



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE ECONOMÍA
CENTRO DE ESTUDIOS DEL DESARROLLO
ECONÓMICO Y SOCIAL**

**ANÁLISIS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LAS
POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO: EL CASO
DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN DESARROLLO ECONÓMICO Y
COOPERACIÓN INTERNACIONAL**

PRESENTA:

Josué Daniel Martínez Cruz

DIRECTORA DE TESIS

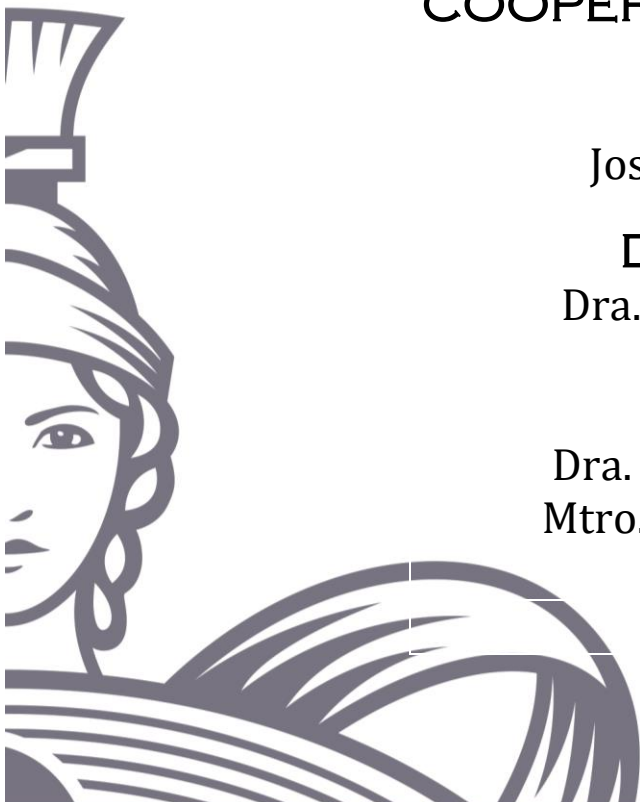
Dra. María Isabel Angoa Pérez

COMITÉ TUTORIAL:

Dra. Rocío Magali Barbosa Piza

Mtro. Juan Isaías Aguilar Huerta

PUEBLA, PUE. DICIEMBRE 2022



BUAP

Facultad de
Economía

Agradecimientos

"Aun en casa vivimos vacilando; sobre las olas, en flotante morada, quién sabe a dónde vamos".

Ôtomo no Yakamochi

El presente trabajo es consecuencia directa de la pandemia del COVID-19 y de la precariedad que se vive en el sector de la cultura, ya que, ante la falta de trabajo en 2020, encontré una oportunidad para continuar con mis estudios tras 10 años de trabajar en instituciones y festivales, escribiendo o tomando fotografías: este trabajo es la vela del barco borracho de Rimbaud, con el que identifico mi vida, una deriva arriesgada y sin rumbo, a veces sin preocuparse por la carga o el equipaje, pero en movimiento.

Pero el movimiento y el cambio no sólo están determinados por el transporte y el trayecto, sino por las anclas, las necesidades, los puertos y los hogares; es por ello que primero quiero agradecer a mi hogar, el primero, el único. Es por ello que primero, quiero agradecer a mi familia, comenzando por mi madre, Noemí Cruz García, quien siempre me ha apoyado en cada una de las aventuras que he emprendido, siempre con palabras de amor (y uno que otro regaño bien merecido) para cada una de mis decisiones y acciones. A ella, todo mi reconocimiento y amor como madre. Del mismo hogar, quiero agradecer a mis hermanas, Virginia, Pilar y Paulina Martínez y a mis hermanos, Gabriel y Luis Martínez, quienes están siempre conmigo sin importar la distancia, la calamidad o la fiesta. Gracias. A mis sobrinos, Yael, Zuriel y Miguel, a mis sobrinas Luna y Samantha; quienes van construyendo sus propios barquitos, enseñándome a mi cómo se debe hacer.

Agradezco a mi padre, Enrique Martínez Garrido†; quien espero siga acumulando historias de viajes para que un día vuelva a maravillarme con su voz; cuyo recuerdo de amor y perseverancia me alienta a seguir navegando, cumpliendo, con muchos tropiezos, pero sin detenerme, algunos de los planes que le conté por teléfono en sus madrugadas al volante.

Quiero agradecer también a las personas que me han acompañado, inspirado, apoyado y amado en esta deriva: a Elizabeth y a su familia; a Daniela García, Karla Gasca, Dafné Borromeo, Luna Silva, Veró Cortes, Érika Manríquez, Raúl Maza, Carlos Palacios, Miguel Peralta, Arturo Reyes, entre otras y otros.

Gracias, especialmente a Samantha Montiel; gracias por tu compañía, cariño e intensidad por la vida.

Agradezco a todas y a todos los docentes de la Maestría en Desarrollo Económico y Cooperación Internacional, al comité tutorial del presente trabajo, la Dra. Rocío Magali Barbosa Piza, División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, Campus León y al Mtro. Juan Isaías Aguilar Huerta; así como a mi directora de tesis Dra. María Isabel Angoa Pérez, quien no sólo confió en mi como persona, como estudiante y como tesista, sino que confió en el tema de este trabajo y me permitió abordar la importancia de la cultura y el arte en los estudios sobre el desarrollo

Extiendo este agradecimiento al personal del Festival Internacional Cervantino que me permitió realizar mi prácticum; así como a Mariana Aymerich, Directora General; Raquel Bück, Directora de Planeación; y con Gabriela Morales, Directora de Programación; quienes me confiaron sus conocimientos, estrategias y opiniones para desarrollar este trabajo en plena efervescencia de la organización de su edición 50.

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) que me otorgó una beca nacional para poder llevar a cabo los estudios de maestría y que concluyen con la presentación de la presente tesis. Gracias CONACYT por la oportunidad de continuar con mi formación profesional, espero que mi práctica y conocimientos puedan ser de utilidad para las y los ciudadanos de este país.

Finalmente, agradezco a la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado por el apoyo otorgado para la conclusión de esta tesis dentro del Eje IV. Modelo de Investigación abierta y compartida. Objetivo 13. Formar recursos humanos que impacten positivamente el contexto social y científico como consecuencia de su accionar en una comunidad para lograr una educación desarrolladora de la transformación. Indicador establecido en el Plan de Desarrollo Institucional 2021-2025.

Índice

INTRODUCCIÓN	_5
CAPÍTULO I: ELEMENTOS TEÓRICOS SOBRE LA CULTURA Y LA VIDA CULTURAL	_8
1.1 EL CONCEPTO DE CULTURA	_8
1.2 INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CULTURA	_17
1.3 CULTURA EN TRÁNSITO, DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD	_26
1.4 CAPITALISMO Y CULTURA	_35
1.5 CULTURA Y DESARROLLO	_45
CAPÍTULO II: POLÍTICAS CULTURALES Y VIDA CULTURAL	_52
2.1 DERECHOS HUMANOS Y DERECHOS CULTURALES	_52
2.2 POLÍTICAS CULTURALES	_59
2.3 POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO	_69
2.3.1 MONDIACULT	_76
2.3.1.1 DECLARACIÓN DE MÉXICO 2022	_80
2.4 POLÍTICA CULTURAL EN GUANAJUATO	_83
CAPÍTULO III: FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO COMO HERRAMIENTA DE LA POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO	_88
3.1 UNA APROXIMACIÓN A LOS FESTIVALES	_88
3.2 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO	_94
3.3 CERVANTINO 50. TESTIMONIOS DE UN FESTIVAL COMO POLÍTICA CULTURAL	_102
3.4 DESCULTURIZACIÓN DEL CERVANTINO	_116
CONCLUSIONES	_119
BIBLIOGRAFÍA	_123
APÉNDICE A	_134

Introducción

El Festival Internacional Cervantino cumple 50 ediciones en 2022. Un proyecto cultural nacido de la vinculación comunitaria de la población de la Ciudad de Guanajuato en 1972, con impulso universitario y un respaldo del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976); que es considerado uno de los festivales multidisciplinarios más importantes a nivel mundial. Con esta efeméride como punto de partida, el presente trabajo aborda la implementación de las políticas culturales en México en el propio festival, a fin de hilvanar el proceso de desculturización que el gestor cultural Víctor Vich propone en su libro *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma práctica de acción política* (2014), como una forma de abandonar el reduccionismo con el que se ha abordado al papel de la cultura en el desarrollo.

La desculturización de la cultura, de acuerdo con Vich, se refiere a la práctica institucional y ciudadana para gestionar la cultura como un proyecto social, transversal y atento al cumplimiento de los derechos humanos, en el sentido de que la cultura se configure como una herramienta de empoderamiento político por parte de la ciudadanía, y como una estrategia integral de desarrollo por parte de las instituciones.

A partir de dicha premisa, se plantean tres capítulos donde se busca construir un análisis teórico de conceptos como cultura y vida cultural; un análisis contextual de los marcos legales nacionales e internacionales en torno a los derechos humanos y los derechos culturales como punto de partida para la elaboración de políticas públicas y culturales; y finalmente, un acercamiento al Festival Internacional Cervantino, cuya complejidad como proyecto cultural del Estado Mexicano ejemplifica la implementación de las políticas culturales en México, mismo que por su impacto, tiene en su construcción la oportunidad de incidir en la vida cultural más allá de su realización.

La construcción de este trabajo obedece a la necesidad de visibilizar el papel de la cultura dentro de los procesos de desarrollo implementados por las organizaciones internacionales en los países llamados en desarrollo, destacando su importancia central en la implementación de planes, programas y proyectos que abonen a la construcción de sociedades que garanticen la vida humana. Siendo los objetivos específicos del presente trabajo se esbozan a partir del análisis de la ejecución del Festival Internacional Cervantino como una herramienta de política cultural en México; desde

la conceptualización de la cultura y la vida cultural en el marco del desarrollo; la identificación de los ambientes culturales que genera el festival a partir de las políticas que lo enmarcan; así como la descripción de la función social y cultural del festival en el marco de su efeméride y sus posibilidades para trascender más allá del aspecto programático.

Es así que el primer capítulo denominado Elementos teóricos sobre la cultura y la vida cultural está construido a partir de la discusión sobre el sistemático reduccionismo del concepto de cultura en contraste con la visión académica de la sociología, la antropología y los estudios culturales, que hoy día es recuperada en los marcos internacionales. De concepto de cultura se aborda su institucionalización teorizando sobre las razones por las cuales la cultura se limita a las artes cuando el Estado tiene que darle un lugar entre sus responsabilidades para con la sociedad; señalando al tránsito entre modernidad y posmodernidad como el momento histórico donde comienzan las tensiones entre su implementación y su significado. Por otro lado, se aborda el protagonismo de la cultura, las industrias culturales y las industrias creativas dentro del capitalismo, propiciando una serie de teorizaciones y adjetivaciones como el capitalismo cultural, donde, sin desplazar plenamente a la industria, los bienes y servicios culturales se arraigan a un protagonismo dentro del mercado. Así mismo, como alternativa al desarrollo, lo cultural cuenta con un papel empeñado en dotarle de capacidades transformadoras, tanto en los discursos hegemónicos como en las subversiones de la sociedad, cuestionando la verticalidad del Estado para su aprovechamiento, pero promoviendo su transversalidad para incidir en los distintos sectores del desarrollo.

El capítulo segundo lleva por nombre Políticas culturales y vida cultural. En este segmento se abordan a la cultura como un derecho humano a partir de la búsqueda de la paz entre las naciones después de la Segunda Guerra Mundial con la creación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y sus distintas declaraciones entorno a los derechos humanos, a los derechos culturales y al patrimonio. Bajo este marco, se procede a abordar a las herramientas del Estado para la administración, las políticas públicas y específicamente las políticas culturales; desde su definición como las acciones para garantizar el desarrollo de la vida cultural, hasta un recorrido histórico por su formulación en México desde la figura de José Vasconcelos y la creación de la Secretaría de Educación Pública como el proyecto cultural que sigue vigente hasta hoy en día. Con mención especial se hace un acercamiento a la Conferencia

Mundial sobre Políticas Culturales, Mondiacult, realizada en dos ocasiones en la Ciudad de México (1972 y 2022); para finalmente devenir en la política cultural de la ciudad de Guanajuato, donde se revisan sus instrumentos legales, la construcción de sus instituciones, sus oportunidades y debilidades y en cuyo nicho se desarrolla el festival cultural más importante del país.

Finalmente, el capítulo tres que se titula Festival Internacional Cervantino como herramienta de la política cultural en México se aborda al sujeto del presente trabajo. Partiendo de la noción de los festivales culturales y artísticos como una manifestación de las políticas culturales, se desarrolla su importancia e impacto en la sociedad y una opción para la formulación de estrategias que busquen garantizar la vida cultural de la población. Dicho esto, se procede a describir el mito fundacional del Festival Internacional Cervantino, su historia, consumo por parte de la población, su uso como herramienta política por parte del Estado y su disertación hacia una política turística.

Para llevar a cabo el presente análisis, se realizaron tres entrevistas con las titulares de la Dirección de Planeación, Dirección de Programación y Dirección General; donde abordan los retos, las problemáticas y las nociones conceptuales y curatoriales del festival de cara al 50 aniversario; derivando en una breve aproximación entre las potencialidades con las que cuenta el festival para construir un evento que desplace la programación de eventos por la incidencia real de la vida cultural retomando la desculturización como una oportunidad para, abandonados los reduccionismos, pueda convertirse en una herramienta de empoderamiento ciudadano para liderar, con base en su prestigio, la desculturización de las políticas culturales.

El presente trabajo busca, como ya se mencionó, hacer visible la transversalidad de la cultura en los distintos análisis académicos en torno al desarrollo, no sin antes hacer un guiño a la literatura entorno al Quijote y al Quijote mismo, como una disertación de la propia realidad, un producto comunicativo humano, que al igual que otros campos del conocimiento, puede generar las preguntas pertinentes sobre la realidad.

Capítulo I: Elementos teóricos sobre la cultura y la vida cultural

“El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo.

La gloria es una incomprensión y quizá la peor”.

Jorge Luis Borges: Pierre Menard, autor del Quijote (1944)

El concepto de cultura

Entre toda la literatura borgiana se pueden encontrar diversos ejemplos de cómo se interpreta la realidad a partir de los cuestionamientos de sus personajes. El minotauro sensible condenado a pasar los días y las noches dilucidando sobre el origen del mundo y el sentido de su vida atrapado en el laberinto sin saber más allá de la sangre de sus visitantes; el paradigmático mundo de Tlön cuya sociedad concibe al universo “como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo” (Borges, 1944) mientras su legado se pierde en una enciclopedia de procedencia más dudosa que mágica; o la reseña que defiende hasta con los dientes a la máxima obra de Pierre Menard, que consiste en un par de capítulos del Quijote, en una apuesta por escribir desde su propia experiencia, palabra por palabra, la obra máxima de la literatura española.

En este último, somete a consideración del lector un retruécano donde la aspiración por escribir el Quijote del ficticio Pierre Menard, obedece a una paradoja: si el texto genera múltiples interpretaciones, entonces, múltiples interpretaciones pueden generar el mismo texto. Esto es, para abrir el presente trabajo, de forma metafórica: dilucidar sobre la valía que tiene generar un signo, no en el vacío, sino en un plano de significados que ya preconfiguran el mundo donde se insertan las historias. La hazaña de Menard no es menor, ya que el reto de su propia ficción no implica adaptar un personaje del Siglo XVII a la realidad del Siglo XX, ni mucho menos recrear la propia vida de Cervantes para poder escribir la misma obra, sino cuestionarse cómo la interpretación de un texto puede variar dependiendo del contexto, la temporalidad, el bagaje del receptor y por supuesto la cultura.

En el cuento, Borges plantea leer dos fragmentos paralelos del noveno capítulo de la primera parte de Don Quijote. Con gracia, el lector encuentra que ambos fragmentos son el mismo, sin embargo, para Borges, la apuesta es describir por qué no son el mismo texto a pesar de que cuentan exactamente con las mismas letras en el mismo orden, por lo que señala que sus principales diferencias son los conocimientos acumulados al momento de escribirlos, por ejemplo, habla de que Cervantes nunca leyó a Nietzsche y que Menard lo citaba sin duda alguna. Se puede interpretar a este cuento como una alusión que nos habla de que la ficción es una herramienta capaz de generar su propia realidad, y que esta no se sustenta en el vacío, sino que se formula como una expresión del conocimiento acumulado.

Con esta interpretación del cuento permite abrir la discusión sobre la cultura y los significados que se le han dado a lo largo de la historia, sus parámetros correspondientes al desarrollo de la humanidad y los marcos conceptuales que posteriormente se verán reflejados en las estructuras de gobierno, control, goce y dominio que la cultura representa como preservación de la vida. En el cuento se puede percibir como fútil el intento por hacer algo que ya se ha hecho, sin embargo, en una suerte de ironía, plantea un serio cuestionamiento sobre la construcción del arte y la cultura: la duda sobre si una obra se crea e interpreta por su contexto histórico, diacrónico o sincrónico; cómo sucede la interpretación de una oración si se lee hoy o hace 500 años, el sentido original de una creación y el sentido que se le encuentra al estudiarla, la formulación de una misma idea en contextos diferentes, las respuestas que un individuo ofrece a las preguntas de su forma particular de vida, y claro, las soluciones a los problemas que nos encontramos.

Desde un nivel semántico, Borges sugiere que aunque los signos sean los mismos, la lectura sucederá diferente porque depende de los procesos de interpretación de cada sujeto expuesto a la obra. Así, la palabra cultura, aunque la base de su análisis etimológico nos habla de los procesos que llevaron a los hombres y a las mujeres a construir la civilización, como lo es la agricultura como elemento cohesionador de la población que permitió el vínculo de las comunidades, la cultura es un proceso de confrontación con la otredad que se resignifica a sí misma conforme agota lo que intenta describir, un proceso que busca permanentemente la adjetivación y que la carga de distintos significados.

Desde la antropología, autoras y autores como Edward B. Tylor (1871), Franz Boas (1911), Terry Eagleton (2001), Ruth Benedict (1939), Clyde Kluckhohn (1949), Marvin Harris (2001), entre otros, han señalado que es precisamente el proceso civilizatorio y la relación que va tomando con la naturaleza, lo que ha motivado a las diferentes transformaciones semánticas con un significado polisémico y ecléctico a la cultura, pasando por conceptos evolucionistas, universalistas, idealistas, configuracionistas o materialistas.

Como señala Eagleton (2001), la palabra cultura es un concepto complejo que proviene de la naturaleza, y al mismo tiempo incide en ella. Se trata de una abstracción de lo que inicialmente fue una actividad relacionada con una acción material que vinculó al ser humano con la naturaleza: la agricultura, y que con el transcurrir de las escuelas del pensamiento, ha derivado en diversos significados, y para su estudio ha recibido distintas adjetivaciones, que en general la colocan como una “entidad” dialéctica entre “producir y ser producido” (p. 12).

Los seres humanos no son meros productos de sus entornos, pero esos entornos tampoco son pura arcilla que puedan usar para darse la forma que quieran. La cultura transfigura la naturaleza, pero es un proyecto al que la naturaleza impone límites estrictos. La palabra "cultura" contiene en sí misma una tensión entre producir y ser producido, entre racionalidad y espontaneidad que se opone a la idea ilustrada de un intelecto material y descarnado pero que también desafía al reduccionismo cultural imperante en gran parte del pensamiento contemporáneo. (p. 16)

Esta tensión semántica que se le atribuye a la cultura se va delineando a partir de los estudios antropológicos, donde el conocimiento y las actividades humanas, aunque giran en torno a la relación con la naturaleza, se centran en el ser humano como el epicentro de los significados. En este origen antropológico de la cultura, Tylor en 1871 se dispuso a definirla como un “complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad” (p. 64), sembrando las bases para el estudio de la cultura.

En esta definición se delimitan los diversos aspectos de la vida humana con base en las capacidades de los individuos, en los comportamientos que se van aprendiendo de esa misma naturaleza sin que ella forme parte de dichas capacidades.

Es en trabajos posteriores como en los de Boas (1938), que encontramos la aparición de la naturaleza como una categoría a tomar en cuenta para su análisis:

Puede definirse la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. (p. 166)

Sin embargo, el mismo autor refiere al peligro de “enumerar” los elementos de la vida para constituir la cultura “pues sus elementos no son independientes, poseen una estructura” (p. 166), que también habrá de integrar a los “los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos” (p. 166), delineando así el relativismo cultural norteamericano que habría de apreciar el origen y la diferencia de cada cultura.

Proveniente de la misma línea de pensamiento, podemos dar el paso al llamado configuracionismo cultural, cuya principal impulsora y alumna del mismo Boas; Benedict (1939), definiría a partir del estudio de las normas y los valores que estandarizan la “vida mental del hombre”, a la cultura como un comportamiento aprendido y concreto: “[...] el único modo en que podemos conocer la significación de un detalle dado de conducta consiste en ponerlo en relación con el fondo de los motivos, emociones y valores instituidos en esa cultura” (p. 78). Es decir, para la antropóloga, la cultura es la base en la que se ejecutan los comportamientos humanos, en un sentido condicional e incluso unívoco.

Será en trabajos derivados, como en el de Kluckhohn (1949), donde el espectro del condicionamiento, los productos y los comportamientos de la cultura son una “manera de pensar, sentir, creer”, conectándola con procesos biológicos. “Por “cultura” la antropología quiere significar la manera total de vivir de un pueblo, el legado social que el individuo recibe de su grupo” (p. 22). Estudiar la cultura para Kluckhohn, implica adentrarnos a esa “parte del medio

ambiente que ha sido creada por el hombre” (p. 22). Como conocimientos colectivos o de grupo, el autor propone que para definir y estudiar a la cultura es necesario acercarse a observar a las distintas colectividades y verificar sus comportamientos, tanto internos como externos, a través de la comparación e identificación con la otredad; con el lenguaje como elemento en común y canal de comunicación y las actividades que develan las pulsiones de supervivencia, así como los productos generados de dichas actividades como testimonios tangibles.

Sembrando las bases de lo que posteriormente sería la definición del ser biocultural, que de acuerdo al pensador francés, Morín (1997), atribuye a la visión positivista de vincular toda definición del ser humano a la dualidad entre lo natural y lo cultural, ya que “todo rasgo humano tiene una fuente biológica, a la par que todo acto humano está totalmente culturizado” (p. 1); Kluckhohn (1949) define a la cultura como el catalizador de los procesos biológicos, es decir, la respuesta que tiene el ser humano para la vida en los distintos ambientes en los que habita (p. 26). Sin embargo, al señalar que “la cultura no es una fuerza dispersa. Se crea y trasmite por las personas” (p. 27), abre el espectro para que la misma naturaleza y las condiciones de habitabilidad sean fuerzas suficientes para modificar a la propia cultura, es decir, se comienza a enunciar la dialéctica y tensión entre el producir y el ser producido.

En ese sentido, señala que la cultura, más que una categoría de explicativa, se trata de un proceso sobre cómo el conocimiento se va acumulando, no de manera lineal, sino que, en una forma abstracta:

La idea abstracta general sirve para recordarnos que no podemos explicar los actos, su experiencia individual en el pasado y su situación inmediata, exclusivamente en función de las propiedades biológicas de los pueblos. La experiencia anterior de otros hombres en forma de cultura interviene en casi todos los acontecimientos. Cada cultura específica constituye una especie de plano para todas las actividades de la vida. (p. 23-24)

La experiencia, es un elemento que se suma a la definición de la cultura, en una lógica de acumulación de capacidades para sobrevivir al entorno y generar un legado que le permita a otras generaciones sobrevivir.

Otra definición que abona a la construcción del concepto, es la del antropólogo Harris (2001), quien retoma los soportes para trascender más allá de lo abstracto, reiterando que la conducta es un resultado: “Cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)” (p. 9). Trascendiendo de lo idealista a lo material, se puede apreciar la necesidad de colocar a la cultura más allá de una definición de las conductas y modos de vida, más allá de lo biológico y de la idea misma, sino el resultado de los distintos fenómenos sociales de convivencia y supervivencia.

En ese sentido, Geertz (2003) cuestiona la formulación de la conducta: la cultura como la causa y consecuencia de la actividad humana, atribuyéndole un estado de canal transmisor de esquemas históricos, herencias de formas simbólicas y el propio desarrollo del uso de la cultura.

Desde los planteamientos del mismo Tylor (1871), la idea de que la cultura, la civilización, la sociedad, son conceptos diferentes que describen la misma capacidad articuladora de conocimientos, nos acerca a las ideas marxistas de la estructura y la superestructura como los esquemas donde vive la humanidad,

[...] donde las formas culturales encuentran articulación. La encuentran también, por supuesto, en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia; pero éstos cobran su significación del papel que desempeñan [...] en una estructura operante de vida, y no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí. (Geertz, 2003, p. 29)

Es pertinente acercarse a ese sistema de relaciones a través de un nivel semántico, como lo señalaría el mismo Geertz, la cultura es un tejido de significaciones y el análisis de la misma busca interpretar cómo es que se entrelazan los significados para cada comunidad (p. 20). La crítica cultural denota que el concepto antropológico de cultura es útil en un espacio donde el trabajo etnográfico parece mantener la visión modernista de la humanidad y el observador toma distancia de los procesos sociales. Así Harris observó a la India, así Benedict observó a Japón, como una “abstracción cómoda” (Kluckhohn, 1949, p. 27) de cómo se debe observar al mundo, pero no de cómo se debe formar parte de ese mundo.

Si bien hasta este momento hemos dilucidado que, en la tradición antropológica, en la que se sustenta su definición “como un “tejido simbólico” o una “red de significaciones” que se encarna en un cosmos, que crea un sentido ahí donde reinarían el caos y el absurdo” (Portocarrero, 2004, p. 294), hay un punto donde se desconecta esta visión de cultura como sistema que produce y es producido, dispersándose semánticamente en una serie de categorías como la alta cultura, las artes, la educación o la ciencia, entre otros, algo más cercano a la perfección humana de Matthew (2010) que se busca “en la eficacia y en la expansión armoniosa general de aquellos dones de pensamiento y sentimiento, que hacen peculiar dignidad, riqueza y felicidad del ser humano” (p. 28), parece alejarse de las capacidades inherentes y orgánicas de los individuos con respecto a la cultura. Aquel punto kafkiano donde la cultura tuvo que adjetivarse y abandonar a la humanidad para convertirse en un discurso de superioridad y distanciamiento, donde está la alta cultura, la cultura de masas, la cultura subalterna, la folklórica, donde están las culturas y los modos de vida que son observados como Kroeber criticó, lejos de la experiencia, y principalmente, una apreciación reducida de la cultura.

Sosteniendo un diálogo entre Coelho (2009) y Eagleton (2001), se pueden encontrar algunas claves del porqué, lejos del lenguaje antropológico y más cercano a la práctica social y política, la cultura es confinada al plano artístico, académico y científico, lejana de las prácticas y los hábitos de una comunidad. En el Diccionario crítico de política cultural (Coelho, 2009) el autor brasileño condensa las definiciones de cultura como un

[...] proceso de cultivo de la mente en función de una terminología moderna y científicista, o del espíritu conforme a un enfoque tradicional” [que se puede apreciar en tres nociones]:

1. Un estado mental o espiritual desarrollado, como en la expresión «persona culta».
 2. El proceso que conduce a este estado, del que son parte las prácticas culturales genéricamente consideradas.
 3. Los instrumentos (y los medios) de ese proceso, como cada una de las artes y otros vehículos que expresan o conforman un estado espiritual o de comportamiento colectivo.
- (p. 81)

Dichas nociones parten plenamente de lo descrito hasta ahora. Así mismo, Coelho nos propone centrarnos en dos acepciones que las congregan, una idealista y una marxista.

La acepción idealista "[...] ve en el término cultura el indicador de un espíritu formador global de la vida individual y colectiva, el cual se manifiesta en una variedad de comportamientos sociales, pero de manera especial en aquellos específicos y singulares (artes plásticas, teatro, etcétera)" (p. 81), es decir se trata de ver a la cultura como un amplio concepto que abarca básicamente todos los aspectos de la vida del ser humano, desde el dominio de la naturaleza, la capacidad de generar conocimiento, la vida en comunidad, la construcción de esa misma comunidad y la generación de los significados específicos. Por otro lado, desde el marxismo "[...] se considera la cultura —en todos sus aspectos, incluyendo los relacionados con modos los medios y creaciones intelectuales— como reflejo de un universo social más amplio y determinante" (p. 81).

Ambas acepciones también pueden visualizarse en La idea de cultura de Eagleton (2001), donde nos propone mirar a la cultura desde tres puntos de coincidencia. Primero desde una crítica anticapitalista para darle prioridad a la relación humanidad-naturaleza, la segunda como la pluralización de las formas de cómo las comunidades resuelven los retos de la vida diaria, y la tercera que implica

[...] su gradual reducción a las artes, pero aún en este caso la palabra puede tener un significado más restringido o más amplio: puede abarcar la actividad intelectual en general (la ciencia, la filosofía, la sabiduría y cosas así) o quedar reducida a empresas presuntamente más «imaginativas» como la música, la pintura y la literatura. (p. 32)

¿Cómo sucede esta transición en la definición de cultura para pasar de un aglutinamiento del comportamiento humano, a la restricción hacia un campo específico de la intelectualidad? Si bien los trabajos que ha definido a la cultura se han sustentado en la observación etnográfica y los propios estudios culturales han sumado los estudios textuales, el mismo proceso de relaciones entre el observador y el observado marca la distancia aspiracional que Kluckhohn (1949) del trabajo antropológico, la cultura parece pertenecer una esfera parece marcar una superioridad civilizatoria y social como en aquellas primeras definiciones de Tylor (1871), y al mismo tiempo manifiesta la diferenciación de las sociedades, su particularización y su clase social.

El objeto del presente apartado es colocar como punto de partida que la cultura es en un sentido semántico y antropológico todo lo que construye las relaciones humanas, la acumulación de experiencias para reafirmar a vida, los modos de vida y sus manifestaciones, entre las que se encuentran las artes, sin embargo, es pertinente plantear la problemática de un reduccionismo sistemático y contradicciones semánticas que han confrontado el papel de la cultura en el desarrollo con las acciones de los gobiernos, a lo que se denominará como la institucionalización de la cultura.

Institucionalización de la cultura

Como se ha observado en el apartado previo, la conceptualización de la cultura remite básicamente a todos los aspectos de la vida humana en relación con su contexto histórico, la naturaleza, su sensibilidad y sus capacidades de adaptación al social. Como tal, hablamos de un concepto polisémico que en su misma amplitud termina siendo ambiguo y subjetivo.

Sin embargo, es común y generalizado, identificar el concepto de cultura con elementos asociados a prácticas intelectuales, específicamente al arte mismo, como si se tratara de sinónimos. Desde la propia estructura institucional en las democracias occidentales, la educación, y el mismo mundo del arte (Dickie, 2005); este reduccionismo ha convertido a este concepto horizontal en la formación humana, en un elemento vertical que prima las capacidades intelectuales y a las creadoras: "en el momento en que la idea de cultura se identifica con la educación y las artes, actividades éstas confinadas a una escasa proporción de hombres y mujeres, adquiere más grandeza, pero también queda empobrecida" (Eagleton, 2001, p. 32).

Este cambio, que parece más semántico que de la misma praxis, proviene precisamente de la tradición antropológica del estudio del ser humano, sin embargo, es posible encontrar algunas pistas en la idea de la creación de los estados nación.

En los estudios culturales, la definición de cultura está más ligada a la circulación de signos y significados, a los procesos de identidad, ideología, luchas sociales desde el marxismo, así como de la capacidad de interpretación del contexto de cada individuo. Por ejemplo, el concepto de la modernidad, plantea un cambio de paradigma, al trascender de la identificación de las sociedades estructuradas con base en la religión a la búsqueda del lugar del ser humano en el universo. La modernidad se define por la búsqueda de la verdad única, la búsqueda de la utopía, el antropocentrismo, la estabilidad y seguridad en las sociedades, que podemos analizar, no sólo desde la conquista de los territorios americanos, sino desde la creación del libro.

Con la aparición de la imprenta (1440), Gutenberg plantearía un paréntesis (Pettitt, 2010) en la estructuración de la comprensión de la cultura al transitar de la oralidad a la palabra escrita, lo que permitiría la difusión y permanencia de las ideas como motores para la propia modernidad.

Hito que puede nombrarse cultural, y que se compara con la aparición del Hombre de Vitruvio de DaVinci (1492) o La Piedad de Miguel Ángel (1498). Elementos que reflejaron plenamente el concepto cultural de la modernidad y en resonancia con la definición del arte, que en ese momento se podía encontrar cercana a la reproducción de la realidad por medio de las capacidades creativas de la humanidad.

Paralelamente, con las revoluciones europeas y la iniciática francesa, como consecuencias de la difusión de los valores y las ideas modernas, se distingue la necesidad de una organización política que no devenga del mandato divino, sino de la propia configuración de las naciones y de la identificación de los valores culturales como la identidad, el lenguaje y la tradición, por lo que surgen los procesos de concepción política de las democracias, donde, con base en una moral universal, la sociedad disciplinaria, la búsqueda de la libertad y la seguridad social, se configurarían los estados nacionales. En este sentido, se entiende que las naciones, no parten desde cero sino de una cultura en común que identifica a la población con un espacio geográfico delimitado.

Es en ese contexto que surge el capitalismo como esa organización del trabajo donde el llamado hombre prometeico continuó con la división de las clases que de acuerdo con Marx (1867) y su Teoría del valor del trabajo, generó condiciones de distanciamiento entre una clase burguesa, dueña de los medios de producción, y la clase trabajadora destinada únicamente a vender su fuerza de trabajo en medio de una sociedad disciplinaria, un control del deber ser y la propia distinción de la lucha de clases. Dicho sistema en el que ocurre la explotación y del trabajador produce, de acuerdo con el marxismo una alienación al sistema capitalista (p. 109).

Esta alienación, ocurre precisamente al momento de la implementación de la ideología capitalista, que mantendría al proletariado alejado de los medios de producción. Si bien Marx no genera una teoría sobre la cultura, ya que da prioridad al determinismo económico como la generalización de las relaciones entre clases sociales, sentaría las bases para el análisis de las mismas a partir de la cultura como elemento enajenante de la ideología:

[E]l Estado anula a su modo las diferencias de nacimiento, de estado social, de cultura y de ocupación al declarar el nacimiento, de estado social, de cultura y de ocupación como diferencias no políticas, al proclamar a todo miembro del pueblo, sin atender a estas

diferencias, como copartícipe por igual de la soberanía popular. [...] No obstante, el Estado deja que la propiedad privada, la cultura y la ocupación actúen a su modo [...] y hagan valer su naturaleza especial. Muy lejos de acabar con estas diferencias de hecho, el Estado sólo existe sobre estas premisas, sólo se siente como Estado político y sólo hace valer su generalidad en contraposición a estos elementos suyos. (Marx, 1966, p. 23, en Boron, 2020, p. 92-93)

La ideología desde la concepción marxista se manifiesta como los argumentos con los cuales la clase dominante explica las condiciones en las que vive la clase trabajadora y que esta última no se cuestione sobre las razones de su lugar en el sistema de producción y como única alternativa, legítima y obligatoria de tomar su papel en el mundo moderno (Marx, 1867), una definición que corre paralela a las definiciones de cultura que se han repasado en este documento, hasta el momento, y que posteriormente devendría en el planteamiento de la cultura capitalista, donde los ciudadanos son trabajadores subsumidos ante a un materialismo que provoca el mercado: “La ideología consiste en una forma de ocultamiento en que los intereses y preferencias propias de un grupo social se disfrazan, al hacerse pasar por intereses y valores universales, y se vuelven así aceptables por todos” (Rojas y Vázquez, 2018).

El paso hacia una articulación del concepto de cultura desde las ciencias políticas y económicas lo da Gramsci (1916) con la lectura que realiza sobre el marxismo a lo largo de su obra a partir del distanciamiento del determinismo económico y la incorporación de una crítica del Estado, diacrónicamente a su propia alienación al capitalismo industrial, la dialéctica de Hegel y las ideas de Lenin; proponiendo a un bloque de poder que se encuentra en la cima del Estado, al que llamó el grupo hegemónico. Este bloque está integrado por una burguesía que entre sus características para mantener el control debía, según Gramsci, evitar las posturas corporativas, dar al pueblo la oportunidad de una vida política a través de “instituciones medianamente estables”, ofrecer decisiones progresistas de acuerdo con el momento histórico, implementar políticas populares para seducir a la población y así mantener el equilibrio entre dominantes y subordinados y “consentir” la posibilidad de las luchas internas y pequeñas revueltas para mantener la idea de orden (Gagero, 2018); es decir, la hegemonía no se retiene sólo de política, sino de la implementación de procesos culturales (ideológicos) donde se identifica una cultura hegemónica que genera los discursos y una serie de culturas subalternas que bien pueden asentir su realidad sin

algún tipo de reclamo, retomar los elementos necesarios para su propia vida, o irrumpir en el discurso y negarlo.

Sin embargo, para Gramsci (1916) la cultura y la ideología no resultan ser sinónimos, sino coincidencias consecuentes en la ejecución de las relaciones de poder, lo que diferencia el pensamiento de Marx respecto al autor italiano que sería la base para la Escuela de Frankfurt. Es así que la cultura, en esta dualidad, determinará la identidad colectiva de los sujetos históricos como un elemento unificador y unificante, la cultura como una interpretación de la realidad aceptada por el colectivo que la ha de practicar para mantener su lugar en la sociedad (p. 16).

Para Williams (1980) “La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo” (p. 135), ya que, para llegar a ella, debe mantener la ideología como un constructo social, es decir, en constante negociación con los distintos sectores para convertirla en un “sentido común” que le funcione a los integrantes, dominantes o subalternos. En cultura, la hegemonía funciona como ese sistema de valores, significados, prácticas que configuran las interacciones y, por ende, las experiencias.

Bajo ese esquema, Williams (1980) acuña el concepto del materialismo cultural como la vinculación entre las experiencias con los materiales que reflejan sus propias acciones “una teoría de las especificidades del material propio de la producción cultural y literaria dentro del materialismo histórico” (p. 16) que se da a través de un sistema cultural donde por un lado se manifiesta lo dominantes y hegemónico, y por otro lo subalterno, que se restringe a lo residual o conservador y lo emergente; mismos que, aunque puedan parecer contrahegemónicos, siempre tendrán la oportunidad de sumarse a la cultura dominante, es decir, que las propias condicionantes materiales de la cultura predisponen su propia contraposición en un círculo vicioso de legitimización ideológica entre el aspiracionismo y decadencia.

El sistema cultural, subsumido a las distinciones de la “superioridad o inferioridad”, es también resultado de las condiciones en las cuales el Estado administra el poder, las clases sociales, la policía y la cultura, configurando la estructura y superestructura marxista, una “armazón material del Estado como condensación de una relación de fuerzas (Poulantzas, 1978, p.192).

Desde la teoría de la acumulación originaria, Marx (1867) centra sus críticas al capitalismo y en consecuencia, al sistema cultural, en el proceso de acumulación originaria que enfrenta a ambos sectores culturales, a través de la distribución del trabajo, la explotación de la naturaleza, la propiedad capital, los medios de producción y la mercancía ya transformada (p. 103), mismos que cuestiona ante la incapacidad por dar un justo valor a las mercancías para ambas partes, que, atendiendo a los conceptos abordados de cultura, significarían productos culturales: “Un producto cultural es todo aquel que proviene del trabajo humano, más específicamente de la objetivación de trabajo humano” (Dussell, 2013, en Schneider: 2013).

Dicho sistema de significaciones que enuncia la cultura se ven reflejadas en elementos de consumo: “las construcciones sociales, se convertirían en mercancía constituyéndose una acción de los individuos a imagen y semejanza del mercado capitalista” (Flores, 2009, p. 2), por lo que la cultura también puede identificarse como parte del sistema de producción capitalista, que, en su caso particular, estaría determinado a partir del valor de cambio y valor de uso.

Sin embargo, ¿cómo el sistema capitalista da un valor a la cultura? Si bien el propio ejercicio de reducir la educación a la escuela o el trabajo al empleo resulta un despropósito, de acuerdo con Williams (1980), “La barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados” (p. 150), por lo que para la cultura, parece que reducirla a las artes resulta conveniente al momento de argumentar sobre el diálogo que este sistema de significaciones tiene con el mercado.

Una aproximación puede encontrarse en la propia conceptualización el arte. Si bien el arte es definido, ya lejos de las teorías clásicas como el “sistema simbólico en interacción permanente con otros sistemas simbólicos en el seno de la cultura” (Geertz en Aguirre, 2008, p. 1) consiste precisamente en un acercamiento a la materialidad necesaria para ingresar a un sistema que puntualiza los valores, así como desde la argumentación abstracta, la cultura retiene básicamente “manifestaciones que integran un vasto e intrincado sistema de significaciones” (Coelho, 2009, p. 81). Se puede observar que las relaciones entre ambas definiciones coinciden como un núcleo semántico, por lo tanto, en la forma de interpretación de los mismos. Mientras que, por un lado, no

todo lo cultural es artístico, lo artístico deviene inequívocamente del sistema cultural que lo produce.

De ese modo, se puede enunciar que las obras de arte son “formas explícitas y acabadas; objetos verdaderos en las artes visuales y convenciones y notaciones objetivadas (figuras semánticas) en la literatura” (Williams, 1980, p. 151) de la cultura, por lo que su tendencia a representar a la misma como un producto en el mercado capitalista podría indicar la tendencia a este reduccionismo casi univocista.

Esta necesidad de otorgarle un valor de uso y valor de cambio a elementos como la cultura, reducida a las artes, se comprende a partir de la “espiral de la vida” como una forma de cumplir con la satisfacción de necesidades básicas “[...] constituyen, además, las exigencias éticas o normativas fundamentales de los sistemas económicos que toman con seriedad la materialidad de la subjetividad de la corporalidad humana” (Dussel, 1930, p. 29).

Como seres bioculturales, los seres humanos necesitan consumir los recursos de nuestro entorno para subsistir, por lo que, para el consumo de la cultura, además de esa tensión implícita entre producir y ser producido, y en sintonía con el sistema capitalista y la organización política de las sociedades, es necesario segmentar a la cultura como una categoría ontológica con el objetivo de poner en orden sus complejidades y abstracciones.

Mientras que encontrar los límites de lo cultural resulta una tarea extenuante y tan fútil con el ejercicio literario con el que se abre el presente capítulo, encontrar los límites en el arte puede llevar a discusiones que, si bien pueden delinearlos como un objeto o una abstracción, es de mayor factibilidad integrarlo al sistema de pensamiento de los “sentidos comunes” y del propio mercado.

“El valor de uso es la cualidad real que tiene la cosa y que se transforma en el contenido del consumo: es decir, es la utilidad de la cosa” (Dussel, 1930, p. 29). En el caso de la cultura, el consumo de un elemento cultural resulta acudir a la abstracción, ¿cómo se puede consumir una abstracción sino es mediante un elemento representativo cercano a la “cosa”? Si bien las sociedades se sustentan, por ejemplo, en creencias, requieren del elemento narrativo para asimilarlas. Las historias, ya sean desde la oralidad o desde la literatura tienen que devenir en una estructura

material ya sea la persona que la narra o el libro que la contiene, y aunque esté implícito el hecho cultural de la lengua, de la comprensión o de la lectura, esta necesita manifestarse en dicho soporte para ser consumida. Como sistema, con el arte la cultura se vuelve funcional y apta para ser consumida.

Si bien una idea es cultural, y necesita de un soporte o de una acción para verse reflejada en la realidad, el planteamiento resulta debatible si lo acercamos a otros planos de la cultura. “La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica” (Senet, 2009, p. 14), sin embargo, la organización y la distinción entre cada elemento resulta necesaria, no sólo para su estudio y comprensión, sino para el reconocimiento de los sujetos históricos involucrados. Mientras, se puede afirmar que otros reductos lógicos de la cultura pueden ser la producción de alimentos, de la crianza de perros en el hogar, del cuidado de las plantas y la vestimenta por poner algunos ejemplos, sin embargo, el orden semántico y las categorías ontológicas nos llevan a nombrarles como elementos de la gastronomía, la etología, la jardinería y la moda. El reduccionismo de la cultura a las artes no resulta propiamente beneficioso para la práctica de ambas, de hecho resulta ser un tema más del siglo pasado y de resolución práctica del Estado, ya que actualmente se puede observar, con la llegada de las vanguardias y el arte contemporáneo que la especialización del arte se continúa transformando, funciona como una dialéctica semántica que se somete a un constante cuestionamiento.

Gracias a este diálogo es que la cultura puede insertarse en el Estado más allá de la teorización y el positivismo, que encaja en el materialismo como una mercancía y, por lo tanto, como un elemento susceptible a ser administrado. Como elemento para el mercado, la cultura y el arte, resultan factibles no sólo para ser integrados al sistema económico, sino, además, para ser administrados por el Estado mediante sus distintas herramientas de control.

El Estado produce como forma de organización y dominación un aparato “racional-legal” que incluye normas, reglas y leyes en un aparato burocrático que Weber (1983) definió como un elemento central en el aparato de dominación, un sistema de jerarquías, autoridades y responsabilidades para mantener el orden político a través de organizaciones destinadas a cumplir con objetivos, segmentar a la población en esa categorización de hegemonía y subalternidad, dotar

a la ciudadanía, y posteriormente a los consumidores de bienes y servicios (Weber, 1983, en Martínez, 2016, p. 142). En los Estados democráticos nos encontramos con un aparato burocrático que cuenta con una alta estratificación del trabajo, delineado para generar oficinas que atiendan cada uno de los aspectos de la vida de la sociedad y que en principio, de acuerdo con Weber, representan la organización ideal (en el sentido lógico) para cumplir con los objetivos del mundo moderno, que sin embargo, “utilizará su posición para perpetuar su control y dominio de los gobernados” (Martínez, 2016 p. 142).

Esta alineación entre Estado y mercado es lo que permite a la cultura a través del arte, por un lado, manifestarse como un elemento susceptible a la administración burocrática desde las distintas oficinas de gobierno que buscan abstraer su propia definición sin agotar demasiados recursos y terminar administrando las producciones artísticas; y por otro, como un elemento o mercancía que pueda ser vendido y consumido, abandonando la idea que el propio hecho de administrar o vender y consumir, son aspectos culturales.

Otro hecho que puede acercarnos a esta relación reduccionista de la cultura y el arte, está en el papel del artista y el artesano como sujetos históricos. La transición cultural de la Edad Media a la Modernidad evidenció que el arte y la artesanía representaban elementos culturales que en su materialidad no fijaban una distancia considerable sino hasta que fue sometida a los conceptos evolucionistas de la cultura.

De acuerdo con Senet (2009), el artista surge en el Renacimiento a partir del artesano medieval. “En esta versión del cambio cultural, el «arte» realiza un ascenso de gran envergadura. Ante todo, representa el privilegio nuevo y más amplio que la sociedad moderna concede a la subjetividad: el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo” (p. 47). Sus actividades, el arte y la artesanía tienen más que ver con el papel social que con la producción material de la cultura.

Mientras que la artesanía refiere al “trabajo manual especializado” (p. 12) que beneficia a la comunidad, el arte parece tener un papel derivado que se desvincula de la misma al redistribuir tanto el origen de sus “pedidos” como el destino de sus obras. Discusiones como lo funcional, lo original, lo comunitario, lo subjetivo, parecen trazar una línea divisoria de dualidad. Por un lado,

el arte como representación de la cultura hegemónica, ideado desde la subjetividad para representar valores intelectuales y de la época; y, por otro lado, la artesanía, vinculada a los oficios y por lo tanto al trabajo sometido por el capital, representante de la cultura subalterna.

Para Gramsci (1916), conservar la hegemonía implicaba no sólo administrar al estado, sino generar herramientas que pudieran mantener a el discurso de orden y control, a través de herramientas que perpetuaran la “ficción” y a las propias ideas intelectuales. Estratificados en aparatos ideológicos del Estado, como iglesias, sindicatos, escuelas, los medios, entre otros, debían estar encargados de mantener la ideología como elemento alienante, siendo la cultura y el arte herramientas para estos propósitos. Por ejemplo, desde la edad media, el propio arte religioso se aventuraba en la población como un aparato ideológico de sometimiento. En América, durante la conquista se utilizó el teatro y los autos sacramentales para la conquista espiritual, por ejemplo.

Para inicios del Siglo XX, el propio concepto del arte transitaría más allá del representamen intelectual gracias a las vanguardias artísticas que cuestionaron ese status quo de la cultura, mismo reflejo del descontento intelectual ante el incumplimiento de la utopía moderna, y el tránsito de la verdad única al cuestionamiento de las mismas, de la razón como fin último al deseo como motor de insatisfacción; aperturando así a la posmodernidad, el fin del llamado Paréntesis de Gutenberg, como el paso de una cultura de sustento textual a una visual, que si bien habrá de cuestionar al capitalismo como verdad única.

Mientras que en la utopía “Reinará la diversidad y las minorías podrán por fin expresar sus diferencias, sin estar sujetas al filtro de unos medios que las discriminan, silenciándolas. El conocimiento será abundante y fácilmente accesible” (Brünner, 1999, p. 103), existirá siempre la sombra de la catástrofe:

Un mundo bombardeado por imágenes, saturado de información y cuya cultura se banaliza al perder su centro de gravedad. [...] seres humanos acoplados a máquinas electrónicas, sin real sentido de identidad, de valores locales y de nación. [...] en todas partes se impondrá una misma cultura; liviana, rápida, desechable. (p. 103 y 104)

Cultura en tránsito, de la modernidad a la posmodernidad

El incumplimiento de la utopía y la fuerza del capitalismo industrial conlleva un cambio de paradigma para la segunda mitad del Siglo XX. Mientras que la modernidad se centró en la búsqueda de una verdad única que permaneciera, las crisis provocadas por los nacionalismos, las guerras mundiales, los avances tecnológicos en materia de comunicaciones, la crisis ambiental de los combustibles fósiles, entre otros, generaron una crítica a ese Estado estático que le dejó su lugar como administrador de las sociedades al mercado. Como lo señalan algunos filósofos postmodernos: la condición de hombres y mujeres insertas en la comunidad trascienden hacia la individualidad y el personalismo (Lipovetsky, 2000); el espectáculo representa al Estado y su cultura (Debord, 1967); el derrumbe de las verdades únicas y paradigmas omnicomprensivos siembra la duda en las ciencias (Denitch, 1998), la globalización económica y cultural se configura como un elemento homogeneizante y a la vez, distanciador para los individuos (Bauman, 2010); el impulso de los movimientos sociales se potencian por la subjetividad (Pleyers, 2018); y por supuesto, se define a las industrias culturales como el paralelo en donde recaerá la sociedad (Horkheimer y Adorno, 1988).

El capitalismo como sistema económico define a la cultura y a la vida de las personas, configurando la ficción que Gramsci categorizaba como el vehículo para perpetuar el sistema a partir del consumo como la “subjetivación de la objetividad” (Marx 1867, en Dussell, 1930, p. 32), es decir, que el sistema capitalista es un reproductor de subjetividades masivas, reproductor de individualidades que no distinguen más allá del deseo por consumir. La relación entre la realidad y el sujeto o individuo se ve transformada por el incremento de productos disponibles para su consumo, así como la dinámica de vida burocratizada para mantenerse la mayor parte del tiempo produciendo y usando el tiempo restante para consumir: la ciudadanía ve coartada su libertad y su libre albedrío al tiempo de trabajo para satisfacer sus necesidades, mismas que deben generarse perpetuamente para continuar el ciclo.

El tiempo de trabajo pasa a ser, entonces, el tiempo empleado en actividades a la vez obligatorias y productivas, mientras que el tiempo de ocio se refiere a las que tienen un carácter que no es ni obligatorio ni productivo. Con ello, se piensa quedan destruidas las dicotomías. Ya que a ambos tipos de actividad hay que añadir el de aquellas actividades

que son obligatorias pero improductivas y el de aquellas otras que inversamente no son obligatorias, pero sí productivas. (Munné, 1980, p. 60)

Mismo proceso que se ve reflejado en el arte como testimonio de la propia realidad y ritualidad de la humanidad. De acuerdo con Benjamin (2003), la sucesión de avances tecnológicos fue modificando no sólo los soportes materiales de las piezas sino su capacidad de ser reproducidas. La técnica y la industria al servicio de las artes permitió, en una primera instancia la modificación de los patrones elitistas de accesibilidad a la obra, y por ende, la difusión de los discursos; y en segunda, el sometimiento cada vez más incesante del valor artístico a las potencialidades y restricciones del mercado. Lo que comenzó con Gutenberg en la difusión de la palabra escrita como una evidencia perecedera de la cultura y la palabra, de las ideas, la educación y la formación de los ciudadanos; con la litografía, la fotografía y el cine, se dio paso a la perpetuidad de las imágenes como elementos de fácil consumo (p. 40).

Benjamin (2003) se sustenta en el marxismo, la estructura y la superestructura para dar los primeros avisos de las artes como un elemento subsumido al propio sistema y a su representación de la cultura, que con aspectos positivos y negativos, recalca la idea de que la artes y la imagen, principalmente, cuenta con un sustento físico que ante su capacidad de reproducción resulta ideal para insertarse en los imaginarios, y que inclusive, son herederos de una tradición que puede llevar a la revolución; sin embargo, trasciende el objetivo original del arte. “La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única” (p. 42). El “aquí y el ahora” de la obra, según Benjamin, es algo que no se puede reproducir sin importar la calidad de sus copias, por lo que esa “aura” es el único testimonio de las condiciones rituales y emocionales del arte y la cultura, aspecto que se pierde en su industrialización.

En ese sentido, también alude al valor de cambio y al valor de uso de las imágenes, replanteando esta dualidad por valor de culto y valor de exhibición. Mientras que en la teoría marxista el valor de uso lo adquiere un objeto al representar una utilidad en la vida del individuo y el valor de cambio se adquiere al transformarse en una mercancía dispuesta para su transacción en el mercado (Dussel, 2013: p. 29 y 33); para Benjamin, esta dualidad se traslada al arte como un valor de culto, donde el ritual y el aura de la obra de arte se mantienen en contacto para el uso en

la cosmovisión de la comunidad donde fue creada, inclusive sin ser concebida como una obra de arte, y su “último refugio”; y por otro lado, su valor de exhibición radica en la potencialidad de su difusión y reproducción para su consumo, abandonando las “[...] imágenes que están al servicio de la magia” (Benjamin, 2003, p. 53): la pérdida de su aura, de su “aquí y el ahora”, la convierten en una mercancía.

Esto reafirma la pertinencia del arte como reduccionismo lógico de la cultura al representar, en su propia definición el sistema de significaciones que vinculan las ideas con la comunidad, las ideas con el deseo, las ideas con el mercado a través de la imagen. En la posmodernidad, entendida generalmente después de 1975, los metadiscursos como el marxista y el liberal ven su extinción ante la incertidumbre del discurso científico ante la multiplicidad de verdades, por lo que la imagen fácil de consumir por nuestra cultura visual (McLuhan, 1993) debido a nuestras estructuras de pensamiento. Si en la “era de los libros” existía un pensamiento acústico (partiendo del concepto de que el oído escucha en 365° hacia todas las direcciones), en la “era visual” la imagen hace más fácil el proceso de abstracción y comprensión del lenguaje simbólico ante la unilateral percepción visual, que es el camino más corto a la distinción de la realidad, pero también de la metáfora, la subjetividad y la percepción de la belleza.

Las propias vanguardias artísticas de la primera mitad del Siglo XX ejemplifican el cuestionamiento a la modernidad y la ruptura que generan representaría al pensamiento postmoderno en su propia difuminación de los límites disciplinares tendientes a la imagen, sin que influyan con el proceso rumbo a una cultura homogénea en el mercado y la heterogeneización de la misma en las subjetividades, más allá de la crítica. Si la imagen es el primer proceso por el que el artista crea y el propio ser humano genera su lenguaje, a partir de representaciones mentales (ideología), ya no necesariamente en un soporte material, es también el vehículo para transformar los resultados en mercancía, un sistema de apariencias propio de las industrias culturales.

Tal como ocurrió en su momento con la revolución industrial, el actual proceso ha comenzado a modificar los parámetros cruciales de la sociedad: la división y organización del trabajo, la socialización primaria y la educación, la estructura de la familia y de la comunidad, el funcionamiento de las empresas y los mercados, las comunicaciones y los

intercambios, las formas de participación y la política, y las propias maneras de representarnos el mundo. (Brünner, 1999, p. 69)

Siguiendo con la escuela de Frankfurt, el concepto de industrias culturales es popularizado por Horkheimer y Adorno (1988), quienes desde la crítica visualizan a la producción cultural como un entramado de decisiones específicas a favor del mercado para introducirse en la masa. La cultura de masa como aquel grueso poblacional, subalterno, que con el capitalismo pasan de ser ciudadanos a ser consumidores de los signos y significantes, cuyas “necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*” (p. 1), es decir, productos que han perdido su capacidad de reflexión o de origen, pues lo que se le impone a la masa es la dispersión.

En el caso de lo cultural, ubicado como un servicio terciario, las industrias culturales se supeditan al reduccionismo de las artes para ofrecerse como ese aparato ideológico. Tanto las tecnologías como los medios de comunicación colocan al arte como una mercancía, transformándola en bienes culturales dentro de la esfera del consumo.

La industria cultural trata de la misma forma al todo y a las partes. El todo se opone, en forma despiadada o incoherente, a los detalles, un poco como la carrera de un hombre de éxito, a quien todo debe servirle de ilustración y prueba, mientras que la misma carrera no es más que la suma de esos acontecimientos idiotas. (Horkheimer y Adorno, 1988, p.4)

Así mismo, acuñan a esta industria cultural las propiedades del capitalismo al generar productos culturales en serie, estandarizados para su reproducción a partir del estudio de los consumidores y la división del trabajo como una especialización, colocando al cine, por ejemplo, donde la suma de muchas partes especializadas generan un producto destinado a ser consumido por la masa acrítica, un producto alienante a la racionalidad técnica, que es “[...] el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma” (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 1), logrando el fin de la reflexión crítica, la homogeneización de la estética (gusto), la reproducción de una versión de la realidad conveniente al momento histórico del mercado y la tenencia a la censura por parte del Estado.

Esta visión crítica e incansable de las industrias culturales deviene del positivismo de las propias concepciones de cultura y de la dualidad que Gramsci al marcar el enunciar el destino de una cultura bajo el confort de otra hegemónica. Cabe destacar que el reduccionismo hacia las artes está implícito en el pensamiento de la escuela de Frankfurt, ya que, la cultura (como manifestaciones de la vida diaria y la red de significaciones) se fusiona con el entretenimiento (atribuido al espectáculo, donde hay un observador y un sujeto u objeto observado), a partir de la generación de contenidos destinados a la ganancia. Y más allá, trasciende la idea del arte y transforma cualquier manifestación en un contenido cultural de consumo, en mercancía.

Para Horkheimer y Adorno, la cultura es la forma de reproducir la idea hegemónica a través de la creación de deseos:

La cultura ha contribuido siempre a domar los instintos revolucionarios, así como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto (1988, p. 18)

Es preciso señalar que la crítica de Horkheimer y Adorno está dirigida a las industrias culturales propiamente, es decir, a aquella producción cultural y artística que nace como un producto y una mercancía, a través de un relativismo que obedece a la institucionalización de la cultura encadenada a la dualidad de alta y baja cultura o lo culto y lo inculto desde su sentido evolucionista. En ese sentido:

[...] la cultura nunca es un sistema unificado, sino un espacio de dominación construido por la hegemonía; porque la cultura no es sólo el “tejido simbólico”, sino que involucra lo afectivo, es decir, porque más allá de las investiduras simbólicas siempre existe un núcleo de afectos, pulsiones y goces hondamente asentados que son los que sostienen hábitos diversos; y, finalmente, porque no podemos caer en un relativismo populista situado más allá, no sólo de juicios morales y estéticos, sino de la consideración sobre las relaciones de poder (Vich, 2014, p. 29).

Si bien este trabajo no propugna la generalización o la omisión de otros aspectos culturales y artísticos como lo popular, la contracultura o lo postcolonial, si recalca el interés por definir las razones del reduccionismo de la cultura en las artes al momento de insertarse a favor del sistema capitalista, a través de otras posturas que llegaron a la mitad del Siglo XX para continuar delineando el papel de la cultura y las artes en la postmodernidad.

En su libro *La sociedad del espectáculo*, el francés Debord (1967) planteó una nueva crítica al capitalismo y a la cultura a través de una serie de postulados sobre cómo la cultura y el arte se han fetichizado al amparo de una sociedad que se encuentra completamente alienada no sólo al sistema de producción capitalista, sino que, además, han pasado de ser consumidores a espectadores pasivos, sembrando algunas de las características que vendrían con la postmodernidad.

El arte y el entretenimiento trascienden sus fronteras ante la apertura provocada por las vanguardias al propio significado del arte. Tanto el ritual y el aura que defendía Benjamin se ven opacadas por la propia transgresión de la estética que pasó de una idea ilustrada de la belleza a una estética industrial, provocado en primera instancia por el distanciamiento del arte y la vida social (funcionalidad, reproducción de la realidad, elitismo y hegemonía). La estética, que junto con la ciencia y la ética constituyeron las categorías kantianas de la cultura, perdería su total influencia en el arte occidental a través del diseño industrial, la publicidad y los medios masivos de comunicación (Jiménez, en Rubiano, 2006, p. 115). Con la especialización del trabajo, que ya era una tradición en el arte, y los avances tecnológicos, los artefactos estéticos se habrán de reproducir más allá de lo bello como sensación comunitaria o de los sentidos comunes impuestos por la hegemonía, que dicho está de paso, ya no es la hegemonía gramsciana que se transformó conforme el Estado dejó de administrar al mercado.

Si en la modernidad la ciudadanía había pasado a ser un consumidor, en la era del espectáculo se convierte en un espectador pasivo formado, ya que le fue despojada la idea marxista de ser dueño de su propia fuerza de trabajo al sólo utilizarla como método de supervivencia a través del consumo de los elementos que le convengan al propio mercado, por lo tanto, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”

(Debord, 1967, p. 3); “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (1967, p. 9).

De acuerdo a este planteamiento, las sociedades acumulan los espectáculos que le son ofertados por las industrias culturales, es decir que el individuo ya no vive su realidad, sino que la especta desde su lugar de trabajo, desde sus traslados y los breves instantes de tiempo libre los ocupa para seguir presenciado una realidad que difícilmente podrá vivir.

Los planteamientos de Debord (1967) atienden a una crítica sobre las necesidades sociales creadas para no ser satisfechas a través del consumo/expectación de los bienes culturales, siendo los medios de comunicación una de las herramientas que, bajo el discurso de la democratización de la información, van distanciando las propias relaciones sociales ya que es esencialmente unilateral. Contextualizando esta idea, a mitad del siglo XX la televisión había conquistado los hogares, convirtiéndose en lo que una dictadura de la imagen en el (Sartori, 2002), siendo un medio de comunicación emisor que en ese momento no aceptaba otra interacción más allá del “zapping”:

[...] el video -dependiente tiene menos sentido crítico que quien es aún un animal simbólico adiestrado en la utilización de los símbolos abstractos. Al perder la capacidad de abstracción perdemos también la capacidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso. (p. 106)

Como breve paréntesis, este sentido unilateral también puede apreciarse en medios contemporáneos como el internet y las redes sociales, que aunque promueven una comunicación dinámica como canales para la interacción, su naturaleza obliga al usuario a sólo ser un proveedor de sus datos personales para mejorar el algoritmo y la publicidad.

Mientras que para Horkheimer y Adorno (1988) el arte había perdido su autonomía y por lo tanto legitimidad de sus motivaciones, sentido histórico y estética, Debord (1967) señala que en la sociedad del espectáculo “Las artes de todas las civilizaciones y de todas las épocas, por primera vez, pueden ser todas conocidas y admitidas en conjunto” (1967, p. 57), sin embargo, como una “colección de recuerdos” el espectáculo es un museo del “fin del mundo del arte”. Montaldo (2016) nos hablaría de un “Museo del consumo” como una

[...] forma de archivo, de la preservación y de la exhibición” de los espectáculos para las masas, donde el espectáculo “es la brecha misma de la que está hecha la vida en comunidad bajo la sociedad de masas en el capitalismo, es una de las formas en que las diferencias [...] se toleran, pero no dejan de hacerse visibles. (p. 77)

A pesar de que Debord (1967) señala que “Toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto a lo largo de este movimiento, en el cual las fuerzas que han podido crecer en la separación no se han *reencontrado* todavía” (p. 7), es preciso mencionar que su concepción del espectáculo influyó en los grandes movimientos como el Mayo del 68 en Francia, que precisamente alzó a los estudiantes en contra del consumismo, el capitalismo y el autoritarismo, sentando un precedente en la divulgación de ideas subalternas en tiempos de la globalización, cuestionando la cultura de masas, lo heterogéneo y lo homogéneo.

El concepto de la cultura se ha confrontado con una serie de categorizaciones que van más allá de su reduccionismo a las artes, que aluden no sólo a la dualidad entre lo dominante y lo subalterno como estructura para su definición, sino que se respaldan en una adjetivación y clasificación que propone designar características particulares en cada grupo de individuos que comparten subjetividades, significantes y afectos. Desde una concepción jerárquica de la cultura (Rubiano, 2006: 117) podemos distinguir tres tipos de cultura que necesariamente construyen oposiciones semánticas. Por un lado, la cultura hegemónica, la del pensamiento ilustrado de la élite, y por otro lado, la subalterna ubicada en una cultura de masas, industrial para las masas, y una cultura popular, del arraigo y la tradición, vernácula y solidaria.

Mientras que la primera parece separarse del contacto con la vida misma y se coloca en una estantería de museo o en el escenario de un teatro; la cultura masiva ve reflejadas sus producciones diseñadas por el mercado, por la industria cultural para su consumo. Lo masivo se trata de un actor social y político que fue ignorado por el estado y fue absorbido por el mercado, configurando una multiplicidad de identidades que transitan libremente entre lo homogéneo y lo heterogéneo (Montaldo, 2016); es decir, que por un lado la masa, que concentra y refugia individuos de distintos estratos sociales, con competencias lingüísticas diferentes y con construcciones significantes amplias, en el consumo parecen unificarse en una sola voz. Los señalados estudios de mercado son complejos y útiles porque condensan esa diversidad y la multiplicidad de voces para plantear un

problema: ¿qué es lo que se les ofrecerá? Ya no pensando en los designios hegemónicos del estado, sino del mercado.

La cultura de masas, se convierte en el centro de la atención del capitalismo durante la segunda mitad del siglo XX porque precisamente son consumidores de bienes y espectadores de ideas, que, como su nombre lo intuye, habrán de conformar el grueso poblacional capaz de formar parte del mercado en el papel que este les asigne. Por otro lado, y en consonancia con las ideas de Gramsci, la cultura de masas es una voz que no puede ser omitida por el Estado: “las masas siempre deben ser organizadas o reprimidas, pues al no poder prever sus conductas hay que actuar con ellas preventivamente [...]” (Montaldo, 2016, p.18).

En ese sentido, continúa la autora argentina, se trata de “[...] una sociedad en donde el consumo cultural genera nuevas formas de crear comunidad y de establecer relaciones entre sectores que se saben muy diferentes” (Montaldo, 2016: 30). Esto es, que la cultura de masas, la sociedad del espectáculo producido por las industrias culturales, constituyen un espacio de luchas y negociaciones: “En sociedades basadas en la desigualdad como la capitalista, existe habitualmente una interconexión entre significados, valores y prácticas que se constituyen como hegemónicas, y que influyen y configuran la acción de las personas” (Liaudat, 2016: 6).

Capitalismo y cultura

Dentro de las actividades económicas de las sociedades capitalistas, la cultura ocupa un lugar que si bien, en el inicio del capitalismo se vio opacado por la producción de bienes materiales como satisfactores primarios y secundarios, hoy en día ocupa un lugar central. La cultura como una mercancía está relacionada con su naturaleza creativa, de servicios y con los fundamentos de su propio concepto, la interrelación de significantes, emotividades, subjetividades y su representación en un soporte comunicacional a través de sus distintas manifestaciones. Como

Previamente, y relativo a la producción cultural y las industrias culturales entendidas como las bellas artes, el patrimonio material e inmaterial, las artesanías y el entretenimiento propiamente dicho, se identifican como entidades productoras de bienes y servicios culturales, que sin importar el tamaño u origen de su inversión su “[...] principal consumo es la creatividad”. De acuerdo con Piedras (2008), las actividades culturales dentro de la economía destacan por su “valor intrínseco en términos sociales y estéticos”, sin embargo, al capitalizar la creatividad se inserta y “comparten características con otros sectores de la economía” (p. 196).

De acuerdo con Luis César Herrero Prieto, el posicionamiento de los bienes y servicios culturales y artísticos como un elemento de incidencia en el desarrollo económico, obedece a que su incorporación como perfil de consumo representan “nuevas oportunidades para el crecimiento y diversificación de la estructura productiva de las economías locales o regionales [...] experiencias que ha utilizado el factor cultural como resorte de cambio” (Herrero, 2011, p. 178).

Para esta incorporación se puede argumentar la composición del sector cultural a partir del neoliberalismo, que aunque es enunciativo, no es restrictivo; el núcleo de la creación y el patrimonio, las industrias culturales y las industrias creativas.

El núcleo de la creación comprende tanto a la creación artística plenamente y al patrimonio cultural: “la forma de expresión de la belleza, el esfuerzo intelectual o el talento del creador, y el alcance de la obra como seña de identidad individual o colectiva” (Herrero, 2011, p. 180). A pesar de que su carácter de bien público irreproducible lo haya mantenido alejado del mercado, las

herramientas tecnológicas¹, el turismo, la especulación y la propia explotación del sector han abierto una brecha más grande para su explotación capitalista.

El segundo bloque está dedicado a las industrias culturales, de carácter reproducible, incorpora al “sector del libro y la edición, la música grabada y el sector de audiovisuales, el cine, la prensa, los medios de comunicación, radio y televisión, etc. [cuya] explotación se basa ineludiblemente en la reproducción y distribución en masa” (p. 181).

Finalmente, el tercer bloque está dedicado, según Herrero (2011) a las industrias creativas, donde “el talento y la cultura no son un fin en sí mismo, sino un *input* más para la producción de bienes y servicios de carácter no cultural en sentido estricto” (p. 181),

Hablamos de las actividades de diseño (incluida la moda, el diseño interior e incluso la artesanía), los servicios de publicidad, la arquitectura de autor; más luego muchos de los bienes asociados a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, como los productos informáticos, *software*, móviles, videojuegos y, en general, las industrias de contenidos. (p. 181)

Esta tipología de bienes y servicios culturales y artísticos dentro del capitalismo, va más allá de la producción cultural reduccionista, imbrica su mercantilización como artefactos de consumo ideológico, es decir que la cultura y el capitalismo, a pesar de que pueden entrar en contradicción semántica, cuentan con una relación metabólica que vuelve autosuficiente al capitalismo posmodernos: “No necesita ya de una legitimación religiosa o ética. Opera por sí solo, al nivel de disciplinas, con su correlativa estructura de personalidad obsesiva” (Brünner, 1999, p. 82 y 83).

¹ Recientemente el empresario Martín Mobarak quemó un dibujo de la artista mexicana Frida Kahlo para poner a la venta 10 mil tokens de NFT (piezas únicas digitales), con lo que pretende cuadruplicar su precio. La apuesta, que atenta contra las leyes internacionales de conservación del patrimonio, supone, por un lado, una nueva escalada para la incorporación y banalización de la cultura y el arte dentro del sistema capitalista, y por otro, un cambio de paradigma en el sistema de creación, la incorporación del arte al naciente metaverso y la desmitificación del patrimonio artístico (El País, 2022).

El capitalismo ha triunfado en el plano cultural porque se ha introducido en los esquemas vitales de los individuos y tiene una posición hegemónica en la sociedad. Del mismo modo, la cultura de consumo se ha elevado a la categoría de rasgo básico de la sociedad actual y su lógica se ha hecho omnipresente introduciéndose en los más variados recovecos de la sociedad e infiltrándose hasta en los aspectos íntimos de la vida humana (Llopis, 2014, p. 50).

Así, el capitalismo enmarcado en lo cultural obedece a una lógica en la que la sociedad, el espectador posmoderno está sumergido en una semiosfera llena de oferta de productos y servicios que bajo las dinámicas del libre mercado, destacan por su diversidad. Ante la incertidumbre, como lo señalaría Bauman, lo que se mercantiliza ya no son sólo productos, sino deseos en un proceso dionisiaco y personalista: “[...] los bienes, servicios y señales deben despertar el deseo, y para ello deben seducir a los consumidores eventuales, superando a la competencia” (Bauman, 2010, p. 105).

Es propio decir que la diversificación de los mercados propició en esa etapa neoliberal que “[...] el sistema económico [haya] centrado su atención en el ámbito de la cultura y el ocio y, desde entonces, sus actividades se están viendo penetradas y transformadas por la lógica comercial propia de la economía de mercado” (Llopis, 2014, p. 49). Las industrias culturales de la escuela de Frankfurt y la Sociedad del espectáculo de Debord toman dimensión como descripciones de esta apropiación del sistema económico y de la transformación de la cultura en una mercancía fetichizada.

De acuerdo con Mandel (1979) el sistema perpetúa su hegemonía con base en la explotación de los recursos, la producción de satisfactores a escala industrial, la deslocalización, la incorporación de la mujeres a la industria de servicios, la división del trabajo, y la especialización de las actividades para la producción en serie, herencia del fordismo, entre otros: “El fenómeno histórico sobresaliente a este respecto fue la progresiva separación de la agricultura y las artesanías, del campo y la ciudad, la cual, en última instancia, evolucionó hacia la oposición entre bienes de consumo y medios de producción” (p. 369), generando nuevos vínculos entre la socialización objetiva del trabajo y la producción generalizada de las mercancías.

Si bien, hablar de etapas en economía puede llevar a una categorización reduccionista que se pondría en confrontación con las ideologías, políticas, crisis y procesos históricos “[...] el enfoque marxista habitualmente caracteriza la existencia de tres etapas del capitalismo: el librecambio del siglo XIX, el imperialismo clásico de 1914 a 1945 y el período tardío de posguerra” (Katz, 2003, p. 40), siendo esta última donde se ubicaría la hipótesis de una nueva fase del capitalismo, al que se le ha dado el nombre de capitalismo cultural “[...] como modelo de desarrollo en el que los procesos de generación de riqueza se alejan progresivamente de su matriz industrial para desplazarse y ubicarse cada vez con mayor intensidad en la producción de bienes simbólicos y culturales” (Llopis, 2014, p. 47).

Ante el reconocimiento de las actividades creativas como impulsoras del sector de servicios, entendido como un sector que no produce bienes provenientes propiamente de actividades fabriles, sino de complementos a estos como puede ser el diseño, la venta, los valores de marca; y que incluyen servicios de conocimiento, tecnológicos, turísticos, de comercio, transporte, comunicaciones, salud, educación, entretenimiento, ocio, atención, social, finanzas, entre otros; el capitalismo cultural vincula a la actividad económica aspectos que en otrora se encontraban supeditados al ocio y por lo tanto a lo improductivo. Sin embargo, al abordar este concepto, no se quiere decir que la era industrial haya terminado, al contrario, se convierte en un potencializador de la misma, ya que, si “el capitalista solo puede valorizar su inversión si los beneficios potencialmente generados por la explotación de la fuerza de trabajo se traducen en un volumen creciente de valores realizados en el mercado” (Katz, 2003, p. 57), las industrias culturales, ahora dominantes, prosperan a través de la especialización creativa como una avanzada en el proceso de mercantilización.

En la actualidad, los artistas buscan su espacio en el sistema económico y se muestran encantados con la posibilidad de que su trabajo sea adquirido o financiado por empresas. Ofrecen sus servicios en el campo de la moda, la ilustración, el diseño gráfico, la publicidad, la animación y el mundo audiovisual. (Llopis, 2014, p. 51)

Este involucramiento no sólo es resultado de la apuesta por incrementar las ventas, sino que en profundidad está relacionado con la deslocalización de los individuos y del trabajo en el marco de una posmodernidad que deja a la deriva de la globalización a los individuos en plena

incertidumbre, por lo que, desde los sujetos históricos creativos, el artista ve en su vinculación con el sistema capitalista, no sólo una consecuencia de la ambigüedad de la cultura y de su olvido primario, sino una urgencia por subsistir en el sistema.

La importancia que se da a este nuevo sector de actividad en la actualidad radica en que está incardinado en el nuevo paradigma productivo y tecnológico basado en la experiencia, la creatividad y la conectividad, y que supera, por tanto, a la sociedad de producción industrial, donde imperaba lo físico y lo material. También desborda la denominada sociedad del conocimiento, de base intelectual e innovativa, porque en las circunstancias actuales también se ha convertido en una mercancía, que se compra y que se vende, mientras que la creatividad, no (Herrero, 2007, en Herrero, 2011, p. 181).

El capitalismo cultural es una respuesta que en parte surge por los procesos de globalización, donde al integrar las economías, la cultura se supedita al intercambio de mercancías y de bienes simbólicos, culturales y de servicios, mismos que provocan una tendencia hacia la homogeneización del consumidor, espectador, en un sentido aspiracional:

[...] las identidades culturales de la globalización no se estructuran desde la lógica de los Estados-naciones, sino de los mercados; no se basan, en lo esencial, en comunicaciones orales y escritas, sino que operan mediante la producción industrial de la cultura, su comunicación tecnológica y el consumo diferido y segmentado de los bienes. (Morales, 2020, p. 8)

Desbordada la sociedad del conocimiento, la transición del capitalismo industrial al postindustrial o de servicios, está relacionada con la diversificación de la industria. A partir de la división social del trabajo, explica Mandel (1979), se crea un distanciamiento entre las actividades productivas, que antes acaparaban los trabajadores y ahora ven su participación especializada, por lo que las actividades complementarias o “funciones intermedias” necesitan ser cubiertas por el sistema: “de aquí la expansión sin precedentes de los sectores del comercio, el transporte y los servicios en general” (p. 375) y complementa: “Cuanto más generalizada sea la producción de mercancías y cuanto más avanzada resulte la división del trabajo, más necesario será sistematizar y racionalizar estas funciones intermedias para asegurar la continuidad en la producción y en las

ventas” (p. 376). En el ejemplo del agricultor y el artesano, la producción, almacenaje, distribución y venta de sus productos genera ramificaciones de al menos cuatro actividades productivas, sin contar su propio sustento o las necesidades propias para realizar su actividad, mientras que si el ejemplo se extrapola al aspecto internacional de la globalización, la socialización objetiva del trabajo se atomiza aún más.

Cuando el mercado se abandona a su propia legalidad, no repara más que en la cosa, no en la persona, no conoce ninguna obligación de fraternidad ni de piedad, ninguna de las relaciones humanas originarias portadas por las comunidades de carácter personal (Brünner, 1999, 72).

La diversificación de la industria en el capitalismo tardío deviene en que “[...] la mecanización, la estandarización, a superespecialización y la parcelación del trabajo” (Mandel, 1979, p. 378) penetren en otros sectores de la vida social más allá de la producción de mercancías, sustituyendo incluso relaciones de trabajo, generando un capital cultural dentro del sistema económico:

[...] conjunto de elementos tangibles e intangibles que son expresión del ingenio, la historia o el proceso de identificación de un pueblo, y puede entenderse como un recurso fijo, un activo que rinde rentas en forma de flujo de bienes y servicios derivados, y que puede depreciarse si no se cuida, o acumularse si se mejora y se invierte. (Herrero, 2011, p. 182)

Esta teorización sobre un capitalismo cultural parte de la incorporación de los sistemas culturales referidos, el de creación y patrimonio, el de las industrias culturales y el de las industrias creativas, que en este marco se suman a la mercantilización de “experiencias culturales y actividades de ocio o entretenimiento masivo” (Llopis, 2014, p. 48). Se trata de una nueva hegemonía, ya no del Estado sino del mercado, por lo que tanto el flujo de información como el de experiencias culturales se dará principalmente para perpetuar el status quo.

Un ejemplo se puede encontrar en el caso de la empresa francesa Michelin (1889) dedicada a la fabricación de neumáticos. Para incentivar el uso del automóvil (apoyar a su industria), en 1900 comenzaron con la publicación de la Guía Michelin, que pasó de dar recomendaciones de

viaje y descanso y alimentación en carretera, a recomendar restaurantes que con el paso del tiempo estableció criterios de evaluación e incluso premios con amplio reconocimiento en sector gastronómico (Historia de la Guía Michelin, s.f.).

Se trata de una empresa de la industria automotriz que recurrió a la experiencia del viaje para reforzar sus productos a través de una publicación editorial, misma que insidió en el sector de servicios, perpetuando no sólo la idea del uso del automóvil como medio de transporte, sino supeditando la imagen de la empresa más allá de su campo de trabajo.

Por otro lado, este incremento de los servicios está supeditado al proceso histórico del crecimiento de las industrias. Con la globalización se fomentan los procesos de deslocalización para la reducción de costos de producción de las industrias en los países centrales, siendo los salarios uno de los factores por los que las empresas fragmentan sus producciones asentando fábricas en países periféricos o no desarrollados, países que necesitan atraer inversión extranjera, pero sus trabajadores reciben un salario menor al país de origen de la industria, obtienen beneficios fiscales y principalmente, perpetúan un doble discurso sobre el medio ambiente. Mientras los países centrales firman tratados de cuidado al medio ambiente, mudan sus industrias contaminantes manteniendo sus beneficios.

En este modelo capitalista, lo esencial es mantener la generación de riquezas a partir del conocimiento y los valores de marca, sin importar el producto en sí. Es decir, por ejemplo, en los teléfonos celulares lo que se paga no es lo que cuesta el proceso de fabricación, sino las implicaciones de su desarrollo, las aspiraciones que genera la marca, el conocimiento aplicado en el dispositivo; el concepto del diseño es lo que le da mayor peso a la ganancia: “Mientras ésta (la cultura) sostenga la normativa abstracta que hace posible el funcionamiento del mercado, y no imponga a éste (capitalismo) restricciones de carácter moral, el orden capitalista podría seguir adelante independientemente de los demás movimientos de la cultura posmoderna” (Brünner, 1999, p. 88).

Es por ello que busca extender “[...] los límites de la producción de mercancías, en otras palabras, reemplaza el intercambio de servicios individuales y ganancias privadas con la venta de mercancías que contienen plusvalía” (Mandel, 1979, p. 379), es decir, si el conocimiento de un

profesional o una persona que efectúa un servicio no tiene propiamente un plusvalor, sí lo tendrán los productos que son necesarios para el desarrollo de sus actividades.

Otro aspecto a notar es la generación de conglomerados que las industrias promueven “[...] para asegurar la tasa media de ganancia del volumen de capital más grande posible a fin de minimizar los riesgos de la inversión especializada” (p. 380), es decir que una empresa productora de acero cuenta con aerolíneas, tiene compañías aseguradoras e inmobiliarias, de salud, e incluso, incide en la formación de su propio personal; por ejemplo, Audi en San José Chiapa, Puebla, ofrece educación medio superior, o en Silao, Guanajuato, los clúster del Puerto Interior atrajeron al Instituto Politécnico Nacional para que se instalara y ofreciera licenciaturas ad hoc en las cercanías de sus instalaciones.

En esta idea de tomar plusvalía de otrora procesos que no lo tenían, un elemento de gran importancia es la participación de la mujer. Mientras que en el amanecer del capitalismo se ubicó a la mujer como la generadora primaria de la fuerza de trabajo por medio de la maternidad y el cuidado del hogar para mantener al trabajador dispuesto siempre a la industria, eximiéndolo de sus responsabilidades en el hogar al dársele el papel del proveedor (Federechi, 2010), en esta nueva etapa del capitalismo se busca la expansión del trabajo asalariado, por lo que tanto las industrias culturales como las de servicios se valen de la mujer para otorgarle un papel activo:

Podemos también concluir que mientras el capital tuvo un obvio interés en integrar el núcleo familiar patriarcal en la sociedad burguesa, su desarrollo a largo plazo tiende a desintegrar este tipo de familia al incorporar a las mujeres casadas en la fuerza de trabajo asalariado y al transformar las, tareas realizadas por las mujeres en el hogar en servicios organizados en forma capitalista, o al remplazarlas con mercancías producidas en forma capitalista. (Mandel, 1979, p. 383)

Respecto al papel del arte en el capitalismo cultural, toma un lugar en el entramado de servicios como un elemento más cercano al ocio, al entretenimiento, al turismo cultural y patrimonial, o como criticaría Debord, al espectáculo como mercancía para la “ocupación total” de los tiempos de la vida social: “La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único

visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente” (Debord, 1967, p. 12).

En ese sentido, el arte en el capitalismo se configura como una herramienta de plusvalía de los productos al colocarse como un contenido. Desde un video juego hasta una película, las producciones artísticas se atomizan en la producción industrial para darle ese valor extra, un valor de exhibición que Benjamin acuñó a la fotografía y al cine, pero extrapolado. El filósofo judío se adelantó a su época al enunciar que con las herramientas de reproducción técnica el arte trascendería a un sentido comercial y masivo, colocando al cine como un elemento de valor excepcional para la carga propagandística. Desde el arte nacionalista con Hitler y Lenin, hasta las obras de los muralistas mexicanos: “La reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas” (Benjamin, 2003, p. 112) al concentrar valores morales y estéticos de sus creadores o promotores con objetivos de comercialización. Si bien, Benjamin considera al cine como ese asalto a la cotidianidad capitalista y una herramienta social de escape de la realidad, con capacidades para ampliar el espacio y el imaginario social (Benjamin, 2003, p. 87 y 88), en la actualidad se puede apreciar al arte como “un mero objeto de especulación, un área de inversión altamente rentable y segura” (Woods, 2018), en el sentido de que la heterogeneidad conquistada por las vanguardias deriva en una maquinaria de propaganda mercantil.

El ámbito de la cultura es cada vez menos el refugio de aquellos que anteriormente predicaban la elevación del espíritu humano y advertían de los peligros que entrañaba los valores materiales. La oposición de los artistas a un mundo organizado en torno a la eficiencia, la utilidad y la acumulación material, y la apelación al deseo individual y a la búsqueda de vías de expresión y realización personal en un mundo desbordado por la producción en masa y perdido en el anonimato de las masas ha ido dando lugar a una situación bien distinta. (Rifkin, 2000, en Llopis, 2014, p. 52)

Sin embargo, que el arte y la cultura sean una parte medular en el capitalismo cultural, es decir, que se comercialicen, no significa que su representatividad del espíritu humano, su capacidad de cambio, de generación de ciudadanos críticos y de construcción de una población mas activa se demeriten. El arte y la cultura como elementos del mercado también dan la oportunidad a la valoración de otras ideas y al intercambio simbólico entre culturas distantes, lo que fomenta la

creatividad aplicada a las distintas realidades, y como vaticina De Sousa Santos (2010), junto con la ciencia y la tecnología, la ética y la ley del derecho:

[...] la racionalidad estética-expresiva de las artes y la literatura” toma un papel preponderante en los procesos de descolonización del sur global para trascender como sociedades más justas y como una esperanza para la utopía y la revolución, aún desde la periferia, aún desde la emergencia. (p. 30)

Cultura y desarrollo

La adopción de la modernidad y el capitalismo por parte de los llamados países subdesarrollados tiene un componente colonial que refuerza las ideas de la cultura hegemónica y las subalternas. El desarrollo como doctrina económica se inyectó en los países históricamente sometidos, para lograr su crecimiento como las sociedades y así lograr el bienestar con el que cuentan los países del primer mundo, en búsqueda de un equilibrio para alcanzar la paz; una fórmula de buenas intenciones para que todas las sociedades del mundo pudieran gozar de los beneficios de la modernidad y el capitalismo.

Propugnada por Estados Unidos y Europa, se propuso como una agenda política a partir del Plan Marshall y la posterior Doctrina Truman, que los países cuyas economías no sólo habían sobrevivido a dos guerra mundiales, sino que históricamente se habían mantenido en la cúspide hegemónica gracias a la sobreexplotación de sus colonias y a su espíritu capitalista, pudieran replicar su fórmula económica de industrialización para equilibrar al mundo, con objetivos, que como señala Escobar, destacan por ambición:

[...] crear las condiciones necesarias para reproducir en todo el mundo los rasgos característicos de las sociedades avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de la educación y los valores culturales modernos (Escobar, 2007, p. 20).

Como un constructo de la modernidad, el desarrollo es un concepto complejo que ha visto a lo largo de su implementación una serie de teorizaciones, aciertos y errores, se trata de sustantivo multidimensional y “cualitativo en su esencia e intangible por consecuencia” (Boisier, 1999, p. 5) y no sólo una estrategia para a copiar el camino que han llevado los países desarrollados: invertir los excedentes para seguir creciendo sin supuestos límites; entender el progreso como la concepción del ser humano al centro de las sociedades y al servicio de la economía; la construcción de realidades a partir de la óptica eurocentrista y norteamericana; el dominio del entorno y la naturaleza como entidades al servicio del hombre (y en consecuencia para la acumulación del

capital), en razón a la búsqueda de un futuro común para la humanidad. Sin embargo, esa búsqueda planteó el límite entre países desarrollados y subdesarrollados a partir de los niveles de vida.

Rist (2002) señala que el desarrollo es “seductor” porque ofrece una fórmula probada con la que los países no desarrollados pueden romper el molde de sus propias historias y avanzar: “[...] el progreso económico rápido es imposible sin reajustes dolorosos” (ONU, 1951); como lo es el depender del discurso normativo y colonizador de las instancias internacionales y aceptar el costo de poner fin a la diversidad cultural, ya que

Las políticas para el desarrollo se basaban en la atracción de capitales y en la instalación de empresas externas en los países periféricos (países subdesarrollados), eran políticas que buscaban elevar las tasas de crecimiento económico en determinadas regiones hasta suscitar puntos de inflexión que provocaran efectos de escurrimiento y expansión sobre el resto de las regiones. (Arias y Herrera, 2012, p. 41)

Sin embargo, lo que se provocó fue la concentración de la economía y de la población en las grandes ciudades, el aumento de la pobreza, una mayor desigualdad al interior y entre los países, migraciones forzadas, inequidad en la distribución de los recursos, endeudamiento con los países de renta alta y las instancias internacionales, así como un daño ambiental irreparable.

El desarrollo, como concepto complejo que engloba diferentes escalas, niveles, territorios, regiones y localidades, no sólo puede concebirse como una para el crecimiento, sino que se convierte en un discurso de identidad para los países y sus poblaciones que se asumieron, dependiendo de su lugar en los índices de desarrollo, como primermundistas o tercermundistas, respaldado bajo agendas internacionales que desde 1995 lo enmarcó bajo 5 ejes que integran sus distintas escalas: desde la paz como estabilidad, la economía como progreso, el medio ambiente como la base de la sustentabilidad, la justicia como pilar de la sociedad y la democracia para integrar un buen gobierno; hasta la actual con los 17 objetivos del desarrollo sostenible.

Sin embargo, su planteamiento de naturaleza exógena es cuestionado desde sus orígenes ya que no se contemplaron las particularidades de cada región al considerar todos los espacios donde

se implementaron sus políticas bajo una lógica economicista y cultural homogénea, con un fuerte intervencionismo por parte de los desarrollados y una visión paternalista.

Dentro del modelo desarrollista da un paso hacia este tipo de uso con la incorporación del Desarrollo a Escala Humana (1990) como un nuevo enfoque para el progreso social, donde se suman aspectos como la educación, la salud y el ingreso *per capita*. Si bien este índice ya no está centrado en la erradicación de la pobreza y plantea una redistribución más equitativa de los recursos, y puede ser observado en los Objetivos del Milenio (2000) y en su actualización en los Objetivos del Desarrollo Sostenible, ODS (2015), no representó un cambio de paradigma en la concepción de los países subdesarrollados, dando continuidad al proceso de “colonización de la realidad” (Escobar, 2007, p.22).

El desarrollo no sólo es una doctrina económica, sino que es cultural, ya que, para imponer los modelos industriales en los países subdesarrollados, se debían asumir los valores culturales occidentales, como lo son el sometimiento al mercado por parte de los individuos. Así como en los distintos procesos de conquista y del expansionismo de los países imperiales, la cultura se configuró como el eje estructural. Sin embargo, así como en el capitalismo y en la concepción del Estado, el papel de la cultura y su reduccionismo en las artes, se sometió a su valoración como un elemento más de generación de ganancias, un elemento de mercado para su consumo y el departamentalismo de su administración por parte del estado, sometiendo a la cultura y las artes bajo el indicador del Producto Interno Bruto (PIB).

Bajo este esquema, por ejemplo, en México el sector cultural en 2020 representó el 2.9% el PIB nacional, es decir 640 687 millones de pesos, cuyo desglose es el siguiente:

[...] medios audiovisuales (por ejemplo, el internet, el cine o los videojuegos) generaron 37.8%; producción cultural de los hogares (que incluye actividades como el trabajo voluntario en la organización de actividades culturales o el comercio de productos culturales en la vía pública) 20.0%; artesanías 18.3%; el diseño y servicios creativos 8.4%; formación y difusión cultural en instituciones educativas 5.4%; artes escénicas y espectáculos 3.8%; libros, impresiones y prensa 2.6%; patrimonio material y natural 1.6%; artes visuales y plásticas 1.1%; y música y conciertos 1.0 por ciento. (INEGI, 2020)

Esta información permite observar qué es lo que el Estado considera como cultura, a partir de un consenso generalizado promovido por los lineamientos internacionales del Manual del Sistema de Cuentas Nacionales (SCN, 2008) de la ONU, que se integra por el “núcleo duro de la creación y el patrimonio cultural, las industrias culturales y las industrias creativas” (Herrero, 2010, p. 180), evidenciando el reduccionismo que se plantea en el presente documento. Así mismo, si bien estas actividades se encuentran bajo el cobijo de la creatividad como componente principal, dejan a un lado las potencialidades que puede tener el capital cultural, entendido

[...] como conjunto de elementos tangibles e intangibles que son expresión del ingenio, la historia o el proceso de identificación de un pueblo, y puede entenderse como un recurso fijo, un activo que rinde rentas en forma de flujo de bienes y servicios derivados, y que puede depreciarse si no se cuida, o acumularse si se mejora y se invierte (Herrero, 2010, p. 181).

Por otro lado, el papel del sector cultural en la economía también destaca por su aporte en la generación de empleos, aportando el 3% de los puestos de trabajo a nivel nacional en México, liderados por “[...] las artesanías con 36.2%; la producción cultural de los hogares con 17.3%; los medios audiovisuales con 14.7% [...]” (Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2020).

Resulta significativo, ya que, por ejemplo, en Europa el mismo sector representó en 2014 el 3.3% de los empleos formales, sin embargo, la diferencia está en que en el caso europeo los puestos de trabajo están liderados por las artes performáticas (que incluye al cine), las artes visuales y la música (Measuring cultural and creative markets in the EU, 2014, p.10), mientras que el PIB de la cultura en la Unión Europea representa el 4.4% (The European Grouping of Societies of Authors and Composers, 2021, p. 2).

Retomando el caso mexicano y el europeo se hace evidente la perpetuidad de la brecha de las condiciones en las que sucede el sistema de producción y consumo cultural. En Europa existe una lógica entre los sectores culturales que aportan al PIB con los empleos generados, es decir que su consumo corresponde al nivel de producción en materia de cine y medios audiovisuales; mientras que en México, por ejemplo, aunque hay más empleos en el subsector de las artesanías y

la producción cultural en los hogares, el campo con mayor aporte al PIB es el consumo cine; comparación con la que se puede inferir que el sistema de producción cultural en México, por un lado no se encuentra formalizado, y por otro, no existe un ambiente de fomento para este tipo de actividades; por un lado debido a las políticas culturales implementadas, y por otro, vale la pena recordar que el tránsito hacia el capitalismo cultural está ligado a la deslocalización de las industrias a países subdesarrollados y a la concepción de que los servicios son los que generan el bienestar a la población, momento histórico que ya sucede en Europa.

Por otro lado, es importante destacar que estos datos atienden al aspecto cuantificable del papel de la cultura en el sistema económico, sin embargo, la cultura tiene un ingrediente que aporta al desarrollo más allá de los indicadores económicos, siendo la clave la diferenciación entre el uso y el consumo cultural.

Dentro del sistema de producción cultural encontramos cuatro distintas fases. La producción del objeto cultural, relacionada con todo el proceso de creación; la fase de distribución, vinculada a la oferta y el acceso por parte de sus consumidores finales; la fase del intercambio monetario; y finalmente el consumo. Sin embargo, Coelho señala que para valorar el papel de la cultura en el desarrollo será necesario hacer hincapié en “valor de uso del producto cultural y no su valor de cambio” (Coelho, 2014, p. 283).

Por valor de uso de un producto se entiende el significado que adquiere al final y que implica la aprehensión más amplia posible por el receptor y la transformación de éste (también del bien cultural en sí) por aquel. El valor de cambio señala un aspecto superficial o exterior el producto e indica que el mismo no es totalmente aprovechado por el individuo, quien no sufre ninguna transformación provocada por el producto ni actúa sobre éste. (Coelho, 2014, p. 284)

Esta diferenciación resulta notable al contemplar las potencialidades de la cultura para su consumo, ya que, si el producto cultural es usado por su consumidor para transformarlo en significados en su vida diaria, y no sólo es consumido como un hecho anecdótico y superficial; se transforma en un bien cultural. Sin embargo, para que esta transformación sea posible, el

consumidor debe contar con una cierta competencia artística que le ayude a percibir la totalidad de los significantes que se encuentran en juego.

La transformación en bienes culturales es lo que precisamente dota de sentido al papel del sector cultural en el desarrollo de las comunidades, no en el sentido colonialista, sino en el sentido amplio de la palabra para generar ciudadanos críticos de su entorno. Ante el escenario, es precisamente desde los países del sur que surgen las voces que pugnan por modificar esta narrativa de subyugación y analizar cada uno de los contextos y potencialidades de estas poblaciones emergentes a través de la lectura de las políticas públicas en los países del sur.

La principal crítica al desarrollismo es que el rumbo impuesto, aún con los instrumentos más avanzados como los ODS, son pensados desde la lógica objetiva del neoliberalismo, un discurso al que se le da continuidad desde los sectores hegemónicos locales, pues promueven la distribución inequitativa de los recursos. Las alternativas al desarrollo se suscriben en el nicho de heterogeneidad y emergencia de las culturas subalternas con el objetivo de “[...] analizar el conteo [de las estadísticas e índices de desarrollo] en términos de consecuencias políticas, la manera en la que refleja la construcción de subjetividades, la formación de la cultura, y la construcción del poder social” (Escobar, 2007, p. 357).

En esa lógica, es pertinente hablar del desarrollo local, concebido a partir de los procesos de la globalización (en una nueva dialéctica entre extremos), que nos propone hablar de los territorios y las regiones; hablar del desarrollo local como la potencialidad de las características geográficas, sociales, espaciales e incluso culturales. Localizar al desarrollo nos permite abundar en el desarrollo humano, como una oportunidad para valorar al contenido, a la escala más básica, el individuo, contenido sobre el contenedor (Boisier, 1999, p. 8). Si bien, apunta el autor, se trata de una adjetivación más al desarrollo, se coloca junto al desarrollo endógeno, al desarrollo regional y el desarrollo de abajo a arriba, como alternativa al desarrollo bajo un esquema horizontal, de aprovechamiento de los recursos propios, de la integración de las regiones y territorios, con base en sus particularidades, carencias y potencialidades culturales.

El desarrollo local no se limita exclusivamente al desarrollo económico local. Se trata de un enfoque que integra aspectos económicos, sociales y políticos en el ámbito territorial”,

entendiendo como una dimensión económica al sistema de producción que mejor aproveche los factores productivos y que pueda distribuir mejor los recursos; la dimensión social como las relaciones entre la comunidad como la base del proceso; y la dimensión política como las instituciones locales y las herramientas de participación ciudadana que pueden darse a través de la "definición, el diseño, la implementación y el seguimiento/evaluación de las políticas que determinen el rumbo de la propia localidad. (Arias y Herrera, 2012, p. 43)

Para que las tres dimensiones encuentren un ambiente ideal en lo territorial es pertinente abogar, entre otros componentes, a las subalternidades que tienen una composición diversa y heterogénea, resultado de las distintas transformaciones y tensiones en el plano de lo social, desde las culturas híbridas que reflejan esa etapa de negociación y resignificación de los distintos valores y bienes culturales; las culturas populares más entendidas como aquellas que mantienen un contacto directo con los procesos de arraigo, como un testigo de la memoria histórica de las sociedades; las culturas emergentes, siempre en contacto con las nuevas propuestas para generar sus propios discursos y acciones, en suma, "Los movimientos sociales y las luchas contra el desarrollo pueden contribuir a la formación de núcleos de relaciones sociales problematizadas en torno a las que pueden surgir novedosas producciones culturales" (Escobar, 2007, p. 363).

La problematización del desarrollo por parte de las subalternidades no sólo depende de sus propias potencialidades, sino que obedecen a una lógica en la cual se deben crear ambientes propicios para su desarrollo, entendido como acción y no como discurso. Para ello, el Estado debe atender a la creación de políticas culturales bajo un esquema que no se someta a los lineamientos del mercado, es decir, que no priorice a la cultura como entretenimiento para las masas; que no decida los contenidos que habrán de usar y consumir los individuos; y finalmente que comprenda que la cultura es un elemento transversal en el desarrollo humano y no sólo lo comprenda a la cultura en el marco de su reduccionismo hacia las artes, sino como un derecho humano.

Capítulo II: Políticas culturales y vida cultural

“Sancho Panza [...] logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote [...]”

Franz Kafka, *La verdad sobre Sancho Panza*

Derechos humanos y derechos culturales

Una de las interpretaciones más significativas que se le dieron a los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, proviene de Kafka (2019), quien a través de un pequeño cuento ponía en duda el origen del “caballero de la triste figura”, tildándolo como uno de los demonios del fiel escudero, quien en un juego literario y existencialista, profusa la figura de las identidades y alter egos de las personas, en este caso de un personaje, para concentrarse en otro tipo de protagonista, uno que se encuentra escondido en las sombras, que sostiene la espada y el escudo de su propio fantasma para no encarar las afrentas de la vida.

Sirva este deslice literario para procurar la vista en el protagonista. Si bien a lo largo de este trabajo, el concepto de la cultura es el epicentro de la conversación entre los vaivenes de la acción humana, es prudente señalar que su abstracción, como ya se ha señalado, es parte de la problemática al momento de darle sentido en la vida diaria e institucional. Manejar un concepto tan amplio de cultura, resulta contraproducente o hasta irreverente al momento de empatarse con la figura del Estado occidental, ya que, como lo señala Coelho (2009):

[...] la tendencia a entender la cultura (y por lo tanto la política cultural) en los moldes propuestos por la sociología del siglo XIX, para la cual la cultura es la superestructura de una infraestructura de naturaleza económica por ella reflejada y duplicada mecánicamente, con todas las consecuencias e implicaciones conocidas en lo que se refiere a la identidad, a las clases sociales, al imperialismo económico y cultural y todo el abanico conceptual ampliamente repetido hasta los años sesenta y que aún no ha salido de escena. (p. 11)

Mientras más se utiliza para darle nombre y sentido a las acciones de la humanidad, el término se relega como un elemento ornamental en las conceptualizaciones del capitalismo temprano, y como un elemento alienante en el capitalismo contemporáneo. Sin embargo, es pertinente señalar que el debate proviene de los esquemas funcionalistas del pensamiento europeo. Si bien, cuando se concibe el término cultura desde la antropología y la sociología, se le da un carácter divisor y colonialista en el sentido de distinguir un grupo del otro, también se le da un carácter aspiracional.

La discusión teórica en torno a la cultura y su papel protagónico, ya sea como fin o como proceso con una funcionalidad, se ha dado en gran medida a partir de la creación de los organismos internacionales de la postguerra, que encontraron en la cultura un elemento que expondría al mundo el reconocimiento a la diversidad y a la otredad como elementos para la paz.

De acuerdo con el antropólogo Guillermo de la Peña (2008), la Declaración Universal de los Derechos Humanos, surge en medio de la tensión entre una contraposición de los intereses pacificadores de la ONU y la revisión crítica de la antropología, que pugnaba por la incapacidad de universalizar la heterogeneidad de las distintas comunidades y pueblos, ya que el documento publicado en 1948 se basaba en una serie de juicios normativos verticales y los rastros del colonialismo de los Estados miembros iniciales cargaban en sus historia, misma que planteaba una serie de interrogantes entorno a su carácter enunciativo y no obligatorio (p. 118).

En este documento se aborda a la cultura desde la noción de vida cultural, en cuyo artículo 27 señala que “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (ONU, 1948).

La concepción de cultura expresada en la Declaración de la ONU privilegiaba el aprecio por el conocimiento y la creatividad persona, que debían garantizarse y fomentarse por la organización de la sociedad y el poder público (De la Peña en Toledo, Florescano y Woldenberg, 2008, p. 118)

Dicha tensión en la formulación de los Derechos Humanos, se encontró principalmente en el reto de superar de forma consensuada por las partes involucradas las disputas semánticas. Por ejemplo, en el mencionado artículo 27, las críticas consideraban que no se enunciaron derechos para las minorías o segmentos de la población que se reconocen integrados a través de los diversos procesos de identidad; mientras que para la comisión que redactaron los documentos, “[...] al dotar de derechos a los individuos se dota de derechos a las comunidades” (Sanz, 2018, p. 27).

La discusión ejemplifica la complejidad con la que se aborda el carácter diverso y universal de lo cultural, sin embargo, sembró el concepto de vida cultural como una forma de abstraer la concepción de la cultura como una forma clara de decisión sobre la vida que cada individuo optaba por vivir.

Así mismo, para superar su carácter enunciativo, se establecieron una serie de pactos internacionales de Derechos Civiles y Políticos (1966), y de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) en los que se buscó profundizar, en el caso de la cultura y la vida cultural, de herramientas que funcionarán como marcos legales para incitar a su aplicación. Es en el Artículo 15 del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales que se instrumenta a los Estados Parte a reconocer el derecho de toda persona a:

- a) Participar en la vida cultural;
- b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones;
- c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (1966, s.n.)

Como despliegue de los Derechos Humanos, los Derechos Culturales expresados en este documento, que no los prioriza ni les otorga un sentido real de implementación “[...] lo que permite que algunas decenas de países firmen la declaración comprometiéndose a hacerlos respetar” (Coelho, 2004, p. 121), sin embargo, siguiendo con el relato de De la Peña (2008), a pesar de que la ONU y la UNESCO, se empeñaron en superar el relativismo cultural y buscaron darle claridad a conceptos como la cultura y la vida cultural, no es sino hasta la llegada de documentos sucesivos como el informe Nuestra Diversidad Creativa (1995) y el Informe mundial sobre la cultura de 1998,

que se comienza una discusión más en forma sobre lo que implica el derecho a la vida cultural, englobando:

- a) que la sociedad humana está dividida en culturas distintivas e internamente estructuradas;
 - b) que la diversidad cultural es inherente a los seres humanos y constituye una de sus mayores riquezas, así como la diversidad biológica en un recurso invaluable en la naturaleza; c) que todas las culturas son respetables; d) que el diálogo intercultural es posible y necesario, y e) que el diálogo conducirá a la elaboración de una ética intercultural.
- (De la Peña en Toledo, Florescano y Woldenberg, 2008, p. 120)

Lo que habría de encaminar a cumplir el espíritu conciliador con el que nació la ONU después de la Segunda Guerra Mundial, y a delinear en el plano jurídico y administrativo, entre otras cosas, enunciando un marco para las actividades culturales, los bienes tangibles e intangibles, las prácticas y las expresiones, que de acuerdo con la corriente funcionalista de la sociología y la antropología, y ahora de los estudios culturales, deberían cumplir con ciertas funciones dentro de las democracias occidentales, como la expresión, la información y formación y el pensamiento crítico, a fin de fortalecer la calidad de vida y bienestar de los individuos y las comunidades; elementos del discurso entorno al desarrollo.

De acuerdo con Graciela de la Torre, titular de la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, “[...] se considera a la cultura un pilar transversal en las coordenadas del desarrollo sostenible, al lado de la salud pública y el bienestar, la diversidad, la inclusión social y la accesibilidad, así como el crecimiento económico y el equilibrio medioambiental” (2021, p. 8), de las colectividades; y la adaptativa, que funciona como el elemento que le permite a los individuos integrarse a los distintos grupos.

Ante su influencia en el desarrollo de las sociedades, la cultura como derecho humano y el derecho a la vida cultural habría también de estar remarcada en otros procesos de carácter internacional como el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas (1989), Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001), la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007) y a la Declaración Americana sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2016), entre otros.

Por otro lado, a los resultados de la cultura, como lo es el patrimonio tangible, primeramente, e intangible, se le otorgaron también algunas declaraciones como las declaraciones del “valor universal excepcional” de los espacios geográficos que configuran un patrimonio común de la humanidad, a partir de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, de la propia UNESCO.

Es en la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural de 2001, específicamente en su artículo 5, que se señala con mayor claridad los elementos que estos derechos culturales habrán de considerar para enunciarse como derechos humanos:

Toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales. (2001)

Destaca que tanto la ONU como la UNESCO se han empeñado en generar declaraciones, convenciones y documentos², donde, de acuerdo con su contexto de creación, han generado una serie de principios, compromisos y recomendaciones en los que se busca vincular a través de los tres niveles de gobierno de cada Estado Parte, la bases para el desarrollo cultural, a través de políticas públicas que desde lo local atiendan, bajo el eje transversal de la cultura, elementos como

² Algunos de los documentos más importantes son: “Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional (1966), la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001) y la Declaración de la UNESCO relativa a la Destrucción Intencional del Patrimonio Cultural (2003), la Recomendación relativa a la Condición del Artista (1980), la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989), la Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico (2011) y la Recomendación relativa a la Protección y Promoción de los Museos y Colecciones, su Diversidad y su Función en la Sociedad (2015), la Convención Universal sobre Derecho de Autor (1952), la Convención de La Haya para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (1954) y sus dos protocolos (1954 y 1999), la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970), la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005)” (UNESCO, 2022, p. 2)

los derechos humanos, la gobernanza, la sostenibilidad y territorio, la inclusión social y la economía.

Uno de los documentos que aclararon el panorama en torno a la cultura como un derecho humano es la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales (ONU, 2007) en la que a través de 12 artículos sobre principios fundamentales de cultura; definiciones de cultura, diversidad, entre otros; Identidad y patrimonio culturales; Referencia a comunidades culturales; ;Acceso y participación en la vida cultural; Educación y formación; Información y comunicación; Cooperación cultural; Principios de gobernanza democrática; Inserción en la economía; Responsabilidad de los actores públicos; Responsabilidad de las Organizaciones Internacionales; se demanda a los gobiernos locales la toma de liderazgo para superar los entredichos y adoptar las medidas pertinentes para garantizar el derecho a la vida cultural, que comprende en lo particular:

- La libertad de expresarse, en público o en privado, en lo o los idiomas de su elección;
- La libertad de ejercer, de acuerdo con los derechos reconocidos en la presente Declaración, las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales, en particular en lo que atañe a la utilización, la producción y la difusión de bienes y servicios;
- La libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales, emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación y sus beneficios;
- El derecho a la protección de los intereses morales y materiales relacionados con las obras que sean fruto de su actividad cultural. (p. 6)

Como este, los documentos generados promovieron “[...] una nueva definición de cultura: no como sistema, sino como proceso; no como consenso, sino como pugna de valores y significados” (De la Peña en Toledo, Florescano y Woldenberg, 2008, p. 122), transformando a la cultura en un derecho humano en su carácter de proceso, pertenencia, diversidad y transformación de los individuos y las comunidades a través de la vida cultural; concepto que protagoniza el carácter de legitimidad de las políticas públicas, bajo estos marcos internacionales, su influencia en los procesos de globalización económica y dentro del capitalismo cultural, así como en el desarrollo: las políticas y los derechos culturales.

Martinell definió durante una conferencia para la Universidad de los Andes, al concepto de vida cultural como las diversidades culturales, a través del reconocimiento de las distintas identidades y culturas, ya que la vida cultural se trata de “la suma de diferentes realidades y diferentes ideas culturales, es una construcción”, y añade: “la realidad donde se da el proceso interactivo entre creación, producción, identidad, ciudadanía, convivencia, ahí nos encontramos que nuestra vida cultural es pluricultural” (Universidad de los Andes, 2012).

Políticas culturales

La cultura cuenta con una capacidad emancipadora para las sociedades democráticas que las sustentan. Aún en su reducto a las artes, la cultura es un elemento que encamina la percepción de la realidad a un punto en común entre los individuos de una comunidad, lo que puede aportar en la generación de diálogos y consensos para perpetuar el orden social, político y hegemónico, por lo que se trata de un eje articulador que el Estado puede instrumentar dentro de sus distintas acciones para reforzar la diversidad cultural, el uso de los bienes culturales, la diversificación del uso de espacios público, el rescate digno del patrimonio cultura material e inmaterial, la difusión cultural y el acceso a bienes y servicios culturales; como una estrategia e incluso una alternativa al desarrollo.

Para tales fines, la estructura de los Estados democráticos en occidente se vale de herramientas como la gobernanza, la gestión pública y las políticas públicas, entre otras, que integran el accionar de decisiones respecto a las problemáticas que presentan sus ciudadanos. En ese sentido, vale la pena recordar que las políticas públicas son las líneas de acción que los gobiernos, en teoría, en común acuerdo con entes privados y sociedad civil para “promover y encausar las demandas y las transformaciones de la localidad” (Arias y Herrera, 2012, p. 43), entendidas como el:

Curso de acciones del gobierno que propone adecuar, continuar o generar nuevas realidades, deseadas en el nivel territorial e institucional, contrastando intereses sociales, políticos y económicos y articulando los esfuerzos de los actores y organizaciones que ejercen presión en defensa de dichos intereses. (Nieto y Maldonado, 1998, en Arias y Herrera, 2012, p. 45)

Mismas que suponen distintas características, como que cuentan con una orientación normativa (objetivos) y participativa (que los diversos actores tienen voz para signar el rumbo de la localidad), que cuentan con una orientación práctica, es decir que están orientadas a su aplicación y adaptación al contexto donde surge, y que cuentan con una estructura, proceso y resultado de ejecución, así como una evaluación continua.

Como parte de la gestión pública, representan la vinculación del Estado con sus aparato burocrático, los actores públicos y privados así como su medio ambiente, cuyo enfoque cuenta con “una racionalidad política y científico/técnica orientada a definir los problemas de carácter social y a encontrar la mejor manera de solucionarlos” (p.49), es decir que su origen teórico está supeditado al estudio exhaustivo de la realidad donde se gestan para problematizarla, buscando atender a las causas de los problemas sociales desde la racionalidad.

Debido a la naturaleza de gobernabilidad, las políticas públicas cuentan con una serie de marcos internacionales, como las leyes y las declaraciones mencionadas, que enmarcan y dan la pauta para su impulso y construcción por parte de los gobiernos nacionales y locales, dependiendo del gobierno en donde se apliquen, se pueden definir cuatro estilos principales de políticas públicas como lo son el anticipatorio, el reaccionario, el de consenso y el impositivo (Richardson, 1982, en Arias y Herrera, 2012, p. 50).

Si bien los marcos internacionales ofrecen, en suma, la posibilidad de integrar, tanto a los gobiernos, ciudadanía e iniciativa privada la oportunidad de dilucidar sobre los derechos humanos y culturales, así como las implicaciones teóricas y semánticas de los sistemas culturales, de las diversidades y del reconocimiento de la otredad, la disputa filosófica sobre quién es la entidad que otorga dichos derechos, crea la necesidad de que, el Estado como sistema de orden, es el ente encargado de generar marcos legales, acciones y políticas públicas, que habrán de atender a las problemáticas que impiden el goce de los derechos y la solución para garantizar los mismos.

Dado que los derechos culturales son ‘programáticos’, de implantación progresiva acorde a las posibilidades de cada Estado, se entiende que las políticas culturales refieren, en buena medida, a las disposiciones tendientes a consumir la normativa antes que a las realidades efectivas, muchas veces rezagadas con respecto a estos parámetros (Bayardo, 2008, p. 18)

Para Coelho las políticas culturales nos plantean diversas preguntas dedicadas a la interpretación de su objeto, sus beneficiarios, sus impulsores y, sobre todo, el lugar en la historia para un concepto que se ha destacado por configurarse a partir de vacilaciones incapaces de aterrizar en el aparato del estado la totalidad de su significado.

La política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas (2009, p. 241).

De acuerdo con Bayardo (2008), a nivel internacional se cuentan con tres generaciones de políticas culturales. La primera de ellas está relacionada con la cultura nacional, que representa el eje por el que los integrantes de los distintos Estados se vinculan en procesos de identidad y pertenencia. La segunda generación se refiere a la reformulación del término cultura y su vinculación con el modelo capitalista, hablando explícitamente de las industrias culturales, propiciando los desencuentros entre la búsqueda de la satisfacción de las necesidades culturales con la oferta del mercado; y finalmente, se plantea el vínculo entre la cultura y el desarrollo, en la búsqueda de la incorporación de la cultura desde su definición antropológica y sin reduccionismos, a la obligación fehaciente del aparato del estado por ordenar y cumplir con los derechos humanos (p. 21 y 22). Es en esta generación en la cual surgen los cuestionamientos y críticas sobre la domesticación de la cultura y su reduccionismo a las artes, ya que se plantea que la democratización de la cultura no es solamente el acceso a ella, sino la garantía por organizar a las estructuras culturales, a la ciudadanía y a la iniciativa privada como un sistema de producción cultural como un circuito que inicia en el individuo y termina en el mismo.

El planteamiento de atención de las políticas culturales y de la cultura como derecho humano, inicia en un sujeto creador o individuo que decide si participa o no en la vida cultural; utiliza canales para la difusión y consumo de la cultura como las instituciones y las industrias culturales; y se fija una meta en el propio público, desde las acepciones de consumidor, público, espectador, ciudadanía e incluso, prosumidor, entre otros. En la misma definición, no sólo de las políticas culturales, sino también de las públicas, estas intervenciones, por su naturaleza burocrática, inician generalmente en el actuar del Estado, pero con la posibilidad de la suma del propio sistema de producción cultural: desde lo público, lo privado y la ciudadanía; y finalmente plantea dos objetivos en concreto, totalmente vinculados a la cultura como sistema en constante tensión entre producir significantes y ser producido en continuo cambio; representando una

oportunidad para el estudio de las problemáticas, principalmente, para que la población decida participar o no en la vida cultural.

En el contexto de la creación de la ONU y la UNESCO, los distintos gobiernos también respondieron con la creación de sus propias instituciones culturales con el objetivo de instrumentalizar a la cultura como un elemento para contribuir a la paz y a la seguridad. Así surgen ministerios en Polonia (1944), Gran Bretaña (1946), la Unión Soviética, Yugoslavia y Estonia (1953), Bulgaria y la República Democrática Alemana (1954), y Francia (1959): instituciones al interior de las estructuras básicas de los gobiernos para dotar de un aparato administrativo, normativo y financiero al tema cultural.

El caso de Francia resulta fundamental, ya que, a través del pensamiento de André Malraux, demarcaría el papel que el estado debería tomar en torno a la cultura, principalmente a través del arte como elemento de identidad y proyección de la cultura francesa como carta de presentación ante el mundo. Los esfuerzos de Malraux derivaron en la creación del ministerio de asuntos culturales francés, “donde el Estado interviene activamente en el diseño, financiamiento e implementación de políticas culturales, estableciendo prioridades, planes y programas de acción” (Bayardo, 2018: 18). Cabe destacar que, el modelo de política cultural francesa, sería a la postre la base del modelo de la política en México que complementó las ideas de José Vasconcelos.

Como reflexiona Coelho: “[...] la política y la política cultural se apegan a la necesidad. Alegan ser ese denominador común del cual deben ocuparse; no confiesan que hacerlo es la facilidad por la cual optan” (2009, p. 24), siendo el sentido básico, el de la solución de problemas y necesidades la generación de esquemas para las políticas públicas. En el caso de las políticas culturales, aunque parten de derechos humanos, los entendimientos sobre el papel del estado en su administración, dejaron a un lado la solución de necesidades para encasillarse en descifrar lo que significa el acceso a la cultura, la cultura entendida como su reduccionismo a las artes.

Aunque esta es una práctica común, las políticas culturales, al menos dentro de las demandas de los tratados internacionales y en las constituciones occidentales, se intentan instrumentalizar para abordar a la cultura y la vida cultural en el sentido amplio, clasificándose principalmente, por el tipo de intervención del estado, la forma del diseño de planes, programas y

proyectos, su financiamiento y el grado de participación ciudadana y de acceso a la gobernabilidad y gobernanza.

De la Torre, señala que las políticas culturales en los contextos democráticos se pueden clasificar de la siguiente manera con base en la participación del Estado:

a) Intervención directa: el Estado y sus gobiernos intervienen de manera directa por medio de agentes que forman parte de las instituciones públicas; lo ejemplifican las tradiciones francesa y alemana.

b) Fondos concursables: mediante convocatorias, el Estado destina fondos públicos para su asignación a proyectos que presentan grupos especializados de la sociedad, independientes y autónomos de las instituciones; las políticas culturales de la provincia de Quebec, Canadá, son las más paradigmáticas en este sentido, aunque también pueden identificarse en otros países como Chile.

c) Cesión de impuestos: el Estado delega en entidades privadas —ya sean individuos o agrupaciones— la facultad de decidir a qué proyectos de la sociedad entrega sus recursos económicos mediante la renuncia al cobro de impuestos. Los mecanismos que han de emplearse para la toma de estas decisiones quedan en manos de la iniciativa privada. Estados Unidos y Brasil son ejemplos claros de este modelo.

d) Modelo por omisión: no se destinan fondos públicos en apoyo a la cultura y las artes, salvo excepciones. Este modelo es el más extendido entre las naciones menos desarrolladas. (2021, p. 13)

Como ya se ha señalado, el consenso general de la visión institucional o departamentalista de la cultura, es su reduccionismo a las prácticas y manifestaciones artísticas: “A partir del modelo francés [de políticas culturales], se aglutinó la cultura en tres grandes campos reconocidos también por la UNESCO: conservación del patrimonio, fomento a las artes y difusión cultural, incluía en éstas la promoción de la lectura” (Jiménez, 2008: 86), resultando en un conflicto al momento de atender a los marcos internacionales desde las estructuras políticas de los gobiernos, ya que se relega la oportunidad de generar investigación acerca de las necesidades culturales.

¿Qué son las necesidades culturales? Para Coelho (2009), primero, se establecen como la relación intrínseca entre el ser humano y la propia naturaleza que “deben ser incluidas entre las necesidades básicas como la alimentación, la reproducción [...] lo que haría a una necesidad cultural, una necesidad natural” (p. 228 y 229). Por otro lado, se coloca la necesidad de distinguir entre la humanidad como adjetivación y la naturaleza, por lo que las necesidades culturales serían “el resultado de determinados procesos educacionales y, como fenómenos de adquisición, son tan sólo un complemento y a veces incluso sólo un suplemento” (p. 228 y 229).

Esta segunda acepción está más enmarcada en el modelo capitalista de concebir a la cultura como una mercancía, ya que la supone como un elemento susceptible a las variaciones de la oferta y la demanda, y a la generación de deseos y su satisfacción. Sin embargo, para atender a las necesidades culturales, podemos plantear el concepto de la libertad cultural, que de acuerdo con el Informe Sobre Desarrollo Humano La libertad cultural en el mundo diverso de hoy (ONU, 2004), que señala que la libertad cultural es una forma de colectivizar las necesidades sin perder las características y aspiraciones de cada individuo, es decir que se trata de la capacidad de decidir cuáles son las necesidades de cada individuo:

La libertad cultural constituye una parte fundamental del desarrollo humano puesto que, para vivir una vida plena, es importante poder elegir la identidad propia –lo que uno es– sin perder el respeto por los demás o verse excluido de otras alternativas. Es necesario que la gente cuente con la libertad para practicar su religión en forma abierta, para hablar su lengua, para honrar su legado étnico o religioso sin temor al ridículo, al castigo o a la restricción de oportunidades. Es necesario que la gente cuente con la libertad de participar en la sociedad sin tener que desprenderse de los vínculos culturales que ha escogido. Se trata de una idea simple pero profundamente desconcertante (2004, p. 1).

Respecto a las representaciones simbólicas, es posible afirmar que se trata de ese proceso por el cual el ser humano le da sentido a su existencia, a través de distintos recursos, lenguajes y disciplinas que le dan la posibilidad de reinterpretar la realidad y su contexto histórico. Al representar mediante un objeto, un sonido o un movimiento, los sujetos tienen la oportunidad de reproducir lo que sus sentidos alcanzan a percibir de la realidad, por lo que puede interpretarla y someterla a su juicio crítico. Aquí es importante añadir que representa el punto de partida del

proceso de resimbolización, que vincula “el sentir, el pensar y el actuar” (Coelho, 2009, p. 276) cuando el individuo es consciente de su propia realidad y puede ofrecer un juicio crítico sobre la ideología dominante. Desde los estudios culturales atendería a la lógica de una lectura mediada, donde el intérprete es capaz de, a partir de un juicio crítico, decidir qué es lo que aceptará o no, incorporar a su realidad. Más allá de las artes como representaciones simbólicas, es justo hablar del *flâneur* que sugería vagar por las calles para abrirse a las posibilidades del espacio, o sobre el *détournement* del Movimiento situacionista que propugnaba Debord (1967) para hacerse de la sorpresa y el asombro en la cotidianidad y romper la propia realidad para sobrevivir en la posmodernidad, entre otras acciones, porque al final, la cultura es acción y experiencia.

Sin embargo, se trata de una versión utópica e inacabada de lo que debería ser una política cultural, ya que, como señala Jiménez (2008): “La cultura vive en condiciones de marginalidad, a pesar de que en el ámbito internacional mueve recursos y se ha convertido en un sector emergente de inversión privada (p. 89), ya que, en el caso de los países subdesarrollados de occidente, lo cultural, aunque es parte del discurso político, no es una prioridad en el accionar de las democracias. Las problemáticas de inseguridad, violencia, pobreza y distribución de la riqueza, educación (en el esquema que impone según el gobierno de que se trate), el hambre, la salud, la movilidad, la vivienda, el medio ambiente, entre otras racionalidades, representan las principales preocupaciones. La cultura, entendida desde las políticas públicas no representan prioridades ya que siguen siendo vistas como servicios y entretenimiento "[...] el problema fundamental es que los bienes artísticos y culturales no encajan en una teoría del valor que no contemple la naturaleza económica del valor estético" (Palma y Aguado, 2011, p. 199), y en la realidad latinoamericana, aún no se da el paso a los servicios como satisfactores por los discursos desarrollistas.

En los hechos, la cultura vive la falta de reconocimiento en las políticas públicas de la economía, la comunicación masiva, el desarrollo tecnológico, el medio ambiente y el turismo. No sólo no está presente en la dimensión económica y política de la vida nacional [México] sino que carece de estatuto propio dentro de la estructura presupuestal del gobierno federal³. (Jiménez, 2008, p. 90)

³ El artículo citado corresponde a una fecha anterior a la creación de la Secretaría de Cultura Federal (2015) y a la promulgación de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (2017), sin embargo, el panorama no ha cambiado.

Para dar un paso positivo hacia políticas culturales efectivas, se deberá en primera instancia “constatar la falta de fomento, la desigualdad en el acceso y la necesidad de generar mecanismos que permitan un mayor intercambio de capitales simbólicos” (Vich, 2014, p. 14); en segundo lugar, propugnar que la cultura no es sólo un conjunto de objetos y servicios, y repensar la idea de que su reduccionismo a las artes, no es necesariamente malo para el sistema burocrático del estado, pero si lo es al momento de vincularse con la ciudadanía; en tercer lugar, defender las diversidades y las distintas realidades culturales; y finalmente, enfocarse en la “vida cultural” y “libertad cultural” como derechos humanos, siendo la teorización de la “desculturización de la cultura” una opción para evidenciar su papel como un hecho político entre el gobierno y a ciudadanía.

En el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la ONU (1966) se señala que

Los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos y, al igual que los demás, son universales, indivisibles e interdependientes”, por lo que la cultura es indispensable al desarrollo integral de los individuos. Como derecho humano: “Su promoción y respeto cabales son esenciales para mantener la dignidad humana y para la interacción social positiva de individuos y comunidades en un mundo caracterizado por la diversidad y la pluralidad cultural (p. 1).

Para su conceptualización como un derecho, lejos de la abstracción y la ambigüedad de la palabra cultura, la organización hace uso de la expresión “vida cultural”, ya que, como lo señaló Martinell, mientras que “el concepto de cultura es muy disciplinar [...] el concepto de vida cultural es un concepto más político. Es una expresión de una forma de vida, es un reflejo de una realidad” (Universidad de los Andes, 2012).

Hoy en día [...] hay muchas culturas, se expresan muchos lenguajes culturales, se hablan muchas lenguas, y hay personas procedentes con identidades culturales diferentes. ¿Y qué les une? Los une el qué: la convivencia en este espacio que es vida cultural que no es homogéneo. Es posible que haya comunidades a nivel mundial que sean homogéneas, pero son minoritarias, las hemos de respetar, cuidar, promover, pero no son mayoritarias. La

mayoría de la gente vive en realidades, tiene una vida cultural en un entorno, en un contexto donde existen diferentes culturas (2012).

Para ello es clave distinguir entre los conceptos de sector cultural, de vida cultural y de sistema cultural que es el subsistema de la complejidad de la vida, para poder comprender las limitaciones de las políticas culturales, que en su carácter departamentalista, no pueden solucionar todas las necesidades culturales dentro del sistema cultural, pero si pueden abonar el la construcción transversal de otras políticas públicas, a través de una política cultural básica y central: garantizar como un derecho humano las condiciones previas en el sistema cultural para ejercer la libertad cultural de participar o no en la vida cultural, amén de la aliteración.

Para lograr ese impacto en las políticas culturales, sin demeritarlas por su incapacidad para abarcar todo lo que conceptual y semánticamente le corresponde, pero atendiendo a una horizontalidad del sistema cultural respecto a los otros subsistemas, se propone abordar la “desculturización de la cultura” como una forma de asumir que, desde la gestión cultural, desde el propio Estado con su estructura burocrática, y desde otros ámbitos relacionados con la vida del ser humano, la cultura, garantizada por el derecho a la vida cultural, es un elemento central en la generación de una conciencia crítica en la población, como individuos y como colectivo, y una oportunidad para que la cultura, entendida como las artes, el patrimonio y la difusión de la cultura, sean más efectivas, con una utilidad más allá del consumo de masas: “Se trata de demostrar la importancia de lo simbólico en la estructuración de la vida cotidiana y de intentar modificar formas sedimentadas mediante las cuales interpretamos la realidad social” (Vich, 2014, p. 21).

La desculturización de la cultura abarca una nueva problematización de la cultura para posicionarla como “[...] agente de transformación social” (p. 85) en el plano de lo político a través de la revelación de las “[...] dimensiones culturales de fenómenos aparentemente no culturales” (p. 85), esto es, que desde la gestión cultural, no importa si es estatal, privada o ciudadana, se comprenda que la cultura es un elemento de participación política, es decir que la gestión cultural se entienda como la gestión social de la vida, y así como el capitalismo y el postmodernismo trascendió la idea de lo cultural y lo artístico para integrarlo en el sistema económico, así las capacidades de gestión deberán integrar los patrones de comportamiento de la vida cultural, y hacer asequible el vínculo crítico que se propugna como definición de la cultura.

Si la vida cultural es la posibilidad de coexistir desde lo heterogéneo en los diversos sistemas de la vida humana, entonces la cultura tiene el potencial de capitalizar sus bienes y servicios culturales para facilitar el uso de las significaciones. Ese deberá ser el papel de las políticas culturales, defender la diversidad.

Si bien el planteamiento destaca por la complejidad y ambición, no se trata de una tarea imposible. Dentro de las propias entidades internacionales como la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC), herramientas como los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), las agendas de cooperación sur-sur, los mismos planes de desarrollo nacionales y locales, así como las propias subalternidades, se configuran como agentes que, desde la academia y el empirismo, han generado sus propias herramientas para la creación de ambientes propicios para el desarrollo de la vida cultural.

Si entre los retos de las políticas culturales está el hacer ciudadanos más participativos políticamente y visualizar los elementos hegemónicos de dominio, las distintas manifestaciones culturales, desde la periferia, desde el sur global, han comenzado con un proceso de descolonización, generando una presión a los gobiernos para tomar el papel que le dejaron al mercado:

La política cultural tendrá que admitir el hecho de que su objeto es, casi siempre, lo superfluo, aquel algo más shakesperiano, y no lo necesario. Y ella será convocada para encontrar maneras creativas de defender lo superfluo como superfluo y de abrirle los espacios de los cuales depende la construcción de aquellas conciencias “susceptibles a las ideas” mencionadas por Kant (Coelho, 2009, p. 25)

Política cultural en México

De acuerdo con el Sistema de Información Cultural de México (2022), la cultura en el país está administrada por 34 institutos, secretarías y consejos estatales, así como 550 direcciones, subdirecciones, institutos y consejos, que bajo la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (2017), se conducen en subordinación de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, configurando el escenario nacional de acceso y participación en la vida cultural de la población. Se trata de una estructura burocrática ampliamente criticada por la centralidad del Poder Ejecutivo Federal, que, en consonancia con la inestabilidad económica y de seguridad, genera las políticas culturales del país a través de la intervención directa del Estado para la creación y administración de museos, bibliotecas, centros regionales de cultura, archivos históricos, casas de cultura, teatros, auditorios, galerías, zonas arqueológicas, entre otros.

Aunque esta estructura institucional, así como su modelo de formulación de políticas públicas, hablan de que la cultura y el arte se encuentran en el radar del gobierno como un asunto de interés público; se trata de instancias poco sólidas que dependen de los cambios de régimen, generando un marco normativo deficiente, pues “han sido desvinculadas del resto de las políticas públicas, lo que empobrece la acción general del Estado” (De la Torre, 2021, p. 33).

Se puede señalar que la política cultural en México, de herencia ministerial francesa donde se otorga todo el control a la voluntad del estado (personaje, partido, proyecto), parte de los ideales unificadores de José Vasconcelos con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que en 1921 vinculó a la cultura con el proceso educativo y de alfabetización del país postrevolucionario.

Si bien, Vasconcelos impulsó el papel de la cultura como una herramienta central en la alfabetización y el ingreso al Siglo XX de la población mexicana, su filosofía nacionalista sembró un obstáculo ante el reconocimiento de la diversidad cultural en el país:

En el mismo sentido, gracias a la visión de Vasconcelos, los proyectos culturales privilegiaron la *difusión* de la cultura —la occidental y la nacionalista— en menoscabo del

reconocimiento y el estímulo a la recreación de la diversidad de culturas originarias, locales y regionales. (2021, p. 33)

El modelo vasconcelista de educación y cultura planteó a ambas partes como elementos indisolubles que, si bien buscaban la creación de la nación mexicana a través de la generación de un esquema hegemónico basado en el presidencialismo y en el reconocimiento de la nación como una sociedad heterogénea; durante 100 años han mantenido un aislamiento estructural, ya que la educación artística y el acceso a la cultura, por ejemplo, no se ha configurado como prioridad en los planes educativos.

Con esta base ideológica, los antecedentes de las instituciones culturales en México durante el siglo XX se pueden enumerar a partir de la creación de instancias como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), que sembraron la necesidad de un aparato gubernamental y político que pudiera congregar a la cultura más allá de la conservación y difusión del patrimonio; así como la centralización del acceso a la cultura, ya que nacieron bajo el cobijo de la SEP; sin embargo, también se reflejó la vacilación o crecimiento, según se considere el caso, de las instancias dedicadas a la cultura desde el contexto democrático de la segunda mitad del siglo XX en México:

Muestra de su inestabilidad son los constantes cambios que sufrió durante su existencia: en los años sesenta era la Subsecretaría de Asuntos Culturales; en 1970, durante el gobierno de Luis Echeverría, se llamó Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar; en 1981, durante el de José López Portillo, se creó la Subsecretaría de Cultura y Recreación; en 1982, con Miguel de la Madrid, se le nombró Subsecretaría de Cultura. Por último, en 1988, durante la administración de Carlos Salinas de Gortari, se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). (Ejea, 2009, p. 20)

Con la llegada del CONACULTA, las políticas culturales y educativas se fijaron objetivos diferentes pero complementarios en un intento por abonar en la creación de un entorno facilitador para la cultura y la vida cultural, por lo que se creó la Red Nacional de Bibliotecas Públicas (1988) así como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1989), que significaría la oportunidad de financiar más allá de la formación a las y los creadores; el Sistema Nacional de Creadores de Arte

(1993) y el Centro Nacional de las Artes (1994), con lo que no sólo se incrementaron las instancias dedicadas a la cultura de forma centralista, sino que se institucionalizó la participación en la vida cultural del país.

La labor del CONACULTA durante casi tres décadas, como un esfuerzo para dirigir las políticas culturales derivó en 2015 en la creación de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, que confirmó la tradición mexicana acerca del financiamiento de la cultura y el arte a través de una intervención directa para la generación de políticas culturales que siguieron el modelo ministerial francés, sin embargo, estas se:

[...] caracterizaron por ser más centralistas, menos partidarias de la autonomía de gestión y con muchísimo menos recursos económicos invertidos en el desarrollo de un proyecto cultural, en comparación con la realidad francesa de cualquier época. (De la Torre, 2021, p. 14 y 15)

Para De la Torre, el modelo de intervención directa del Estado en las políticas culturales de México generó un escenario de contrastes, dado que, generaron un movimiento cultural significativo en un ambiente de creación permanente de infraestructura, políticas e instituciones, sin embargo, el costo fue el aparato burocrático que consume la mayor parte de los recursos, la centralización de las acciones, malas condiciones de trabajo para las y los creadores, así como una mala interpretación de la cultura al centrar su trabajo en la programación de eventos sin la opción de la investigación y la evaluación:

En consecuencia, el sentido de las políticas culturales se ha basado en la gestión de los aparatos burocráticos y en la reproducción de relaciones de subordinación de las comunidades artísticas e intelectuales a instituciones gubernamentales no siempre abiertas a la diversidad y a la discrepancia, lo que ha producido comunidades artísticas con escasa iniciativa, dispuestas a amoldarse a las circunstancias y en lucha permanente por los escasos apoyos públicos, mientras se carece de estímulos diversos y suficientes para la constitución y operación de agrupaciones independientes, comunitarias o privadas. (2021, p. 15)

Si bien, México es uno de los Estados Miembro y fundador de la UNESCO, y ha celebrado y respaldado las convenciones y declaraciones multilaterales ya citadas⁴, no es sino hasta 2009 cuando se agrega al derecho a la cultura como un derecho humano en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM) a través de la incorporación del párrafo 12 que señala:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. (CPEUM, p. 10)

Además, a través del artículo 2° se reconoce al país como una nación pluricultural, mientras que en el artículo 73° fracción XXIX-Ñ; se expresa la obligación del Estado Mexicano garantizar el acceso, disfrute y participación en los bienes y servicios culturales:

Por su parte la fracción referida del artículo 73° faculta al Congreso de la Unión para legislar las leyes y herramientas de participación de los sectores social y privado. Cabe destacar que este artículo limita el actuar de la legislación en materia de cultura vinculada con los procesos educativos, cuyo marco es una fracción distinta.

El artículo 4° y el 73° son el sustento de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales de 2017, heredera directa de la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura (2005), que tiene por

⁴ Cabe destacar que de acuerdo con el artículo 133°, 76° y 89° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917) “En la jerarquía de leyes, pues, está la Constitución, los tratados en un segundo plano como actos del Estado, y las leyes federales y estatales en un tercer nivel, como leyes aplicables en sus ámbitos respectivos” (Perezcano, 2002), es decir, que aunque en el país ha firmado distintos tratados, se puede dar el caso de que entren en conflicto o que no sean obligatorios para el Estado Mexicano sino hasta que se incorporen al marco legal. Por ejemplo, de acuerdo al portal de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano es parte en los que se reconocen derechos humanos respecto a la cultura, son: la Carta de las Naciones Unidas (1946), la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, Reglamento y Protocolo (1954), el Pacto Internacional Económico, Social y Cultural (1966), la Convención Americana sobre Derechos Humanos en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1988), la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005), la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001), entre otras (SCJN).

objeto, en lo general, reconocer y garantizar los derechos culturales; establecer los mecanismos de acceso y participación; garantizar el disfrute de los bienes y servicios culturales; establecer los mecanismos de participación del sector social y privado; así como promover la preservación de los bienes y servicios que provee el estado.

Así mismo, señala que, para el cumplimiento de la ley, las instancias municipales y estatales en materia de cultura deberán responder a la Secretaría de Cultura Federal como el interlocutor principal para sus acciones, siendo una de las principales críticas hacia esta ley, ya que refuerza la centralización de la cultura.

Correspondiente a la actual administración, el Plan de Desarrollo 2019-2024, en sus tres ejes, Política y Gobierno, Política Social y Economía, enuncia a la cultura como un elemento transversal en el discurso, precisamente como un discurso nacionalista para superar los problemas de corrupción e inseguridad. Es en el Eje 2. Política Social donde se concentra el Programa Sectorial de Cultural (2020-2024) (PSC), que describe su actuar en seis objetivos prioritarios:

1. Reducir la desigualdad en el ejercicio de los derechos culturales de personas y comunidades, prioritariamente en contextos de vulnerabilidad, con su participación en procesos que fortalezcan los ciclos, prácticas e identidades culturales
2. Consolidar la tarea educativa del Sector Cultura para brindar a las personas mejores opciones de formación, actualización y profesionalización, en todos sus niveles y modalidades, bajo criterios de inclusión y reconocimiento de la diversidad
3. Garantizar progresivamente el acceso a los bienes y servicios culturales a las personas, a través del incremento y diversificación de la oferta cultural en el territorio y del intercambio cultural de México con el extranjero
4. Proteger y conservar la diversidad, la memoria y los patrimonios culturales de México mediante acciones de preservación, investigación, protección, promoción de su conocimiento y apropiación
5. Fortalecer la participación de la cultura en la economía nacional a través del estímulo y profesionalización de las industrias culturales y empresas creativas, así como de la protección de los derechos de autor

6. Enriquecer la diversidad de las expresiones creativas y culturales de México mediante el reconocimiento y apoyo a los creadores, académicos, comunidades y colectivos (p. 1)

Para lograr estos objetivos, en 2022 la federación otorgó un presupuesto de 15 mil 28 millones de pesos correspondientes al Ramo 48 Cultura, que de acuerdo con el Centro de Análisis e Investigación Fundar, “representa un incremento de 3.6% (525 millones) respecto del presupuesto aprobado en 2021” (Fundar, 2021), sin embargo, el 25% del total de gasto se ha destinado al Proyecto Integral del Complejo Cultural Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México, afianzando el modelo centralista. Así mismo, es de observar que se trata del presupuesto para la Secretaría de Cultura Federal, y no para el gasto en cultura a nivel nacional, lo que deja en entredicho el cumplimiento de algunos de los objetivos, no sólo del Plan Sectorial de Cultura, sino de la Agenda 21 y otros instrumentos internacionales.

Recordando a Bayardo y su clasificación generacional de políticas culturales, aunque en el papel del Plan Nacional de Desarrollo y de la propia Ley General de Cultura y Derechos Culturales, aunque el discurso se encuentra en la tercera generación, la dedicada al vínculo entre la cultura y el desarrollo, la desvinculación con otros sectores nacionales de incidencia para la garantía de la vida cultural, parece ser que su racionalización como eje rector de la política social y un medio para lograr la paz es insuficiente, siendo que la mayor parte del presupuesto se destina a gastos administrativos. Entre otras causas se encuentra la eliminación de los fideicomisos como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la falta de herramientas para favorecer la participación de las entidades privadas en la generación de proyectos más allá de las acciones de la Secretaría de Cultura Federal como el mecenazgo o beneficios fiscales para quienes invierten en cultura más allá de EFICINE y EFITEATRO, cuya conceptualización de participación resulta inalcanzable para la mayor parte de las y los creadores.

Sin embargo, más allá del slogan de la democratización de la cultura, las políticas culturales no dependen sólo del Estado. Paredes (2008) señala que el panorama cultural de México puede definirse a partir de cuatro sectores: “los circuitos oficiales, la escena de la industria cultural y de entretenimiento, la escena subterránea y la escena alternativa independiente” (en Toledo, Florescano y Woldenberg, 2008, p. 143).

Mientras que el circuito oficial, del cual ha profundizado el presente documento, cuenta con el respaldo institucional directo y que atiende directamente a las acciones emprendidas por el gobierno, el sector de las industrias culturales y el entretenimiento representan un escenario en el que se prioriza la ganancia económica, por lo que parte de una garantía de financiamiento sin que esto garantice su calidad, la formación de públicos o abarque a la vida cultural plenamente, sin embargo, acerca las manifestaciones de la cultura a sectores masivos, por lo que es un sector importante.

Para las escenas subterránea y la alternativa independiente, “[...] son menos visibles y son las que más se relacionan directamente con la vida cotidiana de las comunidades y los artistas” (p.145), siendo las alternativas al desarrollo cultural y los sectores que deberían estar más a la vista de las políticas culturales, ya que son estos escenarios donde se desarrolla plenamente la vida cultural en su acepciones de vinculación y desarrollo comunitario, libre expresión, discusión de la realidad política y socio cultural, reconocimiento de las diversidades, fogueo artístico para artistas emergentes, y la generación de ambientes propicios para el acceso a la cultura: producción, distribución y educación.

Como derecho humano, estos escenarios de gestión independiente o autogestivos, retoman a la cultura más allá de la edición por parte del estado, en algunos casos retomando las herramientas que proporciona como los eventos que genera, y en otros, realizan la labor de vincularse con las distintas entidades institucionales u organizaciones de la sociedad civil para llevar a cabo sus proyectos, la generación de redes para su subsistencia.

Nadie puede crear o sembrar artificialmente estos espacios; sí se puede, en cambio, diseñar políticas de fomento cultural y abrir políticas públicas basadas en la tolerancia para que la iniciativa cultural florezca aún más por sí misma, felizmente símbolo de la ciudadanía (p. 173)

Mondiacult

Desde que la UNESCO reconoció a la cultura como un Derecho Humano, se han realizado una docena de asambleas, conferencias, encuentros internacionales, entre otros; donde se ha discutido sobre el papel de la cultura en el desarrollo. En este marco, destacan dos eventos internacionales realizados en México en la última mitad de siglo. La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, Mondiacult, de 1982 y su más reciente edición de 2022, realizados para proponer el diálogo entre las ministras y ministros de cultura de los países miembro, la comunidad artística, académica y ciudadana.

1982 fue un año convulso para el país y para Latinoamérica. En el marco de una recesión mundial debido a la caída de los precios del petróleo, la crisis económica nacional y latinoamericana ocasionada por las estrategias de desarrollo impuestas por los países imperialistas y su subsecuente endeudamiento ante instancias internacionales, y la devaluación del peso mexicano; se congregaron en la Ciudad de México (entonces Distrito Federal) a finales de julio y principios de agosto de 1982; 126 representantes de los Estados Miembros de la UNESCO y cerca de mil participantes con el objeto de evaluar la experiencia de la Conferencia de Venecia de 1970 en materia de políticas culturales, y “[...] promover la investigación acerca de los problemas fundamentales de la cultura en el mundo contemporáneo, formular nuevas directrices para fomentar el desarrollo cultural en los proyectos generales de desarrollo y facilitar la cooperación cultural internacional” (UNESCO, 1982).

En aquel contexto marcado por el endeudamiento de los países tercermundistas (Escobar, 2007), se puso sobre la mesa una serie de resoluciones sobre la vida cultural más cercanas a la esencia de los derechos humanos, como el rechazo a las prácticas discriminatorias entre las distintas culturas; la identidad cultural como defensa de tradiciones, historia, valores morales, espirituales y éticos; se redefinió como patrimonio, no sólo a lo tangible o material que hasta el momento primaba el discurso sobre la cultura y sus manifestaciones, sino que se acuñó oficialmente a lo inmaterial como una posibilidad de expresión cultural y su preservación como había destacado en la Convención de Venecia de 1970; paralelamente en su discurso se retomó el concepto antropológico y sociológico de cultura para dejar atrás su reduccionismo a las artes, así como su preservación; y se aprobó la Declaración de México sobre las Políticas Culturales; recomendando “[...] a los

Estados Miembros que, al igual de lo que hacían con los bienes históricos o artísticos, reconociesen los aspectos no reconocidos de las tradiciones culturales y prestasen asistencia técnica y financiera a las actividades destinadas a su preservación, promoción y difusión” (UNESCO, s.f.).

Dicha declaración resumió en 54 principios el objeto de las políticas culturales que los Estados Miembro deberían impulsar para lograr sociedades más incluyentes, diversas y democráticas y que se establezcan las condiciones para llevar a cabo una vida cultural plena, comprendida como; la afirmación, reconocimiento y respeto de las identidades culturales (UNESCO, 1982, p. 1), la democratización de la participación en la cultura y su descentralización (p. 2 y 3); la protección, investigación y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial (p. 3); la generación de ambientes propicios que faciliten y garanticen la creación artística e intelectual (p. 3); la transversalidad de la cultura, la educación, la ciencia y la comunicación y su aprovechamiento para el desarrollo individual y comunitario (p. 4); la administración de la oferta cultural así como el financiamiento del estado para la oferta cultural y artística (p. 4); “una más amplia cooperación y comprensión cultural subregional, regional, interregional e internacional es presupuesto importante para lograr un clima de respeto, confianza, diálogo y paz entre las naciones” (p. 5); la solicitud a la UNESCO para que refuerce sus competencias en materia de cultura (p. 5); y finalmente el vínculo entre la cultura y el desarrollo como un medio para desplazar las concepciones economicistas del mismo: “Es indispensable humanizar el desarrollo; su fin último es la persona en su dignidad individual y en su responsabilidad social. El desarrollo supone la capacidad de cada individuo y de cada pueblo para informarse, aprender y comunicar sus experiencias” (p. 5).

El Mondiacult México 1982 destacó por el involucramiento del concepto amplio de cultura con el desarrollo, el destacamento de la diversidad cultural entre las naciones, la introducción del término industrias culturales, entre otros; motivó otras reflexiones que han abultado los alcances del concepto a través de otras convenciones y proyectos para la salvaguarda del patrimonio cultural intangible, que, como puede apreciarse en el documento 1982 - 2000: de MONDIACULT a “Nuestra diversidad creativa” (UNESCO, s.f.) enfocándose en la salvaguarda de identidades culturales desde una visión folklorista.

Entre los aspectos más trascendentales que derivaron de Mondiacult 1982, se encuentra la declaración del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural que abarcó de 1988 a 1997, en cuyo marco se creó la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de 1992, presidida por Javier Pérez de Cuéllar ex Secretario General de las Naciones Unidas⁵, cuyos alcances a su vez, derivaron en el informe de 1996 Nuestra Diversidad Creativa (UNESCO, 1997), donde destaca la inclusión de temas como el empoderamiento de los sectores creativos, el papel de la mujer en la cultura, el papel del patrimonio cultural al servicio del desarrollo, el medio ambiente y la investigación. En el prólogo de la edición la Fundación Santa María, Pérez de Cuellar critica la visión del desarrollo a partir del crecimiento económico como un fracaso: “porque en muchos proyectos de desarrollo se había subestimado la importancia del factor humano, la compleja trama de relaciones y creencias, valores y motivaciones que es el corazón de una cultura” (p. 7). Dicho esto, a lo largo del documento la Comisión se enfrenta a la frustración del encuentro de las distancias entre las categorías, recomendaciones y compromisos asumidos por parte de las naciones, con las realidades socio económicas, donde la cultura no es asumida por los gobiernos, ni por las distintas poblaciones como un elemento transversal al desarrollo más allá del papel, siendo las políticas culturales asumidas insuficientes.

[...] la necesidad de desarrollar políticas culturales integradas, democráticas y participativas a nivel global continúa siendo una prioridad fundamental para asegurar la sostenibilidad y resiliencia futura del sector. La carencia de una visión holística para hacer frente a estas fallas estructurales es evidente, y esto se ve reflejado en la creciente preocupación de los gobiernos que se han movilizad para adoptar nuevas medidas e invertir en la recuperación de la cultura. (Ottone, 2022, s.n.)

Cabe destacar que, a pesar de las voluntades planteadas en materia de cultura desde el Mondiacult de 1982, su ausencia destacó en los Objetivos del Milenio del 2000 y en la Agenda 2030 y sus Objetivos para el Desarrollo Sostenible, lo cual ha representado una fuerte crítica y una incoherencia en los discursos de la UNESCO.

⁵ El peruano Javier Pérez de Cuellar fue Secretario General de las Naciones Unidas cuando se realizó Mondiacult México 1982.

40 años después, en México se realizó el Mondiacult 2022, en un escenario que resulta similar respecto a la consideración de las políticas culturales en el mundo, la crisis económica, la crisis climática, desplazamientos forzados, guerras y violencia, lo que increpa al cuestionamiento sobre los alcances de las declaraciones internacionales con las voluntades políticas de cada nación y supone el marco de actuación de esta edición.

Otro vínculo entre la edición de 1982 y 2022 se puede encontrar en la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, bajo los lineamientos de gobernanza cultural, intercambios y movilidad, políticas de desarrollo sostenible y la cultura como un derecho humano: "Afirmando que la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad" (UNESCO, 2005, p. 1).

Para Ottone, subdirector general de Cultura de la UNESCO, la realización de Mondiacult México 2022, representa una nueva oportunidad para colocar la importancia de la cultura en las agendas de los distintos gobiernos cuyo objetivo es el de afirmar a la cultura como un "bien público mundial" (Ottone, 2022).

La apuesta de esta nueva edición de la llamada "mayor cita de los últimos 40 años" (Guillén, 2022) de la cultura por la participación de delegaciones de 161 países, destacó por la búsqueda de una declaración que priorice el papel de la cultura en el desarrollo local y nacional, la inclusión de terminologías como la autogestión, la participación ciudadana, la acción comunitaria, así como el papel real de las plataformas digitales y sus modos de producción que se han valido de los aspectos creativos, culturales y artísticos para definir un capitalismo culturales donde los menos beneficiados son las y los creadores.

Así lo recordó la Secretaría de Cultura del Gobierno de México durante la inauguración del evento, al sumar desde su discurso la necesidad de un ODS relativo a cultura.

Declaración de México 2022

Con la participación de 2.600 participantes, 135 ministros de Cultura, 83 ONGS, 32 organizaciones intergubernamentales y 9 organismos de la ONU, la UNESCO llevó a cabo el Mondiacult 2022 en la Ciudad de México, del 28 al 30 de septiembre. Por la capacidad de convocatoria y participación, supone un evento que habrá de marcar las pautas para la formulación de políticas culturales entre los Estados-Miembro, a partir de la Declaración Final.

En el documento, se celebra, por un lado, la importancia de la cultura como un elemento de integración entre las naciones, al tiempo de ser la oportunidad para visibilizar su ausencia en las herramientas de medición del desarrollo como los ODS y sus predecesores ODM.

El texto adoptado por los Estados define un conjunto de derechos culturales que deben ser tenidos en cuenta en las políticas públicas, que van desde los derechos sociales y económicos de los artistas, pasando por la libertad artística, hasta el derecho de las comunidades indígenas a salvaguardar y transmitir sus conocimientos ancestrales, y la protección y promoción del patrimonio cultural y natural. (UNESCO, 2022)

A lo largo de 22 puntos de resolución, el proyecto de declaración plantea que las políticas culturales pueden implementarse como medidas para afrontar desafíos como la crisis climática, “y la pérdida de biodiversidad, los conflictos armados, los peligros naturales, las pandemias, la urbanización incontrolada y los modelos de desarrollo insostenibles” (p. 1), reforzando la necesidad de que el desarrollo sea parte de sus esquemas economicistas para colocar al hombre, a la mujer y al medio ambiente, y a la reafirmación de la vida como los núcleos de todas las políticas públicas a emprender.

En el documento se plantea la importancia discutir entorno a las transformaciones de las plataformas en las que se manifiesta la cultura a través del internet, que a partir de los procesos de globalización no sólo acelera el tránsito de los bienes y servicios culturales, sino que plantea una nueva forma de comprender a las identidades de las distintas comunidades; así como el tráfico ilícito de bienes culturales y la preservación del patrimonio como elementos que deben ser considerados en las líneas de acción de la UNESCO.

Como representantes de los Estados Miembros de la UNESCO, las y los ministros de cultura firmantes manifiestan en este documento a una serie de llamamientos a la acción a favor de generar en cada país ambientes propicios para la vida cultural de las personas, anclando sistémicamente a la cultura con las políticas públicas. Entre los compromisos del proyecto de declaración figuran:

i) apoyando el acceso inclusivo a la cultura y la participación en la vida cultural y sus beneficios como imperativo ético, social y económico; ii) fortaleciendo los derechos económicos y sociales de los artistas, los profesionales y otros agentes de la cultura, facilitando su movilidad y defendiendo su condición, entre otras cosas reforzando la propiedad intelectual; iii) protegiendo y promoviendo la libertad artística y la libertad de expresión; iv) protegiendo y fomentando la diversidad de los contenidos culturales, así como la diversidad lingüística; v) aplicando marcos jurídicos y de políticas públicas que defiendan los derechos de los pueblos y comunidades a su identidad y su patrimonio culturales, incluidas las expresiones de las culturas de los pueblos indígenas; y vi) ampliando los esfuerzos para promover la protección, el retorno y la restitución de los bienes culturales, incluyendo en consulta con las poblaciones afectadas y con su consentimiento libre, previo e informado (p. 3)

Finalmente, el documento promueve como herramienta para lograr el impulso de los derechos culturales a la cooperación internacional a través de las instancias oficiales como la ONU y la UNESCO para reconocer a “[...] la cultura como un bien público mundial con un valor intrínseco para facilitar e impulsar el desarrollo sostenible [...]” (p. 6) a través de una serie de exigencias a ambas instancias como:

- Integrar un objetivo específico de cultura en la agenda de desarrollo más allá del 2030
- Consulta con la participación de la sociedad civil, el mundo académico y el sector privado de los Estados Miembro de la ONU “sobre la repercusión multidimensional de la cultura en nuestras sociedades como bien público mundial” (p. 6)
- Inclusión de la cultura en la Cumbre del Futuro de las Naciones Unidas 2024,
- Análisis a profundidad sobre el papel de la cultura en todas las dimensiones de la humana

- Que la UNESCO genere un Informe mundial sobre políticas culturales “exhaustivo y con periodicidad cuatrienal, sobre la base de la información, los datos y los indicadores existentes” (p. 7)
- Que la UNESCO convoque a partir de 2025 un Foro mundial sobre las políticas culturales con periodicidad cuatrienal (p. 7).

Si bien el documento reúne de forma coherente e ilustrativa las ampliaciones conceptuales de la cultura, la vida cultural, los derechos humanos y el medio ambiente, no se trata de un documento que pueda ir más allá de las recomendaciones o las pautas para integrar políticas culturales transversales en las estructuras de los estados, o la reiterada necesidad de proteger a los sectores creativos independientes o vulnerables, perpetuando que la formulación e implementación de políticas culturales carezca de una estrategia para integrarse en los aparatos burocráticos del Estado; sin embargo, coloca en la agenda la oportunidad de su análisis.

- No se abordó el tema de la gestión cultural independiente y del sector cultural y artístico que se encuentra recuperándose del paro por la pandemia.
- El lema “La cultura como un bien público global” puede interpretarse como el respaldo a los procesos homogeneizadores de la globalización y el capitalismo cultural, que si bien responde a la necesidad de vincular a las comunidades a través de la cultura, su origen institucional parece desplazar u omitir a la vida cultural que se lleva a cabo en las comunidades más locales, aquellas que de forma desproporcionada se ven más influenciadas por el capitalismo que lo que pueden aportar a los procesos globales.
- Perpetúa la verticalidad colonialista, donde se corre el riesgo de categorizar a la cultura en una dualidad y no como múltiples resultados de sus distintas dimensiones.
- Como la mayoría de las declaraciones, se deja pendiente, al parecer por el formato de la propia reunión, a la instrumentalización de los puntos acordados.
- Con la solicitud por hacer más cercanas las cumbres internacionales, se da la oportunidad de generar indicadores y herramientas que puedan llevar a una implementación que corresponda a las distintas realidades, sin embargo, sin el apoyo real de los gobiernos locales y perpetuando la invisibilización de las acciones ciudadanas, podría perderse entre lo cientos de declaraciones bienintencionadas.

Política cultural en Guanajuato

La ciudad de Guanajuato es uno de los 46 municipios del Estado de Guanajuato, ubicado en la región del Bajío. Su fundación fue resultado de las necesidades de los asentamientos mineros y no propiamente de la planeación española, recibiendo el título de ciudad en 1741 por el Rey Felipe V. Escenario de las luchas por la Independencia de México, su historia antes del siglo XX está íntimamente relacionada con la industria de la plata, siendo su importancia en la minería la que le dio el título de la capital del Estado.

Como parte de las acciones de la UNESCO para la preservación del patrimonio, desde la convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, la UNESCO generó un listado de sitios naturales y culturales para promover su identificación, protección, preservación y difusión. La ciudad de Guanajuato se incluyó en esta lista en 1988. En la solicitud de incorporación a este listado, se señala que es precisamente la preservación de las edificaciones neoclásicas, churriguerescas y barrocas, así como la influencia que tuvo para la industria minera mundial y nacional. Sumado a esto, el Centro UNESCO Castilla - La Mancha le otorgó el reconocimiento como Capital Cervantina de América en 2005, impulsando el discurso sobre la vocación cultural de la ciudad y del propio Estado.

La llegada de estos reconocimientos corresponde no sólo al valor intrínseco de su patrimonio y de la necesidad de salvaguardarlo: ya que, como muchas ciudades coloniales en el país, principalmente los centros históricos, se encuentran a merced de la llamada gentrificación, la expulsión de los habitantes y de sus prácticas culturales y sociales hacia el mercado; sino que se debe en gran medida al impulso que le dio a la ciudad el Festival Internacional Cervantino (1972) y su premisa:

Una decrepita ciudad minera empieza a resurgir en 1953 con la puesta en escena de los Entremeses Cervantinos en el antiguo Templo de San Roque [...] La ciudad se interna así en un proceso de desarrollo económico, social y cultural a partir de un fenómeno teatral que para 1972 desemboca en el Festival Internacional Cervantino [...] la Ciudad de Guanajuato se restaura y empieza a ser atractivo cultural y turístico. (Universidad de Guanajuato, 2011)

En 2022 se cumplen 50 ediciones del llamado festival más importante de las artes escénicas de Latinoamérica, sin embargo, tanto el mobiliario cultural, las instituciones culturales y las propias legislaciones, parecen encontrarse en contradicción con la escalada política entorno a la cultura, y su eslogan de la última década utilizado tanto por el gobierno nacional, estatal y municipal que colocan a la ciudad y al estado como el destino cultural de México.

Por ejemplo, la cultura como derecho humano aparece en la Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Guanajuato; primero con el reconocimiento como derecho cultural en 2013, y luego con la descripción de su implicación hasta febrero de 2014, dedicándole, hasta más reciente reforma de 2020, un único párrafo entre otros referidos a la educación.

Por otro lado, es en 2018 que el estado transita de una Ley de Fomento y Difusión de la Cultura para el Estado de Guanajuato y sus Municipios (2015), a la Ley de Derechos Culturales para el Estado de Guanajuato (LDCEG), en cuya última reforma de 2020, señala que los ejes rectores para la política cultural del estado son:

- I. El respeto a la libertad creativa y a las manifestaciones culturales;
- II. La igualdad de las culturas;
- III. El reconocimiento de la diversidad cultural del país;
- IV. El reconocimiento de la identidad y dignidad de las personas;
- V. La libre determinación y autonomía de los pueblos indígenas y sus comunidades; y
- VI. La igualdad de género (p. 2)

Principios que buscan “El reconocimiento de la cultura como eje fundamental en la planeación, el desarrollo social y humano con equilibrio entre la tradición y la modernidad” (p. 2), sin embargo, esto no se ve reflejado en el gobierno de la presente administración. De acuerdo con la actualización del Programa de Gobierno de Guanajuato 2018-2024 (2021): los ejes de actuación son Seguridad y paz social, Desarrollo Humano y Social, Educación de calidad, Economía para todos, Desarrollo ordenado y sostenible y Gobierno humano y eficaz:

Guanajuato ocupó en 2020, por segundo año consecutivo, el primer lugar a nivel nacional en el Índice Estatal de Capacidades para el Desarrollo Social, IDES, con 93.74 por ciento;

dicho índice refleja la capacidad de cada entidad para implementar políticas de desarrollo social efectivas, abiertas y participativas (Gobierno de Guanajuato, 2021, p. 7).

En ese marco, la mención sobre la cultura sólo se ve reflejado a través de una breve mención en la sección de Educación de calidad, que señala:

Incrementaremos el acceso y la participación equitativa de la población en el arte y la cultura:

Fortaleceremos el arraigo de la identidad cultural de los guanajuatenses.

Impulsaremos la innovación en la cultura y el arte.

Incrementaremos la promoción y generación de las manifestaciones artísticas y culturales. (Gobierno de Guanajuato, 2021, p. 9)

Resulta interesante que el estado cuente con una herramienta adicional en cuanto a la planificación e las políticas públicas. El Plan Estatal de Desarrollo de Gobierno Guanajuato 2040 es una herramienta publicada en 2015 a partir de un diagnóstico participativo que integró a través de talleres regionales, mesas de trabajo, entrevistas a profundidad, con la participación del Observatorio Guanajuato (área del Instituto de Planeación, Estadística y Geografía del Estado de Guanajuato que se encarga de evaluar los indicadores estatales respecto a los ODS) y “[...] más de 1 mil 600 ciudadanos que ejercen diferentes responsabilidades en la sociedad, en el servicio público, en el sector privado, en el sector social o en el ámbito académico (p. 12).

En este plan se contempla en su Dimensión Humana y Social “La participación en la vida cultural asegura los derechos humanos culturales y permite a las personas expresarse en lo individual y colectivo” (p. 23)

OBJETIVO 1.2.3 Potenciar a la cultura y al deporte como elementos del desarrollo integral de las personas y las comunidades. Estrategia 1.2.3.1 Apoyo a las mujeres y hombres guanajuatenses con talentos artísticos y a los públicos creadores y receptores que aseguren la gestión y conservación del patrimonio cultural. Estrategia 1.2.3.2 Incremento de alternativas y espacios para la recreación cultural. Estrategia 1.2.3.3 Desarrollo de nuevos talentos artísticos y nuevos públicos [...] (p. 27)

Es importante destacar también, que la vocación entorno a la cultura y al patrimonio tangible e intangible, tanto del estado como de la capital, está permeada por el turismo. En este plan, se contempla como actividad económica, una serie de proyectos turísticos para la

Consolidación de las siete regiones del estado conforme a su vocación turística, con un enfoque de sostenibilidad: Región I: Cultural y naturaleza. Región II: Naturaleza. Región III: Cultural y naturaleza. Región IV: Negocios, reuniones y cultural. • Región V: Cultural y naturaleza. Región VI: Cultural y naturaleza. • Región Laja-Bajío: Ecoturismo, relajación (bienestar) y cultural. (p. 42)

Sin embargo, tanto en este documento, como en las bases de datos del propio Instituto de Planeación, Estadística y Geografía del Estado de Guanajuato o en el reglamento de la Secretaría de Turismo del Estado de Guanajuato no se aclara qué municipios integran estas regiones.

En cuanto al gobierno municipal de Guanajuato Capital, la política cultural es abordada por la Dirección de Educación y Cultura; dependencia encargada en el Plan Municipal de Gobierno (2021-2024), de abordar a la cultura desde su binomio educativo, bajo la línea estratégica "Educación y cultura para un mejor futuro" (p. 14) que corresponde al "Derecho al acceso de la cultura" (p. 14), alineándose con el Plan Estatal de Desarrollo de Gobierno Guanajuato 2040.

Como se puede observar, en ninguno de los documentos consultados se consideran proyectos de políticas culturales más amplios más allá de la reproducción de los esquemas tradicionales de la cultura como un elemento de lo educativo. Tampoco se aborda un acercamiento al Festival Internacional Cervantino, que,

Entre otros datos, la edición 49 de la fiesta del espíritu registró una derrama económica de 32 millones 291 mil 979 pesos. La venta de 13 mil 575 boletos significó un ingreso de 3 millones 232 mil 225 pesos, los cuales repercuten positivamente en el desarrollo de la entidad que es su casa, Guanajuato. (Festival Internacional Cervantino, 2021)

Otro actor a considerar en la formulación y aplicación de las políticas culturales del municipio de Guanajuato es la propia Universidad de Guanajuato (UG) que en este 2022 cumple 290 como instancia de educación superior a nivel estatal, que, junto con el IEC, representa un actor de mayor significación para la vida cultural. Por ejemplo, al igual que la instancia estatal, que administra el Teatro Juárez y Teatro Cervantes, la UG cuenta con el Teatro Principal y Auditorio de Minas. La UG también cuenta con proyectos representativos como el Ballet Folklórico de la Universidad de Guanajuato (1985), la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato (1952) y la Compañía de Teatro Universitario (1952). Estos dos últimos proyectos representan la visión del rector Antonio Torres Gómez, quien a la postre daría a Enrique Ruelas Espinosa la apertura para impulsar el teatro comunitario a través del montaje de los Entremeses Cervantinos, que serían la semilla del Festival Internacional Cervantino.

La tradición que se inicia con el Festival [Internacional] Cervantino y con los Entremeses Cervantinos es la recuperación de un pasado que también nos pertenece ¿no? [...] Cervantes nos pertenece precisamente mediante la cultura novohispana [...] y la identificación de esa cultura novohispana, de esa cultura hispánica en los escenarios novohispanos le da un doble valor y al mismo tiempo esa recuperación tanto de la arquitectura como del ámbito, del ambiente, de los textos dramáticos aumenta la perspectiva [...] la importancia de esa identidad cultural nacional. (Partida, en Universidad de Guanajuato, 2011)

Capítulo III: Festival Internacional Cervantino como herramienta de la política cultural en México

"Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas, y, así, con facilidad en un momento dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas, que no parecían sino a los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren".

Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

Una aproximación a los festivales

Es posible que el vínculo entre lo festivo y El Quijote se restrinja a un pasaje en el que el caballero y su escudero son invitados al intento de boda entre Quiteria y Camacho (Cervantes, 1503), donde el lector puede hacerse la idea de cómo se configura una celebración fiel del Siglo de Oro Español. Para el personaje, preso de delirios y alaridos sórdidos representó una oportunidad de alejarse de la lucha constante contra su propia decadencia infundada cuando se encontró con la comilona, el vino, la danza, la música, las coplas lanzadas, los jinetes, las espadas y el drama en la solemnidad inusitada de una celebración (Cardoso, 2005). En estos capítulos del XIX al XXII de la segunda parte de El Quijote, se encuentran las claves de la fiesta, el vínculo comunitario, la irrupción de la cotidianidad, la catarsis y la cultura que la enmarca.

La recuperación de este breve pasaje se plantea para abordar dos momentos antagonistas de la realidad: “[...] la vida normal, ocupada en los trabajos cotidianos, apacible, encajada en un sistema de prohibiciones cauto, donde la máxima *quieta non movere* mantiene el orden del mundo, [y la] efervescencia de la fiesta” (Caillois, 1984, p. 111). Es decir, que la vida del protagonista está dedicada a la batalla, se entiende como su vida cotidiana y hasta cierto punto, individual de experimentar en soledad sus aventuras; mientras que en la algarabía de estos pasajes nos encontramos con una locura en común con el resto de los personajes, que si bien es una constante a lo largo de la obra, enmarcada en una boda hace que el evento sea un suceso irrepetible.

De acuerdo con Caillois, es la fiesta el momento sagrado en el que están permitidas nuevas convenciones sociales, nuevos límites y permisos, que permiten distanciarse de lo cotidiano. La

fiesta como la oportunidad de atacar al orden establecido de las cosas, que le permiten a las personas y a las comunidades dimensionar la vida cultural a través del contraste entre la labor convencional y el exceso, representando ciclos de renovación y continuidad de su accionar comunitario (p. 114).

La fiesta es la irrupción de lo cotidiano, y en sus características más externas, representa un aspecto en común para todas las culturas, ya que “presenta caracteres idénticos en cualquier nivel de civilización” (p. 111) a través de un evento ocasional, poco frecuente y limitado en su duración que ofrece a los participantes la oportunidad del reconocimiento de la otredad: “los eventos se han convertido en creadores de significado, agregando un componente dinámico debido a su transitoriedad” (Barrera, Hernández y Balbuena, 2017, p. 50).

La fiesta es en su sentido más estricto la definición de lo que es un festival, cuya característica efímera y periódica lo hace una herramienta de las políticas culturales debido a que se integra de las distintas manifestaciones de la cultura, de la identidad e identificación entre los distintos grupos humanos:

El acto celebratorio es por naturaleza entendido como una acción de comunidad y busca con celebrar una identidad mutua realizando una actividad programada, conforme el tiempo pasa, la repetición de una celebración se convertirá en costumbre y al trascender generaciones repitiéndose (y adaptándose), podrá considerarse ya como una tradición. (Pardo, 2018, p. 1)

Como actividades que se realizan en un lapso determinado, se tratan de momentos para el uso del tiempo libre a través de espacios designados por la comunidad para tales fines, lo que los dota una variante temporal y geográfica, misma que, en resonancia con el grupo que lo genera, habrá de dotarlo de ciertas características que lo harán particular y diferente a otros eventos similares. Para tal efecto, los festivales guardan profundos vínculos con las fiestas, lo que no rivaliza con los objetivos particulares con los que los primeros busquen desarrollarse, sino que profundiza su oportunidad de generar identidad y espacios de convivencia, como lo señala Vela:

Durante el transcurso de un festival dialogan las distintas disciplinas artísticas entre sí, los modos de hacerlas, la reflexión histórica, nos permite la recuperación de la memoria, nos permite entendernos y entender a los otros, y eso abona claramente sobre el sentido de identidad, identidad humana e identidad nacional (Notimex, 2015).

Los festivales forman parte de las manifestaciones del patrimonio material e inmaterial, ya que se tratan de formas de expresión populares que parten de la organización comunitaria para su realización, la transversalidad de los distintos actores, locales y externos, los usos y costumbres, los sistemas económicos locales, entre otros; por lo que representan una oportunidad de vinculación comunitaria que atiende a la defensa de lo cultural, entendido como el intercambio de signos y significantes y un elemento para producir y ser producido. Por otro lado, son manifestación, origen y resultado de la vida cultural: la oportunidad de decidir políticamente la forma que tienen los individuos de experimentar e interpretar su propia realidad. Así, los festivales culturales se configuran como una política cultural que puede estar demarcada en el núcleo de las industrias culturales, pues su fin último es la reproducción de bienes y servicios culturales, la formación de públicos y el reforzamiento de las identidades, tanto de los participantes, los espectadores y los agentes externos.

Actualmente diversas ciudades del mundo, se han preocupado por crear eventos y festivales, para mejorar su imagen, estimular su desarrollo urbano, atraer visitantes e inversiones [...] a la vez intentan ser un factor importante de desarrollo humano, primero “para” y “de” sus habitantes y en algunos casos para la humanidad (Richards y Ruiz, 2017, p. 5).

Los festivales, sean organizados por las instancias institucionales, el resultado de procesos comunitarios, o de impulso independiente, pueden tener implicaciones turísticas como factor de elección de destino por parte de los visitantes; culturales al incorporar procesos del propio desarrollo, uso y consumo de lo cultural a través del aprovechamiento del tiempo libre y el reconocimiento de otras realidades, que en sí representan el objeto inmediato de la oferta cultural; sociales, al generar espacios para la convivencia y el goce, así como con la mejora del bienestar general de la población y la generación de redes interpersonales; y repercusiones físicas al necesitar el mantenimiento del mobiliario cultural y de los espacios públicos.

Algunos de estos eventos y festivales, sean periódicos o excepcionales, han dado realce y notoriedad a los territorios en los que se realizan, debido a su propia calidad artística, deportiva, religiosa, patrimonial, etc. que junto a la capacidad organizativa y gestión en la seguridad, limpieza, higiene, la calidad en sus servicios, creatividad para la generación de experiencias turísticas, han propiciado un incremento de flujos de visitantes interesados en disfrutar estos eventos en el mismo sitio en el que se realizan. (2017, p. 5)

La atracción de visitantes a los festivales como industrias culturales ha generado repercusiones económicas, sociales, turísticas y culturales, por lo que para su realización debe existir una colaboración transversal entre las políticas culturales y de turismo en sinergia para transformarse en una herramienta de políticas públicas de desarrollo local y regional. Una oferta cultural que marca la vinculación entre la esfera cultural y económica “donde la cultura no se entiende tanto como una dotación heredada, sino como un potencial creativo capaz de proyectar nuevas ventajas comparativas y también nuevos factores de diferenciación urbana” (Devesa, et al, 2012, p. 138).

Como fenómeno y dependiendo de sus objetivos, organización, presupuesto, lugar de realización y fechas, entre otros, el festival es una estructura que combina “[...] experiencias individuales y colectivas” (p. 139). Su realización puede ser de vital importancia para la localidad donde se desarrolla, no sólo para la atracción y formación de públicos, sino que satisfacen las necesidades culturales de la población.

De acuerdo con Devesa, Herrero, y Sanz (2009), quienes estudiaron la demanda económica de la Semana Internacional del Cine de Valladolid, más allá de los perfiles sociodemográficos tradicionales o mediciones cuantitativas de asistencia, para evaluar un festival y su impacto se puede recurrir a indicadores no tradicionales como el consumo previo de actividades similares, la asistencia a otros festivales, el lugar de residencia y los desplazamientos al lugar de encuentro, así como las características del producto, son indicadores que se aproximan más a la valoración de los impactos del festival (p. 153 y 154), lo que ofrecerá un panorama general del festival como producto cultural, medible cuantitativamente en los indicadores convencionales de asistencia e

inversión, pero también, y en gran medida pueden ser utilizados para medir los resultados de las políticas culturales locales y nacionales.

Sin embargo, esta oportunidad que representan los festivales, tanto para la implementación como para la evaluación de las políticas culturales, debe estar acompañada del desplazamiento de las prácticas que se han mantenido en los reduccionismos de la cultura. Si bien el arte representa la columna vertebral de estos encuentros, al ser considerados como espacios para la generación de interacción comunitaria, deben apuntar más allá de la oferta de eventos para el consumo de espectadores. Los festivales pueden ser aprovechados como herramientas educativas, como espacios para el diálogo entre las y los participantes, como espacios de crítica de las realidades sociopolíticas, y, principalmente, como elementos de identidad, aspectos que no se limitan en la programación de eventos artísticos, sino que dan la oportunidad para pensar en una programación que brinde la oportunidad a los individuos para empoderarse políticamente.

Ya sea a través de la curaduría (programación) de la oferta o de la diversificación de las actividades, los festivales culturales y artísticos pueden ser motivo de esa fiesta que no sólo irrumpe con la vida cotidiana, sino que celebra el buen vivir. "Los eventos sirven igualmente para aumentar el orgullo local y el espíritu comunitario y fortalecer la imagen colectiva de la ciudad" (Barrera, Hernández y Balbuena, 2017, p. 49), así como la oportunidad de un desarrollo ético, moral y espiritual, incidencia potencial de las manifestaciones artísticas y culturales.

Ante los beneficios económicos y culturales que representan, la cantidad de festivales se ha ido incrementando bajo la lógica de la demanda y la oferta. Por un lado, la demanda se argumenta con referencia "al incremento de los niveles de renta, educación y tiempo libre de los ciudadanos en las últimas décadas, lo que ha generado a su vez un aumento en el consumo de cultura (Devesa, et al, 2009, p. 138). Por otro lado, el incremento de la oferta se debe a que "los festivales suelen tener unos costes menores que la temporada regular de determinadas instituciones culturales y permiten la concentración de la demanda, lo que favorece su rentabilidad económica" (p. 138). Así mismo, al tratarse de eventos poco frecuentes, su propuesta se centra en la innovación y en la atracción de vanguardias artísticas incrementando su atractivo.

[...] a concentración temporal y espacial de estos eventos –tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo– permiten una mayor especialización y, por tanto, una programación más innovadora y arriesgada que la de la temporada regular. (p. 138)

Los festivales cuentan con una oferta de bienes que acogen a la cultura viva, es decir, que “se agotan en el mismo momento en que se celebran” (p. 139); a una cultura reproducible, que como industria cultural se caracteriza por aquellos productos que pueden ser consumidos más allá de la temporalidad; y una cultura acumulada: “[...] los festivales se celebran muchas veces en lugares históricos o en edificios de especial interés cultural, contribuyendo así a su puesta en valor y a la difusión del patrimonio” (p. 139).

Una taxonomía superficial de los festivales culturales y artísticos puede atender en primer lugar, a sus contenidos, es decir, si son temáticos respecto a una tema específico o una disciplina; por sus actividades, donde se implique en mayor o menor medida la participación de la ciudadanía; por el origen de su organización, iniciativa privada, institucionales, comunitarios o independientes; o por sus alcances y dimensiones, ya sea por el origen de su oferta o por su capacidad de atracción, hablando de lo local, lo regional, lo nacional y lo internacional; lo que los convierte en industrias culturales dinámicas, flexibles y adaptables a su contexto.

Sin embargo, los festivales culturales en el contexto del capitalismo cultural también pueden representar un riesgo a partir de la sobre explotación de sus formatos y a su capacidad de atraer a públicos de forma masiva. Una vez que el objetivo económico del festival supera a los objetos culturales, los eventos masivos pueden propiciar la turistificación de las ciudades, la gentrificación de los espacios adyacentes a las sedes, daños medio ambientales, centralización de la oferta, precarización de las y los trabajadores del arte, baja calidad en las propuestas, poca diversificación de la oferta y la banalización de la programación artística. Este destino, encuadrado en el mercado, hace a los festivales una herramienta que si bien puede presentar beneficios, siempre transcurre en el riesgo de representar prácticas colonialistas y capitalistas que buscan la sobreexplotación, ahora, de los recursos culturales más allá del bienestar humano y sus derechos culturales.

Festival Internacional Cervantino

De acuerdo con el Sistema de Información Cultural (SIC) (2022) de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, en el país existen 674 festivales, mismos, que de acuerdo con Richards y Ruiz (2017, p. 8) pueden clasificarse en religiosos, sociales, artísticos y animales, que pueden englobar a los festivales y festividades culturales del país por sus características intrínsecas. Si bien el SIC realiza un esfuerzo por incorporar a las propuestas de todo el país en materia de cultura y arte, incluyendo eventos gastronómicos o algunas de las festividades tradicionales⁶, es preciso mencionar que no representa una mirada real a la cantidad de propuestas que se generan en este ámbito; sin embargo, basta para dibujar un escenario de la importancia de los festivales en el país.

Entre tan vasta oferta, en la Ciudad de Guanajuato se lleva a cabo desde 1972 el Festival Internacional Cervantino (FIC), resultado de un proceso comunitario y turístico, que en 2022 cumplió 50 años de perpetuarse como una cita anual y sin interrupciones, de las más añejas en el país y en el mundo, superado solo por las tradiciones europeas del teatro, por los carnavales y fiestas religiosas nacionales.

La historia del FIC es un mito de la incidencia de la cultura mexicana que responde a tres espacios de inflexión, lo universitario, lo comunitario y lo internacional, que no necesariamente están separados, pero que tuvieron una participación transversal para dar a luz a este festival entre los callejones y plazuelas del Centro Histórico de Guanajuato.

La Universidad de Guanajuato (UG) publicó en este 2022 el libro *La UG a escena. 50 años de universitarios en el FIC*, de donde se retomarán algunos puntos específicos sobre los mitos de creación del Cervantino.

El mito universitario comienza a partir de 1945, cuando el Colegio del Estado se reconfigura como Universidad de Guanajuato, bajo el rectorado de Armando Olivares Carrillo, que entre otros

⁶ El Sistema de Información Cultural (SIC) registra 1254 festividades (2022), mientras que Porfirio Martínez Peñaloza rescata un dato perdido de la Dirección General de Arte Popular de la SEP, que en 1979 registró 12 700 festividades comunitarias (s.f. p. 156), lo que puntualiza la necesidad de contar con mejores herramientas de análisis y sistematización de datos sobre lo cultural en México.

logros, aperturó las escuelas de música, artes plásticas, arte dramático y filosofía y letras, dotando a la ciudad de un centro de estudios humanísticos, coincidiendo con la decadencia que la propia ciudad por el final del esplendor minero y las problemáticas sociales postrevolucionarias: “Esta decadencia impulsó a la sociedad guanajuatense a caminar hacia el sector turístico y de servicios (para burócratas, estudiantes y turistas)” (Espinoza, 2022, p. 23).

En medio de ese empuje humanista de la universidad, su Escuela de Arte Dramático bajo la dirección de Enrique Ruelas representó los Entremeses Cervantinos en 1953, rescatando los textos del escritor español Miguel de Cervantes Saavedra.

Las crónicas cuentan que grandes y chicos acudieron al llamado de las campanas del templo de San Roque desde su primera representación: los vestuarios, el maquillaje, los diálogos, la misma Plazuela de San Roque transformada en escenografía, cruz de piedra de por medio, era una novedad (p. 24)

El uso del espacio público no sólo implicó que las calles se convirtieran en un escenario para la recuperación las costumbres hispánicas, reflejadas en el espíritu virreinal de la ciudad, sino que, hizo del montaje un proceso de participación ciudadana al estar expuesto al aire libre, aspecto que lo hizo atractivo para que los pobladores se sumaran, aún sin conocimientos actorales, permitiendo ejercer uno de los principales beneficios de las arte escénicas, la vinculación comunitaria, el teatro como una herramienta de participación ciudadana y por supuesto, de formación de públicos.

Políticos, jueces, diputados... Hasta el propio rector de la Universidad de Guanajuato participó en los Entremeses interpretando a Don Quijote de La Mancha. Pero no solo la élite universitaria y política de la ciudad se unió al evento. También carniceros, obreros o albañiles tuvieron su papel en estas representaciones que supusieron el despertar turístico de la ciudad. Una obra que impulsó la economía, fue un instrumento de cohesión social y convirtió a Guanajuato en una urbe cervantina (Usón, 2016).

Los Entremeses Cervantinos le dieron a la ciudad el empuje suficiente como para levantar la mano como un destino de turismo cultural, cuyos visitantes veían en este teatro de calle una

novedad, mientras que sus habitantes encontraron en el teatro una forma de proyectar sus inquietudes y sus necesidades de desarrollo humano.

Con temporadas ya establecidas y bien ubicadas, no sólo a nivel nacional, sino internacional, el reconocimiento a la labor de Ruelas y de esta naciente tradición teatral se dio en 1971 cuando se designó a la Ciudad de Guanajuato como la sede para celebrar el Año del Turismo para las Américas en México impulsado por la UNESCO, a través de la organización de un festival que se celebraría en el año siguiente con el pleno respaldo del Gobierno de México encabezado por Luis Echeverría Álvarez, quién irónicamente fue el responsable de una violenta política represora contra los movimientos sociales (2 de octubre de 1968 [cuando fue Secretario de Gobernación de Gustavo Díaz Ordaz], 10 de junio de 1971, entre otros), contra medios de comunicación como la salida de Julio Scherer del *Excélsior* en 1976; e inclusive contra la propia cultura musical con la prohibición de la producción de música de rock en el país después del Festival de Avándaro, realizado el 11 y 12 de septiembre de 1971.

Lejos de esos reflectores, otro México se presentó el 29 de septiembre de 1972, la Plaza de Don Quijote (nombrada así para el evento, siendo su nombre real Plaza del Mineral de Cata) se inauguró el Primer Festival Internacional Cervantino, con repiques de las campanas de los templos y con la población volcada a las calles, el propio Enrique Ruelas celebraría así su nacimiento a través de un emotivo discurso inaugural:

Muchas lunas han pasado, mucha agua bajo el puente de los años, y en este despertar de los juicios y las evaluaciones, en esta revelación histórica de una labor artística de veinte temporadas y el cumplimiento de veinte años de incesantes afanes, siento que la palabra, que la razón, no encuentran la justa expresión del intelecto, el verbo exacto de la experiencia emocional, que no hay pensamiento y reflexión acorde con los motivos de la conmemoración de unas fechas y la realidad de un Primer Festival Internacional Cervantino (Ruelas, 1972, en Espinoza, 2022, p. 33)

El primer Cervantino integró en su programación conciertos, presentaciones de teatro y danza, exposiciones de artes visuales, proyecciones de cine, conferencias y lecturas de poesía,

provenientes de España, Alemania, Canadá, Estados Unidos, la Unión Soviética, Francia, Gran Bretaña, Italia, Japón, Checoslovaquia, Costa Rica y Guatemala.

El Festival Internacional Cervantino destaca, además, porque es el único evento en el país que se realiza como política de Estado, primero desde su creación por iniciativa del presidente de la República, y luego a través de dos decretos publicados en el Diario Oficial de la Federación. El primero de ellos, promulgado en 1976 para la creación del Comité Organizador del evento (COFIC) integrado por “[...] representantes [...] de las Secretarías de Relaciones Exteriores, de Comunicaciones y Transportes, de Educación Pública y de Turismo y se invitará a formar parte de él al Gobierno del Estado de Guanajuato [...]” (DOF: 16/03/1976). Resalta que el Cervantino fue integrado como política cultural inclusive antes de la aparición de una entidad dedicada exprofeso para la cultura en el gobierno nacional, recordando que el CONACULTA se creó en 1988. El segundo decreto fue publicado al año siguiente, con el objeto de garantizar la realización del festival de forma anual en la Ciudad de Guanajuato (DOF: 15/08/1977).

En ese sentido, actualmente, es el único proyecto mencionado literalmente (junto con la Red Nacional de Bibliotecas) en las atribuciones de la Secretaría de Cultura a través del artículo 20 de su reglamento interno (DOF: 08/11/2016).

La revolución cultural que inició con la transformación de la Universidad de Guanajuato y su enfoque en las humanidades y las artes, trazó también una revolución económica, urbana y cultural.

Hoy en día, la minería prevalece como una de las principales actividades económicas de la ciudad y sus alrededores, aunque su relevancia ha sido superada en las últimas décadas por la de otros sectores como el turismo, la administración pública y la universidad (García, 2007, en Barrera, Hernández y Balbuena, 2017, p. 51).

En los años posteriores en la ciudad de Guanajuato se rehabilitaron inmuebles dedicados a la cultura, se mejoró la imagen urbana de los callejones y las plazas; y se abrieron espacios como el Museo Iconográfico del Quijote (1987), se instauró el Coloquio Cervantino Internacional (1987), que serviría como un preámbulo al FIC para estudio a la obra de Miguel de Cervantes, y se creó el

Centro de Estudios Cervantinos en la Universidad de Guanajuato; solo por mencionar algunas consecuencias.

En su devenir histórico, el FIC ha contribuido de manera ejemplar a que muchos mexicanos encontraran una visión distinta de la vida. Ha moldeado una conciencia estética, social y política, no solo en los ciudadanos de Guanajuato, sino de muchas otras partes de la república. A partir de él se ha hecho réplica tanto en la Ciudad de México como en casi todos los estados del país (Briseño, 2013)

El Cervantino como festival multidisciplinar, tuvo una misión de descentralización de la cultura, lo que le permitió ir construyendo un mito entorno a la atracción de la vanguardia artística extranjera y la formación de generadores de cultura y públicos lejos de la capital del país, así como al encuentro de otras realidades socioculturales ante la atracción de visitantes, la integración de la sociedad a las dinámicas de su propia vida cultural. Como lo señala el investigador Rolando Briseño:

En la segunda mitad de los años setenta el FIC cobró notoriedad como el mejor festival de arte en América y como uno de los mejores en el mundo, pues gran parte de los artistas más importantes del siglo se dieron cita ante los sentidos del público mexicano. Porque el FIC no se consolidaba como un evento de diversión y entretenimiento, sino como una palestra en donde el arte educa y promueve la reflexión (2013).

Como se señaló en el capítulo anterior, las políticas culturales deben ser capaces de identificar al individuo y a las sociedades con su papel en la democracia y la vida cultural y política de su contexto, algo que se ha promovido a través de las distintas ediciones del Cervantino. Recordando a Vich (2014):

El trabajo en cultura es entonces fundamental en todas las políticas de gobierno pues hay que insistir en que para que un cambio político sea verdadero y efectivo tiene que producirse al mismo tiempo un cambio cultural, vale decir, tiene que arraigarse en los sentimientos de la gente, en sus deseos y en sus prácticas cotidianas (p. 91)

En ese sentido, no basta con el accionar del propio festival para trascender y garantizar el desarrollo pleno de la vida cultural de las personas, y de cierta manera, las entidades encargadas de su organización lo han entendido e impulsado a través acciones como su breve desprendimiento del entonces CONACULTA en 2006 a través de un Decreto para crear el organismo descentralizado de la Administración Pública Federal denominado FIC (DOF: 06/11/2006), que le brindó autonomía, patrimonio propio, una personalidad jurídica renovada con un presupuesto específico y con objetivos concretos de cara a la complejidad de su planeación; de cierta forma, para disminuir sus procesos burocráticos; sin embargo, se reincorporó en 2015 bajo la subordinación de la ahora Secretaría de Cultura Federal.

Independientemente de ello, el Cervantino no sólo ha centrado su atención en la generación de un programa robusto y centralizado, sino que ha intentado “inmiscuirse en los intersticios micro para visibilizar la desigualdad inherente a relaciones de poder asimétricas que atraviesan los grupos subalternos” (Ferreño, 2014, p. 114), a través de otros proyectos como El Cervantino a la comunidad, que busca presentar en zonas periféricas a artistas nacionales e internacionales (cuenta con una variante de llevar cine a las penitenciarías); Una comunidad al Cervantino, donde genera funciones especiales para pobladores de comunidades alejadas, grupos vulnerables, escuelas, entre otros (incluyendo el transporte gratuito en colaboración con otras dependencias); Formación de públicos, donde los artistas ofrecen charlas en escuelas públicas entorno a los retos de su profesión; Diálogos cervantinos, donde los artistas abren un espacio de diálogo con el público general, ya sea en el marco de su presentación o en un momento específico para ello; Academia Cervantina, que incentiva la formación de jóvenes instrumentistas; el FIC Incluyente, donde realiza eventos especiales dirigidos a personas con discapacidad visual e integrantes de la comunidad sorda, discapacidad motriz, y adultos mayores a través de la implementación de ajustes específicos a la sede o al propio evento, entre otros, lo que le permite:

Incentivar las manifestaciones culturales potenciará el pensamiento crítico y los sentidos de diferencia. Si las políticas culturales delimitan aquellos que tienen el poder de definir los significados, visibilizar a los sujetos favorecerá la posibilidad de cuestionar o aceptar relaciones de poder vigentes. Esta posibilidad de veto permite transmutar un no ciudadano en un ciudadano, un Otro en un nos(otros). (Ferreño, 2014, p. 114)

Mención especial amerita el Proyecto Ruelas, formulado en 2014 cuando la dirección del festival estuvo a cargo del escritor Jorge Volpi. El Proyecto Ruelas generó un experimento de teatro comunitario, donde se designó un director o directora teatral para integrarse a una comunidad al interior del estado y generar una propuesta escénica con la población, emulando al ejercicio que Ruelas hizo con los Entremeses Cervantinos. De los espacios abordados y teatristas participantes, destaca la labor de Sara Pinedo en San Juan de Abajo, León; Raquel Araujo en Puerto de Valle, Salamanca; y Juliana Faesler en Pozo Blanco del Capulín, en San José Iturbide.

Estos tres proyectos ejemplifican las oportunidades de desarrollo, empoderamiento ciudadano y político, e incluso económico, que la cultura puede brindar a la población a través de las políticas que atiendan la vida cultural de las comunidades a través del teatro, cuyo fundamento en la creación de comunidad y cuestionamientos de la realidad ha dado la oportunidad a las comunidades de reflexionar sobre sus realidades, interpretarlas y comunicarlas. Un ejercicio que pone los aprendizajes en el escenario, pero que cada participante los lleva a casa, que los obliga a enfrentar sus realidades de pobreza, marginación, machismos, migración y falta de oportunidades con la obra de Shakespeare a Lope de Vega y al propio Cervantes, a través de montajes que hacen uso de los conocimientos de vida con los que cuenta cada participante, han creado sus propios discursos a partir de la obra de estos autores, y principalmente, han visto en el teatro una oportunidad de reconocerse más allá de sus labores de supervivencia.

“El FIC nació con una visión que ha mantenido -con algunos tropiezos-” (Briseño, 2013): la de reunir en un espacio de formación y creación, diversas expresiones culturales y artísticas locales, nacionales e internacionales para el desarrollo de la comunidad; por lo que cuestionarlo como una política cultural, es cuestionar a las instituciones que actualmente lo organizan, incluyendo al gobierno a la universidad, y a la propia sociedad que habita su escenario, resulta necesario para trazar las rutas que debe seguir el festival más importante y América Latina, el festival cultural más añejo y representativo de México, y por ende, las opciones, no aspiracionales, de otros programas de política cultural.

Finalmente, el Cervantino es un evento que a nivel internacional es bien reconocido: integrante de la Asociación Europea de Festivales y la Asociación de Festivales de Artes Escénicas de Asia, actualmente se le reconoce como uno de los cuatro festivales de artes escénicas más

importantes a nivel mundial; un reconocimiento que es difícil de entender, ya que si bien es causa de su atractivo para propuestas internacionales, en México no parece que dicho reconocimiento promueva un mayor financiamiento, un estandarte político que sucede a fuerza de voluntad de quienes lo organizan.

Cervantino 50. Testimonios de un festival como política cultural

El presente análisis parte al señalar que el Festival Internacional Cervantino es una de las políticas culturales más importante, y añeja en la historia moderna de México, sólo comparada con la creación de las instituciones culturales y educativas ya mencionadas y del proyecto de cultura nacional vasconcelista. Como tal, se va estructurando al amparo del modelo de política cultural vigente en México, que se ejecuta a partir del centralismo, desde la planeación hasta la designación de invitados especiales. En ese sentido su estructura organizacional se encuentra subordinada a la Dirección General de Promoción y Festivales Culturales, dentro de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, lo que repercute en que es un festival a disposición de las agendas políticas del gobierno en turno.

En el 2022, el Cervantino celebra 50 ediciones en 2022, año que supone una coyuntura para la generación de políticas culturales a partir del Mondiacult México; por lo que es propicio abundar sobre los impactos y significados que el festival ha tenido en la sociedad. Para la redacción de este apartado, se realizaron entrevistas con Mariana Aymerich, Directora General del Cervantino; Raquel Bück, Directora de Planeación; y con Gabriela Morales, Directora de Programación; quienes abundaron sobre la situación actual del festival, los retos de cara a la efeméride, así como la imagen que el Cervantino proyecta del país hacia el mundo; entrevistas que pueden consultarse íntegramente al final del presente en la sección de Apéndice y que se citarán a continuación.

Es preciso mencionar a manera de contexto inmediato, que el Cervantino tuvo una pausa de sus ediciones habituales en 2020 debido a la pandemia. Como la gran mayoría de actividades económicas y culturales en México y el mundo, tuvieron que dar el paso a la virtualidad y aprovechar las plataformas digitales para no detenerse. El Cervantino de 2020 registró un total de 4 millones 290 mil 037 de visitas para sus 41 funciones a través de sus páginas web y redes sociales, además de una “audiencia de 2.5 millones de espectadores en Guanajuato, a través de la televisora estatal TV4” (Festival Internacional Cervantino, 2020). Para 2021 el comité organizador optó por transitar a un modelo híbrido, es decir, que regresó a realizar presentaciones con público, y sumo espacios en la red. Los eventos presenciales tuvieron 48 mil 491 espectadores, mientras que “las plataformas virtuales recibieron a 248 mil 260 espectadores, donde 9 millones 562 mil 907 personas interactuaron con los contenidos en las redes sociales del FIC” (2021), registrando una

derrama económica de 32 millones 291 mil 979 pesos (2021). Para la edición 50 del festival, las autoridades reportaron una asistencia de 311 mil 347 personas; una taquilla de 11 millones 956 mil 280 pesos; por mencionar algunos datos (2022).

El Cervantino ha contado con múltiples altibajos presupuestarios. En 2017 la inversión fue de 88 millones de pesos; en 2018, 105 millones de pesos; en 2019, 84 millones 127 mil pesos; en 2020, 9 millones 966 mil pesos; 2021, 45 millones de pesos; siendo en la edición 50 de 2022, la mayor inversión del Gobierno Federal con 148 millones de pesos.

Este año, estamos celebrando el reencuentro, esta es la fiesta de la esperanza, de los derechos culturales, esta es la fiesta donde nos encontramos todos, no hay ninguna cultura que no sea bienvenida en México, todas las culturas de todos los países son bienvenidas en este festival. La cultura nos une, si no nos unimos a través de las raíces culturales ¿cómo lo vamos a hacer en una época de la división de la humanidad? Justamente la cultura va a dar el ejemplo de cómo podemos juntos soñar un futuro distinto (Frausto, en Espíndola y Corona, 2022)

Con lo que se ha señalado hasta el momento, la creación del Festival Internacional Cervantino responde a tres problemáticas nacionales específicas:

- Dispersión en la identidad nacional más allá de los instrumentos educativos conformados por la estrategia de la SEP desde 1921.
- Estancamiento de la economía.
- Conflictos internos causados por la implementación de políticas represoras.

Mismas problemáticas que se sugiere, fueron atendidas a través de diversas estrategias como:

- Se le dio un peso a la identidad nacional a través de la cultura. El cine como herramienta primordial, vivió durante esa década su esplendor a través del financiamiento estatal.

- Aprovechando la Convención de Viena de 1970, el Estado comenzó con un proceso de divulgación del patrimonio cultural material del país, como estrategia para hacer de México un destino turístico y así diversificar la economía.
- Se vinculó más a profundidad la relación entre el Estado y la Iniciativa privada, permitiendo la inversión en sectores que otrora no se consideraban prioritarios.
- La imagen de México ante el mundo fue seriamente golpeada por las violentas represiones como la del 2 de octubre de 1968, por lo que se optó por la adopción de eventos de escala internacional.
- La escena cultural a nivel mundial se encontraba en auge y se realizaban eventos masivos culturales y deportivos, por lo que la generación de los mismos fue posible ante la diversificación de la inversión.

Dicho esto, se procederá a abordar las entrevistas con las directoras del festival, a fin de integrar una radiografía del mismo, ya que, “La gestión cultural y la investigación se necesitan mutuamente” (Bayardo, 2005, en Vich, 2014, p. 15-16), integrando un binomio que puede propiciar mejores políticas públicas y culturales a través de la integración de la práctica y la teoría, representando un campo en disputa para el diálogo. Para tal, las entrevistas semiestructuradas fueron sistematizadas a partir de las siguientes temáticas: Pandemia, Festivales, Organización FIC, Temas FIC50, Retos FIC50, Derechos humanos / culturales, Políticas culturales, Vida cultural, Formación de públicos, entre Otros.

Aunque en el presente trabajo no se abordó plenamente el tema de la pandemia ocasionada por el COVID-19, su mención es evidente de cara a la construcción de la edición 50 del Cervantino. Como la gran mayoría de las actividades artísticas y culturales, donde son necesarios procesos de asociación presenciales, las medidas de contención de la enfermedad permearon en el sector paralizándolo, lo que obligó al sector a refugiarse en las herramientas contemporáneas de comunicación (UNAM, 2020).

En el caso del Festival Internacional Cervantino, la irrupción de la pandemia y sus desafortunadas consecuencias como el confinamiento, se planteó al interior de la organización la posibilidad de la cancelación del evento masivo durante el 2020, convirtiéndolo en un evento digital. De acuerdo con Mariana Aymerich, Directora General de Cervantino, el festival fue uno

de los pocos en el mundo que optó por adaptarse y no cancelar su edición, lo que aceleró el proceso de incorporación de las plataformas digitales para el consumo de las diversas disciplinas artísticas más allá del cine o la música. Esta transformación del festival evidenció la necesidad de continuar adaptándolo a los diferentes acontecimientos humanos y ambientales:

[...] no nada más por la pandemia, sino por la situación global, guerra, crisis, etcétera; creo que no es lo mismo ni nunca va a ser lo mismo programar un festival antes del 2020 que después del 2022. Los festivales se tienen que transformar. [...] Si bien ganamos un terreno muy importante en la virtualidad, justo un festival es para gozarlo presencialmente, para estar en contacto con las artes escénicas, para sentir, para vibrar, para ver algo extraordinario en el escenario para ver. Ya suficientes cosas negativas vemos en la televisión o cuando prendes el radio, todas las noticias, todo es malo. Hay muy pocas buenas noticias. Pero cuando anuncias un festival es una buena noticia. Entonces, por eso yo creo que el festival es fundamental para la reconstrucción social, aunque sea un momento, aunque un festival dure un fin de semana, aunque dure los 19 días del Festival Cervantino, yo creo que es fundamental que sigan sucediendo. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

En coincidencia, Gabriela Morales, Directora de Programación, señala que las adaptaciones implementadas a través de las plataformas digitales, no fueron pasajeras, sino que se deben aprovechar para llegar a nuevos públicos, es decir, que aunque la tecnología brinde nuevas herramientas para coadyuvar en la realización de los festivales, el contacto entre las personas es vital:

Creo que nos queda como una alternativa, [...] porque el público, lo hemos visto, si ha preferido volver a salir volver a los teatros. Creo que tiene que ver un poco con la naturaleza del ser humano. Esta parte de nosotros que es la de ser nómadas [...] y eso creo que lo vimos todos nosotros con el tema de las redes. Se mantuvo porque no había otra solución en ese momento y había como un tema de riesgo ante la humanidad, lo generalizo porque había que tomar una conciencia sobre lo que estaba pasando en la sociedad y decidir que sí salías podía haber consecuencias. Pero ahora que sí llegó la vacuna y que mucha gente está protegida, el individuo quiere volver a salir quiere volver a estar en contacto con los otros.

Creo que eso es algo que determina mucho nuestra condición humana, somos personas que necesitamos el contacto del otro y creo que, en el fondo, aunque a veces desdeñemos desde la parte de la política el tema de la cultura, ha sido siempre presente. (G. Morales, Comunicación personal, 2022)

Pasando a la variable en torno a los festivales, que representan “[...] un momento extraordinario en un lugar extraordinario [...]” (M. Aymerich, comunicación personal, 2022), su reactivación resultó un tema complejo. En primer lugar, la necesidad del vínculo comunitario, no sólo de estos, sino de todas las disciplinas artísticas y manifestaciones culturales, obligaron a superar rápidamente las repercusiones de las medidas de contingencia, obligándolos a un proceso de adaptación. Por otro lado, al configurarse como eventos en los que existe una suma de voluntades, la necesidad de responder a los distintos compromisos fue definitivo.

Como festival, Cervantino es un compromiso internacional que responde a una estructura de operación donde la cooperación internacional resuelve ser una herramienta de gestión, como lo señala Morales:

El festival tiene grandes aliados y esos grandes aliados en la parte internacional, en principio, el primer eslabón, son todas las embajadas que están aquí en México porque el festival ha hecho tanta relación con ello que es en el punto cultural de estas embajadas es primordial que su país se presente en el Cervantino, por ende, recibimos propuestas de ellos con apoyos. Creo que una parte importante que tiene que ver con la cooperación internacional es que el festival no sería lo que es en este momento si no fuera por la cooperación internacional, porque el festival recibe muchos apoyos que son básicamente boletos de avión o movimientos de escenografía, los recibe de estos países, y creo que son como los frutos que ha recogido el festival y que se siguen manteniendo porque de otra manera pues bien sabes, no hay presupuesto que alcance, y ese asunto de la cooperación internacional nos ha ayudado a hacer producciones super importantes porque los países están interesados en que sus producciones artísticas se presenten en el marco del festival. (G. Morales, Comunicación personal, 2022)

Dicha estructura organizacional es la que le permite al Cervantino ser reconocido por el corto festival más importante de América Latina. Como lo señala Aymerich, el festival es un evento atractivo para la comunidad artística internacional, ya que les permite una visibilización gracias al renombre del mismo.

En general, pues [es] el momento cultural más importante del país, sin duda, referente mundial. Yo creo que lo valoran mucho más de afuera hacia adentro que de adentro hacia afuera. No me malinterpretes. Lo que digo es que mucha gente lo ve como una plataforma en la que tienen que estar porque tienen que estar, y lo que yo siempre digo es, si tienes una propuesta que valga la pena, que se pueda mostrar al mundo, que esté con una calidad importante, que la compañía que se presente ya tenga una trayectoria nacional e internacional, en fin, es una plataforma muy peleada, digamos, y que no todos los artistas han tenido acceso a ella y es muy codiciada, digamos, pero, yo creo que el festival tiene la obligación de defender la plataforma que es a nivel nacional e internacional para fomentar mucho más la profesionalización del sector, para seguir siendo un referente cultural y turístico de México para el mundo. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

Para Morales, el panorama no es diferente. El festival ha ganado su prestigio debido a la calidad de programación que cada año se presenta:

Nosotros llevamos una trayectoria de 50 años, Edimburgo lleva una trayectoria de 75 años, por ahí va un poco, por la duración y permanencia del festival, y el segundo es el tipo de programación, el tipo de programación que para cada uno de los festivales que son relevantes en el mundo tiene que ver con la parte internacional, no solamente quedarse con la parte local. Crear o llevar producciones de vanguardia, llevar a lo más relevante, si no todos al mismo tiempo, en el ciclo de vida que se ha tenido, tener nombres importantes, y creo que también tiene que ver mucho el tema de que el público siga haciendo asiduo a esas actividades y se lo apropie, tiene que ver con un tema de apropiación. (G. Morales, Comunicación personal, 2022)

Dicho reconocimiento, señala Raquel Bück, Directora de Planeación, le ha permitido formar parte de la Asociación Europea de Festivales y la Asociación de Festivales de Artes Escénicas de Asia, entre otros grupos, ya que:

Compite a nivel internacional a nivel Latinoamérica y, comparándolo, pues sí, lo comparan con festivales como Aviñón, como Salzburgo, como Edimburgo, que son ciudades que tienen festivales culturales que impactan globalmente, integralmente en la ciudad, en la vida cultural y en la vida económica, entonces en el caso de los festivales de México, y en el mundo, yo creo que son importantísimos porque es el momento exacto en donde conjugas la expresión, tal vez, en este caso de las artes escénicas o del cine o de la iluminación o de lo que tú quieras hacer el festival cultural y entonces también es un punto de encuentro para muchas personas. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Bück señala que la estructura del festival esta compartida como beneficio entre el gobierno de los distintos niveles, la iniciativa privada, el sector cultural y artístico, y la ciudadanía:

Un festival es congregar gente para el disfrute de las artes o de lo que se esté promoviendo y generar también un diálogo, por qué no, una formación de públicos, y que esta gente también genere un criterio o no sé algo que lo que estén consumiendo sea transformado de alguna forma, cada quien en lo individual, pero que permee. Entonces ahorita lo que vemos es que muchos festivales, hacen, pues sí la música, el baile y tal, pero pues también está la otra cara de la moneda que es la vida que provoca en la ciudad y bueno, también en una ciudad como Guanajuato que es una ciudad patrimonio, que vive del turista, pues también genera otra cosa que es dinero, entonces, y que a Guanajuato impacta mucho porque todos los prestadores de servicios ganan en esa época es para una gran parte del año, entonces también reconocer la importancia a nivel económico, y para también pagarle a los artistas, porque tiene que ser redondo. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Implementar este tipo de actividades abunda en atender a las declaraciones internacionales de derechos humanos y culturales, una obligación para las instancias dedicadas a la gestión, promoción y difusión cultural. Al respecto, Aymerich, señala que “[1]a cultura es para todos, la

cultura es un derecho fundamental y mundial así es que nosotros lo defenderemos cuando esté en nuestra cancha hacerlo, y si no también” (M. Aymerich, comunicación personal, 2022).

Para Bück, atender al derecho a la cultura tiene sentido sólo si se entiende como un derecho humano y la posibilidad de su desarrollo:

El desarrollo humano, el desarrollo también el ser, creo que también la cultura significa la noción de la otredad, de la empatía con otros seres humanos, y obviamente lo que busca el festival ya en sí es formación de públicos, busca dar a conocer todas las manifestaciones culturales que hay en el mundo, en México y en Guanajuato, entiéndase como estado, de todas esas manifestaciones culturales de la música, de las artes escénica y de las artes visuales. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Y en un sentido crítico, la Directora de Planeación abunda en la necesidad de comprender por parte de la ciudadanía, que así como existen los derechos culturales, y que es obligación de los tres niveles de gobierno, y no sólo de la organización del festival:

Creo que hay mucho trabajo por hacer en la parte social y yo insisto, hablo por la ciudad en donde vivo, yo lo que veo es; a mí me preguntan cómo hacer que los guanajuatenses se vuelvan a sentir parte del festival, pues primero jalen a los guanajuatenses, pero el festival está, y a quien le toca es al municipio y entonces ahí es cuando hace falta un instituto de cultura municipal que entonces pueda también tener una voz con el festival solicitando llegar a las periferias de Guanajuato que son las que no llegan a no ser porque van a pedir trabajo, entonces sí. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Cabe recordar, que la ciudad de Guanajuato no cuenta con una instancia descentralizada municipal dedicada completamente a lo cultural, que podría encontrar entre sus causas, en que la capital del estado es la sede del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato; sin embargo, no cuenta con una ley especializada en cultura, por lo que resulta contradictorio que la cultura y el propio festival se utilicen como un estandarte político en el municipio. Sin embargo, que el festival pueda ser una herramienta para velar por los derechos humanos y culturales, requiere que el

compromiso de las otras instancias que integran al Consejo del Festival Internacional Cervantino, tomen su papel a mayor profundidad.

[...] luego le cuelgan la medallita al festival de que ellos tienen la obligación, pero el festival no es nada más el festival internacional, sino es un COFIC, un comité organizador en donde está inmerso el gobierno del estado, la universidad, la secretaría de turismo, el instituto de cultura, el INBAL, el CENART y el municipio, y entonces ahí, a partir del gobierno del estado que es quien tendría el impacto directo, generar a través de la universidad siendo una universidad de estado, autónoma pero del estado, esta parte de la formación de técnicos, de intercambios culturales, de todas las cosas que se podrían hacer del festival durante todo el año con el estado, con el Instituto Estatal de Cultura, para estar generando proyectos culturales redondos. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

En ese sentido, Bück destaca como área de oportunidad, el papel de la Universidad de Guanajuato, quien cuenta con las capacidades organizativas, presupuesto, instalaciones, y grupos representativos, de diversificar tanto sus propuestas como sus proyectos que busquen atender a los derechos culturales

Creo que la universidad no ha sabido aprovechar esta parte de formación [...] la universidad no programa mucho, entonces programa la OSUG y su ballet, la BAFUG y programa su rondalla, pero el teatro universitario no ha salido de lo mismo, y a lo mejor ahí no sé si la culpa sea de la universidad o de quienes manejan el teatro universitario que no lo han sabido explotar, entonces yo creo que en estos 50 años se han desperdiciado muchísimo la oportunidad de un desarrollo cultural en la ciudad y en el estado. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Si el discurso político de la ciudad y del estado está dominado por el discurso de lo cultural, critica Bück, es preciso construir políticas que involucren a los gobiernos locales más allá de la fascinación anual por el evento, a través de un trabajo transversal y organizado:

En el estado sí hay un Instituto Estatal de la Cultura que reconoce el derecho a la cultura a través de su ley de cultura, pero, ya si nos vamos a lo local, en una ciudad como Guanajuato,

que se dice ser cultural, patrimonio de la humanidad, no hay un reglamento cultural, entonces la congruencia pues no se da porque entonces cómo la ciudad va a defender, ósea, cómo se ostenta así, si ni siquiera protege ni su patrimonio material e inmaterial, y tampoco promueve la creación y el desarrollo artístico ni humano. [...] No hay políticas públicas acerca de la cultura [...] La federación está haciendo su chamba, pero en el caso del Estado no lo está haciendo porque en la ley de cultura ellos tienen la obligación de exigir y orientar a los municipios para la creación de sus reglamentos, entonces algo no está pasando, algo no está sucediendo, entonces ahorita ya vámonos a la parte de qué es lo que ha pasado en estos 50 años [...] Tenemos muchísimos teatros, tenemos mucha infraestructura pero no se ocupa. Ahorita ya lo vemos que ya nos ganó el narcotráfico, que ya nos ganó el consumo del fero, del cristal, todo se ve afectado entonces ahorita yo te puedo decir como festival que la formación de públicos es un reto enorme porque la gente de Guanajuato, no toda sale al festival, en primera porque está este fenómeno de que me choca el tráfico, o la otra es que yo no sé qué es el festival, y son 50 años, entonces en 50 años la ciudad de Guanajuato no ha provocado nada culturalmente a favor del festival, la ciudad de Guanajuato no ha provocado nada en 50 años a favor de la cultura, en el territorio y tampoco el estado. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

En ese sentido, la directora general señala que el Cervantino es una herramienta que tiene un campo limitado de acción, en este caso a Guanajuato, por lo que lo importante para tener una incidencia real es que todas las instancias relacionadas tomen seriamente y como política, su involucramiento más allá de las acciones del festival:

Pero no es responsabilidad del festival, las instituciones se tienen que involucrar [...], pero, lo que le corresponde al festival lo seguiremos haciendo porque creemos que la cultura es una herramienta de recuperación social y creemos que el festival es el detonante de muchas cosas buenas que suceden en esos 19 días y que podemos permear más allá. Por eso estamos haciendo muchas acciones sociales y culturales en las comunidades de Guanajuato, pero la política cultural del estado y de la región no depende del festival, solamente les ayudamos y detonamos esas acciones. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

El trabajo del área de planeación es precisamente llegar a puntos de acuerdo entre las partes para llegar a un acuerdo, la base precisamente de las políticas culturales, señala Bück:

Yo creo que es el consenso. Obviamente no es fácil, es de hablar muchas veces y de plantear muchas cosas, pero siempre, yo creo que por la misma naturaleza o por la identidad que provoca el festival en diferentes ámbitos, porque al final, aunque pueda politizarse, sigue generando un tema de identidad al interior de muchas personas, aunque no sean de la ciudad de Guanajuato. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Sin embargo, para que esto sea posible, es necesaria una política que entienda verdaderamente a la cultura como un eje articulador de posibilidades de desarrollo

El impacto de la cultura en los seres humanos no lo puedes cuantificar más que, si bajaran los índices de delincuencia, si hubiera más oportunidades culturales, ósea, es la única manera de medir el impacto del arte en el ser humano y obviamente ahorita no se está haciendo. Dados los resultados, ¿Cómo está el país? No está permeando la cultura, no es lo que está preponderando en el país. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

En ese sentido, apunta Morales, parte de las políticas culturales tendrá que ver con los procesos de apropiación de los distintos proyectos por parte de la ciudadanía:

Tiene que ver mucho con la ciudadanización de la cultura. Si bien hay sectores que sí tienen esa apropiación, creo que es como trabajar en otros lugares para que la ciudadanía se apropie de esos elementos y a partir de eso se pueda crear (G. Morales, Comunicación personal, 2022).

Como oportunidades de desarrollo cultural y formación de públicos, Gabriela Morales observa la necesidad de aprovechar las características de los eventos como los festivales de irrumpir efímeramente en lo cotidiano y a sus capacidades de articulación para cargar mensajes en pro de los derechos humanos:

De pronto pareciera que solamente los festivales tienen autorización, me parece, a mostrar esas cuestiones artísticas que trompen con ciertos tabús. A nosotros nos han tocado experiencias muy fuertes de presentar obras que pueden en algún momento tener como alguna censura y censura por el público, censura por ciertos temas que la gente puede considerar como delicados, pero que en el festival se permiten y creo que eso nos abre el abanico de posibilidades a poner sobre la mesa temas álgidos como son la trata de mujeres, como es el maltrato familiar, el tema de discriminación a las comunidades LGBTI+, como ese tipo de cosas, entonces para nosotros el traer como cierto tipo de obras y presentarlas al público para que las pueda aceptar y quedarse con esta propuesta nos sirve de muchísimo y habla de este derecho que tenemos todos de hacer incluyentes a estar en una sociedad aunque seamos determinados por ciertas características que puedan pensarse en el pasado que podían ser excluyentes. (G. Morales, Comunicación personal, 2022)

Parte del reto de las políticas culturales, y del Cervantino como una herramienta de las mismas, es precisamente que la cultura se entienda no sólo como el evento al cuál pueden asistir las personas para pasar sus momentos de ocio, sino que pueda se entienda como un factor preponderante en el desarrollo de los individuos, y eso tiene que ver con la atención a los públicos jóvenes:

Nuestro público objetivo es y seguirá siendo el joven, porque si no ponemos atención al público joven que es nuestro futuro consumidor, pues al rato quién va a consumir el festival [...] No podemos cerrarnos y no darnos cuenta de lo que está en el interés de los jóvenes, de los niños y las niñas a nivel internacional, el arte urbano, las formas de transformar las artes escénicas también con tecnología, la utilización de la tecnología versus las artes escénicas es muy importante, se tienen que aprovechar también esas herramientas. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

Políticas, programas y proyectos incluyentes que tengan como base comprender los cambios y las demandas de la sociedad parecen representar las opciones que el festival puede adoptar, no sólo para continuar con su propia realización, sino para que se democratice la cultura y flexibilicen los elementos involucrados con el acercamiento con la sociedad, como lo señala morales:

Creo que eso tiene que ver con el éxito del festival, que se ha ido transformando cada año y que ha ido jalando lo importante de la sociedad, de lo que le interesa al público, creo que por eso es un parteaguas bien interesante porque ahora nuestra oferta cultural ha crecido mucho más, tenemos actividades para niños, actividades para jóvenes, tenemos la parte clásica pero también la parte tradicional de los pueblos indígenas que ahora se ha retomado mucho. Entonces, esa parte la hemos ido modificando, incluyendo a todas estas expresiones que en determinado momento fueron un poco hechas de lado. Eso tiene que resultado que los públicos se puedan identificar por lo menos con algunas de las actividades que estamos programando, eso significa la generación de nuevos públicos. (G. Morales, Comunicación personal, 2022)

Para la edición 50, Aymerich señala que la organización del festival ha comprendido que el efeméride se debe aprovechar como un momento de reflexión sobre lo que está ocurriendo en los festivales y en sus modelos de gestión. Es por ello que en asociación con festivales como el de Aviñón, el de Edimburgo, el FIBA de Buenos Aires, el Santiago a Mil de Chile, la Bienal de Cali, de Colombia; entre otros,

[...] para reflexionar nosotros los que nos dedicamos a programar un festival cómo es que viene el futuro de los festivales, y me parece que es fundamental para garantizar los siguientes 50 del festival. Si no hacemos esa pausa de reflexión, los festivales tienen una complejidad tal, tenemos que ver cómo nos reinventamos creativamente para seguir haciéndolos, para seguir presentando la vanguardia en las artes escénicas, para seguir presentando actividades escénicas de alta calidad que garanticen la continuidad de un festival. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

Finalmente, las directoras coinciden en que los retos del festival son la permanencia y la aproximación a la sustentabilidad, que si bien continúe siendo un proyecto de gobierno, se puedan garantizar más ediciones:

Lejos de ese reconocimiento internacional por ser el festival, sí, es un escenario, pero ya la cultura ya no es alta cultura, ya no es un festival de alta cultura, el festival es un festival

inclusivo, entonces hay que buscar esas formas para que realmente cumpla la función humanista que también se dice mucho, se caracteriza por ser un festival humanista, entonces yo creo que más en estos tiempos hay que pugnar y luchar para que se haga y se siga haciendo porque es lo que nos salva, [...], de nuestra rutina. (R. Bück, comunicación personal, 2022)

Mientras que, para Aymerich, la oportunidad de visibilización del festival gracias a la efeméride, será la oportunidad para hacer visible que las políticas culturales y públicas son más necesarias que nunca:

El reto va a ser el año que entra porque este año está más fácil, tenemos recursos, mucha gente, todos quieren decir yo estuve en el Cervantino. Pero el año que entra que no sea el mismo recurso, que no sean las mismas circunstancias, qué va a pasar y cómo lo vamos a hacer. Por eso es tan importante esta pausa de 19 días de decir, a ver sí, estamos trabajando con una nostalgia de los 50 años que ya pasaron, estamos presentando cosas muy novedosas y de vanguardia que están pasando en el mundo, pero para dónde vamos y como se tiene que seguir haciendo el festival. (M. Aymerich, comunicación personal, 2022)

Si bien desde las instancias internacionales en las que México es miembro han destacado la necesidad de aprehender a la cultura más allá de las artes, en la gran mayoría de las acciones emprendidas por las instituciones, esto no se visualiza así. En el caso del Cervantino, aunque se aprecia que la organización intenta superar esos reduccionismos, a propia dinámica del festival y de la necesidad de resultados inmediatos por parte de los gobiernos, hacen de esta ampliación de la cultura una tarea compleja, que trasciende las atribuciones de su organización. Como se ha señalado, la falta de paralelismos entre los distintos niveles de gobierno, la carga de trabajo, el centralismo y las condiciones de violencia, pobreza y falta de oportunidades perpetúan un círculo vicioso donde la cultura, aunque se señale como un eje transversal, no se integra en una política común con el resto de problemáticas que se deben atender.

Desculturización del Cervantino

El papel del Cervantino número 50 es, como ya se señaló, evidenciar las deficiencias en la procuración de los derechos culturales a través de sus propias deficiencias, como un ejemplo de la necesidad de reconocer a la política cultural fundamental en el desarrollo. Las instituciones gubernamentales cumplen su parte en el marco que la democracia mexicana lo permite (tiempos electorales), pero las y los ciudadanos se encuentran ante la oportunidad de reconocerse como sujetos de derechos y obligaciones entorno a la cultura. Valga como eslogan que la cultura y la vida cultural es tarea de todas y todos.

Para ello, el gestor cultural peruano, Víctor Vich (2014), despliega una propuesta para abordar a las políticas culturales desde su definición más amplia al momento de su concepción, la ciudadanización de las mismas, y para ello, promueve que el reduccionismo de la cultura a las artes por parte de las instituciones culturales concluya como una oportunidad para el empoderamiento de los ciudadanos.

Esto implica, además de la voluntad política plena, que los individuos se reconozcan como participantes activos en las democracias, en sus procesos de gobierno y en los planes, programas y proyectos que de ellos emanen para cuestionar y exigir herramientas para garantizar el desarrollo más allá de lo económico.

Tanto Vich, como otros autores, gestoras y gestores culturales, e instancias internacionales, reconocen a la vida cultural como un derecho humano, sin embargo, la relación entre los gobiernos con los ciudadanos permanece un reduccionismo causado por las propias historias institucionales, por las dinámicas económicas y la búsqueda de medios de subsistencia, relegando a la cultura a un lugar que no es prioritario.

Es por ello que eventos masivos como el Festival Internacional Cervantino, con sus aciertos y errores, representan una oportunidad para la divulgación de los derechos culturales.

Vich propone una serie de aspiraciones de las políticas culturales para lograr este cometido deben tener determinadas características, las cuales empatan con algunas de las líneas de trabajo del propio festival, a saber:

Las políticas culturales deben tener como uno de sus objetivos fundamentales promover a los ciudadanos como agentes más participativos en el diseño de la vida común (p. 20)

Como se puede apreciar en el origen del Festival Internacional Cervantino, en su momento la cultura actuó como un catalizador de las necesidades sociales y económicas de la ciudad de Guanajuato, siendo de vital importancia la participación de la población. Ante la decadencia de su principal actividad económica, la minería, y el impulso que ofreció la reestructuración de la Universidad de Guanajuato, la vinculación comunitaria a partir del montaje de los Entremeses Cervantinos. Sin embargo, la propia dinámica de la ciudad y la falta de actividades intermedias ha fomentado la pérdida de este impulso ciudadano.

[...] las políticas culturales deben tener como primer objetivo posicionar a la cultura como una dimensión transversal de todas las políticas de gobierno, pues aquellos proyectos de desarrollo que no estén acompañados del intento de producir una transformación en los imaginarios sociales siempre tendrán un impacto muy limitado (p. 92)

La organización de este festival recae en el Comité Organizador del Festival Internacional Cervantino, COFIC, integrado por el Gobierno del Estado de Guanajuato, la Universidad de Guanajuato, la Secretaría de Turismo del Estado de Guanajuato, el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, el Ayuntamiento de Guanajuato, la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Centro Nacional de las Artes, desde el Decreto para su conformación en 1976; representando un ejemplo que es posible trabajar de forma transversal. Aterrizado como política pública, esta forma de trabajo es posible porque las instituciones involucradas cuentan con personal con experiencia, con ejemplos internacionales que abordan a la cultura en su acepción antropológica, el trabajo de comunidades que encuentran en la cultura una forma de expresar sus inquietudes, entre otros.

[...] el objetivo de las políticas culturales no consistiría en dirigirse a los sujetos entendidos como individuos aislados, sino en apuntar hacia el tipo de socialización hegemónica, vale decir, a las fantasías ideológicas que sostienen el orden social (p. 74)

En la ciudad de Guanajuato se ha fomentado, tanto al interior como al exterior, el discurso de apreciación por la cultura. Sumado a esto, como una ciudad enfocada en los servicios, incluyendo la educación, cuenta con el potencial de comprenderse como grupos sociales que tienen coincidencias en sus necesidades culturales. Es por ello que una política para darle prioridad a la sociedad guanajuatense cargada de un imaginario entorno a lo cultural, resulta posible.

[...] las políticas culturales tienen como objetivo desestabilizar los discursos nacionalistas identificando sus intereses, desmontando sus estrategias autoritarias y señalando la necesidad de que las naciones reconozcan su incompletud constitutiva, vale decir, la necesidad de promover diálogos interculturales globales (p. 75)

La cultura comprendida como una forma de empoderamiento ciudadano puede propiciarse a través de los contenidos que el Cervantino ofrece a la población, y no sólo a la oferta regular en los diversos foros. Un ejemplo de esto es el Proyecto Ruelas conceptualizado en 2014 como la réplica del ejercicio iniciático del festival. Las potencialidades de abordar como vida cultural los distintos problemas de las comunidades y de las sociedades en general, no solucionan rápidamente las carencias, sin embargo, genera la capacidad de establecer un pensamiento crítico de la realidad, un reconocimiento entre individuos, el respeto a las diversas comunidades y culturas que interactúan en un territorio, y el fomento de la exigencia como forma de participación ciudadana.

Conclusiones

Las distintas críticas al desarrollo abordan la necesidad de desplazar los esquemas económicos hegemónicos y colonialistas para poder superar el retraso impuesto de las sociedades como las latinoamericanas, siendo la cultura y la vida cultural, conceptos que pueden abordarse como una alternativa seria al desarrollo.

A lo largo del presente trabajo, se buscó como objetivo Analizar la ejecución del Festival Internacional Cervantino como una herramienta de política cultural en México, lo que representó en primer lugar, discutir las razones por las cuales existe un reduccionismo conceptual sobre los límites de su campo de influencia, y en segundo, ofrecer un panorama general del papel de la cultura dentro del desarrollo más allá de lo económico, no sin antes señalar los riesgos dentro del espectro del capitalismo.

La cultura, no sólo representa al sector de las artes o los entornos creativos, sino que aborda las decisiones que tienen las sociedades para abordar a su propia vida, por ello se habla de muchas vidas culturales en un sentido de abandonar el reduccionismo, impuesto por la propia administración del Estado, por los valores del capitalismo y la operatividad de un sector que productivamente se vio rebasado por la industria hasta entrado el Siglo XX. La cultura como un elemento más allá de la alienación, como super estructura que enmarca a las propias sociedades no puede quedarse supeditado a las artes o al sector de la creatividad, clasificado hoy en día como una industria ya no absorbida por el capitalismo, sino directriz en el mismo; sino como una forma de comprender que la vida humana y sus derechos son la opción inmediata para atender si se busca perpetuar a nuestra especie.

Como ejemplo está lo acontecido a mediados del Siglo XX en la ciudad de Guanajuato, donde a través de la cultura y las artes la ciudad vivió una transición que rescató la economía y la moral de dicha ciudad capital; siendo el Festival Internacional Cervantino una consecuencia que ha sobrevivido durante 50 años a los cambios políticos, administrativos, las crisis económicas, los procesos de migración y la gentrificación.

Los festivales como elementos que se desprenden e inciden en lo comunitario, en la fiesta como una acción social que permite abordar las críticas a la propia realidad, que ante su dinámica de tiempo y espacio permiten llevar a cabo procesos identitarios, romper con el cotidiano e incluso, hacer una crítica a la misma, y que inclusive permiten ir más allá de los valores convencionales de las sociedades donde se desarrollan para probar lo que significa salirse un poco de lo ya establecido, como una estrategia para supeditar imaginarios, luchar contra la censura y aceptar que la vida cultural es la suma de realidades que no necesariamente tienen que ser aceptadas por todas y todos, pero que, al estar en un escenario, pueden entrar en un contrato social de aceptación, tolerancia y valoración.

Esta revisión permitió obtener un panorama sobre un festival que funciona como política de estado, ya que es el único evento cultural y artístico que se encuentra blindado a través de decretos publicados en el Diario Oficial de la Federación, y al mismo tiempo, exhibe la contradicción con el Gobierno del Estado y el Gobierno Municipal, quienes a pesar de que utilizan a la cultura como eslogan político, en caso de la instancia municipal no cuenta con instrumentos legales que garanticen no sólo la ejecución del propio festival, sino que cumplan con los designios constitucionales sobre la cultura como derecho humano.

Sin embargo, su naturaleza es lo que le permite a este festival, sobrevivir como una política de estado, alienada al gobierno por su propio origen, pero con una dinámica que lo sobrepasa, pues entra en el terreno de lo comunitario, en el terreno de la crítica y en una suerte de guion para otros circuitos culturales. Su naturaleza es lo que le ha permitido transformarse junto con la población, que si bien no ha trascendido, su ya obligatoriedad no es sólo por iniciativa del estado, sino que es una clama ciudadana, empresarial y hasta política; es un estandarte de identidad que parece controlado hasta que sucede.

Por otro lado, a pesar de que se trata del proyecto cultural más longevo después de la estrategia de identidad nacional vasconcelista, genera serios cuestionamientos sobre su incidencia en la sociedad guanajuatense y sus instituciones como la Universidad de Guanajuato, por ejemplo. Sin embargo, el respaldo del gobierno federal lo coloca como una oportunidad para valorar, con sus errores y aciertos, que este festival no sólo genera oferta de programación artística, sino que cuenta con proyectos que pueden incidir positivamente en las comunidades, como lo es el Proyecto

Ruelas, que no se trata de un taller de teatro en la periferia, sino de un espacio para la reafirmación de la vida a través de la crítica a las distintas realidades.

Las medidas de contención de la pandemia de 2020, no sólo obligó a este festival a buscar un nicho en los espacios virtuales, que ya había estado explorando y que representan la herencia de las transmisiones por medios de comunicación como la radio y la televisión, sino que buscó abordar a la virtualidad más allá de la transmisión y aprovechar sus bondades de emisión y respuesta como una estrategia de interacción; un tipo de interacción distinta a la asistencia a un evento, una que permite evidenciar cuantitativamente los verdaderos gustos de las personas, aun se les nombre consumidores. Es necesario no olvidar que el capitalismo cultural, las industrias culturales y las variantes naranjas de la economía parten de los números, pero el hecho de apropiación y consumo, se queda en un asunto cualitativo.

Al encuentro con las principales organizadoras del evento, destaca la urgencia por trascender en estos esquemas de incidencia social y buscar el incremento de sus herramientas, sus presupuestos, sus instrumentaciones legales, que pueden beneficiarse de los marcos internacionales, que pueden cuestionar la ley de cultura que si bien perpetua el centralismo y la verticalidad con la Secretaría de Cultura Federal, es un paso obligado para profundizar el camino hacia la sustentabilidad de la cultura.

Si bien la formulación, implementación y evaluación de las políticas culturales no sólo dependen del gobierno en turno, son una obligación que debe visibilizarse como compartida con la sociedad civil, la iniciativa privada y las comunidades, que así como son sujetos de derechos, también deben de tener la oportunidad de asumirse como sujetos con obligaciones.

El Mondiacult 2022 tuvo como estandarte el bien común, una frase acartonada que puede tomarse como la perpetuidad de la acción colonialista por la homogeneización de la globalización y los mercados, sin embargo, ese bien común habla de una ética que a nivel enunciativo ya no busca en la cultura un elemento a destacar para las identidades, sino que reafirma a la cultura como un derecho humano, un derecho cultural por la asociación comunitaria que trasciende los esquemas colonialistas y que encuentra en el individuo y su capacidad de vinculación y reconocimiento con el otro, la oportunidad de llevar a cabo su vida. La cultura como un bien común es otra forma de

decir que el vínculo entre las distintas sociedades es más añejo y dinámico de lo que parece, es la vida misma y por lo tanto, la cultura está viva y se seguirá transformando conforme se sigan construyendo sociedades más justas, ciudadanas y ciudadanos más responsables con los aspectos sociales, políticos y ambientales que implican su supervivencia, y por otro lado, la visualización del privilegio que tienen algunos individuos para acceder a la garantía de sus derechos. Estos cuestionamientos no tienen otro origen sino en la crítica a las realidades, a la superestructura que nos aliena y alimenta y que al mismo tiempo construimos, que tensionamos como individuos para producir cultura y ser producidos por la cultura. Como se mencionó, la cultura no sirve de mucho si la sociedad y sus instituciones no dejan atrás su domesticación y la asumen como la oportunidad de contar con un elemento horizontal, tangencial, vinculatorio y humano para cumplir sus deseos.

El Cervantino no se trata de un proyecto social, pero su naturaleza cultural incrementa las posibilidades de que sus incidencias sean compartidas con la población más allá de los públicos, las instituciones y el sector artístico. La cultura es una tensión para producir y ser producido, que sin caer en un romanticismo contemporáneo, su aprovechamiento no debe de ser una lucha contra molinos de viento, sino la biblioteca que le dio a Don Quijote la oportunidad de darle un sentido a su vida.

Bibliografía

- Alba, F. (2021) *Políticas públicas para las artes en Guanajuato: problemáticas y divergencias, en Veinte años de arte en Guanajuato 2000-2020*. Mandorla, México
- Aguirre, I. (2008) *Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística*. Revista Digital do LAV, vol. 1, núm. 1, septiembre, 2008 Universidad de Federal de Santa María, Santa Maria, Brasil. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027033002>
- Arias, D., y Herrera, H. (2012) *Entre políticas gubernamentales y políticas públicas : análisis del ciclo de las políticas de desarrollo del gobierno del estado de Michoacán, México, 2003 – 2010*. Instituto Nacional de Administración Pública, México
- Barrera, D., Hernandez, M., y Balbuena, A. (2017) *Impacto de los festivales en el turismo patrimonial: el caso del Festival Internacional Cervantino*. International Journal of Scientific Management and Tourism. Vol. 3 N°3 pp 47-66. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6133525>
- Bauman, Z. (2010) *La globalización. Consecuencias humanas*. FCE, México
- Bayardo R. (2008) *Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas*, Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, vol. 7, núm. 1, 2008, pp. 17-29 Universidade de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/380/38070103.pdf>
- Benedict, R. (1939) *El Hombre y la Cultura*. Editorial Suramérica, Buenos Aires
- Benjamin, W. (2003) *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, Fondo de Cultura Económica
- Bermúdez G., R. (2016) *Del Conaculta a la Secretaría de Cultura. El andar de los trabajadores ante las iniciativas legislativas de cultura*. Contemporánea, Instituto Nacional de Antropología e Historia 29/11/2016. Consultado el 01/09/2022. Recuperado de https://con-temporanea.inah.gob.mx/expediente_h/ruben_dario_num6#_ftn1
- Boas, F. (1911) *La mente del hombre primitivo*. Ediciones Solar, Buenos Aires
- Boisier, S. (1999) *Desarrollo (local): ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile, Agosto de 1999, Publicado en Madoery, Oscar y Vázquez Barquero, Antonio (eds.), Transformaciones globales, Instituciones y Políticas de desarrollo local. Editorial Homo Sapiens, Rosario, 2001. Recuperado de

https://flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1245948918.Desarrollo_Local_De_que_estamos_hablando_2_.pdf

Boron, A. (2020) Marx, 200 años. En Torres, E. (Coord.) *Marx 200: presente, pasado y futuro*. (pp. 79-103). CLACSO, Buenos Aires. Recuperado de

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20200630060440/Marx-200.pdf>

Briseño, L., R. (2013) *Festival Cervantino: de la fiesta al florecimiento del espíritu*. Este País, 01 sept 2013, Recuperado de <https://archivo.estepais.com/site/2013/festival-cervantino-de-la-fiesta-al-florecimiento-del-espiritu/>

Brünner, J. (1999) *Globalización cultural y postmodernidad*. FCE, México

Caillois, R. (1984) *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica, México

Calderón R., S., y González R., E. (2017) *Desarrollo sustentable del Festival Internacional Cervantino, Jóvenes en la Ciencia*. Revista de Divulgación Científica, Vol. 3 no. 2, Verano de la investigación Científica, 2017, Universidad de Guanajuato. Recuperado de <http://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/4593/1/Desarrollo%20sustentable%20del%20Festival%20Internacional%20Cervantino.pdf>

Cardoso V., H. (2005) *Lo festivo en El Quijote de la Mancha*. Conferencia impartida en el marco de Los cinco días dedicados a la Primera parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. A 400 años de su publicación organizada por la División de Humanidades de la FES Acatlán UNAM el 24 de noviembre del 2005. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/festivoq.html>

Centro de Análisis e Investigación Fundar (2021) *Presupuesto federal para cultura*, Recuperado de <https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/#:~:text=En%202022%2C%20la%20Secretar%C3%ADa%20de,del%20presupuesto%20aprobado%20en%202021>

Coelho, T. (2004) *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Editorial Gedisa, Barcelona

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, TEXTO VIGENTE, Última reforma publicada DOF 28-05-2021. Consultado el 01/09/2022. Recuperado de <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) *La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica*. Madrid, Organización de Estados

- Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 2021. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47444/S2100762_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos y UNESCO (2018) *Derechos Culturales y Derechos Humanos*. Consultado el 01/09/2022. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366656>
- Contreras S., R. (Coordinador) (s.f.) *Análisis Crítico de la Cultura en Guanajuato. Reflexiones sobre la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales*. Universidad de Guanajuato. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/259757503_Analisis_Critico_de_la_Cultura_en_Guanajuato_Reflexiones_sobre_la_Encuesta_Nacional_de_Practicas_y_Consumo_Culturales
- De la Peña, G. (2008) Sobre el concepto de cultura, los derechos humanos y la antropología. En Toledo, F., Florescano, E. y Woldenberg J. (Coords.) *Cultura Mexicana: Retos y Perspectivas*. (pp. 115-139). Editorial Taurus, México
- De la Torre, G. y Meliá, J. (Coords.) (2021) *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, UNAM
- De Maeztu, R. (1903) *Ante las fiestas del Quijote, Alma Española*. Madrid, 13 de diciembre de 1903, Año I, número 6, páginas 2-4, Proyecto filosofía en español Hemeroteca 1900-1909. Recuperado de <https://www.filosofia.org/hem/190/alm/ae0602.htm>
- De Sousa, S., B. (2010) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce, Uruguay
- Debord, G. (1967) *La sociedad del espectáculo*. Archivo Situacionista Hispano. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>
- Denitch, B. (1998) *Globalización y ciencias sociales*, UNAM, México
- Devesa, M., Báez, A., Figueroa, V., y Herrero, L. C. (2012). *Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia*. EURE (Santiago), 38(115), 95-115. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612012000300005>
- Devesa, M., Sanz, J. y Herrero, L. (2009). *Análisis económico de la demanda de un festival cultural*. Estudios de Economía Aplicada, 27 (1),137-158. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30117097006>

- Diario Oficial de la Federación (16/03/1976) *DECRETO por el que se crea el Comité Organizador del Festival Internacional Cervantino, cuyo objeto será la organización del citado evento*. Recuperado de https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4842765&fecha=16/03/1976#gsc.tab=0
- Diario Oficial de la Federación (15/08/1977) *DECRETO por el que se establece que cada año y en la fecha que con oportunidad se dé a conocer tendrá lugar el Festival Internacional Cervantino con sede en la Ciudad de Guanajuato*. Recuperado de https://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4641547&fecha=15/08/1977&cod_diario=199751
- Diario Oficial de la Federación (06/11/2006) *DECRETO por el que se crea el organismo descentralizado de la Administración Pública Federal denominado FIC*. Recuperado de https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4936610&fecha=06/11/2006#gsc.tab=0
- Diario Oficial de la Federación (19/06/2017) *Ley General de Cultura y Derechos Culturales*. Recuperado de https://siteal.iiiep.unesco.org/sites/default/files/sit_accion_files/10297.pdf
- Diario Oficial de la Federación (08/11/2016) *REGLAMENTO Interior de la Secretaría de Cultura*. Recuperado de https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5460041&fecha=08/11/2016#gsc.tab=0
- Dorantes, F. (2012) *Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones*. Revista de derechos humanos - dfensor: Órgano oficial de difusión mensual de la CDHDF número 2, año IX, febrero de 2011. Recuperado de https://cdhem.org.mx/wp-content/uploads/2014/05/dfensor_02_2011.pdf
- Dussell, E. (2013) *16 Tesis de Economía Política, XVIII*. Primera edición, Buenos Aires, Docencia
- Eagleton, T. (2001) *La idea de cultura*. Buenos Aires, Paidós
- Ejea, T. (2009) *La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística*. Sociológica (Méx.) vol. 24 no.71 Ciudad de México sep./dic. 2009. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a3.pdf>
- Escobar, A. (2007) *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Fundación Editorial El Perro y La Rana, Venezuela

- Espíndola, J. y Corona, K. (2022) *El Cervantino, ¿un festival en decadencia?* En Reporte Índigo, 07 OCT 2022. Recuperado de <https://www.reporteindigo.com/reporte/el-cervantino-un-festival-en-decadencia-programacion-criticos/>
- Espinoza, D. (Coord.) (2022) *La UG a escena. 50 años de universitarios en el FIC*. Universidad de Guanajuato, México
- Fereño, L. (2014) *En nombre de los otros. Ciudadanía y políticas culturales*. En Grimson, Alejandro (Comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 109-115), Ediciones Böll Cono Sur
- Festival Internacional Cervantino (2020, 19 de octubre) *El Festival Internacional Cervantino conectó con más de 4 millones de espectadores* [Comunicado de prensa] <https://festivalcervantino.gob.mx/boletin/398/el-festival-internacional-cervantino-conecto-con-mas-de-4-millones-de-espectadores>
- Festival Internacional Cervantino (2021, 02 de noviembre) *El Festival Internacional Cervantino creció con su modelo híbrido* [Comunicado de prensa] <https://festivalcervantino.gob.mx/boletin/484/el-festival-internacional-cervantino-crecio-con-su-modelo-hibrido>
- Festival Internacional Cervantino (2022a, 28 de junio) *El Festival Internacional Cervantino se enriquecerá con lo mejor de las artes para celebrar su 50 aniversario* [Comunicado de prensa] <https://festivalcervantino.gob.mx/boletin/490/el-festival-internacional-cervantino-se-enriquecera-con-lo-mejor-de-las-artes-para-celebrar-su-50-aniversario>
- Festival Internacional Cervantino (2022b, 03 de noviembre) *La edición de oro del Festival Internacional Cervantino honró su vocación* [Comunicado de prensa] <https://festivalcervantino.gob.mx/boletin/548/la-edicion-de-oro-del-festival-internacional-cervantino-honro-su-vocacion>
- Gaggero, A. (2018) *Instrumentalismo, hegemonía y autonomía relativa: el marxismo y el análisis de la relación entre el Estado y la burguesía*. Recuperado de <https://teoriasdelestado.wordpress.com/2019/01/18/instrumentalismo-hegemonia-y-autonomia-relativa-el-marxismo-y-el-analisis-de-la-relacion-entre-el-estado-y-la-burguesia-1/>
- Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona

- Gobierno Municipal de Guanajuato (2022) *Plan Municipal de Gobierno de Guanajuato 2021-2024*. Recuperado de http://www.guanajuatocapital.gob.mx/files//2022-04/PO_48_4ta_Parte_20220309.pdf
- Guillén, B. (2022) *México recibe a 120 ministros de Cultura en la mayor cita de los últimos 40 años*. En El País. <https://elpais.com/noticias/ods-objetivos-desarrollo-sostenible/>
- Gramsci, A. (1916) *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires
- Harris, M. (2001) *Antropología cultural*. Alianza Editorial, Madrid
- Harris, M. (1996) *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*, Siglo Veintiuno editores, México
- Herrero, L. (2011) *La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional*. En Investigaciones Regionales, núm. 19, 2011, pp. 177-202, Asociación Española de Ciencia Regional, Madrid, España. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28918214010>
- Hinojosa, A. (2016) *Historia de las políticas culturales: una mirada al desarrollo de la cultura en México*. Cuadernos de Arquitectura y Asuntos Urbanos, México
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wp-content/uploads/2016/01/Horkheimer-Adorno-la-industria-cultural2.pdf
- Instituto de Planeación, Estadística y Geografía del Estado de Guanajuato (2018). *Plan Estatal de Desarrollo Guanajuato 2040 (PED 2040)*. Recuperado de https://iplaneg.guanajuato.gob.mx/ped2040/wp-content/uploads/2019/01/PED_Gto2040_WEB.pdf
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2020, 18 de noviembre) *Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2020* [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/cultura/CSCltura2020.pdf>
- Jean-Bernard, M. (2010) *André Malraux, Europa y los destinos de la cultura mundial*, Revista Umbral N.2 abril 2010, pp. 81-108, Universidad de Puerto Rico
- Jiménez, L. y Florescano, E. (2008) *Las instituciones culturales: logros y desafíos*. En Toledo, F., Florescano, E. y Woldenberg J. (Coords.) *Cultura Mexicana: Retos y Perspectivas*. (pp. 141-173). Editorial Taurus, México

- Katz, C. (2003) *Capitalismo contemporáneo: etapa, fase y crisis*. Ensayos de Economía, 13(22), 36-68. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ede/article/view/24975>
- Kluckhohn, C. (1949) *Antropología (Mirror for Man)*. Fondo de Cultura Económica México
- Liaudat, D. (2016) *Marxismo, Cultura y Antropología, Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams*. Cuestiones de Sociología, 15, e020. Recuperado de <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSe020>
- Llopis, R. (2014) *La cultura en la época del capitalismo cultural*, Tendencias y controversias, Culturas. Revista de Gestión Cultural Vol. 1, Nº 1, 2014
- Mandel, E. (1979) *El capitalismo tardío*, Ediciones ERA, México, capítulo XII
- Martínez S. (2016) , Revista Misión Jurídica / ISSN 1794-600X / E-ISSN 2661-9067 Vol. 9 - Núm. 10/ Enero - Junio de 2016
- McLuhan, M. (1993) *La aldea global*, GEDISA, México
- Marx, K. (1867) *El Capital 1 Crítica De La Economía Política: Crítica de la economía política, Tomo I, Libro I. El proceso de producción del capital*, recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1860s/eccx86s.htm>
- Measuring cultural and creative markets in the EU (2014), Creating growth
- Mejía, J. (2004) *¿Derechos sin Estado?: Tres momentos de la institucionalidad cultural*. América Latina, Pensar Iberoamérica: Revista de cultura, ISSN-e 1683-3783, Nº. 7, 2004
- Monsiváis, C. (2008) Algunas aproximaciones a la cultura (si esta se deja). En Toledo, F., Florescano, E. y Woldenberg J. (Coords.) *Cultura Mexicana: Retos y Perspectivas*. (pp. 15-50). Editorial Taurus, México
- Montaldo, Graciela (2016) *Museo del consumo*, Fondo de Cultura Económica, Argentina
- Morales, A. (2000) *Globalización: conceptos, características y contradicciones*, en Revista Educación Vol. 24 Núm. 1 (pp. 7-12), Universidad de Costa Rica. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/1045/1110>
- Morín, E. (1997) *La unidualidad del hombre*, Gazeta de Antropología, 1997, 13, artículo 01. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13575>
- Munné, F. (1980). *Psicosociología del tiempo libre: Un enfoque crítico*, México, DF: Trillas
- Notimex (2015) *Festivales Culturales son importantes para la identidad* [Vídeo] Recuperado de <https://youtu.be/z157odsv1u4>

- Organización de las Naciones Unidas (ONU) (1948) *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado de https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf
- Organización de las Naciones Unidas, Instrumento central de Derechos Humanos (1966) *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Recuperado de <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU) (1951) *Measures for the Economic Development of Underdeveloped Countries*. Recuperado de https://digitallibrary.un.org/record/708544/files/E_1986_ST_ECA_10-EN.pdf?ln=es
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (s.f.) *La Ciencia y la Cultura, 1982 - 2000: de MONDIACULT a "Nuestra diversidad creativa"*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/1982-2000-00309>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (1982) *Declaración de México sobre las Políticas Culturales, Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. Recuperado de https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (1997) *Nuestra Diversidad Creativa*. Fundación Santa María / Ediciones SM. Recuperado de https://oibc.oei.es/uploads/attachments/125/nuestra_diversidad.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2001) *Declaración universal sobre la diversidad cultural*. Recuperado de <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/universal-declaration-cultural-diversity#:~:text=Art%C3%ADculo%201%20La%20diversidad%20cultural,sociedades%20que%20componen%20la%20humanidad>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2005) *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/234/Proteccion%20expresiones%20culturales%202005.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)
(2022) *Declaración final del Mondiacult México 2022*, Recuperado de
https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/09/6.MONDIACULT_ES_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION_FINAL_1.pdf
- Ortuño, A. (2022) *Martín Mobarak, ¿quemar a Frida por el bien de Frida?*. El País, 03 OCT 2022. Recuperado de <https://elpais.com/mexico/2022-10-03/martin-mobarak-quemar-a-frida-por-el-bien-de-frida.html>
- Ottone E. (2022) *La cultura, un bien público mundial*. El País, 04 SEPT 2022. Recuperado de <https://elpais.com/planeta-futuro/red-de-expertos/2022-09-05/la-cultura-un-bien-publico-mundial.html%7D>
- Palma, L. y Aguado, L. (2011) *¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura*, en *Economía e Sociedade*, Campinas, v. 20, n. 1 (41), p. 195-228, abr. 2011. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ecos/a/jLjNQfMtyGYQqPYwcTHhqKb/?format=pdf&lang=es>
- Pardo, M. (2018) *Reflexiones sobre los festivales artístico-culturales como instrumentos de impacto social y su relación con el entorno patrimonial*, Recuperado de https://www.academia.edu/36563370/Reflexiones_sobre_los_festivales_art%C3%ADstico_o_culturales_como_instrumentos_de_impacto_social_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_entorno_patrimonial
- Paredes, J. (2008) *Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa*. En Toledo, F., Florescano, E. y Woldenberg J. (Coords.) *Cultura Mexicana: Retos y Perspectivas*. (pp. 141-173). Editorial Taurus, México
- Perezcano, H. (s.f.) *Los tratados internacionales en el orden jurídico mexicano*, Anuario Mexicano de Derecho Internacional, vol. VII, 2007, pp. 249-279 Recuperado de <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-internacional/article/view/201/335#:~:text=Es%20cierto%20que%20los%20tratados,local%2C%20son%20objeto%20de%20un>
- Periódico Oficial del Estado de Guanajuato (22/07/2020) *Ley de Derechos Culturales para el Estado de Guanajuato*. Recuperado de <https://www.congresogto.gob.mx/leyes/ley-de-derechos-culturales-para-el-estado-de-guanajuato>

- Pettitt, T. (2010) *The Gutenberg Parenthesis: On parallels between the pre-print era and our own Internet age*, Recuperado de <https://www.niemanlab.org/2010/04/the-gutenberg-parenthesis-thomas-pettitt-on-parallels-between-the-pre-print-era-and-our-own-internet-age/>
- Poulantzas, N. (1978) *Estado, poder y socialismo*, Siglo XXI Editores, Argentina
- Prieto, F. (2000) *Cultura y comunicación*, Ediciones Coyoacán, México
- Rea, D. (2016) *Proyecto Ruelas: cuando el teatro sí cura el alma*. Pie de Página, 30 SEPT 2016, Recuperado de <https://piedepagina.mx/proyecto-ruelas-cuando-el-teatro-si-cura-el-alma/>
- The European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC) (2021) *La reconstrucción de Europa. La economía de la cultura y la creatividad antes y después de la COVID-19. Resumen ejecutivo*. Recuperado de https://www.rebuilding-europe.eu/_files/ugd/4b2ba2_db32d18b60fc4fdda1f95a4fb699968d.pdf
- Richards, G. y Ruiz, A. (Coords.) (2017) *Experiencias turísticas de festivales y eventos*, PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, España. Recuperado de http://pasosonline.org/images/colecciones-pdfs/Edita/PSEdita_17.pdf
- Rubiano, E. (2006) *Tres aproximaciones al concepto de cultura: estética, economía y política*, Signo y Pensamiento 49 volumen XXV · julio - diciembre 2006. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4641/26084>
- Sartori, G. (2002) *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, México.
- Schneider R. (2013) *Arte y capitalismo. Una lectura política de la estética del arte contemporáneo en México*, Revista Replicante, 14 de junio de 2013. Recuperado de <https://revistareplicante.com/arte-y-capitalismo/>
- Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Sistema de Información Cultural. Datos abiertos. Consultado el 01/09/2022. Recuperado de <https://sic.gob.mx/datos.php>
- Suprema Corte de Justicia de la Nación (s.f) *Tratados internacionales de los que el Estado Mexicano es parte en los que se reconocen derechos humanos*. Consultado el 28/09/2022. Recuperado de <https://www.scjn.gob.mx/tratados-internacionales/>
- Tylor, E. (1871) *Cultura primitiva, I. Los orígenes de la cultura*, Ayuso, Madrid
- Universidad de Guanajuato (2011) *Guanajuato: 450 años de historia constructiva* [Vídeo] Recuperado de <https://youtu.be/CEEYcsZ2qtQ>
- Universidad de Los Andes (2012) *¿Cómo aporta la cultura al desarrollo?* [Vídeo] Recuperado de <https://youtu.be/tCOM2V4583U>

- Universidad Nacional Autónoma de México (2021) *Encuesta Nacional de hábitos y consumo cultural*. Recuperado de https://unam.blob.core.windows.net/docs/EncuestaConsumoCultural/1_4963111740213559559.pdf
- Usón, V. (2016) *Guanajuato, “más cervantina que Castilla”*, El País, 30 SEPT 2016, Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/07/17/actualidad/1468791429_424373.html
- Vázquez, A. y Rojas I. (2018) *El concepto marxista de ideología visto a través de: Villoro, Giroux, Trías y Gramsci*, en *Espacios Públicos*, vol. 21, núm. 53, pp. 7-19, 2018, Universidad Autónoma del Estado de México, Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/676/67668204001/html/>
- Vich, V. (2014) *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma práctica de acción política*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires
- Williams, R. (1977) *Marxismo y literatura*, Oxford University Press
- Woods, A. (2018) *El capitalismo y el arte*, In *Defence of Marxism*. Recuperado de <https://www.marxist.com/el-capitalismo-y-el-arte>

Apéndice A

Entrevista personal a Mariana Aymerich Ordóñez

Directora general del Festival Internacional Cervantino

22/07/2022

¿Qué significa la cultura como término abstracto o la vida cultural para el Cervantino?

Es que es la base. Es el festival internacional cultural más importante de México. Es el único que es federal. Es un festival que es la plataforma de difusión y promoción cultural para México y para el mundo. Es un referente a nivel mundial en cuanto a las artes escénicas y artes visuales. Más en las artes escénicas. Es la base. La cultura es la base y en esta administración estamos convencidos de que la cultura es una herramienta de transformación social y que además después de una pandemia que ha azotado tan fuerte a todo el mundo pues es fundamental que podamos seguir haciendo estos esfuerzos para que la gente pueda disfrutar en el momento el festival y sobre todo que podamos conocer más allá del talento mexicano que es muchísimo por todo el territorio nacional, las nuevas tendencias y la vanguardia de las artes escénicas que están sucediendo en el mundo, por eso es tan importante.

La cultura es para todos, la cultura es un derecho fundamental y mundial así es que nosotros lo defenderemos cuando esté en nuestra cancha hacerlo, y si no también.

¿Cuál es la importancia de los festivales en la vida cultural de México?

Un festival es un momento extraordinario en un lugar extraordinario. Siempre lo he dicho y lo voy a seguir diciendo, y es el momento para ver también cosas extraordinarias. Nosotros defendemos mucho este punto de curaduría, por llamarlo de alguna manera, porque es cuando le podemos ofrecer al público y a los visitantes del festival estas joyitas de arte escénico o cultural que no puedes ver normalmente en tu ciudad. Es decir, no es lo mismo una temporada de teatro de una compañía nacional a que vengan las Schauspielhaus (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) a hacer tres funciones a México a un festival. Yo creo que por eso los festivales son tan importantes y por eso hay que tratar de presentar todo aquello que no se ve normalmente en tu comunidad. Por eso los festivales ofrecen estas posibilidades. Cualquier festival del tipo que tú me digas siempre estamos buscando que; hay algo, hay algún talento hay algún artista hay alguna compañía que no ha venido a México o que ya tiene muchos años que no se ha presentado, entonces es la oportunidad

perfecta para disfrutar de estas representaciones artísticas de cualquier disciplina para el público y para los que trabajamos en el festival. Muchas veces los que nos dedicamos a esto pues vemos estas propuestas en video o nos dijeron que era muy buena o estamos siempre buscando lo que está sucediendo en otras partes del mundo y un festival es para eso. Porque es un momento de esparcimiento, es un momento de calma es un momento de encontrarte con tu yo, ¿no?; lo que te hace sentir una obra de teatro, una función de danza, un concierto; es un momento extraordinario, por eso son los festivales extraordinarios y por eso hay que ofrecerle al público lo mejor en este caso de las artes escénicas, durante el festival.

¿Cuál es el futuro del Cervantino después de la pandemia del Covid-19?

Hay un antes y un después de pandemia. Yo creo que, y no nada más por la pandemia, sino por la situación global, guerra, crisis, etcétera; creo que no es lo mismo ni nunca va a ser lo mismo programar un festival antes del 2020 que después del 2022. Los festivales se tienen que transformar. Hace poco leí una entrevista que le hicieron a (ininteligible) que no puede seguir presentando las mismas obras de Shakespeare, por ejemplo, 400 años después igual, o de Moliere. Es lo mismo con los festivales. Los festivales se van transformando. Si bien ganamos un terreno muy importante en la virtualidad, justo un festival es para gozarlo presencialmente, para estar en contacto con las artes escénicas, para sentir, para vibrar, para ver algo extraordinario en el escenario para ver. Ya suficientes cosas negativas vemos en la televisión o cuando prendes el radio todas las noticias todo es malo. Hay muy pocas buenas noticias. Pero cuando anuncias un festival es una buena noticia. Entonces, por eso yo creo que el festival es fundamental para la reconstrucción social, aunque sea un momento, aunque un festival dure un fin de semana, aunque dure los 19 días del Festival Cervantino, yo creo que es fundamental que sigan sucediendo. Si bien ya no se pueden programar como antes porque ya no nos podemos dar el lujo de presentar estas grandes producciones, sí, tanto los festivales como las compañías han evolucionado en su forma de presentarse. Incluso las compañías de teatro, de danza, ya han reducido muchísimo sus elencos en el escenario, ya no hay tantos elementos escenográficos en un escenario, ahora es mucho más minimalista la cosa. Eso ayuda mucho porque entonces ya no te tienes que preocupar por la carga que viene atravesando el océano Atlántico y si llega o no llega. El combustible está tan caro que es arriesgar mucho. Nosotros hemos tomado el riesgo este año porque son los 50 años, pero a partir de ahora ya no nos podemos dar ese lujo, yo creo que además te tienes que reinventar de cómo

haces un festival incluso al interior de la organización de los festivales. Mucha gente pensaría que el festival, -¡ay! Es hasta octubre ¿qué hacen todo el año? - Pues todo el año se planea y tenemos que ser muy creativos cómo programamos un festival. Este festival, incluso, te cuento, que estamos planeándolo como un espacio de reflexión con otros programadores a nivel mundial de cuál es la tendencia de la programación de los festivales en el mundo. Estamos invitando a festivales como el de Aviñón, el de Edimburgo, el FIBA de Buenos Aires, el Santiago a Mil de Chile, la Bienal de Cali, de Colombia, para reflexionar nosotros los que nos dedicamos a programar un festival cómo es que viene el futuro de los festivales, y me parece que es fundamental para garantizar los siguientes 50 del festival. Si no hacemos esa pausa de reflexión, los festivales tienen una complejidad tal, tenemos que ver cómo nos reinventamos creativamente para seguir haciéndolos, para seguir presentando la vanguardia en las artes escénicas, para seguir presentando actividades escénicas de alta calidad que garanticen la continuidad de un festival. Entonces, la virtualidad llegó para quedarse, por supuesto que habrá actividades virtuales, pero yo siento que un festival tiene que ser presencial. Lo disfrutas en tu casa si no pudiste ir porque ahora con esto de que el COVID te da y no te da tan fuerte, pero pues estar en tu casa haciendo cosas, entonces a lo mejor es una buena oportunidad para que virtualmente si no puedes ir a un festival lo puedas disfrutar, pero sin duda creo que la presencialidad no la podemos hacer a un lado, al contrario, la tenemos que recuperar poco a poco y de una manera muy responsable.

¿El Cervantino es una herramienta de la política cultural? ¿por qué?

Sí lo es. Sí lo es porque como te decía en un principio es la plataforma de difusión cultural de las más importantes que tenemos ahora a nivel federal. Yo creo que además actualmente nuestros ejes curatoriales permiten acceder a todas esas herramientas que es la descentralización, la creación de nuevos públicos, el acceso a que todos los que hacen o que están inmersos en este mundo cultural y que son creativos y que tienen en su haber la gran oportunidad de ofrecer talento y ofrecer una obra de teatro una función de danza de calidad, seas del color que seas, de la religión que seas, del país que seas, un festival y la cultura en general nunca va a ser una herramienta que esté en contra de eso. Al contrario. Yo creo que los festivales son para eso. Para empezar la palabra política me pone (ininteligible) me da roña. Los festivales están fuera de la política como la conocemos. Obviamente tenemos las herramientas y los ejes que encabezamos en esta administración, pero somos responsables en cumplir con este mandato que es el derecho a la cultura y el derecho a la cultura es para todos. Por eso uno de nuestros eslogan es Cervantino es para todos y Cervantino es

contigo, porque es para todos los artistas, para todos los públicos, para todos los visitantes, ósea, no hay barrera en un festival para presentar a artistas de donde sea y como sea, la única condición es que sean propuestas de calidad, que sean propuestas que trasciendan en el público, que les deje algo. Para mi es muy importante, y lo he compartido desde 2019 con el equipo. Hay muchas obras de teatro o muchas compañías de danza que son muy transgresoras, que son contemporáneas, que usan muchos elementos, digámoslo, agresivos, para hacer conciencia al público o para que sea un momento de reflexión, pero muy drástico. A mí eso no me gusta. Yo creo que un festival debe presentar cosas visualmente lindas, que si sean un momento de reflexión, pero no tienes que ver sangre en un escenario para poder reflexionar sobre lo que está pasando en el escenario o en el mundo a nivel global. Nos hemos negado a programar obras de teatro o funciones de danza que tengan en su narrativa esto agresivo o que en lugar de salir como muy tranquilo muy en paz contigo salgas todo alterado por lo que acabas de ver. Entonces depende mucho del estilo que esté al frente del festival, cada director que ha pasado por este escritorio es diferente, muy respetables mis antecesores han hecho cosas increíbles, han programado también otras cosas extraordinarias, pero yo creo que en mi particular momento en el que estoy y en el que está el mundo siento que no necesitamos más agresividad, al contrario, necesitamos que el festival sea un momento de paz, de reconciliación, de disfrutar lo que estás viendo, que visualmente te guste que te emocione que te llene e placer y eso lo voy a defender siempre.

¿Qué es lo que representa el Cervantino para México?

Representa un montón de cosas. En general, pues el momento cultural más importante del país, sin duda, referente mundial. Yo creo que lo valoran mucho más de afuera hacia adentro que de adentro hacia afuera. No me malinterpretes. Lo que digo es que mucha gente lo ve como una plataforma en la que tienen que estar porque tienen que estar, y lo que yo siempre digo es, si tienes una propuesta que valga la pena, que se pueda mostrar al mundo, que esté con una calidad importante, que la compañía que se presente ya tenga una trayectoria nacional e internacional, en fin, es una plataforma muy peleada, digamos, y que no todos los artistas han tenido acceso a ella y es muy codiciada, digamos, pero, yo creo que el festival tiene la obligación de defender la plataforma que es a nivel nacional e internacional para fomentar mucho más la profesionalización del sector, para seguir siendo un referente cultural y turístico de México para el mundo. Que los artistas internacionales se desgarran las vestiduras por presentarse en el festival. Hay artistas, sobre todo europeos, canadienses, argentinos, que bueno, matan por venir al festival. Ojalá tuviéramos más

espacios y más días, pero de verdad ya 19 días de por sí es un montón, ya 23 espacios son muchísimos para Guanajuato, entonces yo creo que hay que ser muy cautelosos en cómo presentamos y a quien presentamos y cómo lo presentamos porque si no se nos puede salir de las manos muy fácilmente. Es decir, yo podría presentar una cosa diaria en cada uno de los escenarios, pero no es así, tienen que converger muchas cosas, que sean propuestas novedosas, que sean cosas de calidad, que no se hayan presentado recientemente en un festival o alrededor del festival, que podamos armar el rompecabezas de una forma muy responsable porque además estamos hablando de recursos públicos, entonces tenemos que de verdad hacer malabares para que con los recursos que tenemos nos pueda alcanzar y hacer esta programación. Este año en particular es muy especial porque es un festival, son los 50 años del cervantino y estamos echando la casa por la ventana. Hay un gran esfuerzo por parte del gobierno federal por tener este recurso en un momento tan delicado a nivel internacional que la prioridad es la salud, pero que también en el festival somos muy resistentes y muy resilientes a lo que queremos presentar, entonces son muchos meses de trabajo de todo el equipo en el que vamos armando de manera muy orgánica la programación, y que revisamos puntualmente qué se necesita, cuándo se necesita, cuántos días se necesitan, para poder formularlo. No es fácil. Mucha gente trabaja día y noche para que este festival se logre, muchos ya queremos que sucedan porque son tantos detalles que ya queremos que suceda y que sea de la mejor manera, hay muchas personas involucradas, muchas instituciones involucradas y más en un aniversario en el que todos quieren estar. El reto va a ser el año que entra porque este año está más fácil, tenemos recursos, mucha gente, todos quieren decir yo estuve en el Cervantino, pero el año que entra que no sea el mismo recurso, que no sean las mismas circunstancias, qué va a pasar y cómo lo vamos a hacer. Por eso es tan importante esta pausa de 19 días de decir, a ver sí, estamos trabajando con una nostalgia de los 50 años que ya pasaron, estamos presentando cosas muy novedosas y e vanguardia que están pasando en el mundo, pero para dónde vamos y como se tiene que seguir haciendo el festival. Nuestro público objetivo es y seguirá siendo el joven, porque si no ponemos atención al público joven que es nuestro futuro consumidor, pues al rato quién va a consumir el festival. Entonces, estamos trabajando mucho para que eso suceda con, si quieres con acciones que ahorita no se notan tanto, pero que, en unos años, a lo mejor cuando el festival pueda ser un poco más independiente de un recurso público, nunca va a ser autosuficiente pero si puede generar los mecanismos para no depender tanto de un recurso público, pero para eso hay que trabajar mucho al interior del festival, con las instituciones que pertenecen al festival, ósea al comité organizador, con la sociedad, con los públicos, con los artistas, entonces todas esas acciones

son como acciones que no se ven pero que llevamos ya varios años trabajando en eso pues porque el futuro del festival tiene que estar garantizado por todos los frentes y para el público en general, para la gente que no está involucrada en el festival de una u otra manera, pues ni se lo imaginan. Creen que tenemos una varita mágica y es -¡Tin! Ahí está el festival, ahí están tus 19 días y yo contrato al artista que yo quiera y me traigo y no. De veras no es tan fácil. Yo que tengo el privilegio de conocer al festival desde hace muchos años, que empecé desde muy chiquita cuando era anfitriona de los grupos artísticos empecé digamos mi relación laboral con el festival, pues conozco bien cuáles son las bases del festival y me he dado cuenta a lo largo de los años cuáles son las fortalezas y debilidades, entonces tenemos que trabajar mucho para fortalecer más al festival con las fortalezas, valga la redundancia y tratar de que esas debilidades se conviertan en fortalezas, entonces es mucha gestión, involucrar a las instituciones nacionales e internacionales es muy importante, pero para eso tienes que mantener el prestigio del festival, para que sigan confiando que el festival es una plataforma global. Si descuidas eso, entonces ya no hay tantos apoyos institucionales. En fin, es todo un rompecabezas que te podría platicar de cómo le hacemos 20 horas y no acabamos. Todas las áreas tienen sus particularidades, yo estoy al frente y me honro y estoy muy orgullosa de estar al frente del festival en estos momentos. Si me lo hubieran dicho cuando tenía 18 años que empecé no me lo hubiera creído, pero todas las áreas tienen sus particularidades, sus dificultades, sus retos de cada una de las áreas son distintas, entonces es un trabajo constante, es despertarte y acostarte pensando en el festival y en todo lo que está pendiente, ya presentamos, ya hubo una presentación del programa, ya levantamos mucha expectativa, todo el mundo salió corriendo a las taquillas, se siguen vendiendo los boletos, pero la gente no sabe todo lo que hay alrededor del festival, tras bambalinas es un mundo de cosas muy impresionante, y es una escuela. Ojalá que yo cuando iniciaba, pues hubiera las carreras que hay ahora, que si de producción y que ahora de gestión, ósea, cuando yo estudiaba no había eso, y nos fuimos formando en el camino, a tropezones y a jalones, pero bueno, aquí estamos.

¿Por qué considera que el FIC se ha mantenido en programación a través de las diferentes administraciones del Estado mexicano?

Bueno, obviamente porque hay un compromiso institucional muy importante para que se continúe haciendo y eso trasciende más allá de los colores partidistas o la política justamente, porque es un ganar ganar para todas las partes y porque involucra, afortunadamente a alguien se le ocurrió hacer un convenio de colaboración para hacer un comité organizador, ese convenio sigue vigente y es el

compromiso de muchas instituciones para hacerlo. Eso es muy importante, y porque si creo que al ser el festival más importante de México y más importante de América Latina y de los más importantes del mundo, eso lo mantiene. Para los que estamos en el festival, para lo que dirigimos el festival es como no dejar que eso se caiga, sabes, que siga siendo un referente a nivel mundial más allá de la política como la conocemos cada sexenio y que cada seis años cambia. Yo creo que los que hacemos el festival además le tenemos un amor muy importante al proyecto y eso también permite que se siga manteniendo. Al festival lo quiere mucha gente más allá de los colores, entonces eso también es muy importante.

En el marco del 50 Cervantino, ¿Cuál es el principal reto del festival para adaptarse a la actual política cultural para lograr los ejes del plan de gobierno?

La descentralización de la cultura

La cultura como un eje pacificador del país

La transformación de las realidades sociales

Las diversidades y sus derechos culturales

Pues lo que te decía hace rato. El festival es un derecho cultural, es un derecho humano. Tiene que seguir siendo un referente a nivel mundial de la cultura mexicana, de lo que se hace en México; y para eso, tenemos que seguir esos cuatro ejes, sin duda que sea una herramienta social es una de las obligaciones, yo te diría el festival. No podemos obviar esas actividades sociales que tiene el festival como el Proyecto Ruelas, Cervantino para Todos, Cervantino en tu comunidad, eso es parte también de la identidad y de la apropiación de la sociedad con el festival. La descentralización es importantísima, se hacen tantos esfuerzos para traer a tantos artistas de más de 30 países cada año y que no tengan una gira, es muy egoísta. Pero además ya es impensable, es impensable que una compañía que viene de, no sé, de Alemania, no tenga pues seis funciones en nuestro país. Es parte de la descentralización y eso es muy importante, porque repito, son tantos los esfuerzos que tenemos que hacer todo lo posible para que valgan la pena los esfuerzos y haya una mayor penetración a nivel nacional de esos esfuerzos y lo tenemos que seguir haciendo. Sin duda la creación de nuevos públicos, que a eso me refiero con el tema de los jóvenes, es fundamental para que pueda subsistir el festival. Si no consideramos los intereses de los jóvenes y las familias de los niños y las niñas, pues el festival no va a subsistir, entonces sí tenemos que cuidar a los públicos, atender a lo que ya sabemos que funciona, el público mayor que le gusta ir a la ópera o al teatro clásico o al ballet, pero también las nuevas tendencias. No podemos cerrarnos y no darnos cuenta

de lo que está en el interés de los jóvenes, de los niños y las niñas a nivel internacional, el arte urbano, las formas de transformar las artes escénicas también con tecnología, la utilización de la tecnología versus las artes escénicas es muy importante, se tienen que aprovechar también esas herramientas. Yo creo que siempre tienes que estar buscando las áreas de oportunidad para que el festival pueda subsistir y estas son muy importantes y que siga siendo abierto para todo público, que puedas tener acceso para todos los públicos, que podamos seguir revisando esas necesidades que tienen las familias para incluso asistir a un festival familiarmente, que no tengas que ver con quién dejas a los chicos porque quieres ir a ver un concierto: ¿por qué no los chicos pueden entrar a ver el concierto? Son esos principios como muy fundamentales que te digo, y esas acciones que hacemos que a lo mejor el público, la gente no se dan cuenta, pero que al final el día de mañana van a ser ese granito de arena que sirvió para que esta apertura, para que los públicos estén en el festival participando, que sean los consumidores del festival, son muy importantes. A mi me tocó hace unos años, hace 5 años yo iba con mi hija de 8 años, quise entrar al Teatro Juárez a ver una función de ballet y no me dejaron porque la niña tenía 8 años, tenía que tener 12 o más, entonces a partir de ese momento, bueno, cuando llegué a esta titularidad y revisamos esos detalles que parecen no importar, dije -no, a ver, si no hay una especificación por parte de la compañía de que sea una función no apta para; las funciones pueden estar abiertas para todo mundo, sobre todo en la Alhóndiga, que entren los niños, me encanta ver niños en la Alhóndiga. Me encanta que en el teatro puede haber niños de 8 o 9 años que se saben comportar en un teatro, también es educación para los niños.

Es un espacio de empatía y de convivencia saludable.

¿Considera que los festivales artísticos y culturales deberían tener un papel más protagónico en nuestro contexto de construcción de nuevas realidades en relación con la violencia, la desigualdad, las crisis económicas y de salud?

Los festivales y las actividades culturales. Sin duda la cultura es una herramienta para la recuperación del tejido social. Eso está comprobadísimo, no es nuevo para nadie. Pasa que, bueno, vivimos en países con crisis muy fuertes, pero está demostrado que la cultura es esa herramienta para que la sociedad pueda tener un ambiente mejor de supervivencia en sus comunidades en su entorno. Hay muchas políticas que está haciendo esta administración muy importante en ese sentido como Cultura Comunitaria, los Semilleros Creativos. Yo fui testigo cuando hicimos Cultura para la Armonía en Michoacán, como se transformaban esas comunidades tan golpeadas por el momento

que estaba viviendo Michoacán y los niños, con que les pongas a hacer algo distinto que no sea estar en la calle, cambia. Cambiaban los dibujos de un mes a otro porque dibujaban en una época donde no había estos talleres de pintura, de dibujo, de lo que sea, un mes después los dibujos eran diferentes, la perspectiva era distinta, las ganas de hacer cosas es distinta. Sí es una herramienta absolutamente poderosa para el recate de la sociedad sin duda, no sólo los festivales sino la actividad cultural en general.

¿Cómo visibilizar o hacer visibles los beneficios de la cultura a través de los festivales?

Sin duda tiene que haber un involucramiento de las comunidades, no puede ser responsabilidad solo del festival, entonces, por ello estamos cerrando el primer ciclo del Ruelas, con un testimonio en video de lo que hicieron esta Sara (Pinedo), Juliana (Faesler) y Raquel (Araujo) en estas comunidades para cerrar este ciclo, ver lo que se hizo en esa comunidad, que continúen con ese trabajo en la comunidad los presidentes municipales, etcétera, etcétera, y nosotros continuar con el proyecto en otras comunidades, eso es lo que vamos a hacer a partir de 2023. Este es el cierre y a partir del 2023 otras tres comunidades trabajaran como en la primera etapa del Ruelas. Pero no es responsabilidad del festival, las instituciones se tienen que involucrar y ya nos tenemos que ir, pero, lo que le corresponde al festival lo seguiremos haciendo porque creemos que la cultura es una herramienta de recuperación social y creemos que el festival es el detonante de muchas cosas buenas que suceden en esos 19 días y que podemos permear más allá. Por eso estamos haciendo muchas acciones sociales y culturales en las comunidades de Guanajuato, pero la política cultural del estado y de la región no depende del festival, solamente les ayudamos y detonamos esas acciones.

Entrevista personal a Raquel Bück

Directora de Planeación del Festival Internacional Cervantino

06/07/2022

¿Qué significa la cultura o la vida cultural para el Cervantino?

Actualmente creo que la cultura significa desarrollo humano. Hablo de lo que vivo, de lo que yo veo y de lo que yo vivo en mi experiencia en la Dirección de Planeación. El desarrollo humano, el desarrollo, también el ser, creo que también la cultura significa la noción de la otredad, de la empatía con otros seres humanos, y obviamente lo que busca el festival ya en sí es formación de

públicos, busca dar a conocer todas las manifestaciones culturales que hay en el mundo, en México y en Guanajuato, entiéndase como estado, de todas esas manifestaciones culturales de la música, de las artes escénica y de las artes visuales. Actualmente la vida cultural en Guanajuato es muy diferente también a la de los años 70, incluso a la de los años 50, pero creo que ahí está el reto ahora, otra vez, volver a permear en esa cultura que existía hace 70 años o esa noción esa percepción, porque la cultura ahora se confronta con la industria, dígame como todo lo comercial, entonces ya hay un reto diferente para la cultura para poder permear y creo que en la edición del 48 fue un reto para la organización del festival poder tocar esta parte del desarrollo humano a través de la pantalla. Entonces eso es lo que más o menos yo te puedo decir que es lo que la cultura, la vida cultural para el Cervantino es lo que implica. Obviamente es en un lugar de la república mexicana, pero es en México, entonces buscamos también atraer al país, a la gente que quiera venir del país a disfrutar la experiencia cultural en una ciudad patrimonio de la humanidad que lo hace espectacular y lo hace diferente.

¿Cuál es la importancia de los festivales en la vida cultural de México?

Creo que es muy importante. En primera el Festival Internacional Cervantino tiene una característica muy especial que es un festival de artes escénicas de un tiempo muy determinado y largo que alberga, en este año por ejemplo te puedo decir que, cobrados son 143 eventos más la parte de la calle que es gratuita, que no tengo el número exacto, pero son bastantes en la calle porque ahora sí salimos pero a todos lados, entonces, pues es especial y eso compite a nivel internacional a nivel Latinoamérica y, comparándolo, pues sí, lo comparan con festivales como Aviñón, como Salzburgo, como Edimburgo, que son ciudades que tienen festivales culturales que impactan globalmente, integralmente en la ciudad, en la vida cultural y en la vida económica, entonces en el caso de los festivales de México, y en el mundo, yo creo que son importantísimos porque es el momento exacto en donde conjugas la expresión, tal vez, en este caso de las artes escénicas o del cine o de la iluminación o de lo que tú quieras hacer el festival cultural y entonces también es un punto de encuentro para muchas personas, y también hay que entender, ósea, lo veo con el festival, ¿qué es el festival? La programación, pero alrededor también se hace otra vida a parte que es la de la fiesta, entonces ahí es donde se pierde el sentido del festival. Un festival es congregar gente para el disfrute de las artes o de lo que se esté promoviendo y generar también un diálogo, por qué no, una formación de públicos, y que esta gente también genere un criterio o no sé algo que lo que estén consumiendo sea transformado de alguna forma, cada quien en lo

individual, pero que permee. Entonces ahorita lo que vemos es que muchos festivales, hacen, pues sí la música, el baile y tal, pero pues también está la otra cara de la moneda que es la vida que provoca en la ciudad y bueno, también en una ciudad como Guanajuato que es una ciudad patrimonio, que vive del turista, pues también genera otra cosa que es dinero, entonces, y que a Guanajuato impacta mucho porque todos los prestadores de servicios ganan en esa época es para una gran parte del año, entonces también reconocer la importancia a nivel económico, y para también pagarle a los artistas, porque tiene que ser redondo. También el festival es importante para los que consumen como para los que lo hacen, los que producen trabajo, los que [ininteligible] se genera trabajo, se genera para otras personas, es muy importante la creación de festivales tanto para desarrollo cultural tanto para el desarrollo económico y social.

¿Cuál es el futuro del Cervantino después de la pandemia del Covid-19?

Yo creo que hay dos retos importantes para el festival, ósea, para los actores que abrazan al festival, tanto la parte del gobierno como la parte de la ciudad, entonces, en la parte del gobierno está la parte del festival como dirección que es cómo vamos a desarrollar la cultura en los próximos años, es decir, esto que te comentaba de lo que estamos viendo que hay mucha industrialización, el tema de lo que consumimos ahora no tiene mucho de cultura, tal vez, a lo mejor la tiene pero no alimenta como tal, y por un lado está ese reto de cómo vamos a llegar, cómo vamos a atraer a ese público, porque es público desconcentrado, los jóvenes de ahora están súper desconcentrados, entonces ya no los puedes atraer tan fácil, y también para darle gusto a esas generaciones que ya traen el chip del consumo; hay que encontrar ese punto medio. También, salir de lo de antes y tratar de innovar con lo que ahora hay, con todas estas manifestaciones artísticas que están haciendo, eso también es un reto programático, creo yo, cómo innovar en la programación y luego a parte está cómo la ciudad va a sustentar o sostener la masa del festival en los próximos 50 años, a lo mejor en 25, vámonos cortos, cómo lo va a hacer, porque luego la carga va hacia el festival y cómo lo va a hacer el festival, pero no, cómo le va a hacer la casa para sostener al festival, porque ahorita está muy padre y todo, pero también está la otra parte cultural que es el patrimonio, y el patrimonio no va a aguantar tanto tiempo sosteniendo tanta gente cada año y toda la vida normal de la ciudad. O sea, hay que decirlo así porque es importante también, ahí está la continuidad, y también los presupuestos, cuánto se está [ininteligible] por todas las instituciones que involucran al festival tanto como la misma ciudadanía porque luego los prestadores de servicios es -¿ya va a venir el festival? ¿cuánto dinero le va a poner la federación? Pues sí, ósea, te estamos trayendo el producto,

el festival, la programación, para que lo recibas. El festival no tiene, su objetivo no es ganar en la taquilla porque no se gana. No tiene nada que ver la taquilla con lo que cuesta, con todo lo que se invierte no creo que llegemos ni al 10% que se invierte. Además, ese presupuesto que se recauda en la taquilla es inversión para la misma ciudad para la siguiente edición y que podamos tener ciertas cosas, desde las taquilleras hasta líquido anti flama en algún teatro para que no se incendie, ósea, detalles que tendría que cubrir el estado de Guanajuato para tener los recintos óptimos para generar cultura, entonces yo creo que ahí está un reto más importante. La federación, mientras le siga poniendo dinero a la programación, el festival va a existir. Obviamente cuando hay más dinero, pues hay más calidad, pero también la ciudad, cómo le va a hacer para sostener eso que tanto reclama como suyo ¿no? Entonces eso es algo muy importante que también se tiene que plantear. Entonces, después de la pandemia, regresando a la idea principal, después del COVID, pues, la idea es que se está planteando y lo veo ahora, se nota, se siente, cómo la ciudadanía se está poniendo las pilas, cómo está dispuesta a apoyar, a colaborar, están emocionados, están emocionados porque es el 50 aniversario, están emocionados porque regresamos a la normalidad y entonces pienso, y a lo mejor muy románticamente tengo fe, que esta es la prueba, bueno, este va a ser el inicio y el año que entra va a ser la prueba de esta sostenibilidad y posible sustentabilidad del festival, entonces pues hay que esperar también a ver qué pasa en el 2023. Ahorita es muy bonito todo, estamos celebrando el 50 aniversario y hay todo, hay voluntad, hay emoción, hay dinero, hay todo, bueno, dinero entre comillas, pero hay. Eso también hay que decirlo. A parte de la pandemia, en un momento de guerra, en donde los costes también nos pegan a nosotros como festival para logística de lo que viene de Europa porque vienen por barco o vienen por avión, por no sé, el que suba el dólar, el que suba el euro, también nos afecta, entonces también son retos que estamos confrontando ahora en esta edición.

Hasta la aspirina que se toma el artista, neta todo cuesta. En el caso del festival, los presupuestos están separados de esta manera. Casi que el festival, la organización paga la parte artística y toda la infraestructura escenográfica, pero el Estado paga la operación.

¿Por qué consideras que el Cervantino es el cuarto evento más importante en su género del mundo?

Está la parte del valor como programación, de los artistas que han estado aquí por qué se le considera el más importante de las artes escénicas, pero también, la otra parte, que es importante

que sepas, a lo mejor para tu estudio, porque ahora que estuve yo estudiando eso me di cuenta; Guanajuato es un estado o una ciudad que se dice ser cultural, así se denomina: Destino cultural de México, pero, el festival está haciendo su chamba que es hacer el festival porque nosotros, Secretaría de Cultura, si hay una secretaría, si hay una ley que reconoce el derecho a la cultura. En el estado sí hay un Instituto Estatal de la Cultura que reconoce el derecho a la cultura a través de su ley de cultura, pero, ya si nos vamos a lo local, en una ciudad como Guanajuato, que se dice ser cultural, patrimonio de la humanidad, no hay un reglamento cultural, entonces la congruencia pues no se da porque entonces cómo la ciudad va a defender, ósea, cómo se ostenta así, si ni siquiera protege ni su patrimonio material e inmaterial, y tampoco promueve la creación y el desarrollo artístico ni humano. Hay una casa de cultura o una dirección de cultura, pero ¿Qué dan? ¿Clases para niños? No hay políticas públicas acerca de la cultura, y entonces el estado de Guanajuato, pero así, hay solamente, en el estado hay solamente, son 46 municipios y solamente cuatro municipios del estado tienen reglamento en cultura, que es León, Celaya, Irapuato y Acámbaro, y tenemos dos ciudades patrimonio y tenemos Puebla Mágicos y tenemos zonas arqueológicas, pero no tenemos lo que sustenta y protege, además, y regula y consigue el actuar entre el gobierno, la ciudadanía y el territorio. La federación está haciendo su chamba, pero en el caso del Estado no lo está haciendo porque en la ley de cultura ellos tienen la obligación de exigir y orientar a los municipios para la creación de sus reglamentos, entonces algo no está pasando, algo no está sucediendo, entonces ahorita ya vámonos a la parte de qué es lo que ha pasado en estos 50 años porque ya te voy a hablar como guanajuatense y como alguien que ya percibe más vida cultural o más bien percibe cómo es el movimiento cultural en Guanajuato, que entonces no se puede dar la cultura como tal, no hay presupuesto, no hay desarrollo. Tenemos muchísimos teatros, tenemos mucha infraestructura pero no se ocupa. Ahorita ya lo vemos que ya nos ganó el narcotráfico, que ya nos ganó el consumo del foco, del cristal, todo se ve afectado entonces ahorita yo te puedo decir como festival que la formación de públicos es un reto enorme porque la gente de Guanajuato, no toda sale al festival, en primera porque está este fenómeno de que me choca el tráfico, o la otra es que yo no sé qué es el festival, y son 50 años, entonces en 50 años la ciudad de Guanajuato no ha provocado nada culturalmente a favor del festival, la ciudad de Guanajuato no ha provocado nada en 50 años a favor de la cultura, en el territorio y tampoco el estado.

Conflictos entre el municipio de Guanajuato y el INAH

No tendría porque estarse peleando el municipio con el INAH si tuvieran muy claras sus alcances en el patrimonio, porque Guanajuato es puro patrimonio, donde quieras hacer algo es patrimonio, por lo menos en la mancha urbana y en la poligonal que está casi todo el centro, desde ahí estamos a la buena de dios.

Esto yo lo descubrí estando aquí porque te vas involucrando cuando estas gestionando la forma, tu gestionas todo correcto y tal, buscas, pero la otra parte no lo entiende o no lo mide, porque también en mi área, me toca lidiar con el pensamiento [ininteligible] de México, que todo se puede porque se puede y entonces tengo que lidiar con el pensamiento de: -no puedes taladrar pegar, todo ese choro de no puedes usar colores tal – pero ni siquiera se entiende el por qué no se puede, porque no tenemos conocimiento de, no tenemos claros los términos para empezar, entonces pienso que el área de oportunidad que pudiese tener el festival en Guanajuato, que lo tiene, pero para mí es fugaz. Hay un pacto muy cañón en tres meses o dos meses y medio, pero después se apaga y hay que esperar la otra actividad turística de la ciudad, cuando podría estar generando todo el año actividad cultural como Edimburgo, que durante todo el año tiene un festivalito chiquito de tres días y estás moviendo la cultura todo el tiempo.

¿Cuál es el proceso de mediación entre los distintos actores para la organización del festival?

Yo creo que es el consenso. Obviamente no es fácil, es de hablar muchas veces y de plantear muchas cosas, pero siempre, yo creo que por la misma naturaleza o por la identidad que provoca el festival en diferentes ámbitos, porque al final, aunque pueda politizarse, sigue generando un tema de identidad al interior de muchas personas, aunque no sean de la ciudad de Guanajuato. Las ciudades más cercanas a Guanajuato dicen -¿El festival? Ah, sí, es en Guanajuato. Entonces, yo creo que el consenso ha sido el punto y que también, cuando hablas de cultura, indirectamente, aunque no lo hagamos consciente pero sabes que está implícita la ciudadanía, la humanidad, el ser humano, las personas. Como tú decías hace rato, que un festival también es lo que hace que rompa con la cotidianidad, entonces la gente necesita eso. Necesitamos tener espacios para poder. Entonces yo creo que en el fondo las autoridades lo saben, aunque a veces no se comprendan los conceptos correctamente de lo que es cultura o qué tiene que englobar la cultura o por qué tenemos derecho a la cultura, porque luego también se pierde el concepto de cultura en turismo o en educación, y la neta, para mi están, nada que ver con turismo, pero entre educación y cultura si también son cosas distintas porque puedes tener mucha educación pero no necesariamente ser culto,

y culto no es leer, es saberte relacional con la otra persona, a mi parecer. Entonces creo que eso ha sido lo primordial. Este año para mi ha sido muy retador, pero también muy, al principio me estresé mucho pero ahorita lo estoy entendiendo porque por algo te toca estar ahí, dígame por privilegio o azares del destino o por no sé, pero estás ahí, entonces te toca apechugar y pensar: no eres tú. Yo, lo hablo por mi, de mi depende que impacte en un territorio [ininteligible] y hay mucha chamba por hacer que no creo que este año vaya a resolverse, pero que hay que mover a los actores que tienen que ver con eso para que por lo menos le sigan apostando.

¿A qué nivel Cervantino busca ajustarse a los marcos internacionales en materia de cultura?

Así honestamente no te lo puedo afirmar si se están cumpliendo porque, podría decirse que se podría cumplir el tema internacional porque estamos relacionándonos con embajadas, y estamos haciendo esa parte de la promoción y la vinculación con otros países para la promoción cultural de esos lugares en México y también de la difusión de la cultura mexicana porque la forma en la que el festival sale de Guanajuato, ya en estas épocas es a través de la televisión, entonces hay embajadas que apoyan para que salgan a todos lados y lo que estamos procurando después de la pandemia es salir a más medios y tal, pero no te puedo decir si las políticas internacionales o el festival se alinee al 100% con esas políticas internacionales porque no lo tengo muy claro. Te puedo decir que sí porque cumplimos con el derecho universal a la cultura y se generan momentos, si bien la programación que se cobra, que la verdad es una baba a comparación de lo que se cobra otros países, pero también hacemos muchos eventos gratuitos y también tenemos una parte social, la parte de proyectos sociales y las vinculaciones por ejemplo con el CEFERESO, el respeto o buscar ese reconocimiento del derecho a la cultura de los seres humanos en el territorio de Guanajuato sí lo estamos haciendo. Falta mucho por hacer, muchísimo, yo creo que hay muchas áreas de oportunidad. Yo creo que sería muy bueno que el festival retomara estas políticas internacionales como para transformar un poco más el objetivo del festival, pero no sé qué tampoco o qué tanto lo estamos haciendo.

El impacto de la cultura en los seres humanos no lo puedes cuantificar más que, si bajaran los índices de delincuencia, si hubiera más oportunidades culturales, ósea, es la única manera de medir el impacto del arte en el ser humano y obviamente ahorita no se está haciendo. Dados los resultados, ¿Cómo está el país? No está permeando la cultura, no es lo que está preponderando en el país.

Para la formación de públicos ¿la programación prioriza la identificación entre artista y públicos, más allá de la representatividad con la disciplina?

Te comparto que la programación, tanto de la ciudad de México como del Estado Invitado y el país invitado en casa edición, la programación depende de cada país y de cada estado. Ellos proponen. Obviamente se les dice qué tipo de evento tendría que ser para cada recinto, entonces ellos deciden su programación. En el caso de Corea pienso que muy atinadamente lo hicieron porque lo equilibraron totalmente, inclusive las artes visuales, van a tener cosas súper interesantes, vanguardistas, pero, empezando porque el país lo tiene y en segunda porque lo que yo entiendo es que no nada más entra el ministerio de cultura de Corea, sino que hay una figura que se llama COFICE, la parte de patrimonio, entonces lo equilibran con ellos, entonces ellos ponen una parte de la programación y la otra parte la pone el ministerio de cultura, entonces se equilibró muy bien, pero por ejemplo en la parte federal, de esta administración, sí se ha estado buscando como un poco más de, tanto de buscar la parte de la identidad, no sé si viste la presentación en la ciudad de México con los Cardencheros, es algo de lo que se busca, pero también innovar. Entonces hay eventos, por ejemplo el de Dimitry, el griego, yo ya vi de lo que se trata y pienso que en Guanajuato va a estar padrísimo porque la producción está afuera de lo normal y entonces, empezando para mí ya en este ámbito, qué padre que vamos a poder [ininteligible] pero también que ver [ininteligible] qué hay más allá de Caifanes, por ejemplo, porque la reacción del público [ininteligible] hay 143 eventos, abran la jaula, métanse a YouTube, vean que es a lo mejor les va a llamar la atención, pero es que ahí es donde entra el tema de que no hay formación de públicos, entonces te digo, pienso que la federación lo está haciendo, la gestión del festival va buscando romper la caja, pero a veces el reto es que el público lo entienda, y entonces pues obviamente si tienes que buscar temas de identidad para que la gente lo consuma. Por ejemplo, el fenómeno de la taquilla, de los eventos que primero se venden es el Ballet de Amalia Hernández y el BAFUG, el Ballet de la Universidad de Guanajuato. Siempre de los siempre está en todas las programaciones y siempre se acaban, ahí está la identidad. Me acuerdo del venado [ininteligible] y lo ven y es la gente mayor.

La formación de públicos viene desde el vínculo entre la educación y la cultura ¿El Cervantino así lo comprende?

Yo creo que la lección la ha dado durante estos años, nada más que no se ha escuchado, y ahí por ejemplo entra la Universidad de Guanajuato. La UG ha tenido un área de oportunidad muy importante porque siendo la autoridad académica dentro del COFIC (Comité Organizador del

Festival Internacional Cervantino) debió de haber aprovechado, así como han hecho miles de convenios con miles de ciudades, debería de haber un convenio muy específico con el festival donde se pueda generar a lo mejor, formación tanto de técnicos, investigación, como toda esta parte de la educación para seguir manteniendo esta parte de [interrupción] Creo que la universidad no ha sabido aprovechar esta parte de formación, ósea, ellos aprovecharse del festival, del fenómeno festival y de la misma conexión con la federación como para generar algún internado y esto en colaboración porque yo creo, porque luego le cuelgan la medallita al festival de que ellos tienen la obligación, pero el festival no es nada más el festival internacional, sino es un COFIC, un comité organizador en donde está inmerso el gobierno del estado, la universidad, la secretaría de turismo, el instituto de cultura, el INBAL, el CENART y el municipio, y entonces ahí, a partir del gobierno del estado que es quien tendría el impacto directo, generar a través de la universidad siendo una universidad de estado, autónoma pero del estado, esta parte de la formación de técnicos, de intercambios culturales, de todas las cosas que se podrían hacer del festival durante todo el año con el estado, con el Instituto Estatal de Cultura, para estar generando proyectos culturales redondos. Porque luego a parte los estudiantes, lo desconozco como sea en estos momentos, pero está la escuela de artes, donde está música, está ballet, están todas las carreras, pero la universidad no programa mucho, entonces programa la OSUG y su ballet, la BAFUG y programa su rondalla, pero el teatro universitario no ha salido de lo mismo, y a lo mejor ahí no sé si la culpa sea de la universidad o de quienes manejan el teatro universitario que no lo han sabido explotar, entonces yo creo que en estos 50 años se han desperdiciado muchísimo la oportunidad de un desarrollo cultural en la ciudad y en el estado.

¿Considera que el FIC ha generado en la ciudad de Guanajuato un ambiente ideal para el desarrollo de la vida cultural, de la comunidad artística y de la población local? ¿Es posible replicarse en otros contextos con el mismo impacto?

En lo general, podríamos decir que sí ha provocado cierta curiosidad, inclusive, desarrollo en algunos ámbitos hablando culturalmente. Por ejemplo, Guanajuato de lo que se caracteriza es de las artes visuales, pero también, ¿qué tenemos aquí para ese desarrollo? Es más música, tú puedes ver que se han desarrollado más músicos como Iván López Reinoso que es uno de los guanajuatenses que están triunfando en el mundo, y que va a estar en el programa, y pueden haber ejemplos muy específicos, pero, creo que si lo ponemos en un 100%, yo creo que estamos en un 20% o en un 15%, hay un 80% desperdiciadísimo en esta generación de cultura o de responder a

estas exigencias de los derechos universales, que uno de los derechos es el de la cultura y de, pero también creo que México está en pañales en el tema cultural, porque sí tenemos cultura porque todos los países todas las regiones todos los territorios tienen cultura, pero en el desarrollo de esa cultura, pues tiene que estar atendida a mecanismos o a leyes o a políticas que México; tenemos que decir que en el 2017 fue apenas cuando pudimos tener una ley. Primero se creó la Secretaría (de Cultura) sin ley nada más con las reglas de operación, y después se crea la ley, y entonces esa ley tiene cinco años y hemos estado siempre con, ósea, no habíamos tenido una ley de cultura en donde se reconociera, sí se reconocía el derecho a la cultura en la constitución, pero, a penas con Calderón también, ósea ya expresado en un artículo hasta con Calderón. Estamos muy en pañales, por eso creo que apenas se va a empezar a abrir otra forma porque se van a empezar a hablar de temas como industrias culturales, economía cultural, que si bien la hemos tenido, no se han medido bien, porque miden las industrias culturales y las confunden con industrias creativas, que no son lo mismo, entonces ya hay que empezar a hablar de industrias culturales y todo lo que engloba, hay que empezar a educar a todos los creadores a hacer buenos productos culturales desde cómo los venden, cómo generan su carpeta, cómo generan un presupuesto, cómo lo presentan, cómo lo escriben, que sepan que tienen que estar dados de alta en el SAT; toda esta cultura de generar productos de calidad y yo creo que ese va a ser el parteaguas de todo lo que viene porque estamos en pañales. Entonces estamos construyéndonos estos 50 años en Guanajuato ha permeado, pero no ha sido suficiente porque ni en el país habíamos tenido una ley y prácticamente esta administración entro en 2018 con la ley de cultura, entonces estamos arrancándola prácticamente, y el estado tampoco está haciendo su chamba, entonces es importante que para que todo sea profundo, desde municipio tengamos un reglamento, que todos los municipios del estado tengan su reglamento, para que el festival tenga un efecto a largo plazo, no nada más en el mes de octubre o noviembre.

¿Consideras que el principal reto de los actores relacionados con la cultura en México es reconocer que la cultura va más allá de la vida institucional que prevalece?

Por supuesto. Totalmente. Creo que en esta administración y desde la administración de Volpi, te puedo decir que también lo hizo él, es incidir en la parte social llegar a esos rinconcitos a onde no llega el arte o donde no llega la cultura, done no han escuchado algo diferente a una guitarra o algo diferente a un acordeón, o una persona de otro país, entonces sí creo que cuando llegas a esos lugares puedes hacer un crack, y por un mínimo crack que hagas en la vida de alguien, eso puede ser un factor determinante para que esa persona o ese niño, porque los niños son los más limpios

en ese percibir, ahí ya pudiste incidir en alguien que a lo mejor después va a decidir querer tocar un instrumento o consumir cultura de alguna forma, pero sí lo creo, y también lo creo que tiene que ser una chamba a largo plazo, que para que repercuta un poco más tienen que haber al menos unos meses de compenetrarnos con la sociedad, que si bien por ejemplo hay proyectos como el Proyecto Ruelas, que es uno de los proyectos que se trabajan en comunidades del estado, que ahorita son tres, este proyecto incide en que enseñamos a la comunidad a que puedan trabajar desde el arte, es decir, hacen comunidades del arte porque se expresan. Es una cosa que se compenetra como sociedad, se entienden, se conocen y reconocen entonces crean una comunidad muy padre y entonces desde la formación teatral hasta la formación de cómo generar una escenografía, el ensayo, hay una disciplina, todo eso que es la formación de un ser humano, que a lo mejor nos lo enseñan desde niños pero hay gente que ni siquiera tuvo la oportunidad de pasar por esa etapa de su vida hasta que fueron adultos. Hay comunidades como la de Salamanca, la de Puerto de Valle, donde son puras mujeres, son las mujeres que se quedan en el pueblo porque los maridos fueron al gabacho a chambear allá, entonces ellas sostienen la vida del pueblo, y entonces se da eso, y yo creo que el Festival Internacional Cervantino, tanto que se dice de cómo nació del teatro universitario, eso era lo que provocaba: fue la convivencia de jóvenes en ocio que comenzaron a ver otra posibilidad de entretenimiento para ellos, porque no creo que lo hayan visto como formación, lo han de haber hecho como una forma de expresión y entonces por eso se hizo una comunidad en ese momento en Guanajuato padrísima, y había mucho minero y mucha disposición y todos colaboraban y después con los años se fue haciendo una carga con la ciudadanía porque ya no se involucraba y entonces hay que recatar eso, la parte de la comunidad a través del arte.

Creo que hay mucho trabajo por hacer en la parte social y yo insisto, hablo por la ciudad en donde vivo, yo lo que veo es, a mi me preguntan cómo hacer que los guanajuatenses se vuelvan a sentir parte del festival, pues primero jalen a los guanajuatenses, pero el festival está, y a quien le toca es al municipio y entonces ahí es cuando hace falta un instituto de cultura municipal que entonces pueda también tener una voz con el festival solicitando llegar a las periferias de Guanajuato que son las que no llegan a no ser porque van a pedir trabajo, entonces sí.

Es un largo tema, pero sí se tiene que decir mucho del festival porque creo que si no reconstruimos, ósea, si bien lo estamos haciendo, hay todavía muchas voluntades que tienen que ver con esto para que realmente el festival se de. Lejos de ese reconocimiento internacional por ser el festival, sí, es un escenario, pero ya la cultura ya no es alta cultura, ya no es un festival de alta cultura, el festival es un festival inclusivo, entonces hay que buscar esas formas para que realmente cumpla la función

humanista que también se dice mucho, se caracteriza por ser un festival humanista, entonces yo creo que más en estos tiempos hay que pugnar y luchar para que se haga y se siga haciendo porque es lo que nos salva, como dices tú, de nuestra rutina.

Entrevista personal a Gabriela Morales

Directora de Programación del Festival Internacional Cervantino

06/07/2022

¿Qué significa la cultura o la vida cultural para el Cervantino?

Para el Festival Cervantino el tema de la cultura y la vida cultural es enriquecer a nuestro país, porque además aunque el festival cervantino se lleva a cabo sólo en la ciudad de Guanajuato, creemos que es una gran aportación para la vida cultural mexicana y que en sus 50 años lo ha demostrado y en cuanto a la cultura y la vida cultural es bien peculiar, porque lo que nosotros hacemos es tratar de conglomerar en 19 días lo más relevante de la programación, ya sea nacional o internacional, dar un vistazo a lo que está sucediendo en otras partes del mundo es primordial para nosotros, esa influencia que podemos dejar ante la sociedad o sociedades de distintos niveles y distintas creencias es como la aportación y el reflejo de lo que es la vida cultural en otros sitios, en otros sitios, en otras culturas y en otras tradiciones también. Aquí un parteaguas bien importante del festival es que cada vez se ha ido haciendo mucho más incluyente. Si bien el nacimiento del festival fue a través del teatro, fue su primera disciplina con la que se le vinculó, y la relación con Cervantes, ha ido creciendo, ha ido evolucionando y creando nuevas espacios y nuevos públicos que han ido conformando este mundo alrededor del festival. Creo que eso es un poco lo que significa la cultura y la vida cultural para el Cervantino. Tener como todas estas demostraciones de lo que sucede en las diferentes sociedades y en los diferentes espacios del mundo.

¿Cuál es la importancia de los festivales en la vida cultural de México?

Yo creo que la importancia de los festivales en la vida cultural de México ha sido muy relevante. Un festival es un espacio en un lugar específico donde se van a conjugar ciertas características que van a aportar algo a la población, eso es la importancia. Lo otro es la vida cultural que habitualmente llevamos en nuestras diferentes ciudades, creo que ya es un cotidiano al que ya nos hemos acostumbrado. Es decir, creo que ya nos acostumbrados a que quizás en los fines de semana hay una exposición o hay un concierto o hay una obra de teatro, eso como que no reparamos en

ello pero ya lo tenemos muy asimilado que eso pasa y eso es la vida cultural, pero al congregar una serie de eventos en un espacio específico eso es lo que le da el realce a ciertas actividades que puedan ser importantes y relevantes, y que pueden dejar como huella en el público, que eso creo que es lo importante. También el tema de los festivales siempre crea esta expectativa de qué va a ser lo nuevo que van a traer. Un festival, aunque sea temático o no, por ejemplo el festival no es un festival temático sino que, cuando digo temático es que está enfocado a una sola disciplina, sino es un festival que se enfoca a muchas disciplinas, pero aunque suceda en un espacio específico en un lugar específico, cada edición es diferente, siempre va a haber una aportación nueva dependiendo de cada año, y yo creo que esa es la expectativa que se va creando en torno a los festivales, a los públicos les gusta qué va a pasar el siguiente año, qué va a ser lo nuevo, y creo que eso crea esas expectativas y esas ganas de que se celebra una fiesta en un lugar puntual y que el público pueda asistir.

¿Cuál es el futuro del Cervantino después de la pandemia del Covid-19?

A nosotros que hicimos la parte híbrida en los dos años de pandemia, fue bien interesante porque en principio, pues la generación de contenidos fue muy poca y muchos sacaron contenidos que ya estaban como establecidos en las redes, pero también se empezó a trabajar para generar esos contenidos. Pensar un festival virtual, creo que sí pasó por nuestra cabeza en la pandemia, viendo la situación de que estaba sucediendo, pero también ahora el fenómeno post pandemia ha sido interesante porque el público quiere salir, el público si tú lo ves quiere volver a ver las cosas en vivo, eso es algo bastante determinante. En estos momentos creo que ya muchos de esos contenidos virtuales se ha bajado la presencia en las redes. Creo que nos queda como una alternativa, ósea una alternativa de ser presenciales, pero continuar con la otra parte que es la virtual sin todavía hacerlo totalmente la parte más importante del festival, porque el público, lo hemos visto, si ha preferido volver a salir volver a los teatros. Creo que tiene que ver un poco con la naturaleza del ser humano. Esta parte de nosotros que es la de ser nómadas, si bien no nos movemos de ciudad en ciudad de país en país y sí muchos lo hacen el ser humano aún no está muy adaptado para quedarse en un solo lugar, y eso creo que lo vimos todos nosotros con el tema de las redes. Se mantuvo porque no había otra solución en ese momento y había como un tema de riesgo ante la humanidad, lo generalizo porque había que tomar una conciencia sobre lo que estaba pasando en la sociedad y decidir que sí salías podía haber consecuencias. Pero ahora que sí llegó la vacuna y que mucha gente está protegida, el individuo quiere volver a salir quiere volver a estar en contacto con los

otros. Creo que eso es algo que determina mucho nuestra condición humana, somos personas que necesitamos el contacto del otro y creo que, en el fondo, aunque a veces desdeñemos desde la parte de la política el tema de la cultura, ha sido siempre presente. Por ejemplo, en la pandemia estuvo siempre presente. Creo que muchos de las personas que estuvieron en sus casas, su sustento fue la música, fue lo visual, fue eso lo que mantuvo mucho, no quisiera decir esperanza entre comillas, pero esta conexión de sensibilidad, de conexión con el otro y también esta necesidad interna de un alimento que tiene que ver con la mente y con el espíritu, y ahora que estamos pues ya fuera del problema de la pandemia, para mí es como muy claro que la gente quiere salir y quiere ver, pero quiere ver, quiere ir al concierto, quiere ir a la obra de teatro, quiere ir a la danza. Entonces para nosotros queda en este momento seguir trabajando en la parte presencial como parte elemental, pero también tener como esa ventana a lo virtual que es algo que no hemos dejado y que también sirve para llegar a otros lugares en donde la gente no puede acceder a ir a Guanajuato y que también esa aportación fue bien interesante para nosotros durante la pandemia, llegar a públicos que quizás nunca habían sabido qué era el festival cervantino. Creo que vamos un poco a la par, ahorita si bien tenemos parte virtual, hemos dejado poquito, porque además eso también nos enseñó, que el tema de producir los contenidos no tiene que ser una cosa de hacer contenidos que se vean en las redes. Había que hacer nuevos proyectos y repensar un festival virtual que siga presentando cosas nuevas. Esos son los grandes temas que tenemos que abordar para el futuro.

¿Cómo sustentar una programación que atienda a todos los sectores de la población?

Yo creo que eso va muy vinculado a las políticas públicas. Si bien el festival lleva 50 años de trayectoria, se ha ido acoplado a los cambios de gobierno y yo creo que tiene mucho que ver con esta flexibilidad del festival de ver los nuevos cambios que son necesarios para las políticas públicas, y no solamente nacional sino a nivel internacional. Nos toca mucho, por ejemplo ver que, pareciera que solamente en México estamos trabajando en el tema de la inclusión, pero hay temas que se vienen haciendo desde atrás en otros países y entonces un poco eso es lo que hemos estado trabajando como irnos actualizando en esas políticas pública pero también cómo se va modificando la sociedad y las demandas que se van sucediendo conforme se va transformando la sociedad. Yo creo que no funcionaría en este momento hacer un festival como en su momento fue en los 90, que fue un festival mucho más de música clásica, de muchos más grupos muy específicos que iban a la parte clásica. Creo que la vertiente actual de los festivales es abrirse a tener nuevas posturas, tanto sociales como artísticas.

¿Cuál es el principal reto para la formación de públicos del Cervantino?

Creo que estas dos preguntas van un poco ligadas, porque hemos ido transmutando. Si bien, lo que te decía de un festival más clásico, y no quería usar esta palabra, pero de la mal llamada alta cultura, de decir que es solamente para un sector o eso es como un estigma que creo que nos hemos quitado, y creo que es importante porque ahí ya incluyes que no solamente vamos a traer la parte tradicional de Corea, traemos kpop, traemos las fusiones que están sucediendo en este momento con las artes coreanas. Es decir, si bien están muy metidos con la parte tecnológica, no dejan de utilizar también su parte tradicional que tiene mucho que ver con los países asiáticos. Por ejemplo, Japón, China, la misma China que ha despegado económicamente en los últimos años, ahora Corea que hay todo un boom sobre su cultura, el foco de nuestra occidentalización se ha vertido hacia allá. Quizá tenga que ver con los crecimientos económicos, el querer saber un poco más de la cultura y de lo que pasa en esos países y entonces cuando te acercas lo que puedes ver es que siguen manejando su parte económica, que está subiendo y que se puede vincular a la parte tecnológica, pero no dejan de tener este culto a lo tradicional. Entonces en este sentido, el tema de la formación de públicos va muy vinculada a la formación de público, enfocada en las transgeneraciones y cómo vamos evolucionando como sociedad, cómo nos vamos transformando. Se transforma la sociedad y por ende tienes que ir transformando al festival para que no se vaya quedando. Creo que eso tiene que ver con el éxito del festival, que se ha ido transformando cada año y que ha ido jalando lo importante de la sociedad, de lo que le interesa al público, creo que por eso es un parteaguas bien interesante porque ahora nuestra oferta cultural ha crecido mucho más, tenemos actividades para niños, actividades para jóvenes, tenemos la parte clásica pero también la parte tradicional de los pueblos indígenas que ahora se ha retomado mucho. Entonces, esa parte la hemos ido modificando, incluyendo a todas estas expresiones que en determinado momento fueron un poco hechas e lado. Eso tiene que resultado que los públicos se puedan identificar por lo menos con algunas de las actividades que estamos programando, eso significa la generación de nuevos públicos.

¿De qué forma promueve la participación ciudadana un festival cultural?

De los últimos años, yo creo que desde el 2013 para acá se ha trabajado en esta parte de la participación ciudadana, de inmiscuir más a la población de Guanajuato, de hacerlo más presente y también tiene que ver con el crecimiento del estado, que el estado ha crecido y también la población se ha modificado. Si bien, muchos en nuestro imaginario tenemos en la mente a

Guanajuato como una ciudad tradicional de características barrocas, el estado ha crecido, se ha modificado muchísimo, hay nuevas áreas, por ejemplo, yo que ya llevo un rato en el festival, que antes estaban despobladas y que ahora están pobladas, hay nuevo crecimiento y también, esa es una, con las nuevas generaciones y los nuevos públicos y también con las migraciones, que también hemos visto que han sucedido en Guanajuato, y la otra es el trabajo con las comunidades que también hemos empezado a trabajar, con las comunidades que si bien está en el mismo estado, no eran partícipes del festival cervantino, entonces esas dos vertientes las hemos trabajado en los últimos años de tal manera que tenemos el programa Cervantino para todos, que ya sea que invitemos a las comunidades a que vayan a los espectáculos o que un artista pueda ir, que estuvo detenido ahora con el tema de la pandemia porque evidentemente los sistemas, el cuidado de la sanidad eran la prioridad. No se les dejó desconectados. Hubo ahí como una conexión con el Proyecto Ruelas que también va a las comunidades y que les hizo como trabajar y darles un pequeño acercamiento a las cuestiones artísticas y culturales que si bien no es como un proyecto claro en el festival, sí ha sido un tema de los últimos años que hemos trabajado, ahí sí con el gobierno del estado, porque al final esa parte de llevar cultura y arte a estos municipios o a estas comunidades o a estos sectores beneficiados depende del gobierno estatal. En ese sentido el festival se ha sumado a ellos, para poder convivir con esta participación ciudadana y, desde luego había ya comunidades muy específicas que siempre han sido parte el Festival Cervantino, como es la universidad. Tú bien sabes que Guanajuato es una ciudad de universitarios, entonces la universidad siempre ha estado vinculada a los procesos de la programación y de lo que sucede en la época del festival, y también a ciertos sectores a los que convocamos para que puedan trabajar con nosotros de manera presencial, cosa que evidentemente, si llegáramos con todo nuestro equipo a instalarlos ahí no funcionarían. Entonces hacemos comunidad con todos los guanajuatenses para que puedan formar parte de este festival. Creo que lo último ya que sí ha sido creo que un trabajo de participación ciudadana, ha sido esto de llevar a las comunidades y a sectores poco privilegiados y hacerlos partícipes de lo que sucede en estas fechas en el Festival Cervantino.

¿Qué resultados ha tenido en la conceptualización del FIC actividades como el Proyecto Ruelas?

Si bien no queremos crear artistas o compañías que salgan de esas comunidades, creo que se ha logrado. Nuestra finalidad tiene que ver más con una formación y un acercamiento y una creación de públicos que esa gente que no tiene acceso pudiera tener, y que también pudiera tener la

experiencia vivencial de saber de qué se trata la producción de qué es lo que sucede y dejar como sembrada esa semilla de seguir explorando. Ha funcionado y como dices, se ha creado una biblioteca, pero también las comunidades se han presentado en muestras nacionales de teatro. Ha habido este compromiso, no solamente de la parte institucional sino de la sociedad por comprometerse a sacar un proyecto. Creo que eso es lo importante de generar este tipo de propuestas. Nosotros quisiéramos generar más, pero la realidad es que tampoco el presupuesto ni lo que nosotros podamos aportar es mucho, pero creo que los resultados han sido muy interesantes, de tal manera que este año hacemos un poco el cierre de lo que es el Proyecto Ruelas con las tres directoras que tenemos, Sara Pinedo, Raquel Araujo y Juliana Faesler, hacemos un gran cierre con una memoria visual para dar parte a la siguiente fase el proyecto que será llegar a otras comunidades, Si bien ya hay una parte abordada de comunidades, queremos seguir avanzando en qué otras comunidades se pueden hacer y qué otros directores pueden empezar a trabajar con ellos. Digamos que es una especie de retribución social a la comunidad y a los pueblos que no están cercanos de la capital del estado, entonces creo que en ese sentido se va a seguir trabajando en esos proyectos y se van a seguir modificando en la medida de lo posible.

Tiene que ver mucho con la ciudadanización de la cultura. Si bien hay sectores que sí tienen esa apropiación, creo que es como trabajar en otros lugares para que la ciudadanía se apropie de esos elementos y a partir de eso se pueda crear.

¿El Cervantino se considera como un espacio cultural y de derechos humanos más allá de la programación de su oferta artística?

Siempre hemos trabajado en esa parte. Creo que nuestros primeros inicios han sido este tema de quitar como tabús a ciertas historias por contar en las artes que de pronto pueden ser como mal vistas, entonces, trabajar en ello, y creo que sucede solamente en los festivales. De pronto pareciera que solamente los festivales tienen autorización, me parece, a mostrar esas cuestiones artísticas que trompen con ciertos tabús. A nosotros nos han tocado experiencias muy fuertes de presentar obras que pueden en algún momento tener como alguna censura y censura por el público, censura por ciertos temas que la gente puede considerar como delicados, pero que en el festival se permiten y creo que eso nos abre el abanico de posibilidades a poner sobre la mesa temas álgidos como son la trata de mujeres, como es el maltrato familiar, el tema de discriminación a las comunidades LGBTI+, como ese tipo de cosas, entonces para nosotros el traer como cierto tipo de obras y

presentarlas al público para que las pueda aceptar y quedarse con esta propuesta nos sirve de muchísimo y habla de este derecho que tenemos todos de hacer incluyentes a estar en una sociedad aunque seamos determinados por ciertas características que puedan pensarse en el pasado que podían ser excluyentes. Eso ha pasado mucho en el festival y un poco lo que te decía, a esta transmutación. Por ejemplo, en los últimos años te puedo contar, yo creo que pensábamos en el público con discapacidad como simplemente público, pero los últimos años, viendo en otros festivales, en otros mercados de artes escénicas, ves producciones en las cuales esas personas con estas problemáticas corporales, con estos problemas de discapacidad entre comillas, están haciendo producciones de danza, de teatro, y eso es algo que el festival lo va a traer y lo va a presentar con la finalidad de que, quien lo vea se vea reflejado en eso y pueda decir, yo lo puedo hacer. Que no es solamente -yo soy discapacitado y entonces pues me va a dar un lugar para que yo pueda estar y va a haber las condiciones para que yo pueda acceder al teatro. Pues también va a ser la parte de decir, mira, también tú puedes ser parte de eso, creo que en esa parte hemos trabajado mucho. Se trabaja mucho con el DIF de Guanajuato, se trabaja mucho con el INMUJERES, con muchas instancias, con INGUDIS que es la parte de discapacidad de Guanajuato, y se ha trabajado con ellos se ha trabajado también para ver sus necesidades. Ha habido ese acercamiento para poderlo aterrizar y también es muy chistoso porque de ahí generas comunidad, jalas nuevos públicos que quizá no se sentían a gusto porque pesaban que ir al festival significaba muchos retos, pero ese trabajo lo hemos ido acoplado a las nuevas necesidades de los públicos y creo que eso tiene mucho con el tema de los Derechos Humanos, también con el tipo de programación que hacemos que muchas veces habla sobre temas álgidos de la sociedad y que están afectando no solamente de manera local, sino internacional.

Tiene que ver mucho con el flujo de información. De que ahora hay que aperturarse más a respetar al otro. Nos falta muchísimo y hay mucho camino por recorrer, pero dentro de ciertos lugares, creo que ahora se ve más normal, pero en algunos momentos han sido cosas de censura y cosas de escándalo.

¿Qué es lo que hace que un festival tenga reconocimiento internacional? ¿Su programación, su organización? En ese sentido, ¿por qué se considera al Cervantino el festival más importante de Latinoamérica?

En realidad, en los festivales es como, se pueden identificar por la trayectoria que llevan. Nosotros llevamos una trayectoria de 50 años, Edimburgo lleva una trayectoria de 75 años, por ahí va un poco, por la duración y permanencia del festival, y el segundo es el tipo de programación, el tipo de programación que para cada uno de los festivales que son relevantes en el mundo tiene que ver con la parte internacional, no solamente quedarse con la parte local. Crear o llevar producciones de vanguardia, llevar a lo más relevante, si no todos al mismo tiempo, en el ciclo de vida que se ha tenido, tener nombres importantes, y creo que también tiene que ver mucho el tema de que el público siga haciendo asiduo a esas actividades y se lo apropie, tiene que ver con un tema de apropiación. Ahorita pongo a Edimburgo porque, en cuanto a años, es como lo más cercano, y yo creo que la permanencia de ambos festivales tiene que ver con el tema de que el público no ha dejado de ir. No ha dejado de sorprenderse, a veces más a veces menos, a veces de buena forma a veces de mala forma, porque hay de las dos al final y la crítica siempre será la crítica, pero siempre ha habido este auge y esta situación de decir qué va a pasar y esto tiene que ver con la curaduría, con los esquemas que se van modificando en cuanto a los festivales. Si tenemos comunicación con los festivales, creo que hay como todo un sistema que tiene que ver con los mercados de artes escénicas donde ahí se encuentran los programadores y podemos ver el estatus de otros festivales, ahí se mira un poco. Nuestra programación de cierta manera y de manera inconsciente ha tenido mucho que ver ahora con curadurías internacionales que tienen que ver con Edimburgo, que tienen que ver con Aviñón, y entonces encuentras que hay ciertas similitudes, pero no es que nos hayamos puesto de acuerdo, sino que nuestros temas curatoriales y de gestión cultural han llegado como a convivir. Creo que eso es un poco como ha funcionado y si, evidentemente en Latinoamérica no hay un festival que sea como el de nosotros, que sea multidisciplinario. Si hay festivales que llevan 50 años, creo que es uno de Brasil, pero tiene que ver con teatro nada más o hay festivales que llevan 30 o 25 años pero son solamente en danza. Lo que ha pasado con el festival Cervantino es que abarca todas las disciplinas y que ha decidido evolucionar conforme va evolucionando la sociedad, eso es lo que creo que le ha funcionado y que le ha dado ese posicionamiento, igual. Es muy padre y muy bonito que tu vas a los mercados de artes escénicas, que ahí es cuando te invitan los países, quienes hacen las invitaciones porque tienen sus mercados y lo que quieren es lo que veas las producciones que están sucediendo en ese país y ahí es donde a veces coincidimos los programadores y es muy padre que identifiquen o que te busquen porque eres el Festival Internacional Cervantino y que todo el mundo sepa quién es el festival. Nos pasa en muchas partes, no solamente a mí, sino a la directora general que vas a Europa o vas a Latinoamérica y sucede. La

gente lo tiene como muy identificado de manera internacional, y creo que eso es bien importante que hay que resaltar y que resalta la cultura del país.

¿Cómo funciona el vínculo internacional del Cervantino?

El tema de los mercados de artes escénicas es bien interesante porque básicamente, un poco por el renombre del festival a nosotros nos llegan las invitaciones en específico y que tiene que ver mucho con la cooperación internacional. El festival tiene grandes aliados y esos grandes aliados en la parte internacional, en principio, el primer eslabón, son todas las embajadas que están aquí en México porque el festival ha hecho tanta relación con ello que es en el punto cultural de estas embajadas es primordial que su país se presente en el Cervantino, por ende, recibimos propuestas de ellos con apoyos. Creo que una parte importante que tiene que ver con la cooperación internacional es que el festival no sería lo que es en este momento si no fuera por la cooperación internacional, porque el festival recibe muchos apoyos que son básicamente boletos de avión o movimientos de escenografía, los recibe de estos países, y creo que son como los frutos que ha recogido el festival y que se siguen manteniendo porque de otra manera pues bien sabes, no hay presupuesto que alcance, y ese asunto de la cooperación internacional nos ha ayudado a hacer producciones super importantes porque los países están interesados en que sus producciones artísticas se presenten en el marco del festival. En el caso de los mercados nos llegan estas invitaciones porque los países tienen muestras de música, de danza y de teatro, que les interesa promover de manera internacional a sus agrupaciones y ahí hay una serie de agendas que te van como haciendo, si la invitación con mucho tiempo de anticipación pero también hay que trabajarle porque te mandan las propuestas que ellos consideran o las agrupaciones que se inscriben porque algunos lo hacen por convocatoria y a idea es que tú entables comunicación con la compañía y dentro de lo posible que puedas programar algo de ese país. Entonces son como las dos vertientes que tenemos, la asistencia a los mercados de arte escénicas y las propuestas que nos pueden llegar de los otros países a través de las embajadas. Mucho de lo que pasa es que también las embajadas nos ayudan a contactar con los institutos o con fundaciones importantes de artes en sus países, ósea como que los contactos se van extendiendo y se va haciendo como una cadena para lograr más países participantes, de cierta manera.

¿Cómo se vincula el Cervantino con otros festivales nacionales?

De pronto puedes encontrar cosas bien interesantes y a partir de eso nosotros lo tomamos en cuenta para después discutirlo. Tenemos un consejo de programación que son especialistas, lo ponemos

sobre la mesa. También, por ejemplo, en esas propuestas hay cosas que están sonando a nivel mundial. Por ejemplo, si vas a un mercado de Argentina, te vas a encontrar con nombres que internacionalmente están sonando. Entonces, si lo ves y si sabes que va a funcionar acá, se somete al consejo [ininteligible] como que las comunicaciones se van intercambiando para generar como una red de comunicación sobre lo que está sucediendo en la actualidad de las artes escénicas.

El circuito cervantino básicamente lo que hace es ofrecer a los estados las agrupaciones que van a venir al festival cervantino para que se puedan presentar en sus estados. Los costos de los traslados nacionales y honorarios, porque casi todos vienen con boletos de avión, entonces no se tiene que prorratar los vuelos internacionales, ahí lo que hacemos es que solamente pagan los honorarios, el hospedaje y la alimentación por su función, y eso funciona muy bien porque en octubre casi se llevan a cabo todos los festivales, entonces que los estados lleven programación del cervantino también les asegura una programación de calidad artística, porque de pronto en muchos estados hay como unos fondos que se les dan para festivales y que pueden gastar de diferentes maneras, pero mucho de lo que hacen es tratar de llevar lo comercial que ahora ya está como más restringido por esas convocatorias que tienen que ver con la secretaría y lo que nosotros hacemos es ayudarlos. Ya que tú tienes al artista acá y ya no tienes que pagar boletos de avión, ya los costos son mucho menores. En algunos casos, si les interesa y no les alcanza, nosotros podemos funcionar como intermediarios para que los costos sean menores y cosas así. Por ejemplo, algunas agrupaciones que son pocas pero vienen de manera gratuita, esas las tratamos de promover para aquellas ciudades que no tienen tanto presupuestos, hay como todo un manejo de eso y tiene que ver con las fechas que ya tiene el festival para que se pueda formar ese circuito.

Más allá de esto, ahora es como otra parte del festival que tenemos que se llama Circuitos culturales que ya trabaja todo el año tratando de hacer estos circuitos en los estados, está funcionando a través de una convocatoria. Se trata de llegar a la mayor cantidad de poblaciones y ayudar a los estados para que puedan tener programaciones todo el año.

¿Considera que el FIC ha generado en la ciudad de Guanajuato un ambiente ideal para el desarrollo de la vida cultural, de la comunidad artística y de la población local?

Yo creo que el Cervantino les crea el ambiente ideal para el desarrollo de las artes escénicas y creo que llega de cierta manera, y no sé, porque no había esa visión. Creo que también en los últimos

años se ha levantado más esta parte de decir vamos a crecer en cuanto a cuestiones artísticas, digo al crear la escuela de artes escénicas, pues ya tenían la escuela de música, creo que es muy chistoso porque el festival nace a partir de los Entremeses, pero a la par también estaban creando el tema de la Orquesta Sinfónica del Estado, y lo primero que empieza a funcionar como tal de manera formal y académica es la orquesta. Creo que siempre tuvo como este vínculo con la cultura que también va por el lado de la historia, pues con que ha sido una ciudad barroca, con estos íconos que tienen que ver con las artes visuales, hablando de las pinturas, de la iconografía religiosa, creo que por ahí va mucho y también creo que el festival se supo amoldar ahí porque era una ciudad que en sí ya tenía como esta característica para jalar cuestiones artísticas. Considero que en algún momento se ha quedado en esta parte de confort y ahora, cuando digo ahora yo creo que unos 20 años a la fecha, a tratado de ir evolucionando a la par del crecimiento del festival con nuevas producciones, y también se han vuelto más críticos para generar productos de calidad en el estado. A mi me sorprende mucho que no pasa en Guanajuato capital, pero que sí está pasando en León, yo creo que un parteaguas de lo que está sucediendo de arte contemporáneo está sucediendo en León, y creo que tiene que ver con todas esas personas son de mi edad, que pudieron percibir en Guanajuato en los festivales cervantinos o pudieron obtener información lo están como trabajando. Por ejemplo la misma Sara Pinedo que es una chava muy joven que está haciendo un teatro muy irreverente, por así decirlo, y que es de León. Entonces creo que ciertas semillas importantes se han sembrado y ahora, por ejemplo, en León tienen el Forum Cultural, ha crecido mucho en cultura la misma ciudad de León. Si bien ya, geográficamente Guanajuato capital ya no podría crecer, está creciendo como a los alrededores, la parte conurbada, pero crecer en cuanto a producciones y cuestiones artísticas, creo que sí está funcionando, y yo veo que está más encaminado a León porque ahí está la gente más joven, menos anquilosada en el estado, pero que quiere producir, gente guanajuatense que quiere hacer cosas. Los estudiantes tienen que estar en Guanajuato capital porque ahí está su campus de estudio.



BUAP

“HUP, 50 años de enseñanza y salud”

Oficio No. SIEP – MDECI/220/2022
Asunto: **Autorización de impresión**

Lic. Josué Daniel Martínez Cruz
Maestría en Desarrollo Económico y
Cooperación Internacional
PRESENTE.

Por este conducto reciba un cordial saludo, asimismo y de la manera más atenta hago de su conocimiento que se autoriza la impresión de su trabajo de TESIS titulado:

**“Análisis de la implementación de las políticas culturales en México:
El caso del Festival Internacional Cervantino”**

Toda vez que ha presentado la liberación del asesor de Tesis y la comisión revisora se ha pronunciado en el mismo sentido.

Sin más por el momento, quedo de Usted.

Atentamente

“Pensar bien, para vivir mejor”

H. Puebla de Z, 08 de diciembre de 2022

Dr. Alberto Castañón Herrera
Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado



c.c.p.- Archivo
D'ACH/cntp*

Facultad
de Economía

Av. San Claudio y 22 Sur, Col. San
Manuel, Ciudad Universitaria,
Puebla, Pue. C.P. 72570
01 (222) 229 55 00 Ext. 5605, 7843 y 7806



BUAP

Asunto: **Termino de
Dirección**

**Dr. José de Jesús Rivera de la Rosa
Coordinador de la Maestría en Desarrollo
Económico y Cooperación Internacional
PRESENTE**

*Me permito comunicarle que he cubierto la asesoría de la TESIS de Maestría en
Desarrollo Económico y Cooperación Internacional del:*

LIC. MARTÍNEZ CRUZ JOSUÉ DANIEL

Titulada:

**“ANÁLISIS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO:
EL CASO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO”**

Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser revisado.

Atentamente
H. Puebla de Z., a 10 de noviembre de 2022

Dra. María Isabel Angoa Pérez
Directora de tesis



Asunto: **Término de revisión
de tesis**

Dr. José de Jesús Rivera de la Rosa
Coordinador de la Maestría en Desarrollo
Económico y Cooperación Internacional
PRESENTE

*Me permito comunicarle que he cubierto la revisión de la TESIS de la Maestría en
Desarrollo Económico y Cooperación Internacional, elaborada por el*

LIC. MARTÍNEZ CRUZ JOSUÉ DANIEL

Titulada:

**“ANÁLISIS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO:
EL CASO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO”**

*Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para poder ser sometido a impresión,
por considerarlo satisfactorio.*

Atentamente
H. Puebla de Z., a 24 de noviembre de 2022

Dra. Rocío Magali Barbosa Piza
Revisora



BUAP

**Asunto: Término de revisión
de tesis**

**Dr. José de Jesús Rivera de la Rosa
Coordinador de la Maestría en Desarrollo
Económico y Cooperación Internacional
PRESENTE**

*Me permito comunicarle que he cubierto la revisión de la TESIS de la Maestría en
Desarrollo Económico y Cooperación Internacional, elaborada por el*

LIC. MARTÍNEZ CRUZ JOSUÉ DANIEL

Titulada:

**“ANÁLISIS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN MÉXICO:
EL CASO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO”**

*Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para poder ser sometido a impresión,
por considerarlo satisfactorio.*

**Atentamente
H. Puebla de Z., a 24 de noviembre de 2022**

**Mtro. Juan Isaias Aguilar Huerta
Revisor**