunto. Ahí es cuando hay arte.¹⁷ Entonces no es la obra sino el proceso lo que pone al tatuaje frente a la obra de arte.

En ellos también está la dimensión política. El cuerpo tatuado ha significado un rechazo al control que sobre el mismo se ejerce, sobre todo donde se le estigmatiza y vincula con prácticas sancionadas socialmente. Para Don Murck el tatuaje es un elemento de distinguibilidad que “me unía a mis camaradas y completaba mi ideología en mis etapas de graffitero en contra de lo que indica la sociedad que debes hacer”.¹⁸ Azar Tatto dice que mirar un cuerpo tatuado es como hacer lecturas de sus ideologías, gustos o preferencias,¹⁹ es decir, mirar a través del cuerpo sus posiciones ante la vida.

La historia del tatuaje no es reciente. Existe en sociedades tribales, donde cumple un papel importante en los ritos de iniciación y la construcción de identidades. Su vinculación al mundo del arte moderno no es de larga data. Ha sido a partir de la diversificación de los soportes de la obra de arte. Las teorías estéticas modernas también han sido factor para pensar en él como arte. Considero que el tatuaje está a medio camino entre una obra de arte cuyo valor se asienta en lo estético, y la obra de arte comprometido, cuya importancia trasciende al arte y lo sitúa como recurso disidente.

En medio de este camino se sitúa el cuerpo. Es el lienzo para la obra de arte y asimismo es el espacio para la disidencia. De este modo también pensamos la parcialización del conocimiento y nos obliga a mirar la contingencia de la transdisciplina, de los intrincados caminos del arte, las ciencias sociales y humanidades para comprender los fenómenos estéticos y sociales.

17 Azar Tatto, *ídem*.

18 Don Murck, entrevista concedida el 24 de mayo de 2017.

19 Azar Tatto, entrevista concedida el 25 de mayo de 2017.

Referencias

- Ávila González, Yanina. (2015). "Las trampas de la cultura. Notas para desculturar la cultura." En: Eduardo Nivón Bolán (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 83-97). México: Gedisa/UAM.
- Azar, Tatto. (2017). Entrevista concedida el 25 de mayo.
- Custodio, César. (2013). *¿Qué dice la Biblia al respecto de los tatuajes y perforaciones en el cuerpo?* Formato html, disponible en <https://proyectoaltar.com/2013/05/04/%C2%BFque-dice-dios-al-respecto-de-los-tatuajes-y-perforaciones-en-el-cuerpo/>, consultado el 25 de mayo de 2017.
- Chávez Courtois, Mayra Lilia. (2015). "Expresiones culturales del cuerpo: Un espacio para el arte." En: Eduardo Nivón Bolán (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura* (pp. 99-119). México: Gedisa/UAM.
- Danto, Arthur. (2014). *Después del fin del arte*. España: Planeta.
- Don Murck. (2017). Entrevista concedida el 24 de mayo.
- Giménez, Gilberto. (2006). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Conaculta.
- Hauser, Arnold. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Debate.
- MUMA. (s/f). "Géneros fluidos." Exposición artística virtual del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas. Formato html, disponible en <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/331-generos-fluidos>, consulta 18 de mayo de 2017.
- Museo Experimental El Eco. (s/f). "Los hartos (otra vez)." Formato html, disponible en <http://eleco.unam.mx/eleco/exposicion/los-hartos-otra-vez/>, consulta 20 de mayo de 2017.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (2005). *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.

CIUDADES E INDUSTRIAS CREATIVAS

Según Richard Florida, una nueva clase ha emergido. Su capital no es la fuerza de trabajo, ni el dinero, ni las propiedades. Es su creatividad.¹ Esta clase está compuesta por artistas, diseñadores, científicos,² es decir, lo que en otro lado Pierre Bourdieu ha llamado sujetos epistémicos para diferenciarlos de los sujetos empíricos.³ Esta clase emergente en los albores del siglo XXI suele distribuirse en ciudades donde la oferta artística, cultural y académica es importante. Estos lugares de concentración son las llamadas ciudades creativas. De este modo, las ciudades muestran “sus identidades de acuerdo con el tipo de actividades económicas, empleos predominantes, ambiente cultural, clima social y político o medio ambiente”.⁴

¿Qué implica lo anterior? Es una mutación del capitalismo. Otra vez la jerarquización y diferenciación propia de su lógica. Ubica a las ciudades y a sus habitantes en planos distintos, diferenciándolos por su capital simbólico y cultural. El dinero ha dejado de ser el centro del capitalismo. Desde esta perspectiva, y asumiendo los riesgos de los paralelismos, los procesos de enriquecimiento, de la emergencia de las clases y ciudades creativas, se explican en acontecimientos históricos de larga duración. Si el capital acumulable, visto desde la creatividad, se refiere a la condición artística, cultural y científica, habría que preguntarnos cuándo y dónde comienza su acumulación.

Para lo anterior es conveniente acercarnos a través de su historización. La imposición de una forma de conocer, la ciencia, es histórica. La institucionalización del conocimiento puede ubicarse hacia el final de la

1 UAM., 2017: 6.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 Bourdieu, 2008.

4 UAM, *ibid.*, p. 6.

Edad Media, con el surgimiento de la universidad vinculada a la Iglesia.⁵ Ahí surgen los intelectuales quienes, al paso del tiempo, asumen el conocimiento científico como universal. El lugar de enunciación de la ciencia fue la universidad, en donde se encumbró en el siglo XIX con la incorporación de la ciencia social y el destierro de las artes y las humanidades.⁶

La otra forma de conocer fue el arte. Ésta creció a la sombra de la ciencia. El conocimiento racional se impuso desde una lógica instrumental. Paralelamente el arte siguió su propio desarrollo. Su justificación como una forma de conocer fue hasta que, de la mano de Kant y Baumgarten, acuñaron la idea de estética como conocimiento sensible. Otro proyecto de modernidad emerge desde el arte. Sus lugares de enunciación fueron los talleres y las academias. Su proceso de incorporación a la universidad ocurrió a través de las humanidades. La filosofía y la literatura lo atestiguan. Pero hacia finales del siglo XX, cuando el mundo entra en proceso de estetización a través del diseño, las artes reclamaron su lugar.

Arte y ciencia han sido los relatos epistemológicos imperantes. Los dos son resultado de la Modernidad. ¿Dónde quedan otras formas de conocer? ¿Dónde están esos saberes tradicionales, populares, que se construyen en grupos subalternos? ¿Dónde su creatividad? El capital que se expresa a través de la creatividad tiene su origen en el despojo como exclusión de otras formas de conocer y en la *acumulación* de las sociedades occidentales. Esa acumulación se ha dado a través de la imposición del arte y la ciencia y la invisibilización de otras formas creativas de relación con el mundo. Por eso, por ejemplo, Edmundo O'Gorman sostiene que mirar la producción estética desde los parámetros occidentales ha dado como resultado la idea de lo monstruoso como opuesto a lo artístico bello.⁷ Algo similar ha sucedido con la ciencia. La imposición de la evidencia empírica y del método científico descalifica al conocimiento tradicional y popular, como la herbolaria e incluso el sentido común. De este modo, el arte y la ciencia, empresas modernas, han reclamado un derecho legitimado

5 Burke, 2002.

6 Al respecto véase De Sousa, 2009.

7 O'Gorman, 2002.

a conocer, apropiándose e imponiéndose sobre el conocimiento mítico, mágico o religioso.

¿Qué ciudades son creativas? Desde la perspectiva de la creatividad como una condición moderna, sólo las ciudades donde arte y ciencia, a través de sus lugares de enunciación, los espacios académicos y culturales, muestran una gran vitalidad y oferta. Son pocas las que se han desarrollado gracias a que son los centros de conocimiento. ¿Qué pasa con las demás? ¿No hay creatividad en ellas? ¿No hay formas de conocer distintas?

Pongamos ejemplos. El sentido común situaría a la ciudad de Tuxtla, capital de Chiapas, fuera de los márgenes de una ciudad creativa. Aunque la oferta universitaria está aquí, donde se incluyen programas educativos en artes y ciencias, existe una fuga de talentos. Muchos profesionistas, sobre todo aquellos que se desenvuelven en el sector cultural, prefieren emigrar a San Cristóbal, considerada la capital cultural. Sin embargo, una mirada atenta mostrará la impronta de la cultura zoque, desde aquella que quiere mantenerse viva como originalmente fue, hasta sus alcances resignificados en el habla popular y en la cotidianidad.

Es otra forma de creatividad. Quizá se ubica en los márgenes de las ciudades creativas según Florida. ¿Qué papel han desempeñado los agentes culturales? En esta localidad existen espacios culturales independientes. El trabajo colaborativo no suele ser fructífero. Sin embargo no es lo interesante. Estos centros culturales tratan de dinamizar la vida cultural de la localidad desde el relato de las bellas artes. Sus actividades se circunscriben a la presentación y desarrollo de bienes artísticos heredados de la tradición moderna. ¿Dónde queda el relato originario? Existen pero en menor medida. Generalmente éstos son impulsados desde las instancias oficiales, como el municipio o incluso las universidades. Realicé un estudio sobre los trabajos de titulación de los alumnos egresados de la Licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en donde muestro que los trabajos de gestión cultural son preponderantemente sobre patrimonio cultural zoque: música y danza, principalmente. Lo anterior urge el reconocimiento de la diversidad creativa en espacios de producción locales.

Creatividad e industria

¿Cuáles son las posibilidades del reconocimiento a las diversidades creativas? La gestión cultural ha diversificado sus estrategias, caminando hacia el trabajo colaborativo. Existen tres modelos para desarrollar industrias culturales y creativas. Me refiero a los clústeres, *hubs* y *crowdfunding*. El clúster es una “concentración de empresas e instituciones interconectadas en un campo particular para la competencia”.⁸ El *hub* es una red de colaboración cuyos objetivos se estructuran “en el marco del cambio social, el desarrollo sustentable, la cultura y la educación”.⁹ Mientras que el *crowdfunding* se refiere a estrategias de financiamiento colectivo para la realización de proyectos culturales.¹⁰

Las convergencias de estos tres modelos es el trabajo colaborativo. Ésta es una característica que viene desde el mutualismo. Este trabajo colaborativo tiene sus diferencias, es decir, sus propósitos son distintos. Los clústeres buscan desarrollar industrias creativas y culturales a partir del establecimiento, en un territorio delimitado, de estrategias de desarrollo cultural entre empresas afines. Esto conlleva la configuración de la ciudad y la distinción de espacios de acuerdo por la presencia o ausencia de industrias creativas.

Por otro lado, los *hub* son incubadoras de proyectos sociales. También recurren a un trabajo colaborativo; las finalidades de los proyectos se ubican en el orden de lo social, es decir, no solamente en lo puramente económico. Los proyectos incubados reciben asesorías para su desarrollo. Finalmente el *crowdfunding*, como Donadora, es una plataforma para el financiamiento de proyectos. En la plataforma se inscriben proyectos y se inician campañas para recolectar fondos de donadores. Son proyectos financiados por gente interesada. La diferencia es que el proyecto se desarrolla a partir del interés que despierta en los donadores.

Estas estrategias suenan extrañas y rimbombantes, tal vez lejanas, pero lo que subyace en ellas es, como se ha dicho, el trabajo colaborativo.

8 UAM, 2017: 13.

9 *Ibíd.*, 15.

10 *Ibíd.*, 16.

Pensar desde aquí permite reconocerse en el otro, y entonces articular las creatividades. Algo no muy lejano en nuestros tiempos de globalización es la cibercultura, es decir, la capacidad para generar y transmitir información con el empleo de las tecnologías. La emergencia de las nuevas tecnologías supone otra posibilidad para la gestión cultural, a la que llamaremos 3.0, es decir, aquella que se practica con el espíritu de generar contenidos y compartirlos a través de múltiples plataformas en línea, como las redes sociales virtuales.

Me he preguntado cómo los creadores y promotores practican la gestión 3.0. Con ese cuestionamiento, revisé las estrategias de la banda de rock Lumaltok, oriunda de Zincantán, Chiapas, formada en el año 2008.

La banda es integrante de un movimiento de rock étnico, documentado no sólo en el ámbito local, sino también de alcances latinoamericanos. El grupo compone sus letras mayoritariamente en tzotzil, su lengua materna, y algunas de ellas en español.

Hasta el año 2018 había sacado tres discos. El tercero, según comunicación personal de Brian Felipe, quien maneja las redes sociales de la banda, se trata de una recopilación remasterizada de los dos anteriores. Este disco se titula *Vakup ja'vil ta lumaltok*, que se traduce como “Siete años en la neblina”. De hecho *lumaltok* significa neblina. Fue grabado en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y producido por el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, 2015).

Lumaltok tiene perfiles públicos en redes sociales como Facebook y Twitter. En su perfil de Facebook están disponibles ligas de acceso a YouTube y Soundcloud, además de Instagram (mira: <http://bit.ly/2f3ggoZ>). Es importante hacer mención de las dos primeras, pues significan redes de distribución de su música, además de hallarse disponible también en otros sitios.

Si accedemos a la cuenta de Soundcloud (busca y escucha: <http://bit.ly/2yFzAk1>) tenemos a disposición los temas musicales contenidos en su disco, así como otras grabaciones en vivo.

Algo similar sucede si accedemos a su canal de YouTube (mira: <http://bit.ly/2xpX1JJ>). Los videos que se publican ahí son algunos promocionales, videoclips musicales, ediciones caseras.

El contenido del disco también se puede escuchar e incluso descargar en la plataforma Ivoox (aquí: <http://bit.ly/2ygzRg>). Se trata de un servicio de almacenamiento de audio de origen español, en el que expresamente confiere al usuario, es decir, a quien crea una cuenta, la responsabilidad de los contenidos que se suben a la red, estén o no protegidos con derecho de autor, ya sea como *copyright*, *copyleft* o *creative commons*.

Conseguí el disco por medio del personal de apoyo del grupo. A través de la red social Facebook, de su *fan page*, me contacté para poder comprarlo. El costo fue de 100 pesos. También está disponible en la librería Educal; su costo es de 99 pesos (aquí: <http://bit.ly/2f2Tt9>). El material también está a la venta en la plataforma virtual Mercado Libre. Su costo aquí es de 333 pesos. La misma página de la banda anunció en 2016 que el disco se vendería en iTunes además de en otras 250 tiendas digitales (mira: <http://bit.ly/2haphmK7>).



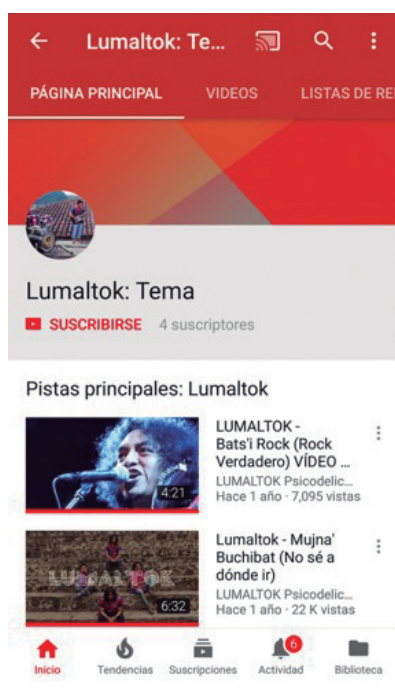
Perfil de Instagram/Lumaltok.

Sin especificar cuáles son las demás tiendas, hice una búsqueda rápida por algunas tiendas conocidas, como Kichnik y Amazon; no encontré el disco a la venta, salvo en las ya mencionadas. El precio entonces es accesible. En Tuxtla, como dije, lo conseguí con el personal de la banda; el costo en las tiendas consultadas también es de 100 pesos. El único precio fuera de lugar es el de Mercado Libre, al que debemos agregar los gastos de envío.

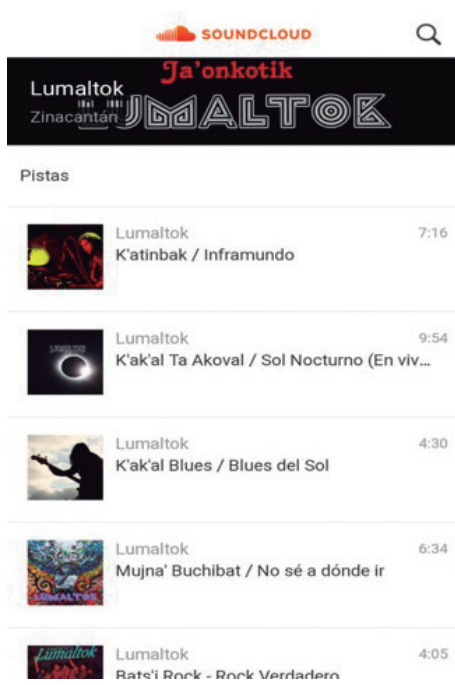
En los servicios de almacenamiento en la nube el disco solamente se puede escuchar; Ivoood ofrece el servicio de descarga. Aunque, claro, con las aplicaciones que circulan en la red es posible descargar audios y videos tanto de YouTube como de Soundcloud.

Sin embargo, estas descargas, considero, son legítimas debido a que en estas plataformas se comparten contenidos bajo la licencia de *creative commons*. Además, los contenidos son compartidos por el titular de los derechos, con excepción del sitio español.

Ahora bien, esta búsqueda del disco en plataformas virtuales y en espacios no virtuales, con tal de conseguirlo físicamente, nos conduce a pensar en los canales de distribución de contenidos artísti-



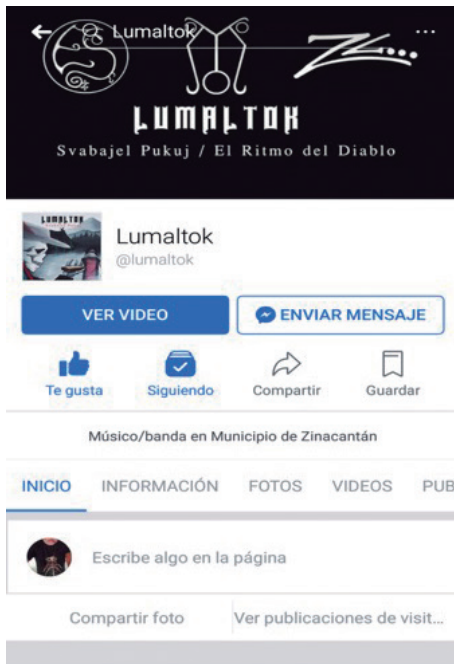
Canal de Youtube/Lumaltok.



Perfil de Soundcloud/Lumaltok.

cos y creativos respecto a los derechos de autor. Sin duda las industrias culturales han cambiado rápida y estrepitosamente de 20 años a la fecha. Uno de estos cambios es el que se ha experimentado con la distribución de los bienes y servicios que ofrecen. Esto ha sido de la mano del desarrollo de Internet y de las nuevas formas de compartir contenidos.

No quiero hacer un alegato a favor de la piratería, menos ahora con las alternativas al *copyright*, como son *copy left* y las licencias *creative commons*. Considero que estas últimas son respuestas de la



Perfil de Facebook/Lumaltok.

a los canales y circuitos de distribución de los bienes artísticos. Al inicio del siglo XXI, tiempos cuando compartir (*share*) contenidos en Internet, salvo los escritos a través de los blogs personales y de otros servicios que rápidamente fueron cerrados, como Napster y Ares, era complicado; conseguir un disco o un libro era una tarea no sólo para amantes de estos artículos, sino también para quienes tuvieran la posibilidad económica de hacerlo. Las estrategias decentes eran viajar a la Ciudad de México con el dinero

industria y de los propios autores para proteger su obra de la piratería y para establecer mejores canales de distribución. Insisto en que no planteo una defensa de la piratería, pero hace no más de 20 años, cuando las industrias culturales monopolizaban la distribución y explotación de los bienes artísticos, la piratería significó un mal necesario.

Lejos de inmiscuirme en discusiones éticas al respecto, lo que me interesa señalar es lo tocante



Perfil de Twitter/Lumaltok.

suficiente para hospedarse y comprar los bienes; aprovechar que algún conocido iba allá; o bien mandarlos a pedir, con el debido pago de la paquetería, mucho más caro que ahora.

Esos canales de distribución han cambiado. El mundo está mejor conectado y la accesibilidad a los bienes artísticos es otra. Las licencias como *creative commons* y *copyleft* han resultado una alternativa que permite la promoción de los bienes artísticos y, quizá, desalienta la piratería y otras prácticas de los consumidores. En ese sentido, también han transformado a las industrias culturales. El monopolio de los bienes artísticos ya no está sólo en ellos, sino también en los propios creadores. Eso era algo complicado hace años. Los artistas, y aquí me refiero a la música, circulaban su obra sólo a través de la industria cultural institucionalizada. Pero la Internet ha subvertido esa relación de poder, acodada en el paradigma de lo que ahora se conoce como comunicación posmasiva. La web 3.0 ha demostrado que el ciudadano común, con un mínimo de instrucción digital, es capaz de iniciar procesos de comunicación de masas a través de sus propias redes sociales. Viralizar contenidos, le dicen. Es lo que hacen, por ejemplo, los activistas con sus redes, quienes poseen, además, cierta facilidad para la edición de textos, audio y video.

Estos procesos de arrebato del poder han construido la posibilidad para que los creadores promuevan su obra, y de este modo haya nuevas estrategias en el mercado de bienes y servicios. Los derechos de autor ahora son licenciados para que las obras artísticas puedan circular libremente, aunque con ciertas restricciones, sin ánimo de lucro, como estrategia de distribución que lleve al consumidor final a comprar en línea o bien a buscar en tiendas reales los bienes artísticos.

Desde este punto de vista, estas licencias aminoran la piratería, pero no la desaparecen. No todos los bienes artísticos están licenciados así. Muchos de ellos, todavía presos de las industrias culturales con estructuras añejas, como la radio y la televisión, tienen derechos de autor bajo la figura de *copyright*. Sin embargo, para los creadores que buscan entrar al mercado, estas licencias resultan atractivas porque les permiten popularizar contenidos sin ánimo de lucro, lo que a la larga les concede un capital simbólico que les retribuye, finalmente, en capital económico.

De este modo, las prácticas de consumo de bienes culturales también se modifican. El debate ético en torno a la piratería se eclipsa ante la posibilidad de acceder a obras en el marco de lo legal y legítimamente construido.

Referencias

- Bourdieu, Pierre. (2008). *Homo academicus*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Burke, Peter. (2002). *Historia social del conocimiento*. España: Paidós.
- De Sousa, Boaventura. (2009). *Una epistemología del sur*. México: CLACSO/Siglo XXI Editores.
- Donadora: <https://donadora.mx/>
- Estudios de cine y televisión, moda y diseño en HUB Oaxaca: <http://www.huboaxaca.com.mx/home.html>
- Mignaqui, Szajnberg, y Ciccolella. (s/f). *Clústeres creativos en la ciudad de Buenos Aires: “Palermo Hollywood” y “Palermo Soho”*. http://www.isocarp.net/data/case_studies/686.pdf
- O’Gorman, Edmundo. (2002). *El arte o de la monstruosidad*. México: Planeta.
- Universidad Autónoma Metropolitana. (2017). *Nuevas miradas y abordajes*. Documento de trabajo del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

PATRIMONIO CULTURAL EN DISPUTA

Chiapas es un estado de riqueza cultural y natural. Sus respectivos paisajes, fiestas, costumbres y tradiciones representan un patrimonio cultural reconocido por propios y extraños. Algunas de las imágenes patrimoniales que se proyectan al exterior son las ruinas arqueológicas de Bonampak y Palenque; la fiesta grande de Chiapa de Corzo y el Carnaval Chamula; la música de la marimba; el Cañón del Sumidero, por mencionar las más representativas.

Al respecto es posible pensar el patrimonio desde dos perspectivas, no únicas pero útiles para lo que quiero decir en este ensayo: la primera de ellas como representación social de una identidad común. La segunda como fragmentación y espacio de disputa social.¹

El análisis de las políticas culturales en México suele situar un periodo histórico, el surgido después de la Revolución mexicana, como reconstrucción nacional. Los estados locales, así como el nacional, entendieron al patrimonio cultural como uno de sus recursos para la incesante construcción de México. De este modo, elementos patrimoniales como el mariachi y el tequila, por ejemplo, significaron la imagen de lo mexicano. Pero en los estados también se rescataron recursos patrimoniales para la construcción de las patrias chicas, como parte de su propia estrategia política.

Tradicionalmente en Chiapas se han promovido recursos patrimoniales tanto naturales como culturales para su promoción turística, misma que no está desligada de lo identitario. Nos referimos al Cañón del Sumidero, a la cultura maya, específicamente sus restos arqueológicos; así como la marimba y su música. La década de 1950 fue especialmente atenta al patrimonio cultural. Bajo el gobierno de Francisco Grajales se promovió

1 Para las distintas miradas sobre el patrimonio, véase UAM, 2018b.

una política cultural carismática. Uno de sus recursos fue el patrimonio cultural y natural. A través de la revista *Chiapas*, editada por el Gobierno del estado, se impulsó el turismo. Entre los atractivos aquí promovidos se halla el Cañón del Sumidero, la marimba y la cultura maya, específicamente las ruinas de Bonampak, entonces recientemente descubiertas.

¿Cuál fue el objetivo? Explícitamente fue el desarrollo económico por la vía del turismo. La revista, sus artículos y sentido así lo dejan ver. En uno de sus editoriales se pondera la actividad turística como una efectiva estrategia económica, así como la potencialidad que representaba para Chiapas.² Pero el discurso dice más que eso. La promoción turística también se vincula a la construcción de las identidades colectivas. En Chiapas, estado ubicado al sureste de México, es común, ahora, hablar del “sentimiento chiapaneco”, frase acuñada por el historiador Jan de Vos para referirse a una decisión tomada por las élites locales en el siglo XIX, lo que permitió que Chiapas se uniera a la nación mexicana y no a Centroamérica.³

Esta circunstancia histórica ha sido de profunda huella. Hasta la fecha se reivindica el sentir chiapaneco para distinguirse del resto de la República Mexicana, y algunas veces para señalar la pertenencia a Centroamérica, resaltando lo común respecto a sus paisajes naturales y culturales. La política cultural ha hecho su trabajo. Líneas atrás me refería a la década de 1950. El patrimonio cultural significó recurso económico pero también identitario. Sirvió para reafirmar el sentimiento chiapaneco, cuyos elementos de distinguibilidad se hallaron, sobre todo en esa década, en las ruinas arqueológicas de Bonampak.

En 1946 el arqueólogo estadounidense Carlos Frey organizó una expedición a la selva Lacandona. En ese viaje, fatídico pues se ahogó en las aguas del río Lacanjá, se descubrieron las ruinas, cuya fama se debió a los frescos pintados al interior de uno de los templos. Inmediatamente el Gobierno del estado realizó distintas acciones. Una de ellas fue solicitar a Pedro Alvarado Lang que escribiera un guión para ballet, al que llamó precisamente Bonampak; la coreografía se encargó a Ana Mérida y la

2 Véase González Roblero, Vladimir, 2015: 63-79.

3 Véase Vos, 1998.

escenografía a Carlos Mérida.⁴ El ballet se representó en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez y debido a su éxito y proyección inmediatamente se llevó a la Ciudad de México. Desde entonces se ha representado en distintas partes del país y del extranjero.

Otra acción importante fue la construcción del teatro al aire libre Bonampak. Éste se hizo como un espacio para la difusión de las artes, especialmente las escénicas. Distintas obras de teatro, danza y música se han llevado a cabo. Los discursos en torno a Bonampak, su ballet y teatro, han sido al llamado de la grandeza de lo chiapaneco y su cultura, particularmente la maya.

Otros símbolos culturales también han sido explotados como elementos constitutivos de la identidad local frente a la nacional. Uno de ellos ha sido la marimba. En Chiapas se discute acaloradamente su origen, pues hay quienes lo sitúan en Guatemala. Cualquiera que éste sea, lo cierto es que la marimba es fuente de identidad local y regional. Algunas políticas culturales al respecto ubican su fortalecimiento en el ámbito educativo y de la comunicación. La educación artística que se imparte en las escuelas primarias y secundarias incluye la incorporación de la música de marimba, tanto en su enseñanza como en su difusión. Hace algunos años se privilegiaba la contratación de profesores de música como único perfil para las materias artísticas. La finalidad era que supiera los acordes en marimba del “Himno a Chiapas” y “Las Chiapanecas”, para interpretarlos en los homenajes a la bandera. Este profesor también debía enseñar a dibujar, pintar, bailar, actuar, etcétera. Pero lo que garantizaba su contratación era que supiera tocar la marimba.

Los medios de comunicación, principalmente los estatales, difunden infranqueablemente la música de marimba. La radio y la televisión local tienen espacios específicos para ello. Pero además muchos de los promocionales y comerciales utilizan de fondo esta música. Es más, cuando existía el equipo de fútbol Jaguares de Chiapas, la música identificativa era la marimba. Los primeros acordes de “Las Chiapanecas” se tocaban en los partidos de fútbol para llamar a sus hinchas a la guerra y a apoyar al equipo. Con ello se refuerza la identidad local, como podemos intuir.

4 Véase Alvarado Lang, 1951.

El segundo aspecto sobre el uso del patrimonio cultural se refiere a éste como espacio de conflicto. Hasta aquí hemos dicho cómo el Estado llama a la unidad, a la construcción de una identidad colectiva que favorezca la construcción del Estado nacional. Pero este modelo estatal parece haber entrado en crisis. Lo podemos constatar en los ámbitos internacionales, regionales y locales. Los pueblos han luchado por visibilizar sus propias identidades, por encima de las construidas ficticiamente por los Estados. México no es mariachi, ni tequila, ni Chivas Rayadas. Son múltiples las expresiones locales que constituyen una identidad que no es esencia.

De este modo somos testigos de las luchas de los Estados con tal de construir una sola identidad, que recupere las expresiones locales. Sin embargo, comúnmente siguen imponiéndose unas sobre otras. En Chiapas he mencionado algunos elementos de su patrimonio como hegemónicos. Pero además de ellos, los mismos pueblos mantienen y tratan de visibilizar lo propio como riqueza de la cultura local. De este modo existe en la actualidad un fuerte movimiento por la cultura zoque. Con ello tratan de revitalizar sus costumbres, fiestas, comidas. Y así como lo han hecho los zoques, lo hacen otras culturas originarias, pero también las que portan inmigrantes chinos, japoneses y alemanes en el Soconusco.⁵ Así nos damos cuenta de que esa identidad esencialista no es tal, sino ficciones, y que el patrimonio es una expresión del conflicto cultural.

Estos conflictos no son sólo simbólicos, sino que también se han materializado en luchas físicas. Chiapas tiene su historia al respecto. Me referiré a una de ellas. En el año 2008 un grupo de ejidatarios tomó las casetas de acceso a las ruinas arqueológicas de Chinkultik y a los Lagos de Montebello. Ambos espacios patrimoniales se encuentran en su territorio, que a su vez forma parte del municipio de La Trinitaria, en la zona limítrofe con Guatemala. Lo que subyace detrás de esta acción es el derecho al patrimonio. Los habitantes de esta localidad pretendían tener el control de ambos espacios, y por lo tanto obtener ganancias económicas. Las ruinas arqueológicas están bajo resguardo del Instituto Nacional de

5 Véase, por ejemplo, a Lisbona Guillén, 2014.

Antropología e Historia y los lagos de Montebello de la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas.⁶

El Estado respondió con la desocupación de las áreas. Los policías entraron al ejido, desalojaron a los manifestantes y asesinaron a seis de ellos; otros resultaron lesionados y muchos encarcelados.

Lo que sucede es la contradicción entre un modelo de Estado nacional y las identidades locales. Esta zona es habitada por grupos indígenas tojolabales de filiación maya. Los grupos originarios alegan el derecho que tienen al usufructo de su patrimonio histórico, mas éste es aprovechado por el Estado mexicano. La tensión es resultado de un proceso histórico. El Estado se apropió de los recursos naturales y culturales, construidos como patrimonio por los pueblos que lo habitan, y lo han usado con fines científicos, turísticos, económicos y como recurso identitario. El modelo de Estado nacional, surgido sobre todo en el siglo XIX, mientras las fronteras políticas y territoriales terminaban de acomodarse, se ha agotado por la irrupción de la sociedad civil y de la organización de los pueblos, quienes no se sienten representados. ¿Cómo resolver dicha tensión? ¿Qué modelo de Estado es el que impera construirse? Mientras estas preguntas quedan en el aire, nuestra idea de patrimonio ha transitado de la apropiación estatal al reclamo popular.

La idea de patrimonio en la legislación local

El patrimonio como recurso no es una tarea exclusiva de los Estados, también lo ha sido del mercado. El nuevo propósito que se pretende alcanzar es la remuneración económica. Lo patrimonial se ha convertido en una mercancía, privilegiando su valor de cambio por encima de su valor de uso.

En estos contextos y evoluciones, las legislaciones respectivas no se han quedado atrás. Los debates legislativos también han dado cuenta de una idea de patrimonio. Las distintas reuniones sobre políticas culturales y otras sobre patrimonio se han visto enriquecidas por discusiones en torno a lo patrimonial.

6 Enríquez, 2008. Sobre el mismo ejemplo volveré más adelante.

De este modo podemos observar dos desplazamientos. El primero de ellos se refiere al tránsito que ha ocurrido de una visión del patrimonio como *objeto* a otra del patrimonio como *expresión* creativa. La segunda al recorrido del Estado como legitimador de lo patrimonial, a la emergencia de la ciudadanía en esta tarea.

La primera de ellas concibe al patrimonio como la herencia cultural objetivada en monumentos artísticos, históricos y arqueológicos. Su énfasis entonces recae en la preservación de lo que los seres humanos hemos construido, es decir, literalmente en su obra. Inmersa en esta primera aproximación se halla la prominencia del Estado como agente legitimador. El desplazamiento que aquí ocurre, es decir, hacia el reconocimiento de las expresiones, ha dado pie a otro concepto: patrimonio intangible. De este modo el reconocimiento a la creatividad y a distintas formas expresivas ha modificado la idea de que ya no se trata solamente de la obra sino de la capacidad para crear dicha obra. Incluso la idea de obra ha cambiado, donde el objeto ha de ser el centro de la discusión, para ampliarla a la experiencia.

El segundo desplazamiento se halla en la irrupción de la ciudadanía. Aquí subyace la pregunta: ¿cómo y quién valora el patrimonio? El Estado ha dejado de ser el único agente legitimador, mismo que con sus declaratorias y catálogos o registros decidía qué era el patrimonio y por lo tanto establecía medidas para su salvaguardia. Pero los modelos del Estado-nación y sus estrategias democráticas han caducado. Los ciudadanos ya no se sienten representados y exigen la participación en la vida pública. En ese contexto, el reconocimiento de lo patrimonial es una acción dialéctica entre un Estado que establece leyes para su salvaguardia, y el reconocimiento de las comunidades de lo que debe considerarse como patrimonio. A veces esta relación dialéctica no es tal; sin embargo, no necesariamente las comunidades requieren del Estado y no siempre el Estado reconoce a las creaciones comunitarias.

Ahora bien, estos antecedentes son importantes para comentar la Ley de las Culturas y las Artes de Chiapas. Promulgada en el año 2006, esta ley confiere responsabilidades a los agentes culturales locales y señala sus tareas y responsabilidades. Los agentes culturales señalados son el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, quien se ayudará de las uni-

versidades públicas, los municipios, así como de asociaciones civiles de artistas, investigadores, gestores culturales.

Es una ley que bebe de la historia y las transiciones a las que he hecho alusión. ¿De qué modo? Sus capítulos y artículos hacen referencia a la cultura como obra y como capacidad creadora. También señala las responsabilidades de la autoridad estatal y las formas en que la sociedad civil coadyuva en sus tareas. Hasta aquí, con esta lectura panorámica, no parece haber mayor crítica a la ley. Sin embargo, los capítulos dedicados explícitamente a las definiciones y acciones a favor del patrimonio parecen olvidar estas consideraciones históricamente recientes y de avanzada.

A partir del Título Sexto: “Del patrimonio cultural y artístico del estado”, aquello que parecía ser de avanzada parece retroceder. Su artículo 81 señala que el patrimonio está constituido por los bienes y valores culturales. Se entiende entonces que son los objetos materiales y las expresiones creativas no necesariamente objetuales. Posteriormente el artículo 84 parece olvidarse de esta amplitud de miras. Se trata de una definición de términos, es decir, señala lo que se entenderá por patrimonio y sus expresiones en la ley. Ninguna de estas definiciones alude al patrimonio intangible. De este modo comienza a señalar las distintas acciones del estado, asociaciones y ciudadanía en la salvaguardia del patrimonio cultural y natural.

Es importante señalar la importancia concedida a las estrategias de difusión y educación del patrimonio. Los artículos 113 y siguientes aluden a las actividades de sensibilización sobre el patrimonio. Son importantes debido a que su reconocimiento no es una tarea exclusiva del Estado, sino que la sociedad debe también otorgarle el valor que se merece. Lo anterior pasa por estrategias de educación estética, artística e histórica.

Sobre el cuidado del patrimonio cultural intangible, *ergo* capacidades creativas, solamente el artículo 114 hace referencia. Este artículo señala la responsabilidad del Estado y ayuntamientos en el cuidado y conservación del patrimonio. A la letra dice su numeral III: “Bienes intangibles: gastronomía, costumbre, rituales, danzas, religiones;”.

El título séptimo también se refiere al patrimonio. Lo que aquí se desarrolla es sobre el arqueológico, artístico e histórico. Señala la creación de Consejos para su cuidado y de la realización de catálogos. No más.

Como hemos visto, la ley en cuestión no alcanza a alinearse a las declaratorias, cartas y lineamientos internacionales. No quiero decir que deba supeditarse a discursos estandarizados. Sino más bien atender los contextos en los cuales se aplicará. Chiapas es un estado rico en patrimonio cultural y natural. Su patrimonio va mucho más allá de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos. Su riqueza también está en su lenguaje lleno de arcaísmos y voseo; su música tradicional, que no se circunscribe a la marimba; las ritualidades de los pueblos indios, campesinos y su resignificación en las ciudades; carnavales y fiestas tradicionales; gastronomía, modos de ser y estar. Esta otra riqueza parece no tener la misma importancia en la ley, cuyas menciones son mínimas en cuanto a definiciones o a derechos de autor.

Patrimonio, disputa por la nostalgia

La Modernidad nos vendió la idea de progreso. Sus valores se fundamentaron en un paradigma: el dominio de la naturaleza, primero, y el de la sociedad, después. Se pensó que la ciencia debía ser una de las formas de comprender el mundo que abonaría en el bienestar de la humanidad. La racionalidad que le subyace permitiría no sólo planear el futuro, sino desarrollar a las sociedades.

Esa gran narrativa creó grandes expectativas y grandes desencantos. Los tiempos que ahora llaman posmodernos hallan su marca en el derrumbe de los relatos. Primero el capitalismo, después el socialismo. Desde entonces es posible decir que existe una nostalgia por el pasado y al mismo tiempo un reproche por las decisiones que en su momento permitieron la imposición de los relatos.

En este contexto,

[...] también despiertan una mayor atención y preocupación los bienes patrimoniales, sobre todo aquellos que tienen un contenido simbólico muy relevante para

la población local y cuya continuidad se percibe amenazada. Todo ello refleja que el patrimonio no es considerado hoy, en modo alguno, un tema irrelevante.⁷

Y es que el patrimonio cultural frecuentemente es entendido como la herencia, esos bienes objetuales y performativos que se transmiten de mano en mano, de boca en boca. En tanto herencia pertenecen al mundo del pasado, de la nostalgia. El desencanto se acentúa cuando experimentamos la crisis de un modelo de Estado, el nacional, y de una democracia, la representativa. Esta crisis supone la emergencia de nuevos actores políticos, cuya síntesis podemos nombrar como social. Los actores sociales, que se estructuran en organizaciones vecinales, ecologistas o patrimoniales, por mencionar algunas, construyen espacios de disputa originados por la necesidad de participar en lo público, y como consecuencia del desencanto de la Modernidad y la crisis del Estado nacional.

En lo que respecta a las asociaciones patrimoniales, no podemos perder de vista que son importantes debido a que la idea de patrimonio es socialmente construida y en ella ejercen un papel importante las comunidades involucradas.⁸ Esta emergencia de la sociedad civil en lo patrimonial crea espacios de disputa por el patrimonio cultural. Dicha tensión se manifiesta al comprender que los territorios se construyen socialmente y que en esta interacción actúan tres agentes: los actores locales o sociedad civil; el Estado y su aparato administrativo; y el contexto internacional.⁹

En este contexto de disputa es necesario comprender también la idea de territorio. Una de sus aproximaciones conceptuales nos dice que el territorio es el espacio físico revestido de poder.¹⁰ Además de esta idea, que me parece importante para situar a uno de los agentes, el Estado, hay otras formas de acercarnos al concepto de territorio: “como un espacio social producido material y simbólicamente por sujetos que construyen narrativas, las cuales cristalizan en prácticas culturales y espaciales específicas”.¹¹

7 Hernández Ramírez, s/f: 4.

8 UAM, 2018a: 2.

9 *Ibid.*, pp. 3 y 4.

10 Taracena, 2008.

11 UAM, *ibid.*, p. 5.

De este modo podemos comprender que las disputas por y en el territorio no son ejercicios de poder político sino también simbólicos. El Estado busca imponerse y la sociedad civil resistir. Las disputas políticas se dan en el ámbito del ascenso al poder instituido; las simbólicas suceden en el marco de la apropiación del espacio habitado. En las dos disputas podemos situar al patrimonio cultural.

El patrimonio como recurso

Al inicio exponía la crisis de la Modernidad como el marco del ascenso del pasado. Este marco es importante cuando se habla de la gestión del patrimonio cultural. Los casos en los que el Estado ha tratado de modificar ciertos bienes patrimoniales, como lo son las ciudades, ha resultado en conflicto debido a la desconfianza que supone la modificación de la memoria histórica. La experiencia de la Modernidad nos ha mostrado dicho desencanto.

De este modo, el patrimonio ha servido como recurso para el consenso y no deja de ser fuente de conflicto. Una estrategia de acercamiento al patrimonio como consenso lo podemos encontrar en lo siguiente. En el año 2018, el entonces diputado local en Chiapas, Carlos Penagos Vargas, ante sus propuestas de Ley de Desarrollo Urbano, promovió que se declarara patrimonio cultural de los tuxtlecos la fuente conocida como El Magueyito. Se trata de un monumento que marcaba los límites territoriales de la ciudad de Tuxtla, mas no los límites del municipio. Se instaló en las afueras de la ciudad hacia la década de 1950. Al paso del tiempo, la fuente quedó inmersa en la mancha urbana, pues la ciudad creció mucho más allá de sus fronteras.

Carlos Penagos buscó legitimar su propuesta de la mano de la Asociación de Cronistas de Chiapas. Durante el evento de declaratoria, “los encargados de llevar los registros históricos coincidieron en señalar que de esta forma se garantiza la protección, preservación, y resguardo de

sitios, monumentos, edificios simbólicos y representativos que le han dado identidad a nuestros pueblos”.¹²

Si bien es cierto que no hay conflicto evidente en la propuesta, tal acción se da en una disputa política. El hecho de declarar patrimonio cultural de Tuxtla a esta fuente es resultado de una estrategia para hacer una carrera política que le reditúe en capital simbólico al diputado. Esta interpretación se colige al observar la trayectoria del personaje. Nunca había hecho propuesta alguna de relevancia. Sin embargo, al conocerse las intenciones públicas de llegar a la candidatura por la presidencia municipal, en 2017, el diputado se movió en redes sociales y medios tradicionales, lanzando esta propuesta. Posteriormente hizo lo mismo al declarar patrimonio al edificio de la Escuela Secundaria del Estado, viejo Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. También se tomó la foto y prometió declarar patrimonio al inmueble.¹³ Después del terremoto del 7 de septiembre de ese año nada se ha hecho al respecto y el edificio, a punto de derrumbarse, hubo de ser restaurado.

De este modo es posible comprender dichas propuestas de salvaguardia patrimonial en un contexto de disputa por el poder político. Este tipo de propuestas se quedan realmente en esto: letra muerta. Dicha ley nunca fue promovida y no ha habido ninguna acción para rescatar o preservar dichos monumentos patrimoniales. Ambos sirvieron como marco para la promoción política de un diputado que para entonces manifestaba abiertamente sus aspiraciones a la presidencia municipal.

Otro caso de disputa patrimonial significaron las ruinas arqueológicas de Chinkultik, al que aludí anteriormente y retomo. En el año 2008, habitantes del ejido Miguel Hidalgo tomaron la caseta de cobro que permite el acceso a las ruinas arqueológicas. La acción se debe al reclamo por administrar económicamente la zona, además de que, según los habitantes, la tienen en mal estado.

“Desde entonces, ‘cobramos 20 pesos por la entrada, no los 35 que cobraba el INAH’, afirmó un lugareño, quien manifestó que entre semana

12 Alvarado, 2017.

13 Fuentes, 2017.

obtienen ingresos de entre 300 y 400 pesos diarios, y los sábados y domingos entre mil y mil 500”, según refiere una nota de prensa.¹⁴

La disputa por el patrimonio es una disputa por sus ganancias. Aquí miramos al patrimonio como un recurso económico. Pero si ampliamos la escala de observación, es posible mirar también las disputas en los territorios. Las ruinas se ubican en un ejido y sus habitantes reclaman su usufructo. Es un territorio cuya apropiación es solamente de quienes en él lo habitan. Sin embargo, las ruinas, al ser declaradas propiedad de la nación, pertenecen a un territorio más amplio: México. Pero este territorio se ha construido simbólicamente a través de una estrategia de Estado, de una política cultural cuya eficacia se halla en la identidad promovida estatalmente. Luego entonces el conflicto es entre dos comunidades: la primera de ellas vinculada a un territorio ejidal, la segunda a un territorio nacional. La comunidad ejidal toma parte efectiva en el conflicto; la nacional la observa desde sus televisores y transfiere la responsabilidad al Estado.

En ambos casos podemos pensar el patrimonio como una disputa por el pasado. En el primero de ellos busca apropiarse de ese Tuxtla que se fue; la apropiación es vía un agente estatal, cuya intención es política, entendida aquí como la disputa por el poder.

La segunda es también la disputa por un pasado mucho más lejano, arqueológico. La disputa es también política, pero entendida como las acciones en busca del bien común. El patrimonio es visto como recurso económico y en él se tensan las comunidades locales frente a las nacionales.

Ambas disputas son síntoma de una crisis de la Modernidad. La primera de ellas busca legitimarse apropiándose del pasado; la segunda busca restituir lo que el Estado se ha apropiado. La racionalidad del Estado ha fracasado.

14 Enríquez, 2008.

Referencias

- Alvarado Lang, Pedro. (1951). *Bonampak: Argumento con guión para ballet*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Alvarado, Marcos. (2017). “El Magueyito, patrimonio cultural de Tuxtla.” *Noticias*, 25 de mayo. Formato html, disponible en <http://www.noticiasnvi.com/Articles/chiapas/2017/05/25/el-magueyito-patrimonio-cultural-de-tuxtla>, consulta 23 de febrero de 2018.
- Enríquez, Elio. (2008). “Seis muertos en el desalojo policiaco de zona arqueológica de Chiapas.” *La Jornada*, 4 de octubre. Formato html, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/05/index.php?section=politica&article=003n1pol>, consultado el 23 de febrero de 2018.
- Fuentes, Roberto. (2017). “El emblemático ICACH.” *El Heraldo de Chiapas*, 20 de junio. Formato html, disponible en <https://www.elheraldodechiapas.com.mx/cultura/el-emblematico-icach/>, consultado el 23 de febrero de 2018.
- González Roblero, Vladimir. (2015). “Política y difusión cultural en Chiapas de 1948 a 1952. El caso de las revistas *Chiapas* y *Ateneo*.” En: Cynthia Hurtado, y otros, *Una visión interdisciplinaria del arte* (pp. 63-79). México: Universidad de Sonora.
- Hernández Ramírez, Javier. (s/f). “De resto arqueológico a patrimonio cultural.” En: Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, formato pdf, disponible en www.gestioncultural.org
- Lisbona Guillén, Miguel. (2014). *Allí donde lleguen las olas del mar... Pasado y presente de los chinos en Chiapas*. México: UNAM.
- Taracena, Arturo. (2008). “Región e historia.” Revista *Desacatos*. Formato pdf, disponible en www.ciesas.edu.mx, consulta 20 de febrero de 2018.
- Universidad Autónoma Metropolitana. (2018a). *La nueva escena del patrimonio: Territorios y disputas culturales*. Documento de trabajo del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- . (2018b). *La ruta del patrimonio. Orígenes, sustentos y transformaciones*. Documento de trabajo del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vos, Jan de. (1998). *El sentimiento chiapaneco. Ensayo sobre la independencia de Chiapas y su agregación a México*. Chiapas: Cecytech.



fabricio molina
Advertencia principal
xilografía, linografía
100 x 70 cm

COMENTARIO A LA CARTA CULTURAL IBEROAMERICANA

La política cultural en Iberoamérica ha seguido su ruta al ritmo de la Historia. Un acontecimiento importante ha sido el descubrimiento de América. La historia del sistema-mundo halla aquí su origen. Desde entonces el conocimiento del planeta efectivamente ha caminado hacia su *completud*. El capitalismo evolucionó y los procesos de acumulación originaria europeos comenzaron con el saqueo de las tierras descubiertas.

La dimensión cultural vivió un proceso similar al económico. ¿En qué sentido? Los modelos culturales se importaron a América. Desde la religión que se impuso a través de un proceso violento, hasta los cánones estéticos y literarios. Muchas de estas imposiciones se dieron a través de los encomenderos y las órdenes frailesanas. Posteriormente, con los procesos de secularización, el Estado paulatinamente asumió el control de los modelos culturales. En México, por ejemplo, en el siglo XIX la moda fue europea, específicamente parisina. Y el espíritu nacional se forjó a través de una conciencia histórica y estética: la literatura y las artes plásticas, en tanto géneros discursivos, ejercieron un papel importante, junto con la prensa, en el debate de las ideas políticas, culturales e identitarias.

El sistema mundo se ha afianzado desde bien entrado el siglo XX. Esto ocurrió gracias al desarrollo de la tecnología de la información y la comunicación. La tecnología ha permitido el acceso y crecimiento desigual de las economías, lo que ha dado origen a un nuevo imperialismo económico. Los *mass media* han sido un factor de primer orden para la globalización de la cultura. Marshall McLuhan la definió de este modo: aldea global. Los valores culturales se han globalizado de tal forma que el planeta se ha convertido en una aldea.

Este gran proceso, groseramente resumido, es al que América Latina se ha sumado como curso histórico. El surgimiento del sistema mundo es un fenómeno que caracteriza a la Modernidad europea. Por lo tanto, es la

Modernidad y sus *post* lo que ha permeado en estructuras históricas ajenas, como las que se construyeron antes del mal llamado descubrimiento de América. Al paso del tiempo se ha discutido la pertinencia de este curso histórico, sumarse de nueva cuenta a él, desprenderse o hibridarse.

La política cultural no es ajena a este debate. Las instituciones culturales internacionales, como la UNESCO o la Organización de Estados Iberoamericanos parecen no ser indolentes, aunque sus posturas aluden más a la imposición de una política cultural en el ámbito internacional, sin menospreciar el reconocimiento de las particularidades. Tal es el caso de la “Carta Cultural Iberoamericana”, de la que hago los siguientes comentarios.

La Carta Cultural Iberoamericana

El contexto enunciado en párrafos anteriores nos permite entender los esfuerzos de integración regionales. Éstos se han hecho en el ámbito de lo económico, principalmente, lo que supone el esfuerzo de articulación de redes locales para participar en las economías globales. En lo tocante a lo cultural, la Carta Cultural Iberoamericana resulta ser un instrumento político que permite la creación de un espacio cultural iberoamericano, necesario ante el embate de los imperialismos culturales, principalmente los occidentales.

El objetivo de la Carta es favorecer la diversidad cultural al interior de Iberoamérica y ponderar el respeto a los derechos humanos, derechos culturales, así como a las culturas originarias, las afrodescendientes y las de los pueblos migrantes. Podemos colegir que esta preocupación es una respuesta a los procesos de homogenización que implica la globalización. En este sentido, la idea de cultura que subyace en la Carta aboga por el reconocimiento de lo simbólico vinculado al desarrollo. Estos elementos simbólicos son los que diferenciarán, al mismo tiempo, los resultados de esta capacidad humana situados históricamente, es decir, aquellas particularidades que aparecen en el ancho territorio iberoamericano.

La idea de cultura como base de desarrollo es un proyecto internacional, construido desde la UNESCO. Partir de él me permite hacer las siguientes observaciones sobre la Carta:

1. Es un documento que está alineado a las políticas culturales internacionales. Encuentro que el espíritu de la Carta es contradictorio respecto a sus declaraciones de principios. La contradicción radica en construir un espacio común de acuerdo con la cultura de la Modernidad como propia, aunque haya en ella un reconocimiento a la diversidad.

América Latina en particular ha asumido la construcción de una epistemología decolonial. Desde esta perspectiva la Carta, que para nada se asume desde esta corriente de pensamiento, busca la integración a la Modernidad, es decir, construir un espacio que le permita desde adentro establecer un diálogo global. En tanto propósito integrador, la Carta no critica la Modernidad y, en ese sentido, su finalidad se contradice con el ejercicio de poder colonial que históricamente se ha impuesto.

2. La Carta, a pesar de lo anterior, también es una oportunidad para construir un espacio cultural común desde la idea de frontera. Las fronteras no solamente son físicas, sino también simbólicas. Existe una frontera cultural entre los pueblos iberoamericanos. Esta frontera obedece a los lechos históricos por los cuales los pueblos han transitado. Por un lado, la Modernidad como pozo histórico de la Península Ibérica; por otro, la colonialidad y las estrategias de resistencia como huella histórica de los pueblos latinoamericanos, afrodescendientes y migrantes.

Néstor García Canclini llama hibridación a este espacio fronterizo. Walter Mignolo, por su parte, ve la frontera como condición histórica que permite desprenderse de la Modernidad. La quiero plantear como una posibilidad en términos de ambos autores: como estrategias, dirá Canclini, para entrar y salir de la Modernidad; y como desprendimiento, mas no negación, de la herencia moderna europea.

De este modo, puedo deducir que la idea de cultura iberoamericana que se intuye en la Carta busca el reconocimiento de lo local para dialogar, desde adentro de la Modernidad, con lo global. Pero en ella misma está incubada la idea de la cultura como frontera, en tanto contingencia, es decir, la cultura iberoamericana como una posibilidad. Sólo eso.

Ahora bien, después esta lectura sugerente, es necesario también preguntarnos por las posibilidades de construir una política cultural iberoamericana y sus mecanismos para echarla a andar. Considero que la Carta es un instrumento para la elaboración de una política pública cultural. Las políticas culturales locales, la mayoría de ellas quiero entender, se alinean a los documentos emanados de las conferencias mundiales. Muchas de ellas, además, están atentas en mayor o menor medida a las características de los espacios territoriales donde se construyen. Desde esta perspectiva, se puede decir que es posible una política cultural iberoamericana tal como la Carta lo propone.

Quiero insistir en el fundamento filosófico de la política cultural que emana de la Carta. Considero que hace falta la elaboración de una política cultural cuyo fundamento esté en otro lado. Las preocupaciones manifestadas en la Carta son las mismas que se han enunciado desde las conferencias culturales: la protección al patrimonio, el fomento a la creatividad, el uso de tecnologías, la educación estética, la interculturalidad y el acceso a bienes y servicios culturales, entre otros. Considero que el *ethos* que se impone en dichos instrumentos no deja de ser ilustrado, por más que se intente armonizar con otras discusiones teóricas y filosóficas en torno a la cultura.

Además de lo anterior, tampoco dejemos de observar a los sujetos históricos que están detrás de las políticas. Se han construido caudillismos culturales (Krauze *dixit*) que han instaurado discursos de largo aliento. José Vasconcelos fue uno de ellos, en el caso de México. Su idea de cultura, atenta a su tiempo, privilegiaba al artista; las misiones culturales y otras estrategias “democráticas” no eliminaban la visión civilizadora que las alentaron. Ese discurso autoritario, dirá Foucault cuando habla del autor, permea desde funcionarios de alto rango, como fue el caso de Rafael Tovar y de Teresa en el extinto Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, hasta pequeños funcionarios que toman decisiones sobre la cultura.

La Carta Cultural Iberoamericana resume el rumbo de las políticas culturales internacionales. Son atentas a los contextos globales. Sin embargo, la estrategia para participar en el ámbito internacional resulta contraproducente: geoculturalmente siguen eurocentradas y en el fondo subyace un discurso de dominación: incorporar al cauce histórico occi-

dental los devenires distintos, como lo han sido los de los pueblos indígenas, afrodescendientes y migrantes.

Desde esta perspectiva, es urgente cambiar el punto de partida. La gran incógnita seguirá siendo: ¿cómo armonizar las tradiciones históricas sin que ninguna de ellas se imponga pero que tampoco se excluyan?

RECTORÍA

Dr. José Rodolfo Calvo Fonseca

Rector

Dr. Pascual Ramos García

Secretario General

Mtra. Aurora Evangelina Serrano Robledo

Secretaria Académica

Lic. Belén Alejandra Palacios Cabrera

Abogada General

Lic. Dulce Magdalena Velasco Guerrero

Directora de Extensión Universitaria

FACULTAD DE ARTES

Dr. Alejandro Bolaños Pérez

Director

CUERPO ACADÉMICO ESTUDIOS SOBRE
ARTE Y CULTURA: PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz

Dra. Claudia Adelaida Gil Corredor

Dr. Vladimir González Roblero

Paradojas de la política cultural.
Arte, gestión cultural y patrimonio
se terminó de imprimir en octubre de 2019
en los talleres de Ediciones de la Noche

El tiraje fue de 500 ejemplares.

www.edicionesdelanoche.com

Otros libros del autor

- *El reino de la intriga. La construcción del pasado en ficciones históricas sobre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2011.
- *Novela, historia y memoria del levantamiento tzotzil de 1869*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2015.

Coautor

- *Arte manifiesto*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2019.

Coordinador

- *Señal y laberinto. Aproximaciones académicas en torno al arte y las humanidades*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2011.
- *Investigación en artes y humanidades*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2013.
- *Arte y epistemología*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2015.

Este libro reúne varios ensayos sobre política cultural, pensados a partir de discusiones académicas ocurridas en distintos momentos en el contexto universitario. Fueron escritos tratando de ejemplificar dichas discusiones con fenómenos culturales, históricos y artísticos de Chiapas. La intención del autor es que sea leído por promotores, gestores, investigadores y creadores en formación. No pretende, sin embargo, ser un libro de texto o cuaderno de apuntes, pues hay en él una preocupación ensayística, investigativa, analítica y crítica.

Por lo tanto, se trata de situar discusiones locales y regionales en los márgenes de preocupaciones teóricas que nutren la emergencia del campo epistemológico de la gestión cultural en México y América Latina.

El autor recurre al ensayo como género discursivo pues en él, como alguna vez sugirió Alfonso Reyes, convergen otros géneros, otras formas de decir. Los ensayos aquí reunidos son, a su modo de ver, como el centauro de Reyes: hay en ellos rigor académico, pero al mismo tiempo aventura y posibilidad. El uso de conceptos teóricos, de fuentes de información como garantes de verdad, se entremezclan con el lenguaje llano y con la incertidumbre frente a aquello que se sostiene como probable.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS

ISBN 978-607-543-084-3

