



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE  
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**



**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**

Programa de Maestría en Historia  
Opción Historia de México

**Artistas y Política Cultural en México: el fomento a la creación en  
tiempos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes  
(1989-2000)**

**T E S I S**

que para obtener el grado de **MAESTRA EN HISTORIA**

Presenta:

**Rosanna Cedeño Méndez**

Asesora:

**Doctora en Geografía María de Lourdes Guadalupe de Ita Rubio**



Morelia, Michoacán, mayo 2016.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

## **Agradecimientos:**

Culminar el proceso que hace más de dos años inicié al ingresar a la Maestría en Historia, se lo debo a mucha gente.

Agradezco al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y al CONACYT por la oportunidad brindada para continuar mi formación como historiadora.

A cada uno de mis profesores por sus generosos aportes y por guiarme en este camino. A mis compañeros de aula por compartir sus ideas y por su amistad.

De manera especial agradezco a mi asesora, la Dra. Lourdes de Ita Rubio por su permanente apoyo, así como a mis sinodales, cuyos comentarios en seminarios y a lo largo del proceso, acortaron la distancia entre mis dudas y el camino para llegar a buen puerto. Gracias a la Dra. Rosario Rodríguez Díaz, a la Dra. Dení Trejo Barajas, al Dr. Agustín Sánchez Andrés y al Dr. José Raúl Domínguez Martínez, quien desde hace años puso un voto de confianza en mi vocación.

Agradezco también el apoyo de la Dra. Claudia Mársico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, así como al Dr. Héctor Schargorodsky y a Cecilia Báez del Observatorio Cultural de la Facultad de Economía de la misma universidad. Gracias a mis queridos amigos, el Dr. Eduardo González Di Pierro y el Dr. Alfonso Villa por su impulso.

Muchas gracias a mi madre, a Mirna y a Diego por estar siempre presentes, también a mis amigos, así como a mis compañeros de mil batallas escénicas: Eva, Yustiaza y Esteban.

Este resultado lo dedico al permanente trabajo de los artistas mexicanos, quienes a través de sus palabras, sonidos, formas y movimientos, crean día con día las extraordinarias obras que hacen de éste, un mejor lugar.

## ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
El mundo del arte y sus condiciones de existencia	12
<b>CAPÍTULO I:</b>	
<b>Artistas y Política Cultural en la Historia de México</b>	20
1.1 Acción cultural en una nación emergente	21
1.1.1 ¿Nacionalistas o modernistas?	25
1.2 El “Renacimiento” mexicano: batuta cultural del Estado	28
1.3 Institucionalización de la cultura y el arte: 1940-1970	34
1.3.1 Ocaso del proyecto cultural revolucionario: 1970-1982	38
1.4 La política cultural en el contexto neoliberal	43
<b>CAPÍTULO II:</b>	
<b>El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el fomento a la creación</b>	48
2.1 El Consejo, una nueva forma organizativa de administrar la cultura	51
2.2 Un Fondo Nacional para subvencionar el arte	58
2.2.1 Los programas de aliento a la creación artística	63
2.2.2 El Sistema Nacional de Creadores de Arte: <i>los superbecarios</i>	71
2.3 Sobre los alcances y límites del Fonca	84
<b>CAPÍTULO III:</b>	
<b>Formación y difusión: ser artista mexicano a fines del siglo XX</b>	89
3.1 Hacerse artista: la formación de creadores mexicanos	90
3.1.1 El proyecto para una educación artística de calidad	96
3.2 ¿Arte a todas partes? la difusión cultural del Conaculta	102
3.2.1 Premios y reconocimientos: vía de prestigio artístico	113
3.3 Participación mixta y corresponsabilidad: otra forma de gestión cultural	115

<b>CAPÍTULO IV:</b>	
<b>Experiencias de financiamiento a las artes en América Latina y Norteamérica</b>	<b>119</b>
4.1 Argentina y el Fondo Nacional de las Artes	123
4.1.1 Formas de operación del Fondo	124
4.1.2 Algunos resultados	127
4.2 Brasil y la <i>Ley Rouanet</i>	129
4.3 El caso chileno y la <i>Ley Valdés</i>	133
4.4 Política cultural en Colombia	136
4.5 La filantropía cultural en los Estados Unidos de Norteamérica	139
4.6 Aspectos relevantes de las distintas experiencias nacionales	142
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>147</b>
<b>EPÍLOGO</b>	<b>154</b>
<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>168</b>

## RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una reconstrucción histórica de las políticas culturales para el fomento a la creación artística tras la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1989, y durante los sexenios de Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León, poniendo especial énfasis en el Programa de Estímulos a la Creación Artística y en el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

La política cultural impulsada desde el Conaculta se inscribe como parte del proyecto de modernización estatal en el contexto de la adopción de una política de libre mercado, donde el entramado institucional para la administración de la cultura -y de toda la administración pública-, sufrió una reestructuración de fondo.

En los distintos ámbitos productivos de la nación, se promovió el criterio de *excelencia* para impulsar la competitividad en el mercado global; la cultura y el arte no se sustrajeron a esta necesidad. El mecanismo para dar impulso a los artistas mexicanos fue la creación de un programa de becas otorgadas mediante concurso, dirigido desde un inicio para un seleccionado número de aspirantes con el propósito de elevar su nivel de producción cultural o como reconocimiento al mérito personal de los creadores consolidados para proyectar al arte mexicano, pero no como una alternativa para lograr una mayor difusión cultural capaz de impactar a la sociedad mexicana en su conjunto.

**Palabras clave:** Política cultural, mecenazgo, artistas, creación, Estado.

## ABSTRACT

In this paper, a historical reconstruction of the cultural policy to promote artistic creation, through the establishment of the *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) (National Council for Culture and Arts) in 1989, and during the presidential terms of Carlos Salinas de Gortari and Ernesto Zedillo Ponce de León, with special emphasis on the *Programa de Estímulos a la Creación Artística* (Artistic Creation Incentives Program) and on the *Sistema Nacional de Creadores de Arte* (National System of Art Creators), is performed.

Cultural policy promoted from CONACULTA is signed up as part of the state modernization project in the context of the adoption of a free market policy, where the institutional framework for culture managing -and the entire public administration-, suffered a deep restructuring.

In the different production areas of the nation, the criterion of excellence was promoted to boost competitiveness in the global market; culture and art were not exempted from this need. The mechanism to give impetus to the Mexican artists was to create a grants program awarded through competition, targeted from the beginning to a selected number of applicants for the purpose of raising their level of cultural production or as a recognition to consolidated creators for their individual merit of projecting Mexican art, but not as an alternative for greater cultural diffusion capable of impacting the Mexican society as a whole.

**Keywords:** Cultural policy, patronage, artists, creation, State.

## INTRODUCCIÓN

Adorna esta ciudad de la manera más cara posible y dale brillo con todo tipo de festivales. Está bien que los que gobernamos muchos pueblos sobrepasemos al resto del mundo en todo; los espectáculos de algún modo promueven el respeto de nuestros aliados y la alarma de nuestros enemigos.

Cayo Mecenazgo (69 a.C - 8 d.C)

Los vestigios prehistóricos heredados a nuestras civilizaciones son testimonio de la presencia del arte en la vida humana desde tiempos ancestrales. Sus múltiples manifestaciones en las diversas culturas, además de develar la relación sensible de cada una con el mundo, dan cuenta en su devenir del cumplimiento de distintas funciones sociales del arte en las que su relación con el poder resulta decisiva - aunque no exclusiva- para comprender corrientes estéticas, difusión de imaginarios, propaganda ideológica y el privilegio o marginación de artistas.

En este contexto, el asunto del mecenazgo, como mecanismo de subvención para la creación de obra artística, cobra relevancia por la relación que presupone entre quien provee los medios económicos y el artista, así como por el consecuente uso que puede dársele a la obra de arte.

Al hablar de mecenazgo, debemos considerar al menos dos experiencias históricas diferentes, en primera instancia la de un mecenazgo clásico, cuya fuente de recursos proviene de particulares para la obtención de beneficios personales de distinto tipo (estatus social o político, deleite, publicidad, trascendencia, lucro, etcétera), y por otra parte, la del mecenazgo moderno público, cuya fuente se alimenta de los fondos del erario, lo que supondría al menos en teoría, también una distinción entre sus fines, siendo los de este caso, la búsqueda de un beneficio social.

El mecenazgo clásico suele remitirnos prototípicamente a las familias aristócratas de la Italia renacentista, naturalmente los Médici; pero en los tiempos

actuales, cumple una función como medio de prestigio y publicidad para las empresas y corporaciones, quienes a través de fundaciones, continúan con esta antigua práctica popularizada ahora bajo el término de patrocinio o *sponsoring*.<sup>1</sup>

Por su parte, el mecenazgo público, incorporado paulatinamente a las políticas estatales tras el establecimiento de los Estados-nación, no se agota en el asunto de la subvención, también involucra a la formación artística, a la difusión y formación de públicos, la legislación, el mercado del arte y las industrias culturales. Es decir, se relaciona con todo aquello que cabe en lo que hoy es conocido como Política Cultural.<sup>2</sup>

Una Política Cultural presupone “un proceso en el que el Estado impone un tratamiento político -es decir, resultado del debate público sobre el sentido de la acción del Estado- a aquello que llama cultura, desde el libro hasta el grafiti, así sea mediante apoyo financiero o represión”.<sup>3</sup> Esta acción conlleva una inclusión de elementos y exclusión, deliberada o no, de otros, cuya totalidad define la política de Estado, por lo que en ella está implícita una concepción de cultura y el papel que le es atribuido; de ahí que el mecenazgo o subvención al arte (como será indistintamente utilizado en este trabajo), responde a intereses concretos relacionados con los programas o proyectos de la tendencia política en turno.

Partiendo de esta premisa, el presente trabajo analiza la relación de los artistas con el Estado mexicano en las postrimerías del siglo XX, en que el entramado institucional para la administración de la cultura en México sufrió una reestructuración de fondo que significó un parteaguas en sus formas de operación en general y una modificación de la histórica relación de los gobiernos posrevolucionarios con la comunidad artística en particular, resultado de la

---

<sup>1</sup> Término en inglés sinónimo de patronazgo, que es usado en la actualidad para referirse a la subvención empresarial a actividades culturales, deportivas o filantrópicas. Sobre la precisión del uso de los términos mecenazgo, subsidio o patrocinio, es conveniente revisar la obra de Cristian Antoine Faúndez: *Mecenazgo y Patrocinio cultural*, citada en las fuentes bibliográficas de este trabajo.

<sup>2</sup> En 1970 se realizó en Venecia la Conferencia sobre cultura de la UNESCO. En ella el concepto de Política Cultural irrumpió en el discurso de los ministros y encargados de cultura, y a partir de entonces fue incorporado al de las políticas públicas de los diferentes gobiernos.

<sup>3</sup> NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural, Temas, problemas y oportunidades*, p. 60.

creación del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (Conaculta) en 1989, como proyecto del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari.

La creación del Conaculta ocurrió en el marco de la adopción de las estrategias de libre competencia y de las políticas de corte neoliberal iniciadas desde el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y posteriormente instrumentadas en el sexenio salinista (1989-1994), en que las maneras de operación del sector público y del aparato productivo fueron transformadas, impactando en el sentido y quehacer institucional en torno a la cultura. Con el adelgazamiento del Estado y la nueva élite tecnócrata en el poder, los criterios de rentabilidad y eficacia se incorporaron a la política cultural, que gestó nuevos proyectos y programas acordes con el discurso de apertura democrática y modernización.

Para la subvención a los artistas fue creado en el año 1989 el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (Fonca), a través del cual se introdujo una estrategia hasta antes inédita en la relación gobierno-artista: el *Programa de Estímulos a la Creación Artística* y el *Sistema Nacional de Creadores de Arte* (SNCA), que iniciaron la era de asignación de recursos públicos a la comunidad artística mediante concurso. El objetivo del Fondo se anunció desde su inicio como fundamental para lograr un mayor estímulo a las artes, lo que redundaría en obras de mayor calidad, en la formación de nuevos públicos y en la elevación de los estándares educativos y culturales de la población en general.

Considerando este contexto, el objetivo del presente trabajo se centra en la reconstrucción histórica de las políticas culturales diseñadas por el Conaculta para la formación artística, el fomento a la creación y la difusión de la obra de arte. Dicha reconstrucción se realiza en el periodo de aproximadamente una década, desde la creación del Consejo y durante los sexenios de Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León, es decir, de 1989 al año 2000.

El eje ha sido la investigación en torno a diversos cuestionamientos sobre el tema: ¿Cómo se expresa la relación del Estado con los artistas a través de la historia nacional y de qué modificaciones fue objeto en las últimas décadas del

siglo XX? ¿Qué ocurrió con la formación, creación, producción y distribución de la obra artística en el periodo que nos ocupa? ¿Qué es el Programa de becas para la creación y cómo fue justificada su existencia? ¿Cuál es la pertinencia de un Sistema Nacional de Creadores? ¿Cómo ha participado la comunidad artística en las decisiones y diseño de las políticas públicas que conciernen a su gremio? ¿Qué impacto tuvieron estas políticas para el mejoramiento de la vida cultural del país en general? Y finalmente ¿Qué diferencias sustanciales pueden observarse entre las políticas mexicanas de subvención al arte y las de otras latitudes?

Partiendo de estos cuestionamientos y líneas expuestas, se formulan las siguientes hipótesis:

1. La política cultural impulsada desde el Conaculta, se inscribe como parte del proyecto de modernización estatal en el contexto de la adopción de una política de libre mercado. En los distintos ámbitos productivos de la nación, se promovió el criterio de *excelencia* para impulsar la competitividad en el mercado global. La cultura y el arte no se sustrajeron a esta necesidad, de ahí la importancia de lograr mayor proyección internacional a través suyo. El mecanismo para dar impulso a los artistas mexicanos, fue la creación de un programa de becas otorgadas mediante concurso, es decir, dirigido desde un inicio para un acotado número de aspirantes que elevarían su nivel de producción cultural en condiciones óptimas, o como un reconocimiento al mérito personal de los creadores consolidados que aseguraran el nivel y 'brillo' del arte mexicano.
2. De esto se desprende que el fomento artístico en México, se concibió con un carácter personalista, pero no como parte de una política integral con una dimensión social, de ahí la relación inconexa entre una producción altamente especializada, y los medios culturales y educativos del grueso de la población para su acceso. Mientras se privilegió la creación de escuelas superiores de arte de primer mundo, no se instrumentó un plan general de educación artística articulado desde la educación básica que permitiera y

fomentara la formación sensible y estética de la población, elevando así sus estándares culturales.

3. En el discurso modernizador que justificó la creación del Conaculta y la reestructuración de todo el subsector cultural, se señalaron a la democratización y la participación ciudadana como parte de los objetivos centrales de la nueva política cultural, por lo que en los programas de becas del Fonca se incluyó al gremio artístico como dictaminador de los proyectos a concursar y se impulsó la profesionalización de la asignación de recursos públicos mediante reglas de operación. Pero la participación de los artistas se restringió a este único mecanismo, ya que *de facto*, no existió representación alguna en la estructura del Conaculta, conformado desde su origen como un *Consejo* sin consejeros. No puede sostenerse que en la distribución de recursos se haya logrado el beneficio, participación y desarrollo de la comunidad artística en general, como evidencia el 18% de beneficiados del total de aspirantes en el periodo estudiado, reforzando la hipótesis de una política dirigida a un reducido número de privilegiados y carente de una dimensión social.

Considerando estas afirmaciones y para desarrollar los objetivos planteados, el trabajo se integró por cuatro capítulos.

El primero de ellos, titulado *Artistas y Política Cultural en la Historia de México*, es un recorrido histórico de la relación de los artistas con el Estado mexicano a fin de establecer las continuidades y discontinuidades en la política cultural del país en lo que se refiere específicamente al asunto del arte, así como ubicar las transformaciones ocurridas en la estructura institucional una vez que fue creado el Conaculta. Merece la pena subrayar que la intención no ha sido en ningún momento realizar un estudio sobre historia del arte, sino presentar un panorama de la relación de los artistas con el poder en el devenir nacional.

En el segundo capítulo, *El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el fomento a la creación*, se presenta un panorama general del organismo tras su

fundación y se aborda el asunto central del trabajo: la subvención para la producción artística, impulsada mediante el *Programa de Estímulos a la Creación* y el *Sistema Nacional de Creadores de Arte*.

Los procesos que anteceden y suceden al de creación artística, es decir, el de formación y la difusión, son tratados en el tercer capítulo que lleva por nombre *Formación y difusión: ser artista mexicano a fines del siglo XX*, en el cual se analizan las condiciones que durante el periodo estudiado fueron creadas para dar respuesta a los objetivos de generación de obras de mayor calidad y de elevación de estándares culturales planteado en el discurso del Conaculta.

El cuarto y último capítulo, *Experiencias de financiamiento a las artes en América Latina y Norteamérica*, se concentra en el análisis de las formas de subvención existentes en otras latitudes con la intención de contar con marcos de referencia que permitan evaluar y comparar los alcances de la política mexicana de subvención y los beneficios públicos obtenidos.

A la estructura original de la investigación fue agregado un epílogo, en el que se incorporó una reflexión final sobre lo ocurrido recientemente en el ámbito institucional, relacionado con la creación de la Secretaría de Cultura en diciembre de 2015, asunto que sobrepasa los límites temporales de este trabajo, pero que resulta trascendente al momento de evaluar los resultados del Conaculta en sus casi tres décadas de existencia, y las tendencias actuales de la política cultural de cara a la nueva estructura institucional.

Durante la investigación se recurrió al uso de fuentes documentales, tanto para el análisis del discurso oficial a través de los decretos de creación de las instituciones culturales y lo referido a éstas en los informes presidenciales; así como para obtener información cuantitativa a través de memorias e informes institucionales sobre el subsector cultura, el Fonca y los hábitos de consumo cultural de la población.

Al ser el tema de la subvención artística en la época del Conaculta un asunto contemporáneo, aún son pocos los estudios académicos que pudieron consultarse, destacan entre ellos los publicados por Tomás Ejea. No menos

valiosos fueron los trabajos del sociólogo Néstor García Canclini y del economista Ernesto Piedras, así como las tesis de Emiko Saldívar y de José Fernando Ruíz.<sup>4</sup> Desde la perspectiva oficial, se impuso la consulta del libro *Modernización y política cultural* de Rafael Tovar y Teresa, una especie de compendio de las acciones culturales del Conaculta en su primer sexenio de vida.

Ante las escasas fuentes especializadas, fue imprescindible rastrear la opinión y voz de los artistas, críticos de arte, intelectuales, funcionarios y especialistas a través de la prensa escrita. Sobre las publicaciones (numerosas en el periodo estudiado), se utilizaron principalmente las alusivas a dos momentos relevantes: el otorgamiento de las primeras becas del Programa de Estímulos a la Creación (agosto de 1989), y los resultados de la primera convocatoria del Sistema Nacional de Creadores de Arte (diciembre de 1994).

Si bien el Conaculta ha sido poco estudiado desde la perspectiva de sus programas de mecenazgo, no ocurre lo mismo con el asunto de las políticas culturales en el panorama mundial, principalmente debido al espacio y fomento que desde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), se le ha dado a académicos con el apoyo conjunto de los ministerios, secretarías o consejos de cultura de los distintos países miembro. Para este trabajo, se revisaron a especialistas que abordan tópicos como legislación y derechos culturales, patrimonio material e inmaterial, mecenazgo privado, industrias culturales y difusión, tanto en México como en otras latitudes; tal es el caso de autores como Lucina Jiménez, Lourdes Arizpe, Eduardo Nivón Bolán, Gilberto Giménez Montiel, José Carlos Barboza, Alberto Sanabria, Jorge Ruíz Dueñas, William Glade o Lynn Stirrup. Cabe mencionar que la tesis de licenciatura de la que suscribe, titulada *La Política Cultural en México, del Estado revolucionario al neoliberalismo*, sirvió como apoyo y cumplió las veces de estudio preliminar para el presente trabajo.

---

<sup>4</sup> La tesis de José Fernando Ruíz Hernández se titula *El malestar en el arte. La polémica en torno a la instalación del Sistema Nacional de Creadores de Arte* y la de Emiko SaldívarTanaka *La Política Cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari*, ambas realizadas en la UNAM.

Otras fuentes bibliográficas consultadas se refieren al devenir del trabajo artístico en México, la relación de intelectuales y artistas con el poder, así como sobre las políticas educativas en la historia nacional; entre ellas se consultó la obra de José Vasconcelos, Leopoldo Zea, Daniel Cosío Villegas, Matha Eugenia Curiel, Ricardo Pérez Montfort, Rita Eder, Carlos Monsiváis, José Luis Martínez, Alicia Azuela, Jorge Alberto Manrique, Bernardo Mabire, Juan Pedro Viqueira, Anne Rubenstein, entre otros.

Para contar con una perspectiva conceptual que ayudara a ubicar el papel social del arte y la importancia del mecenazgo en la historia, fue muy valioso el acercamiento a los trabajos de Arnold Hauser, Ernst Fisher, Theodor W. Adorno, Mijaíl Bajtín, Roger Bastide, Pierre Grimal, Umberto Eco, Severo Iglesias, Cristian Antoine Faúndez, Hans Thurn, y Pierre Bourdieu.

Precisamente sobre el planteamiento de estos autores, es que a continuación se exponen brevemente las siguientes líneas, que parten de la intención de introducir al lector en el tema del arte, el mecenazgo y la relación de los artistas con el poder, ejes centrales de la investigación.

## **El mundo del arte y sus condiciones de existencia**

Al hablar del mundo del arte, es inevitable encontrar infinitud de controversias estéticas al momento de intentar cualquier definición conceptual, asunto sin duda concerniente al ámbito de lo filosófico. Por ello, baste por el momento aludir a un sentido más bien general y a las implicaciones de la relación de los artistas y sus mecenas en el decurso del tiempo.

Sobre la facultad humana sensitiva, Ernst Fisher explica cómo nuestra especie, perteneciendo a la naturaleza, a la vez creó una contra-naturaleza y con su trabajo dio lugar a un nuevo tipo de realidad: “una realidad sensible y suprasensible al mismo tiempo”,<sup>5</sup> con cualidades y relaciones muy complejas

---

<sup>5</sup> FISHER, Ernst, *La necesidad del arte*, p. 137.

ligadas a los sentidos e instintos que pudieron ser estímulos originales del arte, como la atracción hacia las cosas que brillan, a las piedras preciosas, la textura de las pieles, el colorido, o la repetición rítmica de procesos y el placer que en ellos se encuentra (respiración, copulación, latidos del corazón, entre otros). Por ello, mediante las danzas rituales, la generación de música, la expresión plástica y posteriormente, a través del lenguaje articulado, el hombre encontró un camino verdadero para aumentar su poder y para enriquecer su mundo, generalmente bajo la perspectiva de lo colectivo.<sup>6</sup>

Ligada a algún tipo de necesidad, la sensibilidad guía el mundo del arte. Esta sensibilidad no se trata de simple sensorialidad externa sino de un tipo de sensibilidad articulada, comprensiva e integrada a nuestras demás facultades y capacidades.<sup>7</sup> El ámbito del arte, diría Theodor W. Adorno, se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación.<sup>8</sup> Más que tratarse de un goce hedonista, el arte participa de una visión del mundo transformadora, que mediante sonidos, imágenes, movimientos, formas o palabras, plasma destellos del sentido de lo humano y de su condición.

Luigi Pareyson nos advierte por otra parte, que en la obra de arte se hacen presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica.<sup>9</sup> Por ello, la obra artística, aunque en principio pertenezca al creador y posteriormente a quien la posea materialmente, en realidad pertenece a la humanidad entera, ya que no es otra cosa que su propio reflejo. El arte es de su tiempo -e incluso se adelanta a él-, permitiéndonos a través de las obras arquitectónicas, literarias, musicales o pictóricas, establecer un puente directo para aprehender el sentido social y político de un determinado momento y del devenir histórico humano.

---

<sup>6</sup> Roger Bastide da una explicación del posible origen de la música en la prehistoria: “para que la acción sea eficaz, para que las gentes no se estorben entre sí, es preciso una medida, un ritmo. Para remar en común, para derribar un árbol, para clavar una estaca, hace falta un acuerdo en los movimientos, que está marcado por la música”, en *Arte y Sociedad*, p. 62.

<sup>7</sup> IGLESIAS, Severo, *Estética o teoría de la sensibilidad*, p. 40.

<sup>8</sup> ADORNO, W. Theodor, *Teoría estética*, en [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com)

<sup>9</sup> Citado por Umberto Eco en: *La definición del Arte*, p. 36.

Sabemos que si en alguna parte podemos encontrar la génesis de lo que hoy nombramos *arte clásico* es en el mundo griego, sin embargo, la palabra arte proviene etimológicamente del latín *artem*, acusativo de *ars*, que significa “habilidad, destreza, oficio”.<sup>10</sup> Los griegos no tenían una palabra específica para nombrarlo, ellos utilizaron la palabra *techné*, es decir, para ellos el arte era la técnica con la que se hacía determinada cosa. En esa manera *de hacer* radicaba el valor del arte, porque a lo que se aspiraba era al *Kalós* que en griego significa *lo bello*, no en el sentido de lo agradable al gusto, sino de lo superior, lo perfecto, lo que contiene la totalidad de algo, todas las posibilidades sensibles y técnicas de realización.<sup>11</sup>

No sólo la práctica artística se remite a lo más antiguo de la historia humana (con el carácter mágico o ritual que pueda concedérsele), también la figura del mecenas aparece desde muy temprano ligada al arte. En el mundo antiguo, explica Arnold Hauser, los sacerdotes y la nobleza fueron los principales mantenedores de los artistas, eximiéndolos de cualquier otra labor para que dedicaran su tiempo a las extraordinarias obras que aseguraran su trascendencia y también la jerarquización social existente.<sup>12</sup> El teatro, en las fiestas de culto como las dionisiacas, estrechaba el vínculo entre el Estado y las masas a través de la interpretación autorizada del mito. Las cortes a su vez, se convirtieron en los más importantes centros culturales y en depósitos de colecciones artísticas, “emplean el arte no sólo como medio de adquirir gloria y como instrumento de propaganda, sino también como opio para aturdir a sus súbditos. La circunstancia de que su política artística se enlace a menudo con un sincero amor al arte [...] no cambia en lo más mínimo este origen de su mecenazgo.”<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> GUIDO GÓMEZ DE SILVA, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, p. 81.

<sup>11</sup> IGLESIAS, Severo, *La situación del arte en los tiempos actuales*, p. 17.

<sup>12</sup> “Los primeros hombres que acumularon tierras y posesiones eran guerreros y ladrones, conquistadores y opresores, caudillos y príncipes; las primeras propiedades racionalmente administradas debieron ser los bienes de los templos, es decir, las posesiones de los dioses, fundadas por los príncipes y administradas por los sacerdotes. Los sacerdotes vinieron a ser así probablemente los primeros clientes regulares de obra de arte; los reyes debieron de seguir simplemente su ejemplo”. Ver en: HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 46.

<sup>13</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 100.

Aunque presente en la práctica, el término *mecenazgo* tampoco proviene de Grecia, parece tener su origen en el nombre de un ministro del Emperador romano Augusto, descendiente de una familia aristocrática etrusca, llamado Cayo Mecenas (69 a.C - 8 d.C.), adorador de las letras y las artes, quien en su afán por ganar influencia ante el emperador, se arruinó apoyando a artistas como Horacio y Virgilio.<sup>14</sup>

A decir de Pierre Grimal, la acción de Mecenas dotó al artista de una posición social prestigiosa consistente en “una voluntad de considerar al poeta como un ser de excepción, a quien se debe proteger, librar de las sórdidas necesidades de la vida, devolverlo a sí mismo. Con el título de ‘creador ideal’ el poeta tendrá su lugar en la urbe, a la cual aportará ‘la consagración suprema de la belleza’.<sup>15</sup>

Fue en el medioevo cuando se hizo evidente la bifurcación entre dos tipos de artista. Por un lado los que realizaban sus exquisitas obras para los grandes señores con la tarea de inmortalizar linajes o asegurar la reproducción del dogma, y por otro los artistas que atendían necesidades populares, cuya práctica también trascendería, no precisamente por su valor técnico o calidad, sino por desafiar los valores oficiales. Mijaíl Bajtín al estudiar las prácticas medievales, concluye que las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones, gigantes, enanos, payasos y la literatura paródica organizadas a la manera cárnica y grotesca “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; y parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida”.<sup>16</sup> Esta tradición estética, conocida como ‘arte popular’, se reproduciría y evolucionaría a través del tiempo, como en otro sentido lo haría el ‘arte académico’.

---

<sup>14</sup> FAÚNDEZ, Cristian Antoine, *Mecenazgo y patrocinio cultural*, p. 29.

<sup>15</sup> GRIMAL, Pierre, *El siglo de Augusto*, p. 65.

<sup>16</sup> BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 11.

Entre los siglos XI y XIII en que la economía feudal comenzó a ser sustituida por la economía monetaria de las ciudades, correspondió el turno a la burguesía emergente -con medios y tiempo- de ocupar un lugar importante en el consumo y mecenazgo del arte. El gótico y su monumentalidad se explican a razón de este nuevo poder económico, sin el cual príncipes o clérigos habrían sido incapaces de costear semejantes obras, como las catedrales.<sup>17</sup> En los siglos XV y XVI durante la boga del Renacimiento, muchas familias burguesas -además del clero-, acrecentaron su papel de mecenas, y es que la capacidad para coleccionar obras de arte pasó a convertirse en la medida de reputación y gloria social capaz de traspasar fronteras e imponer modas.<sup>18</sup> En este escenario, los artistas lograron mayor independencia, ya que podían ofrecer su obra a un público o a una clientela más amplia y dejar de sujetarse al mecenas único. Las nuevas condiciones sociales permitieron mayor libertad creativa, posibilitando la creación de un arte con un fin en sí mismo, con apertura temática y técnica.

Con la transformación del orden feudal, el desarrollo de las ciudades Estado, la desacralización de la vida, la expansión de la imprenta -y por lo tanto de las ideas-, la organización capitalista del trabajo, la revolución industrial y la expansión colonial europea, el mundo moderno se abrió paso y con él otras funciones para el arte.

En pleno apogeo del pensamiento ilustrado, en Francia se acuñó el término: *civilitas*, que pasó a entenderse como “el patrón de medida con el que la clase burguesa evaluaba el nivel de desarrollo, tanto de los demás estratos que vivían dentro de las fronteras, como de los pueblos extranjeros situados fuera de ellas”.<sup>19</sup> La cultura y el arte se relacionaron con la tarea civilizatoria, que buscó a través de la labor educativa lograr la formación de las cualidades internas del individuo y de

---

<sup>17</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 252.

<sup>18</sup> La historiografía recuerda además de los Médici, a Prieto Ottoboni, a Giustiniani, a Strozzi, a las familias Orssinis, Colonnas y Pazzi, entre otros. Los artistas continuaban también trabajando para el clero, durante el papado de Julio II, Miguel Ángel esculpió el Moisés, pintó la capilla Sixtina y diseñó la cúpula de San Pedro en el Vaticano. Ver en: FAÚNDEZ, Cristian Antoine, *Mecenazgo y Patrocinio Cultural*, p. 33.

<sup>19</sup> THURN, Hans, “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización” En: Giménez, M. (comp.), p. 171.

refinamiento en aras del progreso social, convirtiéndose desde ese momento, en una responsabilidad de Estado.

El patrón válido impuesto por el ideal burgués ilustrado de lo que debía considerarse civilizado y culto, acuñó preceptos como el de “bellas artes” para diferenciar aquellas manifestaciones elevadas, es decir, expresión de “alta cultura” de otras de tipo “popular”. Tomemos en cuenta también que para el fortalecimiento de los Estados nacionales, la creación de una identidad común representó una herramienta de cohesión fundamental, por lo que los gobernantes se convirtieron en los mecenas públicos que no dudaron en utilizar el arte para la generación del imaginario simbólico nacional.<sup>20</sup>

El establecimiento de los sistemas republicanos, la organización capitalista del trabajo y sus contradicciones, dieron lugar a una politización creciente en el siglo XIX reflejada también en el arte. Las creaciones artísticas de la época representaron intereses disímbolos y fueron auspiciadas por empresarios burgueses, aristócratas, clérigos, gobiernos y sindicatos de trabajadores. Los artistas conservadores, liberales o revolucionarios, pusieron su arte al servicio de la corriente ideológica con la que se identificaban o según el caso, con la más rentable. Además de este escenario, Hauser describe que para satisfacer la inaudita demanda, comenzó a producirse en serie, “surgen así fábricas literarias completas y las novelas son producidas casi mecánicamente [...] la obra literaria se convierte en *mercancía* en el sentido más absoluto de la palabra; tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija”.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> La noción de *cultura* se ha llenado de diversas significaciones en el devenir humano. El término proviene del latín *cultus*, que significa cultivar. Aparece por vez primera en las *Tusculanas* de Cicerón, haciendo referencia a la formación de las cualidades internas del hombre para alejarlo de la barbarie a través del cultivo de las virtudes, el intelecto y la moral. Aceptación plenamente relacionada, durante el apogeo del pensamiento ilustrado, con la idea de refinamiento individual y social. Aunque a partir del siglo XVIII las distintas disciplinas sociales, como la Antropología rompieron este estrecho límite considerando a la cultura como el conjunto complejo de costumbres, creencias, modos de vida y -por consecuencia-, patrimonio de los grupos humanos, la idea social de que a través del intelecto y las artes se conquista la elevación y perfeccionamiento humano, permanece como expresión de lo que es la ‘verdadera cultura’. Ver: “El contenido de lo cultural y su devenir” en la tesis de licenciatura de CEDEÑO MÉNDEZ Rosanna, *La Política Cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo*, pp. 13-29.

<sup>21</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 261.

Y es que, la organización racional-capitalista posibilitó el establecimiento del tiempo libre o de ocio que a la postre vio surgir una gran industria del entretenimiento diseñada para satisfacer las necesidades del “consumidor” según su poder adquisitivo y las exigencias de sus estándares estéticos relacionados con cada clase social. El arte entonces, fue cumpliendo por una parte con una función de entretenimiento ligada al consumo masivo, por otra de vehículo formativo para la sociedad civilizada y moderna, y otra más: de vehículo de propaganda ideológica o de ‘lustre’ de los Estados-nación.

Aunque desde su establecimiento los Estados asumieron la labor de difusión cultural como parte de sus responsabilidades, la plena incorporación institucional de la cultura y el arte a sus tareas se concretó hasta entrado el siglo XX, cuando florecieron los primeros institutos culturales como el British Council, la Alliance Française o el Goethe Institute, así como el primer Ministerio de Cultura en Francia (1959), posteriormente emulado alrededor del mundo.

Del lado de la industrialización y mercantilización del arte, tanto el desarrollo tecnológico como la acumulación de grandes capitales durante el siglo XX, fueron propicios para el fortalecimiento de toda una industria cultural que traspasó fronteras en manos de corporativos monopólicos y posteriormente sellos transnacionales, principalmente en la cinematografía, la industria editorial y musical. Esto se relaciona por supuesto también con el valor simbólico del arte y su papel social. En una sociedad de consumo, señala Pierre Bourdieu, la clase dominante, dado su *habitus* y la condición de su ideología esteticista, está en condición de consumir obra de arte y establecer cánones de validez, mientras que la clase media y popular, dada su ideología funcionalista y su formación, es más propensa a orientarse hacia un consumo masivo.<sup>22</sup> El contenido del arte, en cada caso representa, desde luego, una función específica, que dadas las condiciones en que se realiza, reproduce las estéticas del público al que está dirigido.

En cuanto al terreno ideológico y político, es ineludible considerar la capacidad del arte de generar imaginarios sociales, estímulos sensoriales, líneas

---

<sup>22</sup> BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto*, pp. 39-41.

de opinión, de expresar genialidad y brindar prestigio, lo que le ha conferido un valor no sólo simbólico, sino muy práctico en las esferas de poder. Sirvan de ejemplo los totalitarismos europeos y la posterior división geopolítica mundial en dos grandes bloques que supusieron condiciones radicales también para el mundo del arte en el siglo XX. Abundan los ejemplos, diría Gramsci, de regímenes que convirtieron el arte en vehículo de propaganda de sus propios sistemas. “En el marco de las guerras mundiales y la guerra fría fue evidente que de Oriente a Occidente se libró una batalla entre el "arte revolucionario" y el "arte burgués", acompañada por diversas formas de censura de las manifestaciones artísticas contrarias en cada caso”.<sup>23</sup> Diría Roger Bastide: “es que el arte no es únicamente un oficio, es una creación o una afirmación de valores; es que el libro no reporta solamente un ingreso al escritor, propaga formas de pensamiento”.<sup>24</sup> No podemos dejar esto de lado a la hora de analizar el asunto del mecenazgo en el mundo contemporáneo.

Partamos entonces para los fines de este trabajo, de la idea de que en el mundo moderno -si es que en algún otro no fue así-, la relación de los artistas con el poder deviene política, ya que se trata de un asunto con implicaciones públicas derivadas de la conducción simbólica y material de la creación artística, no sólo en su estructura y medios, sino en su alcance y fines.

---

<sup>23</sup> GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, p. 13.

<sup>24</sup> BASTIDE, Roger, *Arte y sociedad*, p. 198.

## CAPÍTULO I:

### Artistas y Política Cultural en la Historia de México

Existen ciertas características constantes en las condiciones de realización del arte mexicano que tienen su génesis en etapas incluso anteriores a la formación de México como nación, las cuales se desarrollarían cada cual a su modo complejizándose a lo largo de la historia nacional, y que es conveniente tener presentes.

La llegada de pintores europeos que pretendían hacer digerible a los nativos la doctrina cristiana por medio de la alegoría y el símbolo ante la barrera comunicativa del lenguaje oral, introdujo la estética de las escuelas europeas implantando una tradición pictórica académica, que se replicaría también en otras disciplinas como el teatro, la danza y la música.<sup>25</sup> La conquista de Mesoamérica ocurrió también en el terreno de lo simbólico, y para su logro el arte fue una herramienta indispensable.<sup>26</sup> Es complejo determinar hasta qué punto y hasta cuándo los naturales adoraban a sus propios dioses o a los ajenos, lo cierto es que diversas expresiones populares coexistían como mecanismos de resistencia.

Desde entonces, se marcó una distinción entre el arte académico y el arte popular, tanto en su sentido y fines, como en su ejecución técnica, aunque en su contenido, ambos fueran en muchos casos expresión del sincretismo cultural resultante de la mezcla de iconografías, materiales, elementos indígenas, europeos y los incorporados por los esclavos africanos.

También desde un inicio de la Colonia, la importancia de los mecenas se hizo presente, ya que para cumplir con los fines didácticos de su empresa, los artistas profesionales eran invitados y mantenidos por la Iglesia y la Corona, según la costumbre europea, y también contratados por la clase pudiente para decorar

---

<sup>25</sup> DE GERLERO, Elena, "La pintura mural durante del Virreinato", p. 1015.

<sup>26</sup> Edward Said en sus interpretaciones sobre la relación *cultura e imperialismo*, resalta el papel crucial del arte como cimiento de la expansión imperial señalando que "la autoridad del observador y de la centralidad geográfica europea es reforzada por un discurso cultural que relega y confina lo no europeo a un rango secundario racial, cultural y ontológico. Paradójicamente este carácter secundario es esencial para la primacía de lo europeo", SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*, p. 112.

casas y haciendas. Por su parte, artistas y músicos populares, se mantenían de su trabajo en el campo, con lo recabado en mercados o de acuerdo a su tradición comunitaria. Con el paso del tiempo, también surgieron alternativas de entretenimiento organizadas por empresarios y pagadas por los propios asistentes, por ejemplo, los corrales de comedia (improvisados en vecindades), o en el *Coliseo Nuevo*.<sup>27</sup>

Estas distintas condiciones de hacer arte, se irían desarrollando de una manera particular acorde con el devenir de la historia nacional. A continuación y recurriendo a una exposición cronológica dividida en grandes periodos, se pretende dar cuenta de este desarrollo, realizando un recorrido general que parte del México independiente y termina con el agotamiento del régimen revolucionario en la década de los ochenta, antecedente que nos permite dar paso al análisis de las políticas culturales contemporáneas.

Merece la pena aclarar que la mención de ciertos artistas o movimientos ha sido inevitable para ejemplificar algunos escenarios, lo que no implica que sean ni los únicos ni los más importantes, en el entendido de que la alusión a la prolífica producción de obra artística de colectivos y creadores sobrepasa el objetivo del presente capítulo.

## **1.1 Acción cultural en una nación emergente**

En el siglo XVIII, con las reformas borbónicas introducidas para reforzar el control y lograr beneficios de manera más organizada para la corona, una ideología afín a la idea de progreso europea cobró fuerza: la *Ilustración*. Las prácticas religiosas, las costumbres populares, el orden público y la instrucción en general sufrieron modificaciones. El poder del clero resintió de manera inmediata dichas reformas que repercutieron también en el terreno del arte. “La fundación en 1781 de la Real

---

<sup>27</sup> Así se le nombraba al teatro oficial que era administrado por el mayordomo del Hospital Real de Naturales o en ocasiones, dado en arrendamiento a particulares en donde el público se acomodaba de acuerdo a su estrato social. Ver en: VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 60.

Academia de las Nobles Artes de San Carlos introdujo en el virreinato un arte público y estatal que al instante entró en conflicto con el arte religioso y con la concepción tradicional de lo bello”.<sup>28</sup>

Las visiones y estéticas tradicionales, coexistieron con nuevas formas sensibles, antidogmáticas y más abiertas “a una nueva concepción del mundo cada vez más secularizada, más permisiva con la sexualidad y sobre todo crítica ante la autoridad y las instituciones establecidas”,<sup>29</sup> situación aún más propicia tras la guerra de Independencia.

Sabemos que el México independiente estuvo marcado desde su origen, por la permanente lucha ideológica entre liberales y conservadores, que acrecentada por las invasiones extranjeras, no permitía la consolidación de un Estado nacional fuerte. A pesar del complejo escenario, las facciones que detentaron el poder durante el siglo XIX, se ocuparon del asunto de la educación y la cultura, cada una a su manera, con la intención de incorporar al pueblo desde sus distintas perspectivas. A la escuela se le asignó la tarea de desarrollar las facultades intelectuales y estéticas de los niños para los desafíos de la modernidad.

Al respecto, el Estado mexicano no se diferenció de ningún otro en Occidente al considerar las artes con el prefijo de “bellas” -al más puro estilo clásico-, una vía para el refinamiento y la “verdadera” expresión de cultura y civilización, es decir, el ideal burgués ilustrado, expresado en la ‘alta cultura’ fue adoptado como el referente válido. Pero pese a las intenciones, los alcances fueron limitados, ya que las condiciones de vulnerabilidad y raquitismo económico causadas por los continuos gastos de guerra, dieron si acaso para el desarrollo de algunos cuantos proyectos centralizados ajustados al vaivén del gobierno en

---

<sup>28</sup> FLORESCANO, Enrique y MENEGUS, Margarita, “La época de las reformas borbónicas”, p. 429.

<sup>29</sup> En 1772, en el momento de la consagración de la hostia, un organista tocó en templo de Jalapa el *chuchumbé*, un baile muy popular que en sus coplas hacía burla de la autoridad religiosa mediante alusiones sexuales. “La música fue en esta época, un vehículo de propagación de ideas, rumores, noticias, sátiras y críticas, y al mismo tiempo una ocasión, junto con el baile, para ejercer la libertad, para liberar los impulsos y reírse de los símbolos de autoridad religiosa y política”, Ver en: RUÍZ CABALLERO, Antonio, “Soncitos, coplas prohibidas y música ritual”, p. 144.

turno,<sup>30</sup> como lo demuestra lo ocurrido con el Gran Teatro Nacional, inaugurado en 1844 con el nombre de Gran Teatro de Santa-Anna, el cual “a los tres meses cambió su nombre por el de Teatro de Vergara; el 15 de diciembre de ese mismo año se llamó por primera vez Gran Teatro Nacional; el 23 de noviembre de 1863 se le bautizó Gran Teatro Imperial, pero volvió a ser Nacional al triunfo de la República”.<sup>31</sup>

Durante el Imperio de Maximiliano se había acrecentado la influencia europea con la apertura del Conservatorio de Música y la fundación de la *Sociedad Filarmónica* que organizaba periódicamente conciertos, la mayoría de ellos privados y destinados a los socios. También se promovió la llegada de artistas del viejo continente, como las compañías de ópera de renombre que además de presentarse en los teatros de categoría, daban algunas funciones de caridad patrocinadas por la emperatriz.

Una vez restaurada la República en 1867, aunque el referente europeo no desapareció, apuró la necesidad de impulsar un sentimiento nacionalista que sirviera como medio de cohesión y unidad para concretar el anhelado proyecto de construcción nacional. La obra plástica y escultórica que plasmaba a la época prehispánica, a los héroes patrios, así como los paisajes y costumbres mexicanos se hizo cada vez más presente. “Para la realización de pinturas de corte histórico se contó con el apoyo de la recién nombrada escuela Nacional de Bellas Artes. En 1869, el director de la institución, el reconocido michoacano Ramón I. Alcaraz, ofreció un premio especial a los alumnos que mostraran temas relacionados con la historia del país”.<sup>32</sup> En la academia no se abandonaron las temáticas religiosas, pero destacó el trabajo de pintores de gran calidad sobre temas nacionalistas como los de José María Velasco o José Obregón.

---

<sup>30</sup> Según un censo realizado en 1857 existían en el país únicamente 164 profesores de arte para atender a toda la población, panorama que no se modificó demasiado tras la restauración de la República. En: COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México*, p. 650.

<sup>31</sup> COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México*, p. 533.

<sup>32</sup> GUERRA, Ana María y DÁVILA, Carmen Alicia, “Félix Parra y la pintura nacionalista”, p. 171.

Hay que resaltar que si bien la Academia de San Carlos<sup>33</sup> desde su creación contó con una subvención oficial y becas en el extranjero para los jóvenes pintores, en el resto de las actividades artísticas no pasaba lo mismo; por ejemplo, los teatros en general pertenecían a empresarios, quienes como en la Colonia, contrataban a compañías de actores y cobraban la entrada a los espectáculos. Sin embargo, también en este terreno hubo novedades, ya que se incursionó en la exhibición de obras de dramaturgos mexicanos como Manuel Acuña, Ignacio Altamirano o Isabel Prieto, quienes abrieron la puerta a la literatura mexicana, asunto difícil en una sociedad acostumbrada a los dramas importados.

Aunque el gobierno republicano tomó acciones para promover políticas culturales y educativas a escala nacional, la realidad es que su estructura y alcances económicos seguían siendo débiles; mientras en Europa era costumbre que un dramaturgo percibiera del 10 al 20% por concepto de regalías, en México no existía algo semejante, como tampoco una ley de derechos de autor para dramaturgos o compositores que los protegiera y estimulara.<sup>34</sup> Por ello, las acciones culturales continuaron descansando mayoritariamente en las iniciativas particulares, ya no sólo de la aristocracia, sino también de intelectuales y artistas que de sus propios bolsillos o con el auxilio de amigos, organizaban tertulias, exposiciones y sacaban a la luz publicaciones. La cantidad de asociaciones que se crearon fue considerable, “mientras que en el periodo de 1836 a 1866 su número asciende a 32, en el siguiente, de 1867 a 1889, alcanza su mayor auge hasta llegar a 124”.<sup>35</sup> En este momento la prensa escrita destacó, en tanto que “no había casas editoriales formales, escaseaban los mecenas, y el Estado ni tenía recursos para editar, ni sentía la obligación de hacerlo. Así, el escritor difícilmente podía escapar a la necesidad de ser él mismo el editor y distribuidor de sus

---

<sup>33</sup> La Academia de San Carlos se convirtió en 1867 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero siguió siendo popularmente conocida bajo su primer nombre.

<sup>34</sup> El actor español Guasp de Peris presentó un proyecto al presidente en 1875 “que consistía en organizar una escuela práctica de arte dramática bajo la protección oficial [...] Uno De los puntos importantes era la proposición que se hacía para que los autores dramáticos percibieran el 10% del producto líquido de cada representación; así mismo proponía dar funciones gratuitas a favor de las clases obreras”. COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México*, p. 595.

<sup>35</sup> MARTÍNEZ, José Luis, “México en busca de su expresión”, p. 725.

obras”.<sup>36</sup> Las publicaciones en diarios, paliaron en parte esta situación al dar cabida a los intelectuales, cuya colaboración generó importantes ganancias apuntalando la industria.<sup>37</sup>

Al término de la República Restaurada la aspiración de crear un arte nacional daba sus primeros frutos, aunque en su mayoría, los artistas tuvieron que generar sus propios medios de subsistencia o depender de particulares a consecuencia del reducido presupuesto estatal, situación que sufriría modificaciones importantes en las décadas siguientes.

### **1.1.1 ¿Nacionalistas o modernistas?**

Durante la prolongada presidencia de Porfirio Díaz, el gobierno logró una fortaleza sin precedentes como resultado del régimen centralista y la inversión extranjera. La bonanza se hizo notar en la edificación de infraestructura pública, buscando estar a la altura de las naciones más civilizadas.

Al intensificarse los ideales de modernización, nuevamente se pensó que la educación constituía la principal herramienta para el progreso. Con Justo Sierra a la cabeza, se decretó la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes,<sup>38</sup> asunto trascendente porque desde ese momento, y a través del tiempo, las artes quedarían institucionalmente ligadas a las tareas educativas.

En el terreno del arte, se volteó nuevamente la mirada a los cánones europeos, intentando participar también en la vanguardia, “el romanticismo estuvo asociado a la idea del carácter, la idiosincrasia o el espíritu de comunidad nacional, mientras que el modernismo a la de cosmopolitismo, el progreso y el

---

<sup>36</sup> COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México* p. 761.

<sup>37</sup> Destacan diarios como *El Renacimiento*, *El Federalista*, *Monitor Republicano* y *El Semanario Ilustrado*, entre otros. En: COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México*, p. 762.

<sup>38</sup> El proyecto educativo se desarrolló principalmente en las ciudades, ya que la población rural fue poco atendida por el Estado, quien más bien delegó a la Iglesia la tarea, recuperando ésta rápidamente su área de influencia.

individualismo”.<sup>39</sup> Atrás habían quedado los ideales de los prohombres de la cultura nacionalista de la Reforma, que habían insistido en la necesidad de crear un arte nacional, “una escuela mexicana”.<sup>40</sup>

De acuerdo con Leopoldo Zea, Justo Sierra, quien era seguidor de la teoría *Spenceriana*, consideraba que el carácter retrógrado indígena podía modificarse al ponerse en contacto con los individuos aptos para el progreso, por ello había que “incorporarlos” a lo mejor de la cultura occidental.<sup>41</sup> A las críticas hechas a Porfirio Díaz por los detractores de su régimen, se sumó la del *afrancesamiento* que imponía sobre los valores nacionales.

El pertenecer al mundo moderno al estilo europeo y norteamericano estuvo más cerca de las aspiraciones oficiales que el reconocimiento de una índole propia y original. El aire occidentalizante y modernizador pretendió modelar la estructura del México porfiriano, cuyo sueño descansó en el afán de estar a la altura de las naciones más civilizadas.<sup>42</sup>

Es justo decir que esta perspectiva no fue exclusiva del gobierno mexicano, “París era en verdad la capital del siglo XIX. A pesar de la debilidad económica de Francia respecto del Reino Unido, a fines del siglo XIX la cultura francesa era considerada resultado natural y universal de la evolución del pensamiento occidental moderno”,<sup>43</sup> no es por eso extraño que las inauguradas naciones latinoamericanas encontraron ahí su referente ideológico, estético, científico y su modelo político, en tanto que la Revolución francesa y el pensamiento liberal habían sido inspiración de su propia independencia.

Con ese referente, se construyeron fastuosos edificios a cargo de arquitectos extranjeros, como Adamo Boari, que levantó el plateresco-veneciano Palacio de Correos, Silvio Contri el de Comunicaciones y Emilio Bernard el inconcluso Palacio Legislativo. Se dio entrada también a la novedad arquitectónica

---

<sup>39</sup> GUERRA, María y REYNOSO, Ricardo, “Informe de Cultura México” de la OEI.

<sup>40</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, “El proceso de las artes (1910-1970)”, p. 947.

<sup>41</sup> ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, p. 414.

<sup>42</sup> PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, p. 38.

<sup>43</sup> TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, p. 27.

del momento, el *art nouveau*.<sup>44</sup> Sobresalió la creación de museos, como el de Artillería (1880), el del Palacio de Minería, así como el Museo de Teotihuacán (1910). Se dispuso la transformación del Museo Nacional en Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En cuanto a la provincia, proliferaron en las capitales institutos científicos y literarios (que posteriormente se convirtieron en universidades públicas).<sup>45</sup> Es muy importante subrayar que con un Estado fortalecido, lo que tuviera que ver con políticas públicas, entre ellas las culturales, quedaron a partir de entonces bajo la casi absoluta tutela del Estado y de su financiamiento.

La contradicción entre nación moderna, habitada por diversos pueblos indígenas empobrecidos, se intentaba “resolver” -o quizá disimular- de manera simbólica; para explicarlo sirva el siguiente ejemplo: en la exposición internacional de París en 1889, que se utilizó como plataforma para dar a conocer los avances nacionales, los pabellones *neoaztecas* que expresaban el exotismo recurrente de ese tiempo no se hicieron esperar;<sup>46</sup> allá se enviaron Charros, Tehuanas y otros símbolos que resaltaban lo nacional, mientras que en la capital se construía el palacio de Bellas Artes con un diseño europeo. Como subraya Mauricio Tenorio, “el cosmopolitismo era un requisito de la modernidad que al mismo tiempo que demandaba la homogenización de todas las características y deseos humanos, apreciaba y deseaba lo exótico y estrafalario”,<sup>47</sup> por eso el conflicto existente entre la necesidad de ser cosmopolita y racialmente original. Los símbolos de lo indígena se exaltaron como lo característico de lo mexicano, como un orgullo que debía exhibirse en museos, mientras que el indígena vivo continuó tan relegado como en la Colonia.<sup>48</sup>

Por otra parte, el arte no “culto” tenía su propias expresiones, tal es el caso del trabajo realizado por los grabadores Manuel Manilla y Guadalupe Posada,

---

<sup>44</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 14.

<sup>45</sup> RICO MANSARD, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México*, p. 188.

<sup>46</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 14.

<sup>47</sup> TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales...*, p. 23.

<sup>48</sup> MONTFORT PÉREZ, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, p. 38.

quienes se mofaban del régimen y “tenían el descaro de -inconscientemente- restregarles en la cara a los señores de la cultura que México, a pesar de lo que ellos quisieran, no era París”.<sup>49</sup> Las expresiones populares continuaban en un camino paralelo, como había ocurrido antes y como ocurriría después, casi siempre ignoradas por el oficialismo y el poder dominante, a menos que fueran de utilidad como elemento de cohesión social o promoción folklórica en el extranjero.

## 1.2 El “Renacimiento” mexicano: batuta cultural del Estado

Una vez promulgada la Constitución de 1917, dio inicio la ardua tarea de construir la estructura institucional que resolviera la gran crisis social que la Revolución había dejado. Las reflexiones de intelectuales sobre el posible futuro de México no se hicieron esperar, dando como resultado un retrato que dejaba ver “enormes distancias entre ricos y pobres, entre norteños y abajeños, entre indios y mestizos, entre ciudadanos y rancheros, entre nacionales y extranjeros, en fin, entre todos aquellos que eran capaces de colorear los matices del gigantesco espectro social y cultural albergado por el territorio mexicano.”<sup>50</sup>

Esta realidad impulsó el proyecto de José Vasconcelos que en 1921 quedó al frente de la recién creada *Secretaría de Educación Pública* (SEP), integrada por tres departamentos: Alfabetización, Bibliotecas y Bellas Artes; sumándose en 1922, la Dirección de Cultura Estética. A través de las *misiones culturales*, buscó vincular la obra de la Revolución con los servicios educativos a fin de lograr la “elevación” del pueblo y generar “un hombre nuevo”, despertando su espíritu e incorporándolo a la cultura universal.<sup>51</sup>

Al darle al arte la función de vehículo para la *salvación* y de incorporación del pueblo al proyecto estatal, se fomentó la creación de una *estética de lo*

---

<sup>49</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 13.

<sup>50</sup> PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, p. 36.

<sup>51</sup> VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, p. 244.

*mexicano* a través de símbolos, mitos y de un imaginario histórico para la afirmación de una identidad nacional.<sup>52</sup>

La *mexicanidad*, se construyó sobre la base de una síntesis que dada la complejidad cultural del país, devino en la simplificación de estereotipos asimilados como “mexicanos”.<sup>53</sup> Roger Bartra analiza que la unidad nacional dentro de la que aparece el *ser del mexicano* únicamente tenía sentido en el interior de un sistema de dominación. “La cultura nacional se identifica con el poder político, de tal manera que quien quiere romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar -o peor: traicionar- a la cultura nacional”.<sup>54</sup>

Siendo así, puede señalarse que el impulso del nacionalismo era parte del proyecto de reconstrucción tras la Revolución y de la génesis de un nuevo régimen que se consideró heredero de las conquistas revolucionarias y encargado de edificar la estructura de la nación alrededor del partido de Estado. Los artistas jugaron un papel central en dicha tarea, ya que desde el gobierno se privilegiaron las creaciones orientadas a la descripción de las conquistas del pueblo y de sus caudillos, que proveían de un pasado histórico común y de la impresión de una justicia social finalmente lograda. Pero como expresaría Rufino Tamayo desde su posición crítica al arte oficialista: “Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales”.<sup>55</sup>

La función que se le adjudicó al arte, no demerita ni la calidad estética ni la obra de múltiples artistas que tras rechazar las corrientes extranjeras buscaron

---

<sup>52</sup> Vasconcelos reconoció que antes del llegar a la SEP estudió el programa de Lunatcharsky, ministro de Instrucción de la URSS, con la idea de elaborar un plan de salvación y regeneración del pueblo por medio de la cultura. “A él debe mi plan más que a ningún otro extraño”, Ver en: VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, p. 78.

<sup>53</sup> Para la expresión de esa *mexicanidad*, los artistas se remitieron a las imágenes de los héroes patrios, también de personajes prototípicos de la vida social, a la geografía mexicana, y fundamentalmente a elementos raciales distintivos. El método *Best Maugard* adoptado en la plástica y basado en siete caracteres primarios cuya fuente fue el sistema de análisis estatigráfico de Franz Boas y Manuel Gamio, en sus estudios antropológicos sobre Teotihuacán, sirvió como base iconográfica del dibujo nacionalista. En: AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y Poder*, p. 107.

<sup>54</sup> BARTRA, Roger, “Melancolía y metamorfosis del mexicano”.

<sup>55</sup> En: MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1035.

generar un arte propio que dejara de buscar en Europa o Estados Unidos su referente. Muchos de ellos se agruparon en el Sindicato de Artistas Revolucionarios, quienes en su manifiesto “proponían un arte público, para todos y por lo tanto monumental”,<sup>56</sup> cumpliendo así una función social (no hay que olvidar la influencia de la Revolución Rusa y del pensamiento comunista en muchos de los intelectuales de esos momentos).<sup>57</sup>

Surgió así el fenómeno conocido como “Renacimiento mexicano” encabezado principalmente por los muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros; pero extendiéndose prácticamente a todos los terrenos del arte, como la literatura (a través de la novela de la Revolución), o la música, con exponentes de la talla de Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.

En múltiples edificios públicos quedó plasmada la lucha de las clases oprimidas y de los héroes patrios; desde la perspectiva de Alan Riding, el sistema político autoritario se benefició en dos sentidos de la relación con la élite intelectual, por una parte porque avalaba el poder del grupo gobernante y porque el contenido nacionalista de gran parte de su arte, sirvió como sustituto de verdaderas medidas revolucionarias. “El gobierno aprendió que la retórica izquierdista y contra Estados Unidos apaciguaba a la izquierda intelectual y se convertía en un arma útil contra los conservadores internos”.<sup>58</sup>

Evidentemente la posición antimperialista de algunos de los artistas del momento se contradecía con su práctica, ya que además del Estado mexicano, sus principales mecenas fueron empresarios y el gobierno norteamericano.<sup>59</sup> “La

---

<sup>56</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 17.

<sup>57</sup> Fue muy común la conformación de organismos artísticos con perfil político, como el LIP (Lucha intelectual Proletaria) formado en 1931 por Siqueiros, Pablo O’Higgins y Juan de la Cabada. Posteriormente en 1934 se formó la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) que usaban la consigna *Ni con Cárdenas ni con Calles* y exigían la liberación de intelectuales presos en las Islas Marías así como la reanudación de relaciones con la URSS. Siguiendo la tendencia, se fundó también la FEAR (Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios), en la que participaron artistas como Silvestre Revueltas, Blas Galindo y María de Mar. Ver en: MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1017.

<sup>58</sup> RIDING, Alan, *Vecinos distantes, Un retrato de los mexicanos*, p. 354.

<sup>59</sup> Morrow, el embajador de los Estados Unidos en México en 1929, subsidió a Diego Rivera para pintar un mural en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, “mismo que donaría a México como prueba de amistad del pueblo estadounidense. Este gesto tuvo un enorme valor simbólico porque, así, el diplomático demostraba

lista de patrocinadores incluiría al embajador de los Estados Unidos en México, la Carnegie Corporation of New York, la American Federation of Arts y el General Education Board de la Rockefeller Foundation”.<sup>60</sup>

Octavio Paz hizo su propia crítica al nacionalismo manifestando que fue una máscara ideológica “su función no es tanto revelar la realidad, sino ocultarla. El nacionalismo cultural es una amalgama de odio hacia el extranjero, falsa suficiencia nacional y narcisismo”.<sup>61</sup> Pero lo cierto es que la escuela mexicana proyectó al país internacionalmente como nunca se había hecho y por vez primera se consideró que se contaba con un arte auténticamente mexicano. Muchos artistas sin embargo, no comulgaron con esta corriente, principalmente por considerarla una manipulación del poder, manifestando un interés por generar una estética genuina que no se valiera de versiones oficialistas de la historia, como fue el caso de Tamayo.

Otros tantos, exploraron la veta política pero no desde el oficialismo, sino desde la convicción ideológica. Tal es el caso del *Taller de la Gráfica Popular* (1937), heredero de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*,<sup>62</sup> que a favor de la causa cardenista, y en contra del gobierno de Calles, hacían un arte politizador a favor del indigenismo, “la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización sindical; un arte que mostraba sin rodeos las fobias jacobinas de los talleristas y su disposición para combatir las amenazas internacionales y los horrores del fascismo”.<sup>63</sup>

Y es que los cambios internacionales en el contexto de entreguerras como los internos producidos tras la Revolución, fueron propicios para el surgimiento de diversas tendencias y disidencias artísticas. Muchos creadores contaban con una formación profesional sólida en la música, las letras y las artes escénicas, y se

---

que incluso el mejor artista de México -y sobre todo afamado comunista- estaba dispuesto a colaborar con el representante del gobierno estadounidense”. En: AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y Poder*, p. 295.

<sup>60</sup> UGALDE, Alejandro, “Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras”, pp. 57-58.

<sup>61</sup> Ver en: EDER, Rita, “Modernismo, modernidad y modernización”, p. 349.

<sup>62</sup> La LEAR había sido fundada en 1933 para hacer frente a la censura oficial. Su órgano de difusión fue el periódico *Frente a Frente*, ilustrado por Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez, entre otros.

<sup>63</sup> MUSACCHIO, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, Ver en: *Fondo de Cultura Económica* [en línea].

cuestionaban su papel social, la tradicional servidumbre a las élites o la función de su arte como simple entretenimiento, adorno o justificación. Además, la llegada de fotógrafos, pintores, poetas y cineastas de Europa como refugiados o exiliados,<sup>64</sup> y los estadounidenses formados en la nueva capital del arte (Nueva York), influyeron en la apertura estética y también en la defensa del valor del arte por el arte.

Estas condiciones incidieron en la forma de organización de los artistas que comenzaron a gestionar vías alternas a las oficiales, subsistiendo de la venta de su trabajo en el extranjero, o allegándose apoyos entre conocidos y amigos hasta que alcanzaban un prestigio que no podía ser ignorado por las instituciones. En el país no había una burguesía asentada y culta (prototipo de mecenas en Europa y Estados Unidos) que se interesara en un arte de vanguardia y no conservador, por ello, y dada las condiciones de subsistencia raquítica de algunos de estos artistas, se hizo común en el imaginario social considerar a quienes se dedicaban a esta profesión, como “bohemos”.<sup>65</sup>

Surgieron experimentos como el *Teatro de Ulises* en el que escritores como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen, adaptaron para teatro de cámara una casa de la calle Mesones en el centro de la Ciudad de México. A diferencia de las *carpas* a la que asistía un tipo de público popular, en este sitio y los que surgieron posteriormente, se fue formando un público que aunque reducido, gustaba de un teatro experimental, dispuesto a pagar una entrada para un espectáculo cuyo sentido no era el entretenimiento, sino la reflexión o el goce

---

<sup>64</sup> El mundo del arte mexicano indudablemente se vio influenciado por artistas de diversas disciplinas, principalmente republicanos españoles. En la década de los cuarenta arribaron al país personalidades como Max Aub, Pedro Garfias, Luis Buñuel o Francisco Reiguera. Fue trascendente también la llegada de artistas del género femenino como Remedios Varo, Leonora Carrington y Tina Modotti.

<sup>65</sup> Aunque el término *bohémio* proviene de la región Checa de Bohemia y fue usado para referirse a los gitanos que llevaban una vida excéntrica y contrapuesta a la burguesía sedentaria, en el uso popular se le ha relacionado con el estilo de vida “romántico” de los artistas que no se sujetan a las normas establecidas ni se preocupan por la acumulación de bienes materiales. Ver en: GUIDO GÓMEZ DE SILVA, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, p. 114.

estético. A decir de David Olgúin, esta iniciativa “le daría carta de identidad a lo que podríamos llamar el comienzo del teatro de arte en México”.<sup>66</sup>

También la universidad jugó un papel importante, ya que tras alcanzar su autonomía en 1929, canalizó parte de sus recursos al mecenazgo, fundando la Escuela Nacional de Música y abriendo su propia galería en la que exponían artistas que no tenían cabida en los espacios auspiciados por el gobierno. Posteriormente se fundó el *Laboratorio de Arte* (que más tarde tomó el nombre de Instituto de Investigaciones Estéticas).<sup>67</sup> La Dirección de Difusión Cultural se encargó además, de la organización de concursos, programación de temporadas de teatro universitario, conciertos, entre otros. El papel de la Universidad Nacional se replicaría en las universidades estatales, a través de sus propios departamentos de difusión cultural.

En otro tenor, a partir de la década de los treinta, un fenómeno relacionado con la tecnología impactó a los artistas mexicanos: la emergente industria del entretenimiento, que alcanzó audiencias masivas a través de la radio y el cine. Resulta relevante, porque esta industria nació y creció mayoritariamente en manos de la iniciativa privada, y por consiguiente, la influencia que ejerció en gustos y en el imaginario colectivo, quedarían bajo su orientación.

En 1930 el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta inauguró la estación de radio XEW (afiliada a la RCA network de Estados Unidos), que para 1939 ya contaba con cincuenta estaciones.<sup>68</sup> La legislación de ese momento (una de las pocas con mayor incidencia en la historia de las comunicaciones), obligaba a que un cuarto de la programación fuera de música “típica mexicana”, lo que difundió masivamente a cantantes y compositores como Guty Cárdenas, Lucha Reyes o Agustín Lara. También, en 1938 salió al aire *La hora nacional*, producida estatalmente y transmitida cada semana en todas las estaciones.

---

<sup>66</sup> OLGUÍN, David, “El Cacharro de Mesones 42: Teatro de Ulises”, p. 59.

<sup>67</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, p. 151.

<sup>68</sup> RUBENSTEIN, Anne, “Mass Media and Popular Culture in the Postrevolution Era”, p. 606.

La industria cinematográfica comenzó también a contar con un público nutrido al desarrollarse el cine sonoro, en el caso de México con la primera película: *Santa*. Además del melodrama, las cintas campiranas y rancheras que exaltaban el prototipo mexicano tuvieron gran éxito. Muchos artistas encontraron una plataforma de lanzamiento a través de estos medios que eran del gusto popular. Mientras la “alta cultura” era sostenida por el mecenazgo oficial o a través de la autogestión, lo producido en la naciente “industria del espectáculo” se financiaba tanto con recursos privados como con públicos.

### **1.3 Institucionalización de la cultura y el arte: 1940-1970**

En la década de los cuarenta ocurrieron cambios significativos en lo que a política cultural se refiere. Por una parte fue reformado el artículo tercero (1946), apareciendo por vez primera la palabra *cultura* en los documentos constitutivos.<sup>69</sup> Esta reforma fue impulsada por el entonces Secretario de Educación Jaime Torres Bodet, quien por su carrera diplomática y artística, estaba inmerso en la política exterior de vanguardia, llegando incluso a ser nombrado director general de la UNESCO dos años después.

Con la visión humanista de Torres Bodet, se impulsó fuertemente la educación artística, para lo cual se fundó durante ese mismo año, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), acción trascendente por ser desde entonces la institución estatal más importante para el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes.<sup>70</sup>

Con este aliento, en 1947 se fundaron la Academia Mexicana de la Danza, la Escuela Nacional de Teatro, La Academia de la Ópera y la Orquesta Sinfónica

---

<sup>69</sup> El artículo tercero constitucional establece que: “La Educación que imparta el Estado [...] b) Será nacional, en cuanto -sin hostilidades ni exclusivismos- atenderá a la comprensión de nuestros problemas, al aprovechamiento de nuestros recursos, a la defensa de nuestra independencia política, al aseguramiento de nuestra independencia económica y a la continuidad y acrecentamiento de nuestra cultura”, *Los Derechos del Pueblo Mexicano, México a través de sus Constituciones*, p. 85.

<sup>70</sup> Esto quedó estipulado en la “Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura” del 31 de diciembre de 1946, en el *Diario Oficial de la Federación*.

Nacional del Conservatorio, y en 1948, el Museo Nacional de Artes Plásticas.<sup>71</sup> Estas acciones impulsaron la profesionalización y formación de nuevas generaciones de artistas y la producción cultural del Estado a una escala mayor.<sup>72</sup> En cuanto a la SEP, en 1951 se creó el Departamento de Extensión Cultural, encargado de las misiones, los organismos sindicales, las ligas agrarias, la prensa nacional, las salas de lectura, el teatro y el cine.

Para este entonces, ya era común y público que la figura presidencial se rodeara de alguna élite intelectual, que creando líneas de opinión, daba carta de legitimidad a sus acciones; al término de la segunda guerra mundial, refiere Carlos Monsiváis, el “hamiltonismo oficial acepta complacido la gigantesca afluencia de capitales extranjeros que van adueñándose de la economía. La desnacionalización va inventando y patrocinando a la unidad Nacional y en el terreno de la cultura, las actitudes ideológicas específicas se arrinconan entre premios, homenajes y celebraciones conjuntas del Poder y del Espíritu”.<sup>73</sup> En ese tenor, fue instituido el Premio Nacional de Ciencias y Artes, y los primeros galardonados: Alfonso Reyes, José Clemente Orozco, Manuel M. Ponce, Mariano Azuela y Diego Rivera.

Ahora bien, considerando el contexto de la época en que la depresión del mercado internacional a causa de la Segunda Guerra Mundial había favorecido en México la creación de una política de sustitución de importaciones (que generó un gran auge económico), la creciente clase media, producto del “milagro mexicano”, fue adoptando nuevos estilos de vida, dejando de identificarse con temas de lucha social y adoptando formas de entretenimiento acordes con la vida citadina. Como consecuencia, creció rápidamente la demanda de melodramas en la radio, la

---

<sup>71</sup> VIDALES, Ismael, *Cronología de la Educación Mexicana*, p. 106.

<sup>72</sup> En 1947, el INBA realizó su primera producción teatral involucrando a las grandes figuras del arte con la obra *Don Quijote*, adaptación de Salvador Novo “con música original de Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay y Blas Galindo, con la interpretación de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección musical de Eduardo Hernández Moncada; con coreografías de Guillermina Bravo; decorados de Julio Castellanos, Carlos Mariscal y Julio Prieto, *Don Quijote* fue vista por más de 50 mil escolares [...]”, en: MONCADA, Luis Mario, “El milagro teatral mexicano”, p. 99.

<sup>73</sup> MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” p. 1035.

historieta y principalmente el cine, que alrededor de los grandes íconos de la cinematografía nacional, tuvo su “época de oro”.<sup>74</sup>

Aunque el gobierno subvencionó parte del desarrollo de esta industria, los principales impulsores fueron nuevamente empresarios (en 1944 Emilio Azcárraga, con financiamiento de Hollywood, había levantado los Estudios Churubusco).<sup>75</sup> Lo mismo ocurrió en lo que a la televisión se refiere. En 1955, con la fusión de XEW-TV y XHGC, la empresa Telesistema Mexicano (que más tarde se convertiría en el consorcio Televisa), comenzó su incremento monopolístico.

A diferencia de Estados Unidos, de donde se supone que México adoptó el modelo de organización, la televisión mexicana se desarrolló de una manera concentrada en extremo, casi monopolística, y centralizada, controlada casi en su totalidad desde la ciudad de México. Esto significó también su surgimiento como formidable recurso de poder [...].<sup>76</sup>

Actores, bailarines, músicos y escritores fueron solicitados para trabajar en ambas industrias, muchos de ellos formados en las escuelas de arte estatales, que ahora servían para cubrir la demanda de artistas en estas empresas. Otros fueron “descubiertos” en sus lugares de origen o en los teatros de revista.

Siguiendo la tendencia europea de creación de los primeros Ministerios de Cultura (1959), las acciones culturales oficiales se identificaron cada vez más con el ámbito de la alta cultura y el cuidado patrimonial, desligándose de lo relativo a la prensa o los medios de comunicación. Se crea así la *Subsecretaría de Asuntos Culturales* en 1963.

---

<sup>74</sup> Las historias campiranas fueron sustituidas por las que reflejaban el proceso de urbanización propiciado por el *boom* económico. Alejandro Galindo llevó a la pantalla *Una familia de tantas*, que reflejaba la forma de vida de la clase media ciudadana. Por su parte Ismael Rodríguez realizó la trilogía de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, que ubicada en vecindades de la capital, se convertiría en la cumbre del melodrama popular. En: LOZOYA, Jorge Alberto, *Cine mexicano*.

<sup>75</sup> RUBENSTEIN, Anne, “Mass Media and Popular Culture in the Postrevolution Era”, p. 613.

<sup>76</sup> SÁNCHEZ, RUIZ, Enrique, “Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000”, p. 403.

En el terreno de la Academia, los artistas veían agotada la senda nacionalista, y en la inaugurada década de los sesenta habían prácticamente roto con lo que quedaba de ésta:

Los jóvenes inconformes como Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, encontraron un rechazo absoluto en los medios oficiales: no en balde las esferas gubernamentales habían entendido inteligentemente el arte de la *escuela mexicana* como un magnífico instrumento de propaganda, especialmente en el exterior, y no en balde la *escuela* había conseguido hacerse de un mercado importante entre el medio de funcionarios enriquecidos y la burguesía surgida al calor de contratos oficiales.<sup>77</sup>

El propio Felguérez expresó que todavía en la década de los cincuenta la Escuela Mexicana controlaba a los artistas, las galerías y al mercado, “la nueva generación no aceptamos plegarnos a ese monopolio dictatorial que prevalecía en el campo de la plástica, ¿Cómo logramos esa liberación? Buscando nuevas fuentes de referencia en la tradición del arte moderno [...]”.<sup>78</sup>

La infraestructura cultural que la bonanza hizo posible edificar, dio lugar a la “creación del complejo de museos de la zona de Chapultepec (Antropología, Arte Moderno, Historia Natural, etc.) y la edificación de la Unidad Cultural de Bosque con el Auditorio Nacional como articulador principal”.<sup>79</sup> Con motivo de las olimpiadas, se realizó el proyecto escultórico *la ruta de la amistad*, que mostró el trabajo de veinte escultores internacionales a escala monumental, lo que daría pie a que “a partir de ese momento varios escultores mexicanos trabajaran en torno a la concepción de escultura urbana”.<sup>80</sup>

Era claro que la política cultural continuaba centralizada, únicamente la gran red de teatros del Seguro Social benefició al resto de las ciudades del país. En las capitales de los estados se contaba con *casas de la cultura* que ofrecía talleres de

---

<sup>77</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 24.

<sup>78</sup> Citado por Rita Eder en: “Las artes visuales en México, de 1910 a 1985”, p. 341.

<sup>79</sup> NIVÓN BOLÁN, Eduardo, “Cultura e integración económica. México a siete años del Tratado de Libre Comercio”.

<sup>80</sup> SÁENZ, Olga, “Ocaso de la escuela mexicana: las vanguardias”, p. 367.

arte, algún teatro de abolengo heredado de la Colonia, bibliotecas y museos, pero en los municipios, era prácticamente nula la infraestructura cultural.

### **1.3.1 Ocaso del proyecto cultural revolucionario: 1970-1982**

Para la década de los setenta, el régimen emanado de la Revolución, que había establecido una estructura monolítica con un poder centralizado, controlando sindicatos y manteniendo los privilegios de una burguesía parasitaria, mostró su agotamiento estructural resultado de la dependencia tecnológica y del capital extranjero.

En el sexenio de Luis Echeverría se hizo evidente que la crisis económica y social había imbuido al país. Pese a la gran represión del movimiento estudiantil del 68 -y las posteriores-, surgieron nuevos espacios y grupos sociales que expresaron la efervescencia de ideas en el plano político y de sensibilidades en el artístico.

Esa efervescencia que se vivió en México, estuvo ligada al contexto de la Guerra Fría y su política de endurecimiento, que apoyó el establecimiento de dictaduras militares en Latinoamérica y la represión en buena parte del orbe. Los movimientos estudiantiles gestados al final de los años sesenta alrededor del mundo (Praga, Berlín, París, México, Uruguay, Chicago), cuestionaban el control bipolar y su intromisión en los asuntos nacionales internos. Su búsqueda por un cambio en el orden político y la crítica a la sociedad de consumo, abrieron la puerta a las ideas de libertad y al derecho de participación.

La lucha por la transformación política y los cambios en los modos de vida en general, hicieron surgir diversas manifestaciones *contraculturales*. León Olivé señala como contracultura a “aquella que deliberadamente se opone a los valores y normas de una cultura dominante”,<sup>81</sup> que en este caso, resultó en expresión de resistencia y rebeldía contra la opresión de dichas normas. En su momento,

---

<sup>81</sup> OLIVÉ, León, *Interculturalismo y Justicia Social*, p. 26.

destacó el movimiento musical alrededor del rock como su principal vía, pero prácticamente ocurrió en todo el mundo del arte con el *happening*, el arte conceptual y experimental, así como en revistas y complementos culturales del momento.<sup>82</sup>

La autogestión cobró fuerza tras el surgimiento de los *grupos*,<sup>83</sup> como *el salón independiente*, *la gráfica del 68* o *Tepito Arte Acá*, que buscaban utilizar espacios al aire libre como una manera de estar en contacto directo con el público y desmarcarse de los circuitos oficiales, provocando con su arte una reacción política.<sup>84</sup> “Ningún secretario de Educación con algún proyecto en mente mandó llamar a los artistas; ellos lo hicieron en forma independiente y algunos fueron perseguidos por utilizar espacios públicos, no respondieron a un arte de Estado, sino a sus propias propuestas”.<sup>85</sup>

En las artes escénicas fue importante la conformación del Centro Libre de Experimentación Artística y Estética (CLETA), que aunque a la postre se le asoció con un arte panfletario, fue semillero para la conformación de grupos independientes en el país. El grupo *los Mascarones* que formó parte de esta iniciativa, promovió que el festival de Teatro Chicano, organizado cada año en los Estados Unidos por el grupo *Teatro Campesino*, se realizara en 1974 en México.<sup>86</sup>

Rita Eder considera que el evento culminante del trabajo colectivo fue la coalición de los grupos *El Colectivo*, *Germinal*, *Mira*, *Proceso Pentágono*, el *TAI*,

---

<sup>82</sup> Alejandro Jodorowsky comenzó a publicar sus *fábulas pánicas* en el *Heraldo de México*. Revistas como *La piedra*, conformaron una editorial anti oficial. En: José Agustín. *Tragicomedia mexicana 2*, p. 61.

<sup>83</sup> A principios de los años setenta, “se conformaron alrededor de quince grupos que aglutinaron a más de cien miembros entre artistas plásticos, fotógrafos, historiadores, filósofos, cineastas, críticos de teatro, diseñadores, etcétera”, ver en: SÁENZ, Olga, “Ocaso de la escuela mexicana: las vanguardias”, p. 370.

<sup>84</sup> El Salón Independiente fue un grupo disidente de la iniciativa oficial *Exposición Solar*, para los festejos olímpicos. Ahí participaron Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, entre otros, establecieron que sus trabajos debía realizarse en papel periódico para expresar que el valor del arte no debía depositarse en un objeto, “sus miembros fueron, por lejos, los artistas más solidarios del movimiento estudiantil de 1968, lo que se ve, entre otras cosas, en que varios de ellos realizaron un mural conjunto y efímero en las mamparas que cubrían el dinamitado monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria”, ver en: MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, p. 189.

<sup>85</sup> EDER, Rita, “Las artes visuales en México, de 1910 a 1985”, p. 370.

<sup>86</sup> LÓPEZ, CABRERA, Julio César, “El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad”, p. 37.

TIP, y Suma, que en 1978 formaron el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.<sup>87</sup>

Por otra parte, el exilio de artistas de América Latina identificados con los ideales revolucionarios cubanos y establecidos en México tras los golpes de Estado en Chile, Uruguay y Argentina, difundieron la “música latinoamericana”, el “canto de protesta” y la “nueva trova”, formando un público propio e influyendo en cantores mexicanos que se identificaron con esa tendencia. Esto fue aprovechado por el gobierno de Luis Echeverría, que se propuso darle un toque “popular y antimperialista” a su gobierno como una manera de conciliación con la juventud y los intelectuales. Es elocuente que tras las represiones y ‘pesquisas’ del Estado, el presidente declarara: “En México no hay arte oficial. La creación intelectual no es objeto de consignas estatales ni de compulsión económica. A nadie se persigue, ni siquiera se molesta, por el libre o público ejercicio del pensamiento filosófico, científico, político o económico”.<sup>88</sup>

Echeverría se pronunció a favor de un arte de *contenido social* “y como ya no había muralistas, decidió apoyarse en los cineastas”,<sup>89</sup> siendo éste el arte más subvencionado durante su sexenio. Para fomentar el crecimiento de la industria, nombró a su hermano como director del Banco Nacional Cinematográfico. Los directores de cine fueron apoyados por las productoras oficiales Conacine y Conacite; se incluyeron entre las propiedades gubernamentales los Estudios Churubusco; comenzó labores el Centro de Capacitación Cinematográfica y se inauguró la Cineteca Nacional.

Claro que estas acciones no beneficiaron únicamente a los creadores nacionales, también fueron convenientes para los dueños de las salas de

---

<sup>87</sup> El frente buscaba apoyar las causas populares y participaba en la elaboración de mantas, carteles, y propaganda en las manifestaciones o actos políticos contra el gobierno. Ver en: EDER, Rita, “Las artes visuales en México, de 1910 a 1985”, p. 373.

<sup>88</sup> Luis Echeverría Álvarez, primer informe de gobierno, 1 de septiembre de 1971. En: *México a través de los informes presidenciales*, p. 338.

<sup>89</sup> José Agustín hace esta afirmación no porque hubieran desaparecido las pinturas en formato monumental, sino porque para entonces usarlas con los temas oficiales consabidos resultaba trillado y no era ya efectivo para el gobierno como medio propagandístico. Ver en: *Tragicomedia mexicana 2*, p. 66.

exhibición, quienes sin arriesgar ni producir nada, tenían a su disposición mucho material estatal que ya había sido subvencionado y era nuevamente pagado en taquilla por el público asistente (pasando a generar ganancias de 164 millones en 1971 a 360 millones en 1976).<sup>90</sup>

Si durante todo el pasado colonial y también en el nacional había existido una clara diferenciación entre el arte “culto” o académico y el arte “popular”; con una industria del entretenimiento muy fortalecida y de alcances masivos, se hizo evidente que existía una categoría más, la de arte “comercial”. Actores comerciales eran los que participaban en telenovelas y programas cómicos televisivos, mientras que actores de arte, los que integraban el reparto de las obras de Julio Castillo o Vicente Leñero. Pero además de estas “categorías”, los creadores cuyo trabajo no se ajustaba a dichas clasificaciones y estaban al margen del *establishment*, pasaron a engrosar las filas de los movimientos contraculturales o alternativos -como serían después catalogados-.<sup>91</sup>

Cabe subrayar que la UNAM se destacó en el periodo por su labor cultural con la apertura del Centro Cultural Universitario que incluyó al teatro Juan Ruíz de Alarcón y el foro Sor Juana Inés de la Cruz, financiando además las producciones de las obras ahí presentadas.

Hasta el gobierno de Luis Echeverría, el proyecto estatal emanado de la Revolución (con los respectivos matices de cada gobierno), había logrado erigir al paso del tiempo una importante infraestructura cultural, compuesta en primera instancia por escuelas de educación básica y bibliotecas multiplicadas a lo largo del territorio nacional, pero también por universidades, museos, teatros y espacios culturales (mayoritariamente en las capitales), tendencia que sufriría un cambio paulatino, frenándose en los siguientes dos sexenios.

Cuando arribó López Portillo a la presidencia (1976) la promoción de manifestaciones folklóricas tan gustadas por su predecesor fueron sustituidas por

---

<sup>90</sup> SÁNCHEZ RUÍZ, Enrique, “Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000, p. 412.

<sup>91</sup> CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La Política Cultural en México...*, p.72.

un arte elitista cuyo objetivo era el de “adornar” la gestión. Destaca la figura de la hermana del presidente, a quien le creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía en la Secretaría de Gobernación, recordada por el incendio de la Cineteca Nacional, causado por las erróneas formas de almacenaje que llevó a la pérdida de parte del legado cinematográfico nacional.

Esto parecía corroborar que la iniciativa privada sabía mejor del negocio de los medios masivos, al menos así lo demuestran las siguientes cifras: en 1977 quince grupos controlaban el 84% de las estaciones comerciales en México, para 1980 se contaba con 852 estaciones en total, de las cuales 805 eran comerciales y sólo 47 culturales.<sup>92</sup>

Con el aliento de la administración anterior, se promulgó la Ley Orgánica de Administración Pública Federal en 1976, que estipuló las funciones de la administración pública sobre *cultura*, entre ellas la de fomentar las relaciones de orden cultural con los países extranjeros; establecer los criterios educativos y culturales en la producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial; organizar, controlar y mantener al corriente el registro de la obra literaria y artística; organizar exposiciones artísticas, ferias, certámenes, concursos, audiciones, representaciones teatrales y exhibiciones cinematográficas de interés cultural.<sup>93</sup>

Aunque el enunciado legal constituyera una base importante en la política cultural, *de facto* las acciones se encausaron a otros rumbos. En esta administración fue notorio cómo el interés radicaba en la utilización de la cultura para dar impulso a la industria turística, aunque con ello se vulnerara el patrimonio nacional. Esta posición fue objeto de críticas, a las que el presidente respondió en su segundo informe de gobierno: “Olvidemos los prejuicios superficiales sobre el

---

<sup>92</sup> SÁNCHEZ RUÍZ, Enrique, “Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000”, p. 413.

<sup>93</sup> La Ley Orgánica de la Administración Pública Federal fue publicada el 29 de diciembre de 1976, *Diario Oficial de la Federación*.

turismo. Considerémoslo como industria de la hospitalidad, noble frontera entre la comprensión internacional, la recreación, la economía y la cultura”.<sup>94</sup>

Al término de la gestión, José López Portillo dejó un país en una profunda crisis, los recursos del *boom* petrolero fueron dilapidados y México se enfrentó a una trágica devaluación que mostró que la estructura del régimen de la Revolución había llegado a su fin.

#### **1.4 La política cultural en el contexto neoliberal**

Con el advenimiento de la década de los ochenta, la tendencia política y económica relacionada con los grandes cambios de la geopolítica mundial, abrió paso a una nueva fase del capitalismo a escala global. Con Estados Unidos liderando los grandes organismos financieros internacionales, y una vez debilitado el régimen soviético, esta tendencia económica se impuso mundialmente en concordancia con las necesidades de las crecientes corporaciones multinacionales y la consecuente división del trabajo internacional. Mientras el libre comercio se asumía como rector, el control estatal representó el principal obstáculo para el libre comercio transnacional y el capital financiero, de ahí la necesidad de su “adelgazamiento”.

En México, al llegar Miguel de Madrid Hurtado a la presidencia (1982), se anunciaron importantes “ajustes estructurales” para hacer frente a la enorme crisis nacional, obedeciendo al imperativo de favorecer la acumulación privada bajo la lógica de la mayor rentabilidad en el menor tiempo posible.<sup>95</sup> La adopción de la política neoliberal impuesta por el capital dominante, se reflejó en la rápida

---

<sup>94</sup> Segundo informe de gobierno de José López Portillo del 1 de septiembre de 1978. En: *Cuaderno de Filosofía Política*, p. 68.

<sup>95</sup> 1986 fue particularmente significativo, ya que el 25 de julio se formalizó la incorporación del país al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT), con lo cual se amplió el permiso previo de exportación, permitiendo el libre flujo de capital. El tema de la adopción de la política neoliberal en México fue ampliamente desarrollado en la tesis de licenciatura de la que suscribe. Ver en: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La política cultural en México...*, p. 91.

modificación de alrededor de 40 artículos (cerca del 15% de la Constitución), y en la privatización de las empresas estatales; de las 1150 existentes en 1982, se privatizó el 30%. Hacia finales de la década de los noventa, sólo quedaban 400 en manos del Estado.<sup>96</sup>

Naturalmente, la cultura no se sustrajo ni al proceso de “apertura” al capital privado, ni al de integración económica mundial, incorporándose al llamado fenómeno de la *globalización*,<sup>97</sup> acrecentando la generalización de modelos de consumo y de valor.

El sexenio de Miguel de la Madrid resulta relevante en cuanto a política cultural pero no por las acciones realizadas, sino por las que se dejaron de hacer debido a las menguadas arcas estatales; por ejemplo, la producción cinematográfica que había sido tan apoyada en los dos últimos sexenios se contrajo al máximo. Para que los cineastas pudieran participar en el concurso de cine experimental de 1983 “tuvieron que financiar la mayor parte de los elevados costos de cada película con ahorros, préstamos, subvenciones públicas y privadas, y hasta con rifas”.<sup>98</sup>

La redistribución de papeles estatales y privados se produjo simultáneamente en las políticas científicas, artísticas y de comunicación, con recortes presupuestales en todas estas áreas. El Estado fue suprimiendo dependencias como la distribuidora del Fondo de Cultura Económica, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana; programas itinerantes de conferencias y espectáculos.<sup>99</sup>

Ante ese escenario, la iniciativa privada ocupó los espacios culturales que el Estado iba soltando. Tomó en sus manos el control de la mayor parte de la

---

<sup>96</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, p. 10.

<sup>97</sup> “Un nuevo ciclo del proceso de occidentalización del mundo está en curso. Es una occidentalización simultánea social, económica, política y cultural, que se desarrolla de forma desigual, articulada y opuesta. Originaria de Europa y vigorizada en Estados Unidos se extiende por países y continentes, en arranques sucesivos, frecuentemente contradictorios. Se sintetiza en modelos y valores socioculturales, modos de vida, trabajo, formas de pensamiento, posibilidades de imaginación”, IANNI, Octavio, *La sociedad global*, p. 44.

<sup>98</sup> JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 3. Vida en México de 1982 a 1994*, p. 57.

<sup>99</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, p. 11.

industria cultural,<sup>100</sup> con una gran proyección internacional beneficiada por la apertura de mercados. Según datos del Informe mundial sobre cultura de la UNESCO,<sup>101</sup> en los años ochenta en México por cada 1000 habitantes se registraron en promedio 25 visitas al teatro cada año, mientras que 57 contaban con televisión y 134 con radio. El comercio cultural, principalmente relacionado con la industria musical y televisiva, representó beneficios por 567 millones de dólares.

La iniciativa privada incursionó también en la inversión en alta cultura. Sobresale el caso del Museo Rufino Tamayo, proyecto del mismo pintor que había donado al Estado su colección privada valuada en millones de dólares, pero que ante la negativa de los gobiernos de Echeverría y de López Portillo de edificar un museo de arte moderno, terminó recurriendo a Televisa para su financiamiento. El museo fue inaugurado en 1982, con transmisión en vivo y una promoción a escala internacional. Sin embargo, “en 1986 Tamayo consideró que Emilio Azcárraga se había apropiado de sus donaciones en vez de que fuesen patrimonio público [...], a partir de entonces éste fue administrado por el Estado. Televisa, picada, a través de su fundación cultural creó otro museo, cerca del Tamayo, el Centro Cultural Arte Contemporáneo”.<sup>102</sup> Esta fue una incursión importante que contrastó con la exclusiva promoción comercial que acostumbraba la iniciativa privada.

Debido a la crisis, los escritores también recurrieron a la búsqueda de editores, lo que los llevaría a alinearse con alguna de las élites intelectuales dominantes, ya fuera la de Octavio Paz, a la cabeza de la revista *Vuelta*,<sup>103</sup> o a *Nexos* de Aguilar Camín que contó con la pluma de Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y Ángeles Mastretta, entre otros.

---

<sup>100</sup> En términos económicos, el principal “insumo” de estas industrias es la creatividad (ideas, sonidos e imágenes), que se comercializan a través de la industria cinematográfica, editorial, musical, audiovisual y del espectáculo. La UNESCO ha definido a las industrias culturales como “aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, conservados y difundidos según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico”, ver en: SANDOVAL PEÑA, Natalia, “Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA”.

<sup>101</sup> El informe fue presentado por el organismo en el año 1998 haciendo un comparativo por décadas y países. Ver en: RUÍZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura, ¿para qué?*, pp. 107, 118, 128.

<sup>102</sup> JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 3. Vida en México de 1982 a 1994*, p. 59.

<sup>103</sup> Esta revista contaba tanto con financiamiento oficial como de grupo Televisa.

Estas élites intelectuales competían -como históricamente había ocurrido- por el favoritismo institucional y su incidencia en las políticas oficiales. Encabezada precisamente por Octavio Paz, surgió la propuesta de crear una Secretaría de Cultura, pero el propósito derivó en su transformación a *Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar*, que hacia el final de la década se transformaría en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

A manera de conclusión, puede subrayarse que en la historia mexicana, al arte se le han adjudicado funciones diversas acorde con las necesidades de la ideología o del proyecto oficial en turno, lo cual queda demostrado en el uso que se le dio como herramienta de progreso y civilización durante el porfiriato, como elemento de cohesión y unidad nacional tras la Revolución y como mecanismo de consolidación del régimen presidencialista durante el siglo XX.

Desde Porfirio Díaz, todos los presidentes se rodearon de alguna élite intelectual o incluyeron en su gabinete a personalidades de peso en el mudo artístico para validar e impulsar las acciones culturales de sus administraciones. Tal es el caso de los secretarios de educación como Justo Sierra, José Vasconcelos, Narciso Bassols, Jaime Torres Bodet o Agustín Yáñez, entre otros. También múltiples embajadores o agregados culturales fueron artistas de renombre que por sus nexos gubernamentales, proyectaron en el exterior el arte del régimen oficial, como Amado Nervo, Alfonso Reyes, José Rubén Romero, Alfonso Cravioto, José Gorostiza, Martín Luis Guzmán, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, etcétera.

Por otra parte, no hay que perder de vista que la atención del Estado quedó básicamente restringida a la parcela de la “alta cultura”, permaneciendo el paradigma de la estética europea como el referente válido en el afán progresista, mientras que la cultura popular se proyectó como una *mexican curious*, beneficiando a la industria turística más que generando condiciones de viabilidad para el desarrollo de sus portadores. Finalmente, la industria cultural, nacida en manos de empresarios privados, con el tiempo estableció un control monopólico

que repercutió en la construcción de referentes estéticos y modelación de gustos a nivel masivo, convirtiéndose en la fuente de mayor influencia cultural.

Es conveniente tener presente que la autogestión de los artistas fue una vía de sobrevivencia constante a través de la historia, la que en la décadas de los setenta y de los ochenta (dadas las condiciones políticas en el primer caso y económicas en el segundo), se multiplicó a través de vías alternas;<sup>104</sup> esto no significa que el Estado haya soltado las riendas de la conducción de la política cultural de la nación, finalmente, el control estatal que de manera casi absoluta existió hasta el agotamiento del régimen en los ochenta, colocó en las manos oficiales los proyectos culturales y artísticos de mayor impacto social, coexistiendo de alguna manera con las iniciativas de particulares.

El mecenazgo empresarial por su parte, se haría presente de manera decidida hasta el gobierno salinista, cuando fue modificada la legislación fiscal para la exención de impuestos, ya que hasta este momento, los empresarios no encontraban beneficio alguno en este tipo de inversión, y las donaciones a museos, la conformación de patronatos y fundaciones, eran todavía una rareza.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Como ejemplo, en el ámbito de la escena teatral fue trascendente el exilio de algunos actores del grupo *El Galpón* de Uruguay, que fundaron la agrupación *Contigo América*, recogiendo la tradición del teatro latinoamericano de contenido social y político pero con una propuesta de alto rigor estético. Su arribo daría lugar a la posterior fundación de la *Organización de Teatros Independientes de México* (OTIM), que proyectó en circuitos autogestivos a través de foros independientes, a grupos ignorados por el oficialismo.

<sup>105</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, p. 152.

## CAPÍTULO II

### El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fomento a la Creación

El día 7 de diciembre de 1988, el recién nombrado presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, decretó la creación del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*. Si bien la estructura de la anterior Subsecretaría de Cultura de la SEP, que incluía las históricas instituciones culturales del país (INBA e INAH), fue prácticamente absorbida en su estructura original por el nuevo Consejo, el contenido de la política cultural en su conjunto se sumó al proyecto modernizador de la nueva élite tecnócrata en el poder, lo que supondría -al menos en principio- la hipótesis de una reorientación de fondo en el sentido y en el ejercicio de la política de Estado en torno a la cultura y su relación con los creadores de arte.

Aunque la política de libre competencia comenzó a introducirse desde el sexenio anterior,<sup>106</sup> el proyecto de apertura comercial se consolidó al final del gobierno salinista tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, ocupando su preparación, el diseño de estrategias y reestructuraciones previas durante todo el sexenio. En el tratado, componentes de la actividad cultural quedaron incluidos como parte de los bienes y servicios, principalmente lo relacionado con la propiedad intelectual e industrias culturales, de tal suerte que los cambios estructurales en toda la administración pública también fueron instrumentados de manera particular en el *subsector cultura* a fin de “participar, provechosamente, en los cambios de la modernidad”.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> El 25 de julio de 1986 se formalizó la incorporación del país al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT), con lo cual se amplió el permiso previo de exportación, permitiendo el libre flujo de capital. Como el país se encontraba en un nivel de desarrollo inferior a sus socios comerciales, se planteó la necesidad de ajustes jurídicos y administrativos en la administración pública. Esto fue un antecedente fundamental para la consolidación del modelo neoliberal en el siguiente sexenio en que se dio la firma del TLCAN y México se incorporó a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE).

<sup>107</sup> Palabras del presidente Carlos Salinas de Gortari ante la Sesión Conjunta del Congreso de los Estados Unidos de América en Washington, D.C., el 4 de octubre de 1989, en: Presidencia de la República, *México y la transformación mundial en marcha*, p. 6.

Además de abrir las empresas paraestatales a la inversión privada a gran escala, en la lógica modernizadora y de competitividad mundial, la administración se ciñó a criterios de eficacia y eficiencia, como la reducción de la burocracia, la descentralización y el adelgazamiento de las funciones históricas del Estado posrevolucionario, a su vez, se anunció el inicio de una era democrática y de apertura a la participación ciudadana. A decir del propio Salinas de Gortari en la reunión del Foro Económico Mundial de 1990, “Mi país decidió seguir bien las reglas de la economía internacional para fortalecer su soberanía, y hacerlo garantizando libertades más amplias, con unidad interna, con paz social. México decidió ser un actor importante en la configuración mundial del siglo XXI”.<sup>108</sup>

Sobre la base de esta línea discursiva, el diseño de la política cultural formó parte de las estrategias para el desarrollo social, mediante una serie de nuevos programas y formas de operación que justificaron la génesis del nuevo organismo como parte del modelo de país que se proyectaba articular para elevar a México a la categoría de país de primer mundo.

En el nuevo modelo económico, la cultura y el arte, además de integrarse a este discurso, significaron un terreno propicio para fines de proyección y competitividad internacional. “La modernización se propone la consolidación de nuestra presencia en el mundo a partir de la riqueza múltiple de nuestra cultura y la asimilación creativa de otras influencias”.<sup>109</sup>

En el contexto global, cada nación competía con todos sus recursos, entre ellos, los culturales. El patrimonio tanto material como inmaterial, así como el artístico, eran un medio a través del cual México podía caracterizarse en el mercado global y atraer las miradas. Para lograrlo, evidentemente había que inyectar importantes recursos y “poner al nivel” al *subsector*. De ahí que en el terreno patrimonial, durante el sexenio se financiara la revitalización de cientos de monumentos históricos y fuese creado un Fondo Nacional Arqueológico con la

---

<sup>108</sup> Palabras del presidente Carlos Salinas de Gortari en la reunión anual del Foro económico Mundial de Davos, Suiza, el 1 de febrero de 1990, en: Presidencia de la República, *México y la transformación mundial en marcha*, p. 24.

<sup>109</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 17.

participación de la Secretaría de Turismo;<sup>110</sup> y en el artístico, se idearan formas inéditas de apoyo a la creación para elevar también su presencia y alcance. En la frase pronunciada por Salinas de Gortari: “Las fronteras de la patria coinciden con el ámbito mismo de nuestra cultura”,<sup>111</sup> se evidencia la intención de expandir nuestra presencia global.

Considerando el contexto expuesto, en el presente capítulo se analizará la reorientación de la política cultural tras la creación del Conaculta, específicamente en lo que se refiere a la relación del Estado con los artistas. Los puntos de contacto entre ambos actores, ocurren en un amplio espectro relacionado con legislación cultural, programas educativos para formación básica, amateur y profesional, producción y difusión de obra, promoción internacional, infraestructura, industrias culturales, mercado de arte, financiamiento y mecenazgo, entre otros. Sin dejar de reconocer la importancia de todos estos ámbitos, se ha puesto especial atención al asunto de la subvención estatal a través del *Programa de Estímulos a la Creación Artística* y del *Sistema Nacional de Creadores de Arte*, es decir, a las becas otorgadas por el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (Fonca), ya que como se verá, éstas inauguraron una forma de relación que constituyó un parteaguas respecto a la que de manera tradicional instrumentaron los gobiernos posrevolucionarios.

En el contexto de la política neoliberal cabe preguntarse entonces ¿qué función social le fue adjudicada a la obra creativa? ¿Cómo se transformó la relación de los artistas con el Estado mediante este nuevo organismo? Y finalmente, ¿el programa de estímulos a la creación ha representado un aporte palpable para el desarrollo profesional de los artistas y para el engrandecimiento cultural de la población en general?

---

<sup>110</sup> Dicho Fondo ejerció 121 mil 988 millones de pesos, que incluyeron la participación de la iniciativa privada, como en el Fondo Palenque que contó con recursos de Vidriera Monterrey, Nestlé, Bancomer, entre otros, o el Fondo Teotihuacán con la del Instituto Cultural Domeq. Otros sitios arqueológicos a los que se les inyectaron importantes recursos fueron Monte Albán, Xochicalco, Calakmul, Toniná, Chichen Itzá, Filo-Bobos, Dzibanché, Kinichná, Kohunlich, Cantona y Xochitécatl. Ver en: TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, pp. 105-107.

<sup>111</sup> Frase pronunciada por Carlos Salinas de Gortari en su V informe de gobierno. En: TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 17.

## 2.1 El Consejo, una nueva forma organizativa de administrar la cultura

En el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, a la cultura se le atribuyeron tres objetivos centrales: protección y difusión del patrimonio cultural; estímulo a la creatividad artística; y, difusión del arte y la cultura. Respecto al segundo objetivo, que es el que ahora nos ocupa, se dio a conocer lo siguiente:

[...] se prestará especial atención a la reestructuración de la educación artística, especialmente en el nivel profesional; se reforzarán los proyectos de capacitación de maestros como promotores culturales; se establecerán nuevos talleres y centros regionales de formación y, por conducto del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, se ofrecerán becas de alto nivel para que los artistas e intelectuales se dediquen exclusivamente, por un tiempo determinado, a la obra de creación.<sup>112</sup>

En el discurso de creación del Consejo, el presidente planteó que dicha acción era necesaria debido a que la transformación del país exigía nuevas demandas culturales que “surgen del extraordinario aumento de la población, la mayor disponibilidad del tiempo libre, el vertiginoso desarrollo de las comunicaciones y las llamadas industrias culturales. En síntesis, surgen de la multiplicación de los intereses de distintos grupos, la pluralidad de las ideas y la creciente madurez de la sociedad civil”.<sup>113</sup> Esta iniciativa se fundamentó en tres valores esenciales: identidad nacional, irrestricta libertad de creación y acceso creciente de los mexicanos a los bienes y servicios culturales.<sup>114</sup>

El Conaculta fue creado como un órgano desconcentrado de la SEP, aglutinante de todas las instancias federales de cultura existentes hasta ese momento, con la finalidad de que ejerciera las atribuciones en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes que correspondían a dicha Secretaría.<sup>115</sup> A decir de Rafael Tovar y de Teresa en su balance de 1994, “eran

---

<sup>112</sup> Poder Ejecutivo Federal, *Plan Nacional de desarrollo 1989-1994*, p. 117.

<sup>113</sup> Discurso de Carlos Salinas de Gortari en el Palacio Nacional el 7 de diciembre de 1989, con motivo de la instalación del Consejo, en: TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 32.

<sup>114</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 57.

<sup>115</sup> Así fue establecido en el Artículo 1º del Decreto de creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Diario Oficial de la Federación*, 7 de diciembre de 1988.

muchos los problemas que los institutos no podían enfrentar y para lo cual se necesitaba una instancia de coordinación superior. Había que modificar la estructura de los institutos históricos para hacerla funcional en torno a las circunstancias actuales”.<sup>116</sup>

En el decreto se señaló a la *desconcentración*<sup>117</sup> como una forma de organización interna de las secretarías de Estado para una eficaz atención mediante órganos administrativos jerárquicamente subordinados que gozaran de autonomía técnica y administrativa.<sup>118</sup>

Proponer como figura rectora de la política cultural de la nación a un *Consejo*, cumplía con el objetivo de:

Alentar la más amplia participación de la comunidad artística e intelectual -y en general de todos los mexicanos- en la formulación y ejecución de la política cultural del Gobierno Federal. Y se propone así mismo la adecuada coordinación, congruencia y continuidad de las acciones de las unidades administrativas e instituciones públicas, centralizadas o paraestatales, que desempeñen funciones en este campo, inclusive a través de los medios audiovisuales de comunicación.<sup>119</sup>

Víctor Flores Olea, primer presidente de Conaculta declaró (veinte años después de dejar el cargo), que “Carlos Salinas de Gortari le quería dar a la cultura una cara de izquierda, para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha”.<sup>120</sup>

Y es que, pese al discurso incluyente, en la realidad, el organismo no se estructuró como un *Consejo*, ya que careció de representantes que participaran en la formulación de la política cultural, por lo cual, desde su origen, funcionó como

---

<sup>116</sup> OCHOA SANDY, Gerardo, *Política Cultural, ¿qué hacer?*, p. 27.

<sup>117</sup> Los organismos desconcentrados dependen en todo momento del órgano administrativo al que se encuentran subordinados, sin embargo, el organismo no guarda una relación de subordinación jerárquica respecto a los otros órganos que forman parte de la administración pública central. Su dependencia es directa del titular de la entidad central de cuya estructura forman parte, en este caso, del titular de la SEP.

<sup>118</sup> *Decreto de creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*.

<sup>119</sup> Poder Ejecutivo Federal. *Programa Nacional de Cultura 1990-1994*, p. 11.

<sup>120</sup> Entrevista realizada por Tomás Ejea el 20 de febrero de 2009, en: EJEA MENDOZA, Tomás, “El FONCA y el estímulo a la creación teatral” en *La isla de próspero*, p. 2.

un *Consejo* sin consejeros, organizado de manera vertical; siendo el presidente de la República el encargado de nombrar a su máxima autoridad, quien a su vez, nombraría a los mandos superiores y medios.

Intelectuales de renombre fueron invitados a alguna coordinación o programa, mientras que la forma de participación “directa” de la ciudadanía se realizó a través de inversiones en fideicomisos de la iniciativa privada o de patronatos como los de grupo Banamex/ACCIVAL, Bancomer, Asociación Carso, Gamesa, grupo ICA y Cementos Apasco, Instituto Cultural Domecq, entre una lista de cuarenta y tres.<sup>121</sup>

En cuanto al organigrama del Consejo, pasaron a formar parte de él las siguientes entidades de la anterior Subsecretaría de Cultura:

- Instituto Nacional de Bellas Artes (órgano desconcentrado)
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (órgano desconcentrado)
- Fondo de Cultura Económica (empresa de participación estatal mayoritaria)
- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (fideicomiso público)
- Educal S.A. de C.V. (empresa de participación estatal mayoritaria)
- Centro Cultural Tijuana (empresa de participación estatal mayoritaria)
- Biblioteca de México
- Festival Internacional Cervantino
- Radio Educación (órgano desconcentrado)
- Instituto Mexicano de Cinematografía (organismo descentralizado, se integra en 1989).

Unidades operativas:

- Dirección general de Bibliotecas
- Dirección general de Publicaciones
- Dirección general de Culturas Populares
- Dirección general de Promoción Cultural
- Unidad del Programa Cultural de las Fronteras

---

<sup>121</sup> De acuerdo a la información presentada por Rafael Tovar y de Teresa en su libro *Modernización y política cultural*, un total de 164.558 millones de pesos de la iniciativa privada (1989-1994), con incentivos fiscales, fueron destinados a la conservación del patrimonio cultural.

A éstas de un inicio, se incorporaron paulatinamente el Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, Canal 22, la Dirección General de Culturas Populares, la Dirección General de Publicaciones, El Centro Cultural Helénico, la Red Nacional de Bibliotecas, El Centro Nacional de la Artes, el Sistema Nacional de Creadores, entre otros. De esta forma el Consejo, sin adquirir el rango de Secretaría de Estado, integró las dimensiones de una al aglutinar a un sector tan grande.<sup>122</sup> Como señala Lucina Jiménez, “en ningún lugar del mundo, el patrimonio cultural, las artes y la educación artística están tan centralizados ni dependen de una sola oficina gubernamental”.<sup>123</sup> La descentralización, que fue inspiración para la fundación del Consejo con el propósito de redistribuir las decisiones democráticamente en el aspecto económico y político buscando un beneficio mayor, logró en todo caso, la aplicación más eficaz de ciertos programas diseñados nuevamente, de manera centralizada.<sup>124</sup>

El primer director del Conaculta, el intelectual Víctor Flores Olea, fue sustituido en 1992 por Rafael Tovar y de Teresa, que hasta ese entonces fungía como director del INBA, y quien permanecería a la cabeza del Consejo durante el resto de la administración salinista y durante toda la presidencia de Ernesto Zedillo.<sup>125</sup> En su libro *Modernización y política cultural* publicado al término del periodo presidencial de Salinas de Gortari, señala que se impulsaron seis programas sustantivos:

- 1) Preservación y Difusión del Patrimonio Cultural Nacional.

En 1992 se estableció un Fondo Nacional Arqueológico para financiar 14 proyectos especiales.

---

<sup>122</sup> El esquema de organización del Consejo, se registró el 15 de marzo de 1989 “el cual se integró por 249 plazas de servidores públicos superiores, mandos medios y homólogos a ambos [...] Al final del sexenio, en 1994, la estructura orgánica del Consejo era de 314 plazas de mando distribuidas en: 1 Presidencia, 2 Secretarías, 7 Direcciones Generales, 20 Direcciones de Área, 37 Subdirecciones y 125 Jefaturas de Departamento. Contando además las plazas administrativas, docentes, por turnos y horas, en 1989 eran 21,303 empleados que en 1993, bajo la premisa de funcionalidad, se redujeron a 13,456. En: “Manual de Organización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes”, *Diario Oficial de la Federación*, 8 de octubre de 2010.

<sup>123</sup> JIMÉNEZ, Lucina, “Las instituciones culturales: logros y desafíos”, p. 95.

<sup>124</sup> SALDÍVAR TANAKA, Emiko, *La Política Cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari*, p. 61.

<sup>125</sup> Merece la pena mencionar que a veinticinco años de creación del Conaculta y tras el retorno del PRI a la presidencia, Rafael Tovar y de Teresa fue puesto nuevamente a la cabeza del Consejo en el año 2012.

- 2) Aliento a la Creatividad Artística y a la Difusión de las Artes.  
La principal acción al respecto fue la creación del Fonca, con sus distintos programas que más adelante se detallan.
- 3) Desarrollo de la Educación y la Investigación en el Campo de la Cultura y las Artes.
- 4) Fomento del Libro y la Lectura.
- 5) Preservación y Difusión de las Culturas Populares.  
Para lo cual se creó el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc).
- 6) Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales de Comunicación.

El presupuesto asignado al Conaculta para la ejecución de estos programas y para su funcionamiento en general durante el periodo de 1989 al 2000, fue el siguiente:

<b>PRESUPUESTO FEDERAL Y PRESUPUESTO A LA CULTURA</b>												
<b>(monto en millones de pesos de 1994)</b>												
	<b>1989</b>	<b>1990</b>	<b>1991</b>	<b>1992</b>	<b>1993</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>
<b>Total del presupuesto federal</b>	187,011	196,761	203,173	209,994	221,925	249,480	215,130	222,396	241,343	236,746	241,226	251,830
<b>Presupuesto a la cultura</b>	592.6	604.1	728.1	912.5	1,128.8	962.0	682.2	636.2	810.3	929.0	1,426.2	1,115.7
<b>% del presupuesto federal</b>	0.32%	0.31%	0.36%	0.43%	0.51%	0.39%	0.32%	0.29%	0.34%	0.39%	0.59%	0.44%

Fuente: Informe presidencial 1999 y 2000. Presidencia de la República.

Cabe señalar que aunque el presupuesto a la cultura aumentó año con año de manera considerable (excepto para los años 1995 y 1996 que decreció a causa de la crisis económica en el país), 3.5 de cada diez pesos fueron asignados a proyectos, mientras que 6.5 los absorbió la nómina del INAH, el INBA y del propio Conaculta.<sup>126</sup>

<sup>126</sup> JIMÉNEZ, Lucina, "Las instituciones culturales: logros y desafíos", p. 106.

Además de la dificultad que supuso la compleja estructura del *subsector cultura* con su enorme burocracia, para la instrumentación de sus programas, el Consejo se enfrentó desde un inicio con dificultades legales a causa de las contradicciones entre las leyes orgánicas del INBA y el INAH, y el decreto de creación presidencial. Al Conaculta no le fue creada una legislación propia para normar su quehacer, sin embargo, quedaron bajo su coordinación los dos institutos culturales más importantes regidos por leyes orgánicas propias. Como explica Ruíz Dueñas, en tanto órganos desconcentrados de la SEP, los institutos tienen igual nivel jerárquico que el Consejo que los coordina y cuentan con autonomía técnica y administrativa, mientras que este organismo no.<sup>127</sup>

El que las políticas culturales no fuesen coordinadas por una instancia con rango de secretaría de Estado, subordinó de inicio al organismo presupuestalmente a la SEP y generó conflictos de interés por no establecerse con claridad una jerarquización en la estructura de las históricas instituciones culturales.

El marco legal para promover y proteger la cultura y el arte fue complejo y contradictorio, ya que desde un inicio -y durante toda la vida del Consejo-, se careció de una Ley General de Cultura, mientras que se contaba con nueve leyes, cinco reglamentos, 28 decretos, 21 acuerdos y alrededor de 300 disposiciones acumuladas y superpuestas durante todo el siglo XX.<sup>128</sup>

Además del entramado legal interno, existen otras disposiciones internacionales signadas por los gobiernos mexicanos a lo largo de la historia, cuya influencia fue notoria en el diseño y orientación de la política cultural en el país, y es que así como la reorganización económica neoliberal se impulsó desde los grandes organismos financieros internacionales, en el terreno educativo y cultural también jugó un papel central la reorientación de las políticas públicas a través de la influencia del organismo internacional encargado de estas tareas: la UNESCO.

---

<sup>127</sup> RUÍZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura ¿para qué?...*, p. 65.

<sup>128</sup> Datos publicados por la *Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, en: [www.oei.es/cultura2/mexico/c4.htm](http://www.oei.es/cultura2/mexico/c4.htm).

México, como miembro y participante activo del organismo desde su fundación (1946), se vio influenciado por las modificaciones que transitaron de una visión patrimonialista, hacia políticas culturales “dinámicas”.

En el año 1982 fue trascendente la celebración de la *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales* (Mondiacult) realizada precisamente en México. En ella, además de integrarse al discurso internacional la definición de *cultura* al modo que venía proponiendo la Antropología,<sup>129</sup> se resaltó la importancia de la identidad concebida como un factor de riqueza social y cultural de todos los pueblos y de la humanidad en su conjunto. En la *Declaración* emanada de dicha conferencia, se instó a las políticas culturales a proteger, estimular y enriquecer la identidad de cada pueblo. Se acordó impulsar medidas de protección para las culturas, ya que “la humanidad se empobrece cuando se ignora o destruye la cultura de un grupo determinado”.<sup>130</sup> Esto en función de la preocupación por el crecimiento de la ola globalizadora y homogeneizante de patrones de consumo cultural.

Prácticamente se había dejado atrás la visión patrimonialista del organismo que tras la segunda guerra mundial se ocupó de la protección museística y monumental, para centrarse en las prácticas culturales vivas y en sus portadores. Sin embargo, en la coyuntura histórica en que la política de integración económica mundial ponía mayores límites al sector público en beneficio de la iniciativa privada, las políticas culturales también sufrieron un cambio en el sentido de lo público y de su papel en el mercado. De ahí que la noción de cultura, ahora ampliada tras la Mondiacult, subrayó la dimensión del desarrollo como integrante fundamental de la dinámica cultural contemporánea al ser un agente inmerso en el

---

<sup>129</sup> Tomando los aportes que Claude Levi-Strauss realizó precisamente para el organismo en 1952 en su texto *Raza e Historia*, se convino en la Conferencia que: “en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, - que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”, en: *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales*.

<sup>130</sup> *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*, en: [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

proceso de producción y de consumo, siendo parte entonces, del desarrollo económico en general.<sup>131</sup>

Cinco años después se realizó la *Declaración de Estocolmo* (1998), en la que se puso más énfasis en el binomio economía-cultura, ya que se planteó reconocer la aparición de nuevas categorías en el área del patrimonio cultural como el paisaje cultural, el patrimonio industrial y las industrias culturales.<sup>132</sup> En ese contexto, no resulta extraño lo que afirma García Canclini sobre el giro que tuvieron los estudios sobre política cultural que hasta hacía tres décadas se ocupaban casi exclusivamente de identidades, patrimonio histórico y nación, para pasar a ocuparse de la relación cultura-inversiones, cultura-mercados y cultura-consumo.<sup>133</sup>

Aunque la industria cultural en México continuó en manos de las empresas privadas, este aliento de comercialización se introdujo en las acciones y proyectos del Conaculta, principalmente en lo relacionado con el patrimonio tangible (sitios arqueológicos o monumentos coloniales) que serían cada vez más utilizados para eventos privados, anuncios publicitarios y fomento turístico. Y es que a diferencia de la concepción de “gasto” que para los estados nacionales conllevaba históricamente la cultura y el arte, en el nuevo contexto global comenzaron a considerarse como campos propicios para la “inversión”.

## **2.2 Un Fondo nacional para subvencionar el arte**

En el ámbito político, hemos visto que la formación de grupos de intelectuales representantes de facciones a favor del régimen o detractoras del mismo, fue constante en la historia nacional.<sup>134</sup> El peso de intelectuales en las políticas de

---

<sup>131</sup> ARIZPE, Lourdes, *Culturas en movimiento. Interactividad y procesos globales*, p. 31.

<sup>132</sup> *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*, en: [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

<sup>133</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las Industrias culturales y el desarrollo en México*, p. 9.

<sup>134</sup> Durante el porfiriato por ejemplo, destacó el grupo del Ateneo de la Juventud, integrado por figuras como José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Manuel M. Ponce, quienes se oponían a la corriente positivista de Justo Sierra, planteando un retorno al humanismo y al arte clásico. Tras la Revolución, en el sistema presidencialista establecido, se hizo costumbre que personalidades destacadas en

cultura no puede omitirse dentro de un sistema político como el mexicano que desarrolló a lo largo del siglo XX prácticas clientelares y de compadrazgo que gestaron a las nombradas “mafias culturales”, legitimadoras de gobernantes y esferas decisivas en las corrientes de opinión. Al respecto, los tiempos del Conaculta no marcaron una diferencia.

En su momento, fue suficientemente ventilado en la prensa nacional que la destitución de Víctor Flores Olea de la presidencia del Conaculta fue una exigencia directa de Octavio Paz al presidente Salinas. El contexto en que se dio la renuncia, demuestra el poder de las élites intelectuales en el ámbito político.<sup>135</sup>

La cercana relación de Octavio Paz con Salinas de Gortari se había dejado ver desde la campaña presidencial. De hecho, la creación de un fondo de fomento a las artes, fue una propuesta del escritor al candidato.

El antecedente de dicha propuesta se encuentra en la publicación realizada desde los años setenta por el escritor Gabriel Zaid en la revista *Plural*, firmada por intelectuales como Revueltas, Monsiváis, Ibarguengoitia, Leñero, Arreola, Chumacero, Usigli, Pellicer y el propio Paz, entre otros, en la cual se planteaba la necesidad de contar con un fondo autónomo y regido por una junta de gobierno de *notables*. También se proponía que al menos la mitad del presupuesto se destinara a los artistas de provincia para paliar la centralización cultural. Además, se hacía público el interés de que los recursos estuvieran sujetos a permanente escrutinio público.<sup>136</sup> Ninguna de dichas propuestas fue finalmente incorporada al Fonca, ya que administrativamente se ligó al presupuesto de Conaculta, su

---

el medio artístico e intelectual rodearan a la figura presidencial y se hicieran cargo de las instituciones educativas e incluso de la diplomacia.

<sup>135</sup> En 1992, la revista *Nexos*, con Aguilar Camín a la cabeza organizó el *Coloquio de Invierno*, para reunir a escritores e intelectuales de diversos países y discutir la situación internacional. Este Coloquio era de algún modo una respuesta al encuentro internacional, *la experiencia de la libertad* organizado dos años antes por la revista *Vuelta* (liderada por Octavio Paz). “El Coloquio de Invierno provoca la ira de Paz, quien lanza en las páginas de *Vuelta* una feroz crítica a los intelectuales de *Nexos*, acusándolos de organizar, con el apoyo indebido de instituciones estatales como Conaculta y la UNAM, un evento de marcada orientación ideológica, sin invitar -o invitando demasiado tarde- a los miembros del grupo de *Vuelta*”. En respuesta, *Nexos* argumentó que el hecho de haber recibido el apoyo de varias instituciones estatales para organizar un solo evento no era prueba de que el Estado favoreciera a un grupo del mundo intelectual mexicano. Pero, naturalmente, el desacuerdo entre los dos grupos contribuyó a difundir la idea de que *Nexos* y *Vuelta* estaban en la disputa de la hegemonía en el campo intelectual mexicano. Ver en: VAN DELDEN, Maarten, *Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre Vueltas y Nexos*, p. 105.

<sup>136</sup> ORTUÑO, Antonio, “Fonca: mecenas rico de pueblo pobre”, en *letras libres*.

manejo quedó a cargo de los funcionarios elegidos por el presidente del Consejo, lo mismo que el uso de sus recursos.

Fue a los tres meses de haber sido creado el Conaculta, el día 2 de marzo de 1989, que tal como había prometido el candidato a la comunidad artística durante su campaña, se instituyó el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (Fonca).<sup>137</sup>

Al Fondo le fueron asignadas las siguientes tareas: apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural; y preservar y conservar el patrimonio cultural de la Nación.

Introdujo un mecanismo financiero en el que por primera vez se asocian voluntariamente Estado, empresarios y comunidad artística para fomentar, por un lado, la creación artística con apego irrestricto a la libertad de creación y, por el otro, la preservación del patrimonio cultural, el incremento del acervo cultural y la promoción y difusión de la cultura.<sup>138</sup>

El presidente había expresado que el Fonca además de estimular la creación artística, serviría para adquirir bibliotecas y obras de arte.

Constituido como fideicomiso, recibió una primera aportación del gobierno federal de 5 mil millones de pesos, cantidad a la que se sumaron contribuciones del sector privado. El Fondo quedó facultado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) para recibir donativos deducibles del impuesto sobre la renta.

De esta manera, además del mecanismo financiero del Mandato con que opera, logró constituir un esquema de financiamiento basado en la apertura de cuentas especiales para beneficiar proyectos culturales. Se abrieron 128 cuentas

---

<sup>137</sup> Hay que recordar que la llegada de Salinas de Gortari a la silla presidencial, había sido ampliamente cuestionada a causa del turbio proceso electoral que lo llevó a ella, de ahí que la creación del Fonca no dejó de señalarse en la prensa como un posible mecanismo al que el presidente apostó para congraciarse con la comunidad intelectual y los artistas de renombre.

<sup>138</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 113.

especiales para el apoyo de igual número de proyectos, que permitieron la captación de más de 63. 000 000 de nuevos pesos.<sup>139</sup>

Se formó una *Comisión de supervisión* integrada por cinco miembros del sector empresarial (por cuatro años), y funcionarios de Conaculta para determinar los programas y el manejo de recursos del Fonca. Además, en 1991 se creó la Federación Mexicana de Amigos de los Museos, A.C., con el objetivo de que el capital privado financiara la restauración, compra de obra artística o la administración museística, como el MARCO, museo de Monterrey, y el museo Amparo de Puebla.<sup>140</sup>

Un total de 164.558 millones de pesos destinó la iniciativa privada a la cultura en el periodo de 1989 a 1994.<sup>141</sup> Este creciente interés se relacionó con la política fiscal promovida, emulando la forma de operación de la política cultural de los Estados Unidos y en alguna medida de la Unión Europea:

En Estados Unidos el Estado interviene en la cultura de manera indirecta, principalmente a través de incentivos fiscales, pues el desarrollo cultural se realiza bajo la lógica de la libre empresa y con un gran apoyo de organizaciones filantrópicas. Los estudios de política cultural, realizados por el Consejo de Europa, muestran un ejemplo de esta situación: de lo recolectado en Estados Unidos en 1988 para el desarrollo de la cultura y las artes un 83% tuvo procedencia filantrópica, mientras que el Estado sólo aportó el 15%.<sup>142</sup>

El asunto del financiamiento al arte en otras latitudes es tratado más a fondo en el último capítulo de este trabajo, por ahora veamos lo ocurrido con los artistas mexicanos. Para su desarrollo, fue creado el *Programa de Estímulos a la Creación Artística* en las disciplinas de música, danza, teatro, artes visuales, letras y arquitectura; en las categorías de jóvenes creadores y creadores con trayectoria, ejecutantes y grupos artísticos.

---

<sup>139</sup> *Memoria 1988-1994*, CONACULTA.

<sup>140</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural...*, p. 98.

<sup>141</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural...*, p. 126.

<sup>142</sup> NAVARRO BENÍTEZ, Bernardo, "Retos de la difusión cultural en el actual contexto universitario", p. 80.

En 1992 se sustituyeron las becas de *grupos artísticos* por el *Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales*.

Emulando al *Sistema Nacional de Investigadores* (1984), fue trascendente la fundación del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* (SNCA) el 2 de septiembre de 1993, en dos categorías: creador artístico (15 salarios mínimos durante 3 años, pudiendo ser renovada) y creador emérito (20 salarios mínimos de forma vitalicia).

En este punto, es conveniente tener presente las obligaciones constitucionales del Estado para con la cultura. La ley General de Educación señala en su artículo 2º que “La educación es medio fundamental para adquirir, transmitir y acrecentar la cultura”. En el artículo 7º se asienta que es obligación del Estado: “Impulsar la creación artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, en especial de aquéllos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación”.<sup>143</sup> De tal suerte que por obligación legal, el Estado debe contemplar tanto la formación como la producción y distribución de obra artística, para por un lado atender las necesidades sensibles de la población en general y el desarrollo artístico de los creadores en particular.

Anterior al Conaculta, los vehículos para cumplir con esta obligación eran diversos. En cuanto a la formación ya existía desde 1946 el INBA y sus escuelas especializadas en cada disciplina -aunque centralizadas en la capital- así como las escuelas de arte de la UNAM. El mecanismo para la difusión era la contratación directa de los artistas por las distintas dependencias estatales. Tras la creación de Conaculta estos mecanismos continuaron, aunque en lo referente a la formación, en varias capitales del país se fueron instalando escuelas profesionales de arte, ya fuera como iniciativa federal, estatal o de las universidades: como en Monterrey, Guadalajara, Puebla, Querétaro, Oaxaca y Jalapa. Lo que sin embargo sufrió una modificación significativa, fue la relación laboral de los artistas con las instituciones. Anteriormente, cada Secretaría de Estado, algunos institutos como el IMSS, el ISSSTE, el INBA y el INAH, y dependencias como la CFE, contaban con

---

<sup>143</sup> “Ley General de Educación” en: *Diario Oficial de la federación*, 13 de julio de 1993.

un departamento de difusión cultural que de manera directa programaba giras, festivales, circuitos o exposiciones de arte. Con la centralización de la promoción cultural en el Conaculta, los artistas dejaron de tener todas estas instancias a las cuales recurrir a ofrecer su trabajo y pasaron a relacionarse con una sola oficina. La contratación de artistas, ahora más selectiva, continuó para los programas de difusión cultural de Conaculta; pero el mecanismo principal que se diseñó para alentar la producción fue el *Programa de Estímulos a la Creación*, es decir, las becas para los artistas.

### **2.2.1 Los programa de apoyo a la creación artística**

Desde su origen, el programa de estímulos a la creación fue el más controversial dentro de la política cultural del Conaculta, cuestionado desde entonces en torno a los siguientes aspectos:

- . El mecanismo de otorgamiento de las becas, en relación a la transparencia en la designación tanto del jurado como de los beneficiarios.
- . El presupuesto designado para las becas, que ha beneficiado a lo largo del historia del Fonca a entre un 15% y un 20% de los concursantes a ellas.
- . La pertinencia de un programa de becas como único mecanismo de compromiso del Estado para la generación de obra creativa y fuente de sobrevivencia de los artistas.

Finalmente, y acaso los de mayor discusión:

- . La pertinencia del programa y principalmente del SNCA que de forma vitalicia otorga estímulos del erario público de 20 salarios mínimos a artistas de reconocimiento internacional y en bonanza económica, en un país con grados de pobreza extrema y necesidades urgentes de atención a la educación, la salud, la alimentación, etcétera.

. La relación inconexa entre el apoyo que se brinda a los creadores de arte para producir obra y los beneficios sociales que la población recibe al relegar la difusión a un segundo plano.

En lo referente al presupuesto para el “aliento a la creatividad”, le fueron asignados trescientos millones de pesos en el periodo entre 1989 y 1994, aumentando significativamente a más de mil trescientos millones en el siguiente sexenio (1995-2000).<sup>144</sup> Este aumento asignado se justifica en función de que el presupuesto para educación, como el del propio subsector cultura se triplicó, lo mismo que el número de becas, principalmente las del SNCA como a continuación puede observarse:

ESTÍMULOS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA ORTORGADOS POR EL FONCA													
	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	TOTAL
Jóvenes creadores	50	50	50	56	75	99	100	100	100	100	100	100	980
Ejecutantes	25	25	25	29	50	50	50	50	50	50	61	61	526
Coinversiones					197	264	143	219	193	193	186	230	1625
Sistema nacional de creadores	30	33	30	37	252	324	314	309	359	351	398	563	3000

Fuente: Informe presidencial 1999 y 2000. Presidencia de la República.

El presupuesto para el “aliento a la creatividad” representó por su parte, un 24.6% del total del presupuesto ejercido por el *subsector cultura* en 1989, proporción que aunque disminuyó a un 18% para 1993, significó el triple de recursos debido al incremento presupuestal del *subsector* dentro del de educación. Ejemplificando:

	Gasto educativo (miles de millones de pesos)	Presupuesto ejercido subsector cultura	% en relación al gasto en educación	Presupuesto ejercido en “aliento a la creatividad”	% del presupuesto del subsector cultura
1989	19 281.7	362.5	1.8%	89.4	24.6%
1993	58 367.5	1 412	2.4%	255.5	18%

Cuadro realizado por la autora en base a información de Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*, pp. 374-378.

<sup>144</sup> ORTUÑO, Antonio, “Fonca: mecenas rico de pueblo pobre”, en *letras libres*.

Ahora bien, para la obtención de una beca, los artistas debieron concursar en una convocatoria anualmente publicada por el Fonca y seguir el siguiente procedimiento:

- . Llenar una solicitud de participación con los datos personales y la categoría a concursar.
- . Elaborar un proyecto de un año de duración para formación, producción o difusión, según la categoría de participación.
- . Cumplir con los requisitos de las reglas de operación, como edad mínima, demostración de trayectoria, currículum, recomendación de especialistas en el área, entrega oportuna de la solicitud, entre otros.

En cuanto a la asignación de las becas, existe un procedimiento que se ha mantenido prácticamente idéntico a través del tiempo:

- . Los aspirantes entregan o envían su proyecto a las oficinas del Fonca.
- . El primer filtro es una comisión técnica, conformada por trabajadores del Fondo que revisa que los proyectos cuenten con los requisitos solicitados en la convocatoria, de ser así, se pasa al siguiente filtro.
- . Una comisión de *selección de beneficiarios*, conformada de manera colegiada por artistas pares, es la encargada de evaluar la calidad de cada proyecto y decidir a los beneficiarios.
- . Los resultados son publicados en los principales diarios de circulación nacional y son inapelables.

Este mecanismo descrito supuso una profesionalización en el ámbito de la asignación de recursos inexistente hasta ese momento en el país. Anteriormente, éstos se otorgaban por decisión del funcionario al que se había ido a tocar la puerta. No significa que dicho mecanismo desapareciera, sino que en lo referente a la asignación de becas, se estructuró un complejo escenario de jurados dictaminadores compuesto por artistas.

Fue así que en el discurso, el Fonca ponderó el carácter democrático de sus programas al incluir como dictaminadores a personalidades del propio gremio. Los jurados han llegado a ser en cada emisión hasta 300 artistas, ya que en cada disciplina de cada una de las categorías, participan entre tres y cinco personas. En este escenario democrático existe sin embargo, un punto de quiebre, ya que la *comisión dictaminadora* está a cargo de un solo funcionario: el secretario ejecutivo del Fonca, quien a su vez es designado directamente por el presidente del Conaculta.<sup>145</sup>

Es muy complejo evaluar hasta qué punto ha existido o no una injerencia por parte de las autoridades en los procesos de adjudicación de becas, pero lo cierto es que el porcentaje de beneficiarios resultó desde un inicio muy selectivo en relación a las solicitudes recibidas.

En los resultados de la primera convocatoria dados a conocer en agosto de 1989, aparecieron beneficiados 30 artistas de los 1 568 que concursaron. Es decir, únicamente el 1.9% obtuvo el apoyo, y la repartición se dio de la siguiente manera: 11 beneficiados en letras, 12 en plástica, cuatro músicos y tres bailarines.<sup>146</sup> El monto a recibir sería de tres mil pesos mensuales durante un año. Teatro no entró en la repartición porque no se consideró una disciplina de “creadores” sino de intérpretes, por lo que le fueron dadas otras becas dos meses después en la categoría de *ejecutantes*, con un monto de beca de la mitad de las de creadores, para indignación del gremio teatral.

Es notable que aunque se tratara de un programa tan nuevo, la convocatoria reunió a cientos de aspirantes. Los jurados fueron una veintena de intelectuales, entre ellos, Octavio Paz, Hugo Hiriart, Rufino Tamayo, Manuel Álvarez Bravo, José Luis Cuevas, Ana Mérida, Manuel Felguérez, entre otros.

Las inconformidades no se hicieron esperar, sobre todo porque habían sido muy pocas las becas otorgadas y porque no se sabía nada sobre los criterios de

---

<sup>145</sup> EJE MENDOZA, Tomás, “El FONCA y el estímulo a la creación teatral”, en *La isla de próspero*, p. 4.

<sup>146</sup> PONCE, Armando y RIVERA, Héctor, “Las becas del Fondo: 30 ganadores, 1538 dolidos o resentidos” en *Proceso*, 14 de agosto de 1989, p. 46.

selección. Desde ese momento ya se ponía en duda la transparencia del procedimiento y salieron a la luz las primeras críticas, que lejos de suavizarse, se volvieron más ríspidas cada año. En ese primer momento, Roberto Vallarino en la editorial de *Unomásuno* escribió: “Y ¿es creíble que señores como Octavio Paz o Alejandro Rossi hayan leído el medio millar y tanto de trabajos?”<sup>147</sup> (refiriéndose a los 576 proyectos de literatura que concursaron). Luis de Tavira por su parte: “Selección de beneficiarios inobjetable que más prestigian al Fondo que éste a ellos, que sin embargo, delata fácilmente la trama de forcejeo entre bambalinas de las mafias culturales”.<sup>148</sup> Hugo Hiriart, en su papel de jurado expresó lo ingrato que le había resultado la tarea, refiriéndose a la cuestión de elegir, agregando que lo único que se podía hacer era “apreciar la bondad de un proyecto”.<sup>149</sup>

Varios artistas habían opinado antes de la publicación de resultados que la idea de un Fondo beneficiaría a un sector del país históricamente relegado, pudiendo contar con medios *en vida* para dedicarse a su obra. Así lo reafirmaron los creadores beneficiados, quienes señalaban que la beca se pedía por necesidad, no como un premio. A lo que se agregaba la importancia simbólica inherente a la beca, “no es sólo el apoyo económico, sino la distinción que significa para uno”,<sup>150</sup> diría Alberto Castro Leñero, y es que ser acreedor de una beca, había pasado por el reconocimiento de las “vacas sagradas” del gremio, lo que las convirtió desde ese momento, en un asunto de prestigio curricular.

Del lado de los no beneficiados, hubo sin embargo decepciones, y es que la realidad mostró -y lo seguiría haciendo- que aspirantes eran muchos y beneficiados unos cuantos. Además, casi a la par que se anunciaron los primeros becarios, Pedro Aspe, Secretario de Hacienda, anunció la modificación a la ley de impuestos sobre la renta, por lo que músicos, guionistas, pintores, escultores y dramaturgos tendrían que pagar impuestos sobre sus regalías autorales; miembros de la SOGEM y asociaciones de artistas plásticos declararon que en

---

<sup>147</sup> Nota de Roberto Vallarino en *Unomásuno*, 10 de agosto de 1989, citado por PONCE, Armando y RIVERA, Héctor, “Las becas del Fondo: 30 ganadores, 1538 dolidos...”, p. 46.

<sup>148</sup> DE TAVIRA, Luis, “Desprecio al teatro” en *Proceso*, 21 de agosto de 1989, p. 53.

<sup>149</sup> PONCE, Armando y RIVERA, Héctor, “Las becas del Fondo: 30 ganadores, 1538 dolidos...”, p. 47.

<sup>150</sup> PONCE, Armando y RIVERA, Héctor, “Las becas del Fondo: 30 ganadores, 1538 dolidos...”, p. 46.

vez de impulsar un programa de becas que beneficiaba a pocos, el gobierno debía anular la iniciativa de la SHCP que perjudicaba a todos y constituía un 'desestímulo' a la creación.<sup>151</sup>

Un estudio realizado por el economista Ernesto Piedras y por el sociólogo Néstor García Canclini, muestra que el Fonca ha entregado en su historia alrededor de 6 mil 400 millones de pesos a aproximadamente 13 mil proyectos seleccionados, los que sin embargo han estado a cargo de 5 o 6 mil artistas, ya que un solo creador pudo recibir el apoyo del programa en diversas ocasiones, aunque no de manera consecutiva.<sup>152</sup> Esto excluye a los beneficiarios del SNCA, cuyas particularidades se presentan en el siguiente apartado.

Al analizar sin embargo con detenimiento el nombre de los beneficiarios de las becas de cada emisión, es observable que si bien varios de ellos han recibido el apoyo hasta en tres ocasiones, existen largas listas de beneficiarios que sólo la han recibido una vez y desde la fecha de creación del Fonca representan en realidad el 71% del total de los apoyos.

El asunto clave de lo que ha ocurrido con el programa de becas parece estar en comprender que si bien la gran mayoría de los estímulos se han distribuido entre diversos creadores, las becas más democráticas han sido las de más bajos montos (jóvenes creadores y ejecutantes), las becas más altas, han sido acaparadas por una élite de artistas.

Para ejemplificar la situación puede observarse el caso de los beneficiados en la disciplina de teatro. En la historia del Fonca han sido 648 los proyectos seleccionados para esa disciplina. De estos, 452 proyectos o personas, han recibido el 19% de los recursos, 132 el 27% y 64 personas el 54%. Lo que traducido en dinero significa que el primer grupo, ha recibido apoyos de entre mil y cien mil pesos en promedio, el segundo de entre cien y quinientos mil pesos, y el reducido grupo de 64, de uno a tres millones. Pero aun dentro de esos 64 grandes

---

<sup>151</sup> ZAMBRANO, Guillermo, "Llama SOGEM a combatir el proyecto de Aspe sobre impuestos autorales", en *Proceso*, 27 de noviembre de 1989, p. 55.

<sup>152</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, PIEDRAS Ernesto, *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*, p. 18.

beneficiarios se distingue a una élite de sólo 13 personas que han recibido el 20% del total de recursos asignados a la disciplina de teatro en toda la historia del Fonca.<sup>153</sup>

Esta repartición tan asimétrica de los recursos revela que existen creadores privilegiados, aun cuando el Fonca pueda sostener estadísticamente que la gran mayoría de las becas no se asignan a los mismos artistas y que existe inclusión dentro su programa.

El asunto se torna más complejo si como señala Tomás Ejea, entra en juego la subjetividad estética de los dictaminadores:

Con independencia de los favoritismos de corte personal que pudieran estar en juego, en el campo artístico las diferentes visiones sobre el arte y lo que cada disciplina debe de producir son motivo de frecuentes polémicas y actitudes agrestes [...] Por ello, la selección de beneficiarios puede convertirse en una disputa entre grupos de una disciplina no sólo por prebendas personales o favoritismos grupales, sino también por el predominio de principios estéticos en los espacios del ámbito artístico específico.<sup>154</sup>

De ahí que los concursantes consideran que obtener la beca no es nada más asunto de calidad o de un buen contacto, sino de suerte, ya que si la emisión en que se concursaba coincide con la de un jurado que no gusta de su estilo, tendrán menos oportunidades de obtenerla.

A diferencia de los artistas que han podido consolidar una carrera, que cuentan con reconocimiento nacional e incluso internacional, y que de esta manera mantienen una autoridad en el ámbito del arte, la situación de los artistas jóvenes o recién egresados de las escuelas de arte es muy distinta. El estudio realizado por García Canclini y Piedras arroja que únicamente el 19% de estos jóvenes han podido vivir de su producción artística, el resto termina dedicándose a la docencia, a algún trabajo ajeno al arte o a brindar apoyo a artistas de

---

<sup>153</sup> FONCA: *18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*, p. 51.

<sup>154</sup> EJEA MENDOZA, *La liberalización de la política cultural...*, p. 32.

reconocimiento.<sup>155</sup> 175 jóvenes encuestados señalaron que con una beca pudieron financiar su producción, sus estudios o su manutención, pero consideran que la vía para vivir del arte termina siendo la autogestión.

Finalmente, desde el punto de vista de la población que cuestiona la pertinencia de la existencia de las becas y si el gobierno está obligado a darlas, ocurre que la inconformidad surge de la invisibilidad de los resultados o del impacto social que representan estos apoyos para la sociedad.

Cuando se creó el Fonca no fue diseñado mecanismo alguno para comprometer a los artistas e intelectuales a retribuir socialmente al país que subsidiaba su creación. De esta manera, el artista podía cumplir o no con la producción de su obra, la sanción por incumplimiento se limitaba a suspender el apoyo o negar la participación en una posterior emisión de la convocatoria. Sin embargo, los encargados del programa no les daban seguimiento a todos los beneficiarios para comprobar que se hubiese finiquitado el trabajo, así que bastaba el dicho del artista en el envío de informes. Posteriormente, se fueron introduciendo algunos requisitos en el convenio de otorgamiento del estímulo, como que debían realizarse funciones públicas de música o de artes escénicas (programadas por el Conaculta) de las producidas con la beca, donación de obra para los beneficiarios de las categorías de artes visuales o talleres y conferencias. El problema persistió, ya que Conaculta era rebasado por la producción artística y no programaba el trabajo con que se contaba. De tal suerte que mucha de la obra continuó sin llegar a la población, o en el caso de los cuadros, libros y discos editados, en las bodegas del mismo Consejo.

Tuvieron que pasar más de dos décadas para que finalmente el Fonca diseñara en el año 2011, un programa formal de “retribución social”.<sup>156</sup> Sin

---

<sup>155</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, PIEDRAS, Ernesto, *Jóvenes creativos...*, p. 41.

<sup>156</sup> Comenzó a operar en el año 2010, en cual los 500 creadores beneficiarios del año ofrecieron a la población 585 actividades en total, lo que significa un promedio de 1.17 actividades o presentaciones por creador. En: Comunicado de prensa No. 82 del Conaculta, del 16 de enero de 2012. Consultado el 9 de marzo de 2015 en: [http://www.conaculta.gob.mx/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=18215](http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=18215)

embargo, no es público cuál es el criterio para distribuir la obra producida, a qué tipo de población se pretende llegar, en qué espacios y tiempo.

### **2.2.2 El Sistema Nacional de Creadores de Arte: los *superbecarios***

Los datos expuestos hasta aquí, dan cuenta de la importancia que para el Estado ha significado la relación con los actores culturales más destacados en el medio artístico. La creación del Fonca, aunque ha representado beneficios para la consolidación y supervivencia temporal de muchos artistas, no escapa a esa realidad.

A diferencia del *Programa de Estímulos a la Creación Artística*, en que los recursos y estímulos fueron distribuidos en general entre un sector amplio de jóvenes artistas, el *Sistema Nacional de Creadores de Arte* (SNCA) cuenta con un vasto historial en la prensa de señalamientos que exhiben a los reducidos círculos de creadores beneficiados. Señalamientos que se reafirman a través de los datos del propio Sistema.

El SNCA fue creado el 2 de septiembre de 1993 por el presidente Salinas de Gortari, cuando Conaculta tenía casi cinco años de existencia. Le fueron asignados 25 millones de pesos para iniciar sus funciones y cumplir con los objetivos de:

- I. Contribuir al fomento y reconocimiento de la actividad creativa en las artes como parte fundamental de la entidad nacional;
- II. Promover y establecer los mecanismos que permitan otorgar becas de alto nivel, distinciones, reconocimientos y otros estímulos a quienes han dado prestigio a México en el ámbito de la creación de arte, tanto por su desempeño protagónico como por los niveles de excelencia que haya alcanzado su obra artística;
- III. Instituir programas y realizar acciones de fomento y apoyo al artista que le proporcionen mejores condiciones para la creación, y

IV. Revalorar la actividad de quienes han entregado su esfuerzo creativo de arte para el enriquecimiento del legado cultural de nuestro país.<sup>157</sup>

La primera convocatoria para la entrega de estímulos, que sería emitida año con año, salió a la luz al día 3 de septiembre de 1993; en ella se especificaba la existencia de dos categorías a concursar:

- Creadores de Arte (15 salarios mínimos mensuales durante tres años).
- Creadores Eméritos (20 salarios mínimos mensuales de forma vitalicia).<sup>158</sup>

El SNCA se diferenció del *Programa de Estímulos a la Creación Artística* en que este último había sido diseñado para jóvenes artistas, ejecutantes y para la coinversión con grupos artísticos que desearan producir o difundir su obra; mientras que el Sistema, estaba dirigido para 'creadores' con trayectoria (no únicamente ejecutantes).

Para ser candidato a recibir el estímulo en la categoría de *Creador de Arte*, se estipularon como requisitos:

- . Ser mexicano o extranjero con un mínimo de 15 años de residencia en México;
- . Haber producido obras de calidad en México o en el extranjero en alguna de las áreas contempladas;
- . Haber obtenido premios o distinciones nacionales o internacionales como reconocimiento a la calidad de su obra;
- . No formar parte del Sistema Nacional de Investigadores.

Por su parte, para la categoría de *Creador Emérito* se debían cumplir con los anteriores requisitos, además de:

- . Haber contribuido de manera significativa al enriquecimiento del legado cultural de nuestro país;

---

<sup>157</sup> Acuerdo que establece el Sistema Nacional de Creadores de Arte del 2 de septiembre de 1993, publicado el 3 de septiembre de 1993 en el *Diario Oficial de la Federación*, signado por el Presidente Carlos Salinas de Gortari y el Secretario de Educación Pública, Ernesto Zedillo Ponce de León.

<sup>158</sup> En el Distrito Federal en salario mínimo en 1993 era de \$ 428.10

- . Haber participado en la formación de artistas de otras generaciones;
- . Ser mayor de 50 años.

Se estableció también que los galardonados con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en las disciplinas afines, pasarían automáticamente a formar parte del SNCA en la categoría de *Creadores Eméritos*.

Para la toma de decisiones y supervisión del Sistema, fue creado un Consejo formado por el Secretario de educación, el Presidente de Conaculta, dos representantes del Colegio Nacional, dos de la Academia de la Lengua y un representante de cada una de las áreas artísticas.

La lista de beneficiados en la primera convocatoria se dio a conocer el 11 de diciembre de 1993. Fueron elegidos 192 *Creadores Artísticos* de 687 aspirantes (el 27.9%) y 60 *Creadores Eméritos* de los 154 propuestos (el 38.9%).<sup>159</sup>

Al día siguiente de la publicación de resultados, las secciones de cultura de los más importantes diarios de circulación nacional se plagaron de declaraciones de artistas y columnistas tanto a favor como en contra de los seleccionados, así como sobre la pertinencia de un sistema nacional de creadores.

Como primera crítica, los titulares de *Cultura* aludieron al papel de *juez y parte* de los beneficiarios. Por ejemplo, el periódico Reforma encabezó su nota de la siguiente manera: *Y los ganadores... Somos nosotros y 248 más. El jurado del SNCA se autobeca con un estipendio vitalicio de 9 mil nuevos pesos mensuales:*

Manuel Álvarez Bravo, Alí Chumacero, Guillermina Bravo, Manuel Barbachano Ponce, Emilio Carballido, Fernando del Paso, Ramón Xirau, Manuel de Ellas, Manuel Felguérez, Jaime García Terrés, Ricardo Legorreta, José Luis Martínez, Federico Silva y Daniel Catán fueron integrantes del jurado y a la vez beneficiarios

---

<sup>159</sup> La lista de beneficiados en ambas categorías puede consultarse en la página del Fonca: [fonca.conaculta.gob.mx](http://fonca.conaculta.gob.mx)

de las becas. A excepción de Catán, todos resultaron creadores eméritos de acuerdo con los lineamientos que ellos mismos establecieron en la convocatoria.<sup>160</sup>

La editorial del suplemento cultural “El Búho” del periódico *Excélsior*, publicaba al respecto:

¿Por qué razones estas instituciones seleccionaron gente que no solicita las becas, y de qué forma escogieron entre los cientos de autores que sí pidieron los estímulos? Porque hay en las listas de creadores premiados personas que hace muchos años no escriben un solo verso o un cuento, y otras que de plano no podrían encajar en un concurso realmente serio, como hacedores de literatura o cine. También hay ahí becarios profesionales que dejan fuera artistas prestigiosos que están en plena producción, y que por razones inexplicables, o porque carecen de influencias dentro de esa alegre repartición, no fueron becados”.<sup>161</sup>

Y es que lo cierto fue que de los catorce vocales del Consejo Directivo y los miembros de las Comisiones de Evaluación por cada área, prácticamente todos ingresaron como miembros del Sistema,<sup>162</sup> ya fuera en una u otra categoría, de ahí la insistencia de los artistas en el señalamiento de que los resultados no dejaban claro cuáles eran los criterios para recibir una beca. El poeta Roberto Vallarino señaló en entrevista con *Unomásuno* lo siguiente:

¿Qué es lo que se estaba reconociendo?, la obra, la trayectoria, la calidad o ser hijo de Fulano de Tal, o ser secretario de la revista *Vuelta*?<sup>163</sup> [...] Sería bueno que alguien explicara qué se evalúa para el otorgamiento de las becas, porque

---

<sup>160</sup> LOPÉZ, Ma. Luisa, RUÍZ Blanca y VELAZQUEZ, Isabel, “Y los ganadores... Somos nosotros y 248 más Periódico” en *Reforma*, 12 de diciembre de 1993, p. 8D.

<sup>161</sup> Suplemento cultural “El Búho” en *Excélsior*, 26 de diciembre de 1993, p. 1.

<sup>162</sup> Los vocales fueron: Guillermina Bravo, Emilio Carballido, Daniel Catán, Alí Chumacero, Nicolás Echeverría, Manuel de Elías, Ernesto de la Peña, Fernando del Paso, Manuel Felguérez, Luisa Josefina Hernández, Ricardo Legorreta, José Luis Martínez, Luis Nishizawa y Ramón Xirau. Por su parte, las comisiones de evaluación las integraron en letras: Elena Poniatowska, Ignacio Solares, Edmundo Valadez, Alberto Ruy Sánchez y Jorge López Páez; en Artes visuales: Arnoldo Coen, Rafael Coronel, Ángela Gurria, Graciela Iturbide y Gunther Gerzso; en Coreografía: Nellie Happee, Josefina Lavalle y Gladiola Orozco; en dramaturgia: Jesús González Dávila, Vicente Leñero y Héctor Mendoza; en composición musical: Joaquín Gutiérrez Heras, Federico Ibarra y Mario Lavista; en arquitectura: Carlos Mijares, Pedro Ramírez Vázquez y Aurelio Nuño; y en dirección de medios audiovisuales: Busi Cortés, Alejandro Pelayo y Juan Mora Catlett.

<sup>163</sup> El secretario de la revista *Vuelta*, Aurelio Asiasin se vio beneficiado con una beca, siendo que sólo contaba en su trayectoria con la publicación de un libro, por lo que de acuerdo a lo propia convocatoria no podía ser reconocido como creador artístico.

según se advierte en algunos nombres de la lista de los que obtuvieron este apoyo, el criterio fue: ser hijo de alguien, estar bajo el cobijo de las capillas literarias o ser amigo y cuate de los que decidieron, pero en muy pocos casos valió la trayectoria, la obra o la calidad de la misma [...] No hay criterios, no hay proyectos, sólo una serie de componendas y corrupción.<sup>164</sup>

Por su parte, Víctor Roura, fundador de la sección cultural de *El Financiero*, hizo hincapié en un segundo aspecto que sería desde entonces también criticado, la existencia de un sistema de becas que podía ser interpretado como una herramienta de cooptación y clientelismo:

No es cuestión de hacer señalamientos vanos. Si éste lo merece o aquel otro no. Sino hacer visible, únicamente, que los ganadores en este certamen son los que siempre se han beneficiado con este sistema a partir del régimen de Salinas de Gortari (por supuesto, varios más parecen haber nacido ya con becas vitalicias; pero éste es un asunto aparte). Son, por decirlo de un modo austero, los escritores del sistema. Los intelectuales beneficiados por el gobierno. Y, quiérase que no, la inmensa mayoría de los becados son los que guardan silencio ante los desajustes, los desequilibrios y las evidentes injusticias de la tan dudosa política cultural mexicana.<sup>165</sup>

En el mismo tenor, en “El Búho” de *Excélsior* se señalaba:

[...] entre los que han sido beneficiados por la burocracia cultural, y quienes esperan serlo, hay una larga lista de compromisos y ganas de no arriesgar el terreno ganado, se asegurarse un lugar en la lista de ungidos. Así, Conaculta y Fonca cumplen con su principal objetivo: ser el Pronasol de artistas e intelectuales que, por medio de los privilegios que está capacitado para conceder, puede controlar su voz y voto [...] ¿Quién protestará teniendo que ir a cobrar su lana mensual mientras le prende sus veladoras a funcionarios burócratas por los favores recibidos? Un auténtico Sistema Nacional de Servilismo.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> ESPINOSA, Jorge Luis, “El presupuesto estatal a creadores, una migaja que se obtiene a través de la corrupción”, en *Unomásuno*, 20 de diciembre 1993, p. 24.

<sup>165</sup> ROURA, Víctor, “Los intelectuales del Sistema” en *El Financiero*, 15 de diciembre de 1993, p. 65.

<sup>166</sup> Suplemento cultural “El Búho”, en *Excélsior*, 26 de diciembre de 1993, p. 1.

De entre las voces que en su momento se sumaron a la protesta en medios, se encuentran los escritores Juan Domingo Argüelles, Ángeles Mastretta, Margarita Mineros Villareal, René Avilés Fabila, Manuel Capetillo, Gabriel Zaid, Paco Ignacio Taibo II, el escenógrafo Alejandro Luna, Luis de Tavira, Ofelia Medina, los directores Ludwik Margulles y Juan José Gurrola, el periodista Eduardo Camacho, el arquitecto Víctor Manuel Ortiz y la crítica de arte Olga Harmony, entre otros (muchos incorporados posteriormente al Sistema).

Un tercer aspecto blanco de críticas, fue el hecho de que a intelectuales y artistas de renombre y en situación económica holgada se les concediera una beca vitalicia de 20 salarios mínimos mensuales. “[...] un gasto exorbitante que va a hacer el gobierno con dinero de los ciudadanos mexicanos para satisfacer a algunos intelectuales que, ya de por sí, viven mucho mejor que el mexicano medio”.<sup>167</sup> Y es que, como señaló Carmen García Bermejo, el concepto ‘estímulo artístico’ como justificación para el otorgamiento de becas, fue de origen ambiguo. Para algunos creadores “una beca es una ayuda económica que les permite continuar con una trayectoria creativa dentro de un país que ha omitido una política gubernamental para que los artistas cuenten con fuentes de trabajo”.<sup>168</sup>

El propio Ernesto Zedillo, entonces secretario de Educación, había declarado tras la creación del SNCA, que el Sistema otorgaría apoyo a los creadores de arte para mejorar sus condiciones de trabajo. “El propósito del SNCA es reconocer la obra realizada y alentar la creación artística, estimular nuestras letras, impulsar las artes visuales, promover la composición musical y la dramaturgia, y animar la creación en arquitectura y en dirección de medios audiovisuales”.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Opinión publicada por Víctor Roura, a la que además añadía: “Según el diccionario, emérito es un retirado, un pensionado: se dice de quien después de haber cesado en un empleo, disfruta de algún premio por sus buenos servicios. Pero para el Sistema Nacional de Creadores, emérito significa algo distinto. Porque ninguno de los que premió es un retirado sino, incluso, la buena mayoría tiene varios trabajos y no necesitaba, en lo absoluto, de una retribución para crear. ROURA, Víctor, “Eméritos no Pensionados”, en *El Financiero*, 20 de diciembre, p. 84.

<sup>168</sup> GARCÍA BERMEJO, Carmen, “Sólo importa la trayectoria del creador”, en *El Financiero*, 10 de septiembre de 2008.

<sup>169</sup> *Excélsior*, 3 de septiembre de 1993, p. 1C.

En tal sentido, la crítica señalaba el absurdo de destinar estímulos a personalidades de la talla de José Luis Cuevas, Carlos Fuentes, o a dos premios nobel como Octavio Paz y Gabriel García Márquez.

Más de un civilizado puede preguntarse para qué quieren más dinero del que ya tienen un Octavio Paz o Gabriel García Márquez; pero ésa, evidentemente, no sería una interrogante adecuada, sino: ¿era menester que Octavio Paz o Gabriel García Márquez llenaran su solicitud para pedir tal cantidad mensual?, ¿o su premio, o estímulo, fue por el artículo séptimo del propio Sistema que indica que los galardonados nacionales de antemano poseen dicha gratificación? ¿Esto quiere decir que cuando nació la propuesta para instalar el Sistema Nacional de Creadores ya algunos creadores que pugnaban por su nacimiento sabían que recibirían tal remuneración?<sup>170</sup>

Y es que, si alguien había impulsado la iniciativa de creación del Fonca y del SNCA había sido ciertamente Octavio Paz. Por todo esto “una parte de la comunidad de escritores y artistas opina que bajo los criterios del jurado quizá sería más confiable que el Fonca organice una rifa, que entregar un legajo de documentos a los jurados para acreditar la calidad de sus obras y su trayectoria”,<sup>171</sup> cuando a final de cuentas el objetivo del Sistema parecía responder a intereses de las élites intelectuales y políticas más que al de un desarrollo cultural que partiera de las necesidades de los mexicanos y brindara un apoyo a artistas con necesidades reales de manutención para continuar con su obra.

Unos cuantos de los eméritos no sólo merecen las becas, sino que además, las necesitan... otros no las necesitan. Tal vez se hubieran quedado igualmente felices y honrados si se les hubiera ofrecido una medalla de oro como creadores eméritos y entonces esos dineros hubieran podido aprovecharse en otorgar más becas de la segunda categoría: creador artístico.<sup>172</sup>

Esta ambigüedad en los criterios, dejó ver la poca claridad al seno del Fonca del sentido último de las becas: ¿estímulo o reconocimiento? Si se trataba

---

<sup>170</sup> ROURA, Víctor, “¿Para qué nace el SNC?”, en *El Financiero*, 14 de diciembre de 1993, p. 65.

<sup>171</sup> GARCÍA BERMEJO, Carmen, “Sólo importa la trayectoria del creador” en *El Financiero*, 10 de septiembre de 2008.

<sup>172</sup> DEL CONDE, Teresa, “las becas para creadores”, en *La Jornada*, 18 de diciembre de 1993, p. 27.

del primer caso ¿por qué dar un estímulo a artistas en bonanza económica? y si se trataba del segundo, ¿por qué reconocer a los artistas a través de una beca vitalicia y no con alguna otra distinción honorífica?

En medio de la polémica personalidades de la literatura, como Carlos Fuentes y el Nobel colombiano Gabriel García Márquez, deciden donar el monto de sus respectivas becas de Creadores Eméritos a la Universidad de Guadalajara, con la finalidad de acallar las críticas que en lo personal han recibido y a la vez crear en esa Institución una cátedra en torno a la obra del escritor argentino Julio Cortázar.<sup>173</sup>

En ese momento, fue inevitable la comparación entre el funcionamiento del SNCA y el del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), y es que desde que surgió el proyecto de fundar el SNCA, los funcionarios expresaron que el SNI había sido la fuente de inspiración. El propio Rafael Tovar y de Teresa expresó que la experiencia del SNI “señalaba la necesidad de un mecanismo equivalente en el campo de las artes. Aceptarlo era reconocer que el desarrollo del país está estrechamente asociado también a la fuerza de su arte”.<sup>174</sup>

Sin embargo, el SNI ha mantenido siempre -al menos en sus estatutos-, una diferenciación entre “estímulo económico”<sup>175</sup> y “distinción”,<sup>176</sup> por lo que contempla la posibilidad de otorgar la segunda sin que forzosamente se incluya la primera.

Al respecto la crítica de arte y a la vez directora del Museo de Arte Moderno, Teresa del Conde, manifestó:

Quando se nos informó sobre la creación del "Sistema" casi todos creímos que la estructura era análoga a la del Sistema Nacional de Investigadores. La verdad es que dista bastante de serlo. El SNI para nada es proteccionista, es exigente y tiene

---

<sup>173</sup> RUÍZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte*, p. 59.

<sup>174</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural...*, p. 307.

<sup>175</sup> "Por estímulo económico se entiende el emolumento que se otorga a los investigadores a través del Sistema Nacional de Investigadores, a fin de que puedan dedicarse de tiempo completo a su investigación". Art. 6 del Reglamento del Sistema Nacional de Investigadores, en *Diario Oficial de la Federación*, 28 de febrero de 1995.

<sup>176</sup> "Por distinción se entiende el reconocimiento público que otorga el Gobierno Federal, a través del Sistema Nacional de Investigadores, a los investigadores que hayan sobresalido por la calidad de su investigación y la formación de recursos humanos especializados." Art. 6.

asimismo limitaciones en varios órdenes, comenzando por el económico. No hay comparación posible. El SNI es un organismo muy riguroso y pide cuentas a sus favorecidos, incluyendo a aquéllos (es mi caso) que por no encontrarse de momento "en su base", conservan el honor, pero no la beca.<sup>177</sup>

Resaltaba el hecho de que en la primera convocatoria (que sería corregida después) no se pedía a los *Creadores de Arte* ningún proyecto a realizar en el periodo de tres años que duraría la beca.

El principio esencial de las becas en cualquier parte del mundo, está basado en el rigor de una selección cuyo objetivo fundamental debe ser en todos los casos el verdadero estímulo para la creación y desde luego el compromiso del artista para beneficiar con su trabajo el desarrollo cultural de su entorno. En consecuencia las becas deben estar destinadas a creadores de talento y, otorgarse a partir de un proyecto cuyo resultado justifique la beca.<sup>178</sup>

En la realidad, el asunto del estímulo o reconocimiento nunca fue aclarado del todo. Así se revela en las palabras que expresó el propio Rafael Tovar y Teresa al término de su gestión: "el que sean unas cuantas personas las que tengan resueltos sus problemas no significa que esto no beneficie a muchos otros artistas. Cuando se otorga un premio nunca se está revisando su cuenta de cheques, lo que ellos determinen hacer con sus recursos es su responsabilidad".<sup>179</sup> Al respecto, es lógico comprender que el ejercicio transparente de recursos recae sobre las decisiones éticas del beneficiario, sobre las cuales no tiene responsabilidad la institución, pero sí sobre la instrumentación de reglas de operación y la supervisión que den cuenta de que los recursos que provienen del erario público se ejerzan en lo convenido.

Regresando a los señalamientos en la prensa, un cuarto aspecto se relacionó con la intervención directa de funcionarios en la asignación de becas. Ya se había mencionado que el secretario ejecutivo del Conaculta era el responsable

---

<sup>177</sup> Entrevista realizada por *La Jornada*, el 18 de diciembre de 1993, p. 27.

<sup>178</sup> ITURBE, Mercedes, "Entre becas y querubines", en *El Financiero*, 21 de diciembre de 1993, p. 61.

<sup>179</sup> Palabras de Rafael Tovar y de Teresa al término de su gestión, en AMADOR, Judith y CASTRO, José Alberto, "Se va sin resolver el estatuto jurídico del Conaculta" en *Proceso*, 12 de Noviembre de 2000, p. 72.

directo de la invitación de jurados, ciertamente integrado por artistas, pero a la hora de la elección también los funcionarios tuvieron voto, así lo declaró el dramaturgo Emilio Carballido al ser entrevistado sobre el proceso de selección, en el que fungió como jurado en aquella primera convocatoria: “Algunos votos fueron otorgados por los integrantes del jurado. Al final se dejaron votos de preferencia para los funcionarios [...] los organizadores tienen derecho a un voto de preferencia, aunque fueron pocos”.<sup>180</sup>

Por su parte, la defensora del SNCA ante la prensa, fue la secretaria ejecutiva y responsable del programa, María Cristina García, quien manifestó en entrevista con *La Jornada* que el SNCA no era un sistema de beneficencia, sino de ‘reconocimiento’ a la excelencia de una obra artística más allá de las condiciones económicas de cada autor. “Faltan muchos pero no sobra ninguno. Alfredo Zalce, Katy Homa y Fanny Rabel, por ejemplo, no presentaron solicitud ni fueron postulados por ninguna instancia. Tarde o temprano estará en el SNCA la gente con trayectoria que lo merece.”<sup>181</sup> Esta posición se contradecía con lo expresado por el secretario de educación que había hablado de la necesidad de favorecer y estimular a la creación artística, dando condiciones económicas para su viabilidad.

María Cristina García añadió que los mecanismos de operación y selección fueron llevados a cabo con transparencia y que las críticas de la comunidad artística para el SNCA se debían a la falta de difusión más amplia y del conocimiento de cómo se integraron los comités de evaluación en cada disciplina. Aceptaba que el Sistema era perfectible, comprometiéndose finalmente a que en futuras convocatorias serían corregidos esos errores.<sup>182</sup>

Fue tal la crítica en los medios que en efecto, para la segunda convocatoria publicada el 30 de agosto de 1994, se introdujeron ajustes en las reglas de operación:

---

<sup>180</sup> LOPÉZ, Ma. Luisa, RUÍZ Blanca y VELAZQUEZ, Isabel, “Y los ganadores... Somos nosotros y 248 más Periódico” en *Reforma*, Cultura, 12 de diciembre de 1993, p. 8D.

<sup>181</sup> Entrevista de Angélica Abelleira a Cristina García Cepeda, citado por RUIZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte*, p. 54.

<sup>182</sup> Citado por RUIZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte*, p. 54.

- . Para aspirar a la categoría de *Creador de Arte*, debía contarse con 35 años cumplidos.
- . Los aspirantes debían presentar un proyecto para desarrollar durante los tres años de duración de la beca.
- . La duración del estímulo sería de tres años y no podía ser renovado de manera consecutiva, (salvo para la primera generación porque la convocatoria anterior sí lo permitía). El beneficiado debería esperar un año para renovar su beca.
- . El Consejo Directivo no podría postular candidatos.
- . Los vocales del Consejo Directivo permanecerían en su cargo tres años, y cada año se renovarían en un tercio. En cuanto a los integrantes de las Comisiones de Evaluación, permanecerían en su cargo hasta dos años y cada año las Comisiones se renovarían en un cincuenta por ciento.
- . El Consejo Directivo y las comisiones de evaluación se integrarían únicamente por miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte.
- . Se incluyeron Dirección Teatral y Escenografía como disciplinas artísticas.
- . En cuanto a la categoría de *Creador Emérito*, sólo podrían pertenecer a ella los que hubiesen sido galardonados con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en las disciplinas afines al SNCA o quien, en sustitución de algún creador emérito fallecido, fuera designado por el Presidente del Consejo Directivo.<sup>183</sup>

No faltaron tampoco personalidades que aunque recibieron beca se mostraran dudosos ante la pertinencia de las mismas, como expresó Homero Aridjis: "Creo que fue hecho apresuradamente, e irresponsablemente, es decir, es un proyecto generoso de inicio, lo repito, pero se hizo mal, hay inmadurez y también falta de disciplina en el otorgamiento. Lo único que objeto es la inmoralidad del jurado."<sup>184</sup>

Pero de entre los beneficiados, la mayoría salió en defensa del SNCA, expresando su beneplácito y las ventajas que encontraban en la existencia del

---

<sup>183</sup> Reglas de operación del Sistema Nacional de Creadores de Arte, publicadas en el *Diario Oficial de la Federación*, el 5 de septiembre de 1994.

<sup>184</sup> JIMÉNEZ FLORES, Maricruz, "Lo único que objeto es la inmoralidad del jurado", en *Summa*, 6 de enero de 1994.

programa. Allí Chumacero declaraba a *Unomásuno*: “Creo que todo fue justo y si algún escritor no logró la beca de creador, no está descartado definitivamente ya que cada año se realizará una nueva selección. El escritor no debe perder las esperanzas porque no se le han cerrado las posibilidades”.<sup>185</sup>

José Luis Cuevas dijo: “la voy a aceptar porque eso me ayudará a no comprometerme con galerías de arte que sólo me exigen comercializar mi obra”.<sup>186</sup>

Elena Poniatowska, por su parte: “yo no he pensado en donar mi beca. Si vendiera libros como García Márquez, si hubiera sacado el Nobel, la donaba. Pero en mi caso sí la necesito. Ahora podré escribir la novela que tengo pendiente sobre Demetrio Vallejo, un libro de ensayos y otro de cuentos.”<sup>187</sup>

Personalidades de la academia también defendieron al Sistema, como Jorge Alberto Manrique:

Se trataba, se trata, de que el país dé un reconocimiento debido a quienes en el campo del arte han hecho contribuciones importantes con su obra, que honran a la nación y a la humanidad, y de apoyar a quienes, con un trabajo consistente y brillante, requieren a menudo de una situación desahogada económicamente para poder continuar en su tarea y superarla.<sup>188</sup>

Artistas que en un principio se mostraron críticos e incluso participaron en protestas en contra del Sistema, fueron matizando sus opiniones una vez que con el paso del tiempo ingresaron al mismo. Es emblemático el ejemplo del escritor Ricardo Garibay, a quien en la primera convocatoria se le otorgó el estímulo de *Creador de Arte*. Garibay lo rechazó, hizo pública su inconformidad al no haber sido seleccionado como *Creador Emérito*, denunció la corrupción dentro del SNCA e inclusive demandó al Consejo Directivo por dispendio de recursos públicos. Al año siguiente sin embargo, el escritor fue seleccionado como *Creador Emérito*, lo que al parecer cambió su percepción del Sistema, ya que no volvió a emitir crítica alguna.

---

<sup>185</sup> *Unomásuno*, 14 de diciembre de 1993, p. 25.

<sup>186</sup> TAIBO II, Paco Ignacio, “Las becas y los culpables” en *El Universal*, 27 de diciembre de 1993, p. 1 C.

<sup>187</sup> Citado por RUIZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte*, p. 52.

<sup>188</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto, “Sistema de Creadores de Arte”, en *La Jornada*, 29 de diciembre 1993, p. 34.

Cabe señalar también una observación en la que fueron reparando algunos creadores y colectivos artísticos sobre las fisuras que entre la propia comunidad estaba ocasionando este mecanismo de “repartición” de los recursos. Más que generar consensos, proyectos conjuntos y beneficios colectivos -como los que en la experiencia histórica se habían realizado a lo largo del siglo XX con la formación de diversas ligas y colectivos culturales tan importantes en procesos históricos como el de 1968-, las becas introducían una dimensión de competencia entre los artistas agudizada por la evidencia del favoritismo en su asignación. La inconformidad entonces, rebasó el terreno institucional para convertirse también en un asunto de confrontación gremial:

Carballido debió ser responsable de evaluar a los dramaturgos. Héctor Azar fue designado como creador artístico, cuya obra, trayectoria y vigencia en la actualidad, poseen el mismo número de virtudes que las obras de, por lo menos, Leñero y Carballido ¿Por qué a Azar no se le concedió el rango de emérito? [...] En el mismo caso encontramos otros dos nombres que, por sí solos, reúnen todos los requisitos para ser considerados como eméritos: Antonio González Caballero e Ignacio Retes.<sup>189</sup>

Más allá de las disputas por las becas entre los miembros de la comunidad artística -a las que no faltó quien señalara aplicable la máxima de *divide y vencerás*-, poca o casi nula fue la consideración de la pertinencia del Sistema para un país como México; pocos fueron los comentarios al respecto como el de Aguilar Camín: “Quizá le harían un buen servicio a la comunidad de creadores preguntando cómo los ve el resto de la población, porque no hay un sistema de premios de este tipo para grandes médicos, ingenieros, enfermeras, periodistas o campesinos”.<sup>190</sup> A lo que podía agregarse, como lo señaló el dramaturgo Víctor Luis González, que los beneficiados representaban el 0.01% de la población, individuos privilegiados en un país con carencias de primer orden.

---

<sup>189</sup> VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, “Eméritos y artísticos en el SNCA, ¿hay alguna diferencia?”, en *Unomásuno*, 26 de diciembre de 1993, p. 26.

<sup>190</sup> LÓPEZ, María Luisa, “Latente la polémica sobre las becas del SNCA”, en *Reforma*, 20 de diciembre 1993, p. 9.

### 2.3 Sobre los alcances y límites del Fonca

El contar con un fondo de las artes autónomo, sujeto a escrutinio público, dirigido por personas notables, en el que el procedimiento para la selección de los beneficiarios fuera dado a conocer públicamente y que la mitad de recursos se dedicara al desarrollo de los artistas de provincia, quedó como un viejo deseo de la comunidad artística de los años setenta.

El Fonca, pero principalmente su Programa de Estímulos a la Creación y el SNCA, iniciaron con limitaciones de primer orden que a la distancia pueden adjudicarse a la premura con que salieron a la luz, pero sin duda, obedecen también a la idea de circunscribir la producción artística a un único mecanismo abocado a brindar beneficios personalizados, más que a generar condiciones al arte dentro de un proyecto con una dimensión social.

Las siguientes cifras que forman parte del programa de actividades del Fonca en el periodo de 1989 a 1999, dan cuentas por sí solas del perfil del programa: de los 680 estímulos económicos otorgados, 48% se dirigieron al SNCA, 22% al fomento y coinversiones culturales, 12% a jóvenes creadores, y el restante 18% a estudios en el extranjero, traducción literaria, ejecutantes y escritores indígenas.<sup>191</sup>

Al final de su gestión, en el año 2000, Tovar y de Teresa declaraba que la polémica era inevitable *porque a unos les toca, y a otros no*, y a su modo de ver, defendía el éxito del programa: “Son casi 20 mil proyectos y más allá del número, en el fondo, son libros, películas, videos, puestas en escena, conciertos, exposiciones. Atrás de cada número hay un trabajo cultural, y recursos que quién sabe cómo se hubieran otorgado, quién sabe qué actividades se hubieran favorecido”.<sup>192</sup> Y por supuesto ponderaba el carácter democrático del procedimiento al estar en manos de artistas “Sería mucho más peligroso y

---

<sup>191</sup> 5to. Informe de gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León, en *Informe presidencial 1999*.

<sup>192</sup> AMADOR, Judith y CASTRO, José Alberto, “Se va sin resolver el estatuto jurídico del Conaculta”, en *Proceso*, 11 de noviembre de 2000, p. 71.

autoritario que yo me sentara con una lista a escoger a quién le damos y a quién no”.<sup>193</sup>

Las críticas e inconformidades vertidas en la prensa por artistas, periodistas, críticos de arte, entre otros, han sido expuestas con amplitud, aunque puede destacarse el permanente señalamiento de favoritismo que permea en la asignación. A estas críticas la institución fue dando respuesta con la instrumentación de mecanismos poco a poco más afinados con el transcurrir del tiempo. Por una parte se generó un código de ética y procedimiento para los dictaminadores,<sup>194</sup> estos mismos se convirtieron en tutores de los proyectos seleccionados para asegurar su buen término. También fueron establecidos convenios y sanciones de incumplimiento entre la institución y los beneficiarios, así como que los becados debían comprometerse a ser dictaminadores en una futura emisión de las convocatorias. Esto ha permitido que sea matizada la idea de cooptación dentro del Programa, entendida ésta como la elección de los nuevos miembros del sistema por la oligarquía de los grupos dirigentes.

Por otra parte, la tecnología ha hecho posible que en la página web del Fonca exista una liga titulada “transparencia” en la que pueden consultarse resultados de cada emisión de becas. No obstante, la que suscribe, solicitó el acceso a las actas de dictaminación para conocer la evaluación de los jurados para todos los proyectos que concursaron en el periodo de 1989-2000, entre ellos los descartados, obteniendo por respuesta de Reynaldo Maldonado, el director de *Estímulos a la Creación Artística*, que esa información estaba archivada y desorganizada, por lo que no era posible su consulta. Recordemos que los fallos son inapelables y que los concursantes no son informados sobre lo que inclinó la balanza a favor de uno u otro.

No es posible por tanto exponer aquí una valoración sobre la justeza o favoritismo que han existido en la adjudicación de estímulos, pero sí es oportuno señalar que entre los personajes que han fungido como jurados, existen serias observaciones sobre las dificultades y la pertinencia que supone este mecanismo.

---

<sup>193</sup> AMADOR, Judith y CASTRO, José Alberto, “Se va sin resolver el estatuto...”, p. 71.

<sup>194</sup> En el que se estipula que debe aclararse si existen vínculos de parentesco, laborales o personales con los aspirantes, y de ser así, se invalida su voto.

Resalta entre ellas, las realizadas por el literato Alberto Blanco, quien siendo miembro del SNCA dirigió una carta pública al Consejo Directivo y a la Comisión de evaluación de letras cuando fue jurado de la emisión de la convocatoria 1997.

En ella señalaba el carácter subjetivo de la obra de arte y del propio dictaminador, y por ende la dificultad para emitir un juicio objetivo e imparcial. Y es que el binomio concurso-arte es en sí mismo un asunto muy complejo, entendiendo las dificultades y el absurdo que sería introducir criterios puramente cuantitativos y propios del “mercadeo de los puntos” (cantidad de premios recibidos, número de obras publicadas, años de ejercicio de la disciplina, etcétera), a la hora de seleccionar.

Yo reto a cualquiera de los miembros de las Comisiones, o a las mismas autoridades, a que me digan qué poemas tienen más mérito [...] ¿cómo hacer la selección? Este es el laberinto al que tan amablemente se nos ha invitado a pasar, con la pretensión idílica de que habremos de salir de él no sólo bien librados, sino con una lista de 6 o 7 escritores que objetivamente son mejores que los otros ciento treinta y tantos que habrán de esperar mejores tiempos, o mejores circunstancias, o jurados más benévolo, o simple y sencillamente un mejor y más abultado currículum. [...] ¿No sería mucho más deseable vivir en un medio en el cual un artista pudiera desarrollar su trabajo honestamente y, a la vez, pudiera vivir honestamente del mismo? Si así fuera, en el acto se acabarían los empujones y las envidias que todos estos concursos y convocatorias -con sus respectivos fallos- generan.<sup>195</sup>

Sobre esta línea el escritor José Agustín abonaba: “Pienso que analizar los proyectos que buscan hacerse acreedores a un apoyo bajo términos de excelencia es un criterio neoliberal que no representa ni remotamente la verdadera calidad de las cosas”.<sup>196</sup>

Ambos tocaron en su momento asuntos trascendentes que dejaban sentir el inherente tufo de injusticia del sometimiento del arte al juicio de unos cuantos expertos y la inevitable selección subjetiva de un porcentaje mínimo de las

---

<sup>195</sup> BLANCO, Alberto, “El SNCA: una reflexión”, en *La Jornada Semanal*, 4 de mayo de 1997.

<sup>196</sup> Citado por RUIZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte*, p. 52.

solicitudes recibidas ¿Pero se podía hacer otra cosa? ¿Un programa de becas como éste era la respuesta que necesitaba el país para el fomento al arte? Estos cuestionamientos y otros tantos referentes a la justa retribución social permanecen vigentes. Ya veremos a continuación lo ocurrido en los ámbitos de la formación y la difusión artística para intentar una respuesta.

Antes de pasar a ello, es ineludible mencionar otro asunto constantemente expuesto sobre el papel de las becas: el *clientelismo*, definido por la RAE como el sistema de protección y amparo con que los poderosos patrocinan a quienes se acogen a ellos a cambio de su sumisión o de sus servicios. Al respecto del tema, Tovar y de Teresa llegó a expresar: “Una buena parte de los críticos de la vida nacional contemporánea son parte de los miembros de las becas, hay que revisar las listas. No he visto que ninguno de ellos haga un panegírico o una obra sobre esta administración A nadie, nunca, se le ha pedido nada a cambio, nada absolutamente”.<sup>197</sup>

Justo es decir que no existe queja o señalamiento alguno de los artistas sobre indicios de censura o de imposición estética o temática en sus proyectos aprobados. También sería insostenible y absurdo afirmar que aceptar una beca es sinónimo de acuerdo tácito con una visión ideológica o de respaldo del proyecto de quienes detentan el poder, pero lo cierto es que tampoco puede omitirse el sutil mecanismo clientelar inherente al programa. No puede eludirse el hecho de que el programa de becas y el sistema de creadores forman parte de una iniciativa pública con un sentido político particular, y que la participación en uno u otro, hace viable la continua reproducción de una política cultural selectiva que beneficia a reducidas élites de la vida artística, ya sea por influencias, suerte o méritos propios. Como en su momento se dijo en la presa: ¿quién va a arrojar la primera piedra mientras va a cobrar mensualmente su beca? Estos programas de apoyo fueron la apuesta cultural del Estado, una apuesta de privilegios.

Muchos artistas beneficiados han señalado las limitaciones del Fonca desde diversos ángulos. Por supuesto que también en el gremio existen creadores

---

<sup>197</sup> AMADOR, Judith y CASTRO, José Alberto, “Se va sin resolver el estatuto...”, p. 72.

que han decidido no concursar por las becas y transitar el camino de la autogestión. La problemática no es asunto menor, porque concursar en un programa del Fonca, se convirtió en pocos años en acaso el único camino institucional para la subsistencia de miles de artistas dentro de un país que ha omitido políticas culturales incluyentes para una nutrida comunidad de artistas mexicanos a favor de una proyección de excelencia.

### CAPÍTULO III

## Formación y difusión de obra creativa: ser artista mexicano a fines del siglo XX

Así como sucedió en el ámbito de la producción de obra creativa, el de la educación artística y el de la difusión cultural, transitaron también por un periodo de transformación tras la creación del Conaculta; de una política estatista y de corte popular, se adoptó una de tipo mixto con intervención de capital empresarial y de la iniciativa privada en las actividades y los bienes culturales.

La democratización cultural, como objetivo del Conaculta, partía del discurso de inclusión ciudadana en las decisiones y beneficios de la cultura, dejando de ser ámbitos de intervención exclusivos del Estado para vincularse a los actores sociales. Los resultados muestran paradojas no resueltas que representan hasta hoy día desafíos para la política cultural en México.

El tránsito a la democracia que en las postrimerías del siglo XX el Estado autoproclamó para ajustarse a la coyuntura histórica del mundo unipolar, se tradujo en el terreno de la política cultural, en una divulgación más extensiva de la alta cultura. Es decir, se procuró generar programas para allegar a un público más numeroso la producción tradicionalmente consumida por un público ilustrado, lo que como señala García Canclini “implica una definición elitista del patrimonio simbólico, su valoración unilateral por el Estado o los estados hegemónicos y la imposición paternalista al resto de la población”.<sup>198</sup> El hecho de que a través del Conaculta fueran diseñadas nuevas estrategias para la conformación de mayores públicos y que existiera una programación más nutrida de eventos culturales en cartelera o espacios públicos, no modificó *de facto* la acostumbrada exclusión de los productos de la cultura popular ni conllevó a relaborar la relación de la cultura de las élites con las necesidades nacionales, así como tampoco sufrió modificaciones la poca injerencia del máximo organismo de cultura en torno a la

---

<sup>198</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Políticas Culturales en América Latina*, p. 48.

difusión de contenidos en los medios de comunicación masiva y de la industria cultural en general.

En el presente capítulo, se exponen los mecanismos de difusión artística instrumentados tras la creación del Consejo con el objetivo de conocer los resultados obtenidos y el panorama de los artistas para la circulación de su obra. Varios datos presentados aluden a fechas posteriores al periodo estudiado en este trabajo, ya que los resultados de los programas y su impacto fueron visibles de manera posterior a su instrumentación.

Para este análisis, es importante tener presente aquello que antecede a la creación y la difusión de la obra, es decir, la formación artística ¿Cómo se relacionan la difusión de obra y los mecanismos de subvención para la creación con la formación de nuevos artistas? ¿Qué papel le ha adjudicado el Estado a la formación estética de la población para que puedan convertirse en público potencial receptor de la obra producida? ¿A quién llega la obra creada por los artistas en México?

Considerando estos cuestionamientos, iniciaremos este capítulo con un esbozo general del camino que un artista mexicano recorre para convertirse en tal, y posteriormente, lo que ocurre con su obra en el panorama nacional.

### **3.1 Hacerse artista: la formación de creadores mexicanos**

Es común que la formación de los artistas mexicanos se considere ligada a las aulas de las escuelas profesionales de arte del INBA o de la UNAM. Pero en la realidad, existen tantos caminos alternos a la formación institucional como posibles variantes de la naturaleza propia de la expresión artística: como práctica tradicional, común entre los músicos o danzantes populares que transmiten sus conocimientos de generación en generación; en colectivos artísticos de cualquier disciplina, como las bandas musicales que llegan a ejecutar su trabajo de manera profesional formándose dentro del mismo gremio; talleres literarios, de artes

visuales, teatro o música que se ofrecen en Casas de Cultura municipales o comunitarias; la tutela de algún artista ya formado que incorpora aprendices a su producción creativa; academias privadas de arte o autodidactismo.

La educación artística institucional, recoge una tradición que antecede incluso a la construcción de México como nación independiente (con la fundación de la Academia de San Carlos en el siglo XVIII),<sup>199</sup> pero la inclusión de la formación artística dentro de los programas de gobierno, cristalizó hasta inicios del siglo XX, tras ser creada la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en el año 1905 bajo la tutela de Justo Sierra, momento de fundación del Conservatorio Nacional, que incluía la escuela de Arte Teatral y la escuela Nacional de Bellas Artes.

Como ha sido mencionado en los anteriores capítulos, a la formación artística se le consideró como necesaria dentro del proyecto civilizatorio y progresista de la época, recordemos la premisa ilustrada: “ser educado es ser culto”, siendo lo *culto*, aquello ligado a las altas manifestaciones del espíritu, tanto intelectuales como artísticas, con apego a los cánones estéticos eurocéntricos.

El binomio educación-cultura quedó integrado en las políticas de Estado, de ahí que las instituciones culturales fuesen subsumidas en la estructura de la Secretaría de Educación Pública (SEP), como sería nombrada a partir de 1921; permaneciendo de ese modo durante todo el siglo XX y durante toda la existencia del Conaculta.

Cuando fue fundada la SEP con José Vasconcelos al frente, la “iniciación a las artes” se incluyó dentro de los programas de educación básica. A través de las misiones culturales, artistas e intelectuales se dedicaron a formar a maestros rurales, quienes complementaban la enseñanza de ciencias en las aulas con la

---

<sup>199</sup> El origen de la *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos*, en la Nueva España, se remonta al documento fundador expedido por Carlos III el año 1783, para que Nueva España siguiera el modelo español en el arte, fuertemente influido por la cultura francesa.

transmisión de artes y oficios.<sup>200</sup> Además, se distribuyeron tirajes de libros impresos como la colección *Lecturas clásicas* para niños para acercarlos como decía Vasconcelos, al goce de la literatura universal. Y por supuesto, el apoyo oficial a la expansión del muralismo y del arte nacionalista, jugó un papel medular en la formación estética e ideológica de la población.

Pero el culmen de la institucionalización de la educación artística llegaría finalmente con la fundación en 1946 del INBA, como iniciativa del poeta y entonces secretario de educación Jaime Torres Bodet, quien también impulsó la creación de la Academia Mexicana de la Danza, la Escuela Nacional de Teatro y la Academia de la Ópera.<sup>201</sup>

El recién creado instituto incorporó las escuelas de arte hasta entonces existentes y sumaría a su estructura las fundadas posteriormente, por lo que desde entonces y hasta hoy día, el INBA se constituyó como el instituto rector de la formación artística en México, incluyendo a las siguientes escuelas que brindan distintas opciones de formación superior:

- Conservatorio Nacional de Música (1877).
- Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello" (1931).
- Escuela Superior de Música (1936).
- Escuela Nacional de pintura, escultura y grabado "La Esmeralda" (1942).
- Escuela Nacional de Arte Teatral (1946).
- Escuela de Diseño (1962).
- Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1977).
- Escuela Nacional de Danza folklórica (1978).
- Escuela de Música Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli (1978).<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> A través de las misiones culturales, se pretendió vincular la obra de la Revolución con los servicios educativos atendiendo la zona rural; se impulsó la obra editorial, se inauguraron 2,000 bibliotecas en todo el país y los talleres gráficos de la Nación. En 1922 lograron conformarse 77 misiones y para 1924 existían ya más de 100, además de cerca de mil escuelas rurales federales. Tal proyecto requirió contar con personal capacitado para la tarea, de ahí la fundación de las Escuelas Normales Rurales, siendo la de Tacámbaro, Michoacán la primera en entrar en funciones en 1922. Los alumnos participantes debían ser de la misma región, cursar el programa académico equivalente a sexto de primaria y ser instruidos en oficios, agricultura y artes. En: CURIEL MÉNDEZ, Martha Eugenia, "Las grandes estrategias educativas de México", p. 15.

<sup>201</sup> VIDALES, Ismael, *Cronología de la Educación Mexicana*, p. 106.

<sup>202</sup> Información consultada en la página web del INBA: <http://www.bellasartes.gob.mx/>

De gran tradición también, las escuelas profesionales de arte de la UNAM han sido un referente fundamental para la formación artística, tales como la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1929), antiguamente Academia de San Carlos,<sup>203</sup> la Escuela Nacional de Música (1929), el Centro Universitario de Teatro (1962) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963).

Igualmente, existen otras opciones de formación profesional en provincia, como el Conservatorio de la Rosas (1743) en la ciudad de Morelia, el Centro Nacional de Danza Contemporánea (1992) fundado por Guillermina Bravo en la Ciudad de Querétaro (que también alberga al Ballet Nacional de México), o las facultades de arte de las universidades estatales, como la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, entre otras.

Pero ¿qué formación antecede a la llegada de los jóvenes estudiantes a las aulas de las escuelas profesionales de arte? Una de ellas pareciera ser la brindada en los doce “Centros de Educación Artística” (Cedart), bachilleratos en arte y humanidades pertenecientes al INBA, y que se encuentran distribuidos en el país de la siguiente manera:

- Cedart “Alfonso Reyes” en Monterrey
- Cedart “David Alfaro Siqueiros” en Chihuahua
- Cedart “Diego Rivera” en México D.F.
- Cedart “Ermilio Abreu Gómez” en Mérida
- Cedart “Ignacio Mariano de la Casas” en Querétaro
- Cedart “Juan Rulfo” en Colima
- Cedart “Frida Kahlo” en México D.F.
- Cedart “José Clemente Orozco” en Guadalajara
- Cedart “José Eduardo Pierson” en Hermosillo
- Cedart “Luis Spota Saavedra” en México D.F.
- Cedart “Miguel Bernal Jiménez” en Morelia
- Cedart “Miguel Cabrera” en Oaxaca

Estos centros fueron fundados en el año 1976. En su origen, además de bachillerato, ofrecían en su mayoría también educación secundaria, la cual se fue

---

<sup>203</sup> El 21 de marzo del año 2014, el Consejo universitario transformó la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Facultad de Arte y diseño.

suprimiendo paulatinamente en casi todos los centros.<sup>204</sup> Los Cedart, tenían en un principio el objetivo de formar docentes de educación artística en un nivel técnico, pero el perfil se fue modificando a finales de los ochenta para brindar estudios preparatorios y propedéuticos para la formación profesional en las disciplinas de danza, teatro, música y artes plásticas.

Existe sin embargo una paradoja para la continuidad de los estudiantes egresados de algún Cedart, ya que el haber cursado estudios en ellos no garantiza su ingreso a las escuelas superiores de arte, como parecería lo natural al tratarse de educación artística propedéutica; inclusive en algunos casos, se ha considerado como inconveniente el egreso de estos centros como antecedente para la admisión a las escuelas profesionales, bajo el argumento de que no tienen la calidad educativa suficiente.<sup>205</sup>

El INBA no cuenta con registros del porcentaje de estudiantes provenientes de los Cedart que ingresan a sus escuelas superiores, y tampoco con alguno que dé cuenta del número de egresados dedicado posteriormente a la profesión artística, lo que haría posible una ponderación de la función social que cumplen estos centros y de la calidad de la educación que brindan como semilleros de futuros artistas profesionales.

---

<sup>204</sup> Las causas de la desaparición de las secundarias no es clara; ya que cada centro la fue suprimiendo por decisiones internas. En el caso del Cedart “Miguel Bernal Jiménez” de Morelia, se suprimió en 1996 por falta de espacio físico para atender a ambos niveles. La decisión se tomó en una sesión de votación de la planta de trabajadores (aunque muchos no fueron convocados). Actualmente sólo mantienen la secundaria el Cedart “Diego Rivera” de la Ciudad de México y el “Ignacio Mariano de la Casas” de Querétaro, la cual, a partir del ciclo 2015-2016 ya no abrió convocatoria. Información proporcionada por Luis Eugenio Guerrero, administrador del centro, en entrevista del 1 de junio de 2015.

<sup>205</sup> En el año 2012 fue sonado el caso de un aspirante a la licenciatura de música de la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH, egresado del Cedart, que fue rechazado por provenir de ese centro. El aspirante tuvo que recurrir a la Comisión de Derechos Humanos acusando a la EPBA de discriminación. En entrevista con *Cambio de Michoacán*, el director de la misma, Salvador Ginori Lozano, declaró preferir para el ingreso a quien no tiene elementos musicales previos: “que tenga buen oído y que no esté viciado”. Postura contradictoria, dado que él mismo indicó en la entrevista la carencia formativa musical a temprana edad en México y por el otro, sostuvo la necesidad de reclutar estudiantes con cero conocimientos en la materia. “Se le cuestionó ese punto a lo que reiteró que no les alcanzarían ni los cuatro años de propedéutico ni los cinco de carrera para poder enderezar a quien llega con otra formación”. Entrevista realizada por MONREAL VAZQUEZ, Ivonne, “Rechaza aspirantes la FPBA” en *Cambio de Michoacán*, 11 de junio de 2013, p. 22.

De tal suerte que actualmente, sólo es posible inferir que los alumnos que ingresan a las escuelas superiores de arte pueden o no provenir de alguno de estos centros, contar con formación adquirida en alguna academia privada, taller artístico de casas de cultura, maestros particulares o sencillamente no contar con instrucción previa, en el entendido de que la educación artística que de manera oficial se brinda en los programas de educación básica es mínima y se reduce por tradición y condiciones -en la mayoría de los casos-, a una clase de danza folklórica o de manualidades a la semana. En cuanto a la educación media superior, la educación artística está excluida del currículo.

A la formación artística y estética de los niños mexicanos, la SEP le asignó una hora semanal dentro del Plan y Programa de Primaria 1993 (en el que se replanteó la orientación de las tareas educativas de esa época), lo que se tradujo en 40 horas del ciclo escolar dedicadas al arte, contrastando con las 360 dedicadas al aprendizaje del español y las 240 a las matemáticas.<sup>206</sup> Estas cifras evidencian el valor de la función del arte para las políticas educativas; su calidad de complemento se refleja en el 5% dado del tiempo total de la educación básica.

Dicho Plan señaló como objetivo de la materia de educación artística: fomentar en el alumno el gusto por las manifestaciones artísticas; estimular la sensibilidad y la percepción del niño mediante actividades en las que descubra, explore y experimente las posibilidades expresivas de materiales, movimientos y sonidos; desarrollar la capacidad de expresión mediante el conocimiento y la utilización de los recursos de las distintas formas artísticas; y fomentar la idea de que las obras artísticas son un patrimonio colectivo.<sup>207</sup> El contenido de la materia en cada ciclo escolar incluyó a la expresión y apreciación tanto musical como plástica, teatral y dancística, debiendo lograr el desarrollo de las distintas disciplinas en un promedio de 10 horas anuales dedicadas a cada una de ellas.

La precariedad de la formación artística en el ámbito escolar no cuenta con mejores condiciones fuera de las aulas. El primer registro que aporta datos al

---

<sup>206</sup> *Plan y programas de estudio: primaria*, p. 14.

<sup>207</sup> *Plan y programas de estudio: primaria*, p. 142.

respecto se dio a conocer en el año 2003, cuando fue publicado por Conaculta el *Atlas de infraestructura cultural de México*. Según este documento, México contaba hasta ese año con 1 592 casas de cultura y centros culturales distribuidos a lo largo del país. “Entre los estados con mayor número de este tipo de espacios destacan Puebla con 169, el Distrito Federal con 151, el Estado de México con 136 y Oaxaca con 114, en tanto que los estados que tienen menos son Baja California con nueve, Colima con 10, Nayarit con 12 y Campeche y Tlaxcala con 13 cada uno”.<sup>208</sup> Considerando que en el año 2003 la República mexicana tenía 97 millones y medio de habitantes, se deduce una capacidad de infraestructura para brindar formación artística a niños, jóvenes y adultos de 61 233 habitantes en promedio por centro.<sup>209</sup>

De modo que si se analiza la poca infraestructura para la formación artística de la niñez y considerando las escasas 40 horas anuales que se reciben de arte en la educación primaria, así como la influencia de los medios masivos con sus contenidos comerciales, puede explicarse el bajo estándar cultural de la población, que como será presentado más adelante, se refleja en las encuestas de consumo cultural y en las cifras de asistencia a eventos. Cabe apuntar además que sólo ocho estados de la República (Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Guanajuato, Querétaro, Quintana Roo, Sinaloa y Tabasco) y el Distrito Federal, cuentan con Casas de Cultura en cada municipio o delegación, el resto de los 23 estados de la entidad federativa concentran en las capitales y principales municipios sus centros culturales, dejando sin opción a la población rural.<sup>210</sup>

### **3.1.1 El proyecto para una educación artística de calidad**

Contrastando con el panorama de la formación artística de la niñez, carente de continuidad en la educación media, se sitúa la educación artística superior, a la cual se buscó darle un perfil más calificado tras la creación del Conaculta.

---

<sup>208</sup> *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, p. 132.

<sup>209</sup> *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, p. 133.

<sup>210</sup> *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, p. 132.

Por iniciativa de la presidencia de la República, el 27 de abril de 1993, dentro del Acuerdo Nacional para la Modernización Educativa, fue dado a conocer el proyecto para el impulso de una educación artística de calidad que respondiera a las exigencias del nuevo milenio.

Su misión es generar y explorar nuevos modelos y enfoques en torno a la educación, investigación y difusión artística; fomentar la interdisciplina en el arte; impulsar las nuevas tecnologías en las artes, así como crear espacios de cooperación académica y artística entre instituciones de diferentes sistemas y niveles en México y en el extranjero.<sup>211</sup>

Obedeciendo a esta premisa, se proyectó la creación de un espacio que contara con instalaciones de primer mundo y que ofreciera una formación también de primer mundo, una especie de *Ciudad de las Artes*, que devino en la construcción del Centro Nacional de las Artes (Cenart), ubicado en el sur de la Ciudad de México junto a los estudios cinematográficos Churubusco, en el predio que anteriormente fuera de la Cineteca Nacional.

Resultado de la controvertida decisión de crear una Ciudad de las Artes, que agrupara a las diversas escuelas de enseñanza artística, diseminadas en la Ciudad de México, el Cenart fue un proyecto de enormes y conflictivas dimensiones [...] Esa decisión fue muy cuestionada, porque continuó la injusta costumbre de construir en la Ciudad de México cualquier institución que se ostente como nacional.<sup>212</sup>

Y es que el proyecto de modernización de la educación artística profesional, partía de un discurso de descentralización, pero en los hechos se aglutinó en un centro especializado -y nuevamente en la capital-, a las escuelas nacionales de arte: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Pintura, grabado y escultura “La Esmeralda”, el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y Escuela de Arte Teatral, así como el Centro de

---

<sup>211</sup> “El Centro Nacional de las Artes cumple 18 años de vida”, comunicado 2552/2012, SEP en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=24457>

<sup>212</sup> TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, “El CENART, más allá de la polémica de su creación”, en *Obrasweb*

Capacitación Cinematográfica; además de cuatro centros de investigación de las artes, una serie de teatros y auditorios al aire libre.<sup>213</sup>

Una vez que el Cenart entró en funciones en el año de 1994, los conflictos no se hicieron esperar, ocasionados por el cambio en la estructura organizativa de las escuelas de arte del INBA:

Las escuelas se opusieron al traslado físico y a la reforma a los planes educativos, que suponían un tronco común que ocuparía el 20% de los créditos, un 60% dedicado a la especialización y el 20% restante a la interdisciplinariedad de las artes [...] Los sindicatos, a la vez, vaticinaban que el nuevo esquema afectaría sus condiciones laborales y los maestros estaban confundidos pues no identificaban si pertenecían al INBA o al Centro Nacional de las Artes.<sup>214</sup>

Las cuotas aumentaron y el acceso a las escuelas de arte se volvió más selectivo y difícil para los aspirantes, principalmente los de provincia. Con el transcurrir de los años, el Cenart fue adquiriendo dinámica propia y tanto profesores como alumnos, adaptándose a las nuevas condiciones. Cabe apuntar que en su momento las críticas como centro de formación aludieron no sólo a los nuevos planes curriculares, a la conocida centralización de la formación profesional o a la dificultad para el ingreso a las escuelas, también versaron sobre la infraestructura y el diseño arquitectónico de la suntuosa obra.

El presidente había encargado el proyecto arquitectónico de manera directa al reconocido arquitecto Ricardo Legorreta. Sin proceso de concurso o licitación pública Legorreta formó un grupo de arquitectos icónicos de la modernidad mexicana y a cada uno le encargó el diseño de un edificio de la obra,<sup>215</sup> pero en la

---

<sup>213</sup> Los centros de investigación están dedicados a la información y documentación musical, teatral, de la Danza y las Artes Plásticas. Cuenta con tres teatros, uno de ellos para 500 personas, 3 foros, 3 plazas al aire libre, un auditorio y un aula magna, además de biblioteca, un centro multimedia, restaurantes, estacionamiento, área comercial para tiendas, una torre administrativa y un complejo de cines. Consultado el 21 de enero de 2015 en: <http://www.cenart.gob.mx/>

<sup>214</sup> OCHOA SANDY, Gerardo, *Política Cultural ¿qué hacer?*, p. 29.

<sup>215</sup> Con irrestricta libertad de creación, "la Escuela Nacional de Arte Teatral fue autoría de Enrique Nortén; la de Danza Clásica y Contemporánea, de Luis Vicente Flores; la de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, así como la Torre de Investigaciones, de Ricardo Legorreta, y la Escuela Superior de Música, de Teodoro

opinión de algunos expertos, “el resultado fue: ni ciudad ni centro, porque los edificios están aislados, no existe relación alguna entre ellos o con el paisaje. De hecho, el conjunto es la mejor prueba de que no se logró integrarlos”.<sup>216</sup> Desde un inicio, el Centro presentó fallas estructurales y operativas, “como que las salas de concierto tuvieran pésima acústica o que los salones de artes plásticas, donde se trabaja con todo tipo de materiales, estuvieran alfombrados”.<sup>217</sup> “Hay salones para clases de dibujo con cero iluminación natural o para grabado y técnicas que manejan sustancias que producen gases tóxicos con poca ventilación. Pasan los años y nadie en el INBA ha respondido de manera concreta las peticiones de varios de los directores de La Esmeralda por remodelar la escuela”.<sup>218</sup>

Carlos Salinas de Gortari lo inauguró el 24 de noviembre de 1994, y fue prácticamente la última obra de relevancia de su administración. Dejar un legado cultural de tal magnitud parecía ser el colofón de su proyecto de modernización y un referente de prestigio, recurso efectista al que recurriría dos sexenios más tarde Vicente Fox con la construcción de la biblioteca José Vasconcelos. Y es que, como señala el arquitecto Antonio Toca Fernández “su construcción fue el canto del cisne del Estado en su papel de promotor y constructor de obras públicas; y la influencia de sus arquitecturas pronto se sintió en todo el país”.<sup>219</sup>

Otro aspecto relevante fue la coexistencia en los terrenos del Cenart del complejo de cines de la empresa *Cinemark*, la mayor del mundo en su rama, inaugurado en 1995 por el presidente Ernesto Zedillo Ponce de León. El complejo cuenta con 12 salas de proyección y paga al Conaculta un arriendo por el uso comercial del terreno con un contrato que vence en el año 2022. Este complejo de

---

González de León, mientras que el Centro de Capacitación Cinematográfico (CCC) ha sumado efectivas remodelaciones en pos de su modernidad”, en: ZEPEDA, Masha, *Vértigo político* [en línea].

<sup>216</sup> TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, “El Cenart: más allá de la polémica de su creación” *Trazos Urbanos en Obras* [en línea].

<sup>217</sup> OCHOA SANDY, Gerardo, *Política cultural ¿qué hacer?*, p. 29.

<sup>218</sup> MATEOS-VEGA, Mónica, “Casi 80% de aspirantes a la Esmeralda son rechazados” en *La Jornada*, 9 de junio de 2014.

<sup>219</sup> TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, “El Cenart: más allá de la polémica...”.

cines está erigido sobre lo que otrora fuera el cine Pedro Armendáriz.<sup>220</sup> El uso de los terrenos del Cenart para el arrendamiento a una empresa comercial no ha escapado tampoco a las críticas en el sentido de cuestionar los beneficios que pudiera obtener la ciudadanía si su uso fuese público.

El Cenart, como espacio de difusión cultural, recibe alrededor de un millón de personas al año dentro de los veinte escenarios con que cuenta.<sup>221</sup> Además de albergar una Feria Internacional del libro infantil y juvenil. Cuenta con una cartelera permanente que difunde eventos de talla internacional.

Regresando al asunto de la educación artística ofertada por el Estado, en la siguiente tabla que fue presentada como parte del informe del presidente Ernesto Zedillo en el año 1999, se da cuenta del número de alumnos inscritos en las escuelas de arte del INBA y del Cenart durante los dos sexenios que nos ocupan:

#### *Educación artística*

Concepto	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
<u>ALUMNOS INSCRITOS</u>											
<b>INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA</b>	552 054	540 789	550 956	547 590	548 910	540 583	525 966	524 853	524 152	524 299	524 679
Educación primaria	508 500	497 894	508 500	508 500	508 500	508 500	508 500	508 500	508 500	508 500	508 500
Educación artística no formal	36 500	36 500	36 500	33 115	34 874	26 554	11 381	10 786	11 308	10 903	11 308
Educación artística media superior y superior	7 054	6 395	5 956	5 975	5 536	5 529	6 085	5 567	4 344	4 896	4 871
<b>CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES</b>						<b>552</b>	<b>7 580</b>	<b>16 037</b>	<b>14 859</b>	<b>8 414</b>	<b>10 131</b>
Educación artística media superior y superior							767	857	974	802	850
Actividades de extensión académica						552	1813	2 680	3 385	3 377	7 231
Asistentes a teleconferencias							5 000	12 500	10 500	4 235	2 050

Fuente: Secretaría de Educación Pública. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

En la tabla se observa que en 10 años, en las escuelas del INBA se pasó de 552 054 alumnos a 524 679. Aun cuando fuese creado el Cenart, no se observa un aumento en las cifras, sino al contrario; además la última incluye actividades de extensión académica y asistentes a teleconferencias, de modo que en cifras reales, el número de alumnos de educación media y media superior se contrajo de 7 054 que había en 1989, a 4 871 en 1999.

<sup>220</sup> BADILLO, Juan Manuel, "Cinemark se queda 10 años más en el Cenart" en *Correcámara* [en línea], 19 de noviembre de 2011.

<sup>221</sup> "El Centro Nacional de las Artes cumple 18 años de vida", comunicado 2552/2012, SEP.

Una explicación de esta disminución de estudiantes puede ser el rigor para la selección de los aspirantes que fue aumentando con el tiempo sobre las premisas de competitividad y excelencia. Por ejemplo, a la escuela Nacional de Danza “anualmente audicionan más de 400 personas, de las cuales se quedan menos de veinte y sólo cinco o cuatro terminan y logran construir una carrera como tal, algunos otros dejan de bailar o intentan hacerlo en el *show business*”.<sup>222</sup>

El caso de la escuela de artes plásticas no es muy distinto, “en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*, durante el primer día de su proceso de admisión, en apenas hora y media, se agotaron las 920 fichas para tener oportunidad de presentar los exámenes para cursar la licenciatura de artes plásticas y visuales”.<sup>223</sup> A decir de la artista gráfica Carla Rippey, exdirectora de *La Esmeralda*, muchos otros no alcanzan ficha para el examen, y de las otorgadas, sólo 100 alumnos son admitidos cada año.

La escuela, una de las más tradicionales en la enseñanza del arte en México, fue concebida hace siete décadas para admitir a todo aquel interesado en aprender pintura, escultura y grabado. Principalmente, se quería formar a los hijos de las clases trabajadoras. Todavía a mediados de los años 80 había hasta cuatro grupos de primer ingreso con 120 alumnos cada uno.<sup>224</sup>

Lo que significa que en una década, *La Esmeralda* redujo en un 79% el ingreso de nuevos alumnos. Carla Rippey señala además, las dificultades para atender a los aspirantes, quienes en algunos casos han intentado ingresar a la escuela hasta en ocho ocasiones.

La mayor parte de nuestros profesores no son de tiempo completo, y desde hace muchos años el INBA dice que tiene muchísimo dinero invertido en sueldos y no quiere dar más [...] tenemos una situación administrativa complicada en *La Esmeralda*, porque interviene el INBA, pero además el Consejo Nacional para la

---

<sup>222</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Eduardo, “Los obreros de la danza: Situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México”, *Fluir Revista mexicana de Danza Contemporánea*.

<sup>223</sup> Entrevista a Carla Rippey, en MATEOS-VEGA Mónica, “Casi 80% de aspirantes a la Esmeralda son rechazados” en *La Jornada*, 9 de junio de 2014.

<sup>224</sup> Entrevista a Carla Rippey, en MATEOS-VEGA Mónica, “Casi 80% de aspirantes...”.

Cultura y las Artes (Conaculta), y además la Secretaría de Educación Pública (SEP).<sup>225</sup>

Así como el país no ha generado una infraestructura suficiente para dar cabida a aquellos ciudadanos que desean dedicarse al trabajo sensible y a la creación, no tiene la capacidad para absorber en el campo productivo a los estudiantes que desean convertirse en artistas. “Es obvio que de los 100 alumnos que ingresan no obtendremos 100 artistas por generación, pero sí hacemos una aportación muy grande: cada año damos a la sociedad esa cantidad de personas educadas en el pensamiento creativo”.<sup>226</sup>

En conclusión, desde el año de 1994, México cuenta con un centro de enseñanza superior de arte que ha beneficiado cualitativamente a los estudiantes que logran su ingreso; lo mismo que sus instalaciones han beneficiado a compañías y expositores de todas las disciplinas para presentar su trabajo. Pero el Cenart es un centro de las artes de primer mundo en un país que no lo es, de ahí su vocación elitista y la relación inconexa entre la educación artística profesional y todos los niveles que la anteceden. Sin hablar del centralismo que permanece. Tras 95 años de existencia de la SEP, 70 años de fundación del INBA, y 27 del Conaculta, el país no logró un programa nacional de educación artística articulado, pese a que en la estructura estatal, el arte fue ligado de origen a las funciones educativas.

### **3.2 ¿Arte a todas partes? la difusión cultural del Conaculta**

Una vez esbozado el panorama general de la educación artística en México como proceso que antecede a la producción (atendido institucionalmente a través del Programa de Estímulos a la Creación), a continuación se abordará el proceso sucedáneo: la difusión artística.

---

<sup>225</sup> Entrevista a Carla Rippey, en MATEOS-VEGA Mónica, “Casi 80% de aspirantes...”.

<sup>226</sup> Entrevista a Carla Rippey, en MATEOS-VEGA Mónica, “Casi 80% de aspirantes...”.

Dentro de los seis programas sustantivos del *Programa Nacional de Cultura 1990* del gobierno salinista,<sup>227</sup> documento encargado de conducir las acciones culturales del sexenio y del recién creado Consejo, el segundo de ellos, de *Aliento a la Creatividad Artística y la Difusión de las Artes*, se constituyó como un eje principal de las acciones del Conaculta. Lo relativo al *Aliento a la Creatividad* ha sido tratado en el capítulo anterior, en este apartado nos ocupa lo relacionado con la difusión. Al respecto, el programa se planteó:

1. Ofrecer acceso a los bienes y servicios culturales al mayor número posible de mexicanos y a los más diversos sectores de la sociedad.
2. Favorecer la difusión y el acercamiento de la población a los valores universales de la cultura, con especial hincapié en las manifestaciones nacionales.
3. Modernizar los servicios que ofrecen las instituciones culturales nacionales.

Para llevar a cabo estas tareas, el Conaculta contó nuevamente con toda la estructura del INBA. Desde 1946, el instituto fue fundando una serie de compañías oficiales que se convirtieron en los principales brazos de la difusión cultural del Estado, entre ellas:

- La Compañía Nacional de Teatro
- La Compañía Nacional de Danza
- La Compañía Nacional de la Ópera
- La Orquesta Sinfónica Nacional
- La Orquesta de Cámara de Bellas Artes
- El Coro de Madrigalistas

Estas compañías y orquestas se nutren en parte de egresados de las escuelas profesionales de arte del INBA. El ingreso a ellas no se basa en criterios

---

<sup>227</sup> Como se expuso en el segundo capítulo, los seis programas sustantivos fueron: I. Preservación y Difusión del Patrimonio Cultural Nacional, II. Aliento a la Creatividad Artística y Difusión de las Artes, III. Desarrollo de la Educación y la Investigación en el campo de la Cultura y las Artes, IV. Fomento del Libro y la Lectura, V. Preservación y difusión de la Culturas Populares, VI. Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales de Comunicación. En: *Programa Nacional de Cultura 1990*.

uniformes, pero en buena medida se realiza a través de audiciones para artistas nacionales y extranjeros que aspiran a ocupar las plazas vacantes.

La presentación de sus temporadas se programa principalmente en el Palacio de Bellas Artes y también en los teatros de la *Unidad Artística y Cultural del Bosque*, también del INBA; ubicada en la Ciudad de México a espaldas del Auditorio Nacional, e integrada por los teatros Julio Castillo, el Galeón, el Granero, la Sala Xavier Villaurrutia, el Teatro Orientación y el Teatro de la Danza. Todos estos espacios, son compartidos con otros grupos a lo largo del año, y también las compañías del INBA acuden a otros escenarios, aunque casi de manera exclusiva festivales en la capital o el extranjero.

Después de creado el Conaculta, su trabajo dejó de limitarse a las temporadas oficiales programadas, “las orquestas y compañías nacionales también adquirieron mayor autonomía y la capacidad para manejarse en un nivel gerencial, pudiendo allegarse mayores recursos institucionales y privados [...]”,<sup>228</sup> trabajando para eventos particulares, como grabaciones y anuncios comerciales.

Un artista que pertenece a alguna de estas compañías u orquestas es un profesional privilegiado en este país, ya que cuentan con prestaciones laborales, salario fijo y seguridad social, como ocurre también en compañías u orquestas de los estados y universidades.<sup>229</sup>

Pero la gran mayoría de los artistas mexicanos vive otra realidad. Muchos artistas establecen relaciones laborales con las instituciones de cultura que resultan más bien eventuales para la realización de giras, temporadas o la participación en algún festival, exposición o proyecto especial. En este sentido, cada disciplina tiene características propias acorde con la naturaleza de su producción. Para fines de este trabajo, pongamos por caso dos ejemplos, el del arte teatral, que produce obras ‘efímeras’ y el de las artes visuales, cuyo producto es un bien material.

---

<sup>228</sup> TOVAR Y TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 130.

<sup>229</sup> HERNANDEZ JIMÉNEZ, Eduardo, “Los obreros de la danza: Situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México”, *Fluir Revista mexicana de Danza Contemporánea*.

En lo referente al teatro, los datos señalan que de 1989 a 1994, la Compañía Nacional de Teatro produjo 17 puestas en escena, trabajos difundidos en los espacios del mismo instituto en la capital.

El INBA ha dividido el país en cinco zonas para la atención artística, en cada una de ellas se realiza anualmente una Muestra Regional de Teatro. A manera de concurso, se seleccionan los “mejores” trabajos de cada región, que posteriormente se reúnen en la Muestra Nacional de Teatro. Este evento se convirtió en el termómetro de dramaturgos, directores y actores para medirse en la escena nacional; el carácter de concurso o competencia que caracteriza a este proceso ha sido duramente criticado, ya que la selección de trabajos proviene de criterios subjetivos del jurado, quienes de acuerdo a sus preferencias estilísticas, en el mejor de los casos, o por sus filiaciones, favorecen el trabajo de algunos sobre el de otros. El resultado es que en las muestras de teatro suelen encontrarse las mismas compañías año con año, motivo por el cual se considera un evento de la élite de la escena nacional más que una muestra, que como la palabra lo dice, podría ser un escaparate de las múltiples realidades de lo que acontece en el quehacer teatral en México. Cada año, la muestra Nacional de Teatro repite el mismo esquema, pese a las diversas propuestas realizadas por el propio gremio, como la opción planteada por el dramaturgo Enrique Olmos de Ita:

[...] abandonar la vieja idea de ‘sede’ en favor de giras en varias ciudades. Transitar del modelo invasor y ancestral de la MNT como un acto gremial, cerrado y endogámico a la oportunidad de crear lazos duraderos en ciudades y dar continuidad a la necesaria circulación de puestas en escena profesionales. Utilizar el gasto de la MNT (aportaciones federales, estatales y acaso municipales) para lograr un fondo de circulación del teatro nacional.<sup>230</sup>

Entre los eventos de élite del teatro en México, se encuentran también algunos festivales internacionales y nacionales que representan prestigio no nada más para las instituciones, sino también para las compañías, cuya participación se

---

<sup>230</sup> CARLOS PAUL, “Después de 16 años la Muestra Nacional de Teatro regresa a Monterrey”, en *La Jornada*, 4 de noviembre de 2014.

realiza mediante contrato y pago directo del festival por presentación. El caso más destacado es el del Cervantino, pero también hay otras experiencias como el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, el Festival del Desierto en San Luis Potosí o el Festival Internacional Metepec, por hablar de algunos que han sobrevivido al paso de los años, aunque prácticamente cada estado diseña eventualmente festivales que en la mayoría de los casos desaparecen con el aliento de la administración que les dio vida.

Otro esquema de difusión, principalmente para las artes escénicas, es el que se realiza mediante los cinco Fondos Regionales para la Cultura y las Artes que operan desde inicios de los años noventa a través de un mecanismo de cooperación interinstitucional entre el Consejo y los estados. Cada fondo se encarga de la organización de un circuito para su región. Los estados eligen mediante convocatoria o por invitación a un grupo o artista de teatro, música o danza para realizar una gira por los otros estados; por ejemplo, en el caso del Circuito Centro Occidente, integrado por Colima, Guanajuato, Jalisco, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro, Michoacán y Zacatecas, cada grupo contratado realiza tres funciones en cada estado, por lo que al final de su gira ha realizado 24 funciones, a la vez que cada sede ha recibido 24 funciones de ocho grupos distintos. La experiencia se repite en los otros cuatro circuitos.<sup>231</sup> Según datos registrados en las memorias del Conaculta, las actividades de difusión realizadas por estos fondos regionales sumaron, desde su consolidación en 1995 hasta el año 2000 “5 474 actividades en las 31 entidades federativas”.<sup>232</sup>

El pago de estas presentaciones las realiza directamente cada Fondo Regional a los grupos, así como los festivales son los encargados directos de pagar a los artistas. Merece la pena acotar que no es común que las instituciones

---

<sup>231</sup> Además del Circuito Centro Occidente ya mencionado, existen otros cuatro: el Circuito Centro Oriente, integrado por el Distrito Federal, Estado de México, Guerrero, Hidalgo, Morelos, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala; el Circuito Noroeste, integrado por Baja California, Baja California Sur, Sinaloa, Sonora y el Centro Cultural Tijuana; el Circuito Noreste que integra a los estados de Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León y Tamaulipas; y el Circuito Sur, por Campeche, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán. Ver en <http://culturacentrooccidente.gob.mx/>

<sup>232</sup> *Memorias Conaculta 1995-2000*, [http://www.conaculta.gob.mx/memoria\\_conaculta/memorias\\_1995-2000/x196.htm](http://www.conaculta.gob.mx/memoria_conaculta/memorias_1995-2000/x196.htm)

establezcan tarifas unificadas para el pago de funciones, por lo general cada agrupación asigna un valor monetario a su trabajo, a partir del cual se negocia con la institución, pero hay parámetros de acuerdo a la calidad y trayectoria de cada uno de ellos. Existen sin embargo programas que sí cuentan con un monto preestablecido y cada grupo decide si acepta o no las condiciones. En los convenios y contratos por presentaciones, no se contempla generalmente algún tipo de seguridad social, ni aun cuando un accidente llegara a ocurrir mientras se realiza la función; caso distinto el de los artistas de las compañías nacionales, como por ejemplo, los bailarines de la Compañía Nacional de Danza, quienes cuentan con seguro de gastos médicos mayores.<sup>233</sup>

En cuanto a la infraestructura que hace posible la difusión cultural, en el país existen 544 teatros, la ciudad que cuenta con más espacios escénicos es el Distrito Federal con 129, y los estados que tienen menos son Nayarit, con 2, Tlaxcala con 3 y Chiapas con 6.<sup>234</sup> Sin lugar a dudas, la cartela teatral de la Ciudad de México es vasta, y su oferta está dirigida a todo tipo de público; desde teatro experimental y de vanguardia, teatro universitario y amateur, hasta puestas comerciales o de obras musicales estilo *Broadway*. La infraestructura institucional es notable, además del Palacio de Bellas Artes y los teatros de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, están los foros del Cenart, los teatros de la Zona Cultural Universitaria o las salas del Centro Cultural Helénico, entre otros. Para el acceso a programación en los teatros oficiales, existe una Coordinación Nacional de Teatro del INBA encargada de decidir qué montajes ocuparán su cartelera de entre los que las compañías y directores ofertan.<sup>235</sup>

Ahora bien, en el caso de las artes visuales, el INBA informa que durante la administración salinista, se realizaron 754 exposiciones. Según el *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, el país hasta el año 2003, contaba en total con 1 058 museos, de los cuales 239 (22.58%) eran Museos de Arte. De los

---

<sup>233</sup> HERNANDEZ JIMÉNEZ, Eduardo, "Los obreros de la danza: Situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México", *Fluir Revista mexicana de Danza Contemporánea*.

<sup>234</sup> Datos del año 2003, en el *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, p. 148.

<sup>235</sup> En los últimos años algunos recintos, como el Centro Cultural Helénico, comenzaron a lanzar una convocatoria anual para las compañías interesadas en concursar para realizar temporadas de funciones.

coordinados por el Conaculta, 112 están adscritos al INAH y 17 al INBA, 2 al Centro Cultural Tijuana y uno a la Dirección de Culturas Populares.<sup>236</sup>

Entre los museos del INBA, destacan: el Museo Nacional de Arte, el Palacio de Bellas Artes, los Museos de Arte Moderno Rufino Tamayo, el Museo de San Carlos, el Museo Estudio Diego Rivera, el Museo Carrillo Gil y el Museo Nacional de la Estampa, además de otros fundamentales para exposiciones pertenecientes al INAH y la UNAM como el Museo Nacional de Antropología e Historia o el Colegio de San Ildefonso. Entre las exposiciones presentadas de 1989 a 1994, el INBA destaca: *El Settecento veneciano*, *Giacomo Manzú*, *Pasión por Frida*, *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano*, *Tesoros medievales del Museo del Louvre*, *México: esplendores de treinta siglos* y *Tesoros artísticos del Vaticano*, entre otras.

La oferta cultural de los Museos es permanente y sus exposiciones no han desmerecido en calidad a las de las principales capitales del arte como Nueva York, París, Londres o Berlín; aunque nuevamente, los museos de relevancia se concentran en la Ciudad de México.

No existe una política general con la que operen los museos para seleccionar a sus expositores, tampoco reglas de operación para que los aspirantes puedan acceder a ellos. Los criterios para las obras que habrán de exponerse se diseñan desde la Coordinación Nacional de Artes Plásticas del INBA, que establece relaciones con otros museos del mundo, fundaciones, coleccionistas privados o artistas con trayectoria, además de considerar las iniciativas de los directores de cada museo, quienes también funcionan como gestores de sus espacios. De tal suerte que un novel artista debe tocar múltiples puertas, ya que no se cuenta con un mecanismo oficial o protocolo para acceder a un museo. Es común que los jóvenes egresados de las escuelas de artes plásticas comiencen participando en exposiciones colectivas, concursando en alguna bienal

---

<sup>236</sup> *Atlas de Infraestructura Cultural del México*, p. 137.

u ofreciendo su trabajo en las galerías, a las que deberán otorgar, en el caso de vender algún cuadro, un promedio del 30% del valor de su obra.<sup>237</sup>

El INBA resguarda un importante acervo artístico, que es patrimonio nacional y que forma parte de las exposiciones permanentes de sus museos o con las cuales participa en muestras internacionales. Para acrecentar este acervo adquiere, por una parte, obra de autores reconocidos a través de subastas o compra directa; por otra, los becarios del Fonca en artes visuales, deben donar una obra a Conaculta como una retribución de la beca que recibieron. Estas últimas raramente son expuestas y se encuentran almacenadas en las bodegas del Conaculta. Según el director del Programa de Estímulos a la Creación no es posible saber a ciencia cierta cuántas obras componen dicho acervo, porque algunas están distribuidas en espacios del Conaculta, y las de bodega en inventario.<sup>238</sup>

De las que sí se tiene conocimiento, es de las obras adquiridas por el INBA durante el sexenio salinista: *La Virgen de Guadalupe* de Rufino Tamayo, *Proyecto para el mural del multifamiliar Juárez* de Carlos Mérida, *La cuna vacía* de Manuel Ocaranza, *La Catedral de México* y *Santo Domingo* de John Phillips, *Máscaras y muñecas* de Angelina Beloff, *El incendio* de Gabriel Fernández Ledezma, *Seis Esculturas para Europalia* de Sebastián, Angela Gurría, Federico Silva, Fernando González, Cortázar, Vicente Rojo y Manuel Felguérez, *La carnicería* de Alfredo Zalce, *Niño de luto* de Saturnino Herrán, entre otras.<sup>239</sup>

Cuando una obra del acervo nacional es expuesta en los museos, no se pone a la venta, como tampoco aquellas que son prestadas por algún coleccionista o artista para la exposición pública. El beneficio de exponer en estos Museos de prestigio es precisamente el reconocimiento y aval que dan al artista firmante para posicionarse en el mercado.

---

<sup>237</sup> Entrevista realizada a la artista plástica Bárbara Cortázar Figueroa, egresada de *La Esmeralda* y becaria del Fonca en el emisión 1999, quien ha participado en exposiciones colectivas y en galerías de México.

<sup>238</sup> Información proporcionada por Reynaldo Maldonado Velázquez, Director de Estímulos a la Creación Artística del Fonca, en entrevista en México D.F. del 25 de junio de 2015.

<sup>239</sup> TOVAR Y DE TERESA, *Modernización y política cultural*, p. 134 y 392.

Aquí hay un punto de diferenciación muy clara entre los mecanismos de sobrevivencia de los artistas de las distintas disciplinas y de su relación con las instituciones. Mientras una agrupación de teatro o danza gestiona la venta directa de su trabajo con las instituciones o se presenta en algún recinto independiente y obtiene las ganancias que resulten de la taquilla, para un artista plástico es distinto, ya que su obra es proclive de entrar en circulación dentro del mercado del arte.<sup>240</sup>

El resultado de las acciones de difusión del Consejo entre los años 1989 y 1999 puede observarse en la cantidad de público atendido:

#### **Difusión de la cultura**

(Número)

Concepto	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999 e/
<b>INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA</b>											
Eventos artísticos	5 455	4 502	4 330	4 286	6 188	7 027	5 099	5 908	6 802	6 482	5 900
Asistentes a eventos artísticos (Miles)	3 116.3	2 114.3	2 127.4	3 119.6	2 462.0	2 885.8	2 911.7	3 055.7	4 058.0	3 588.7	3 400.0
<b>CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES</b>											
Eventos artísticos profesionales						10	199	299	585	898	580
Asistentes a eventos artísticos profesionales (Miles)						1.6	79.9	182.1	187.7	618.2	588.2
<b>PROGRAMA DE COROS Y ORQUESTAS JUVENILES</b>											
Orquestas juveniles integradas				65	72	92	100	106	123	125	102
Coros infantiles integrados						39	62	64	107	203	203
<b>CENTRO DE LA IMAGEN</b>											
Exposiciones montadas						6	10	12	35	73	80
Asistentes a exposiciones montadas (Miles)						19.3	37.0	44.3	39.0	115.3	115.0
<b>DESCENTRALIZACION</b>											
Eventos artísticos									1 182	179	190
Asistentes a eventos artísticos (Miles)									535.9	151.8	130.0
<b>OTRAS AREAS DEL CNCA<sup>2/</sup></b>											
Eventos realizados	7 315	12 558	13 765	7 881	7 402	9 332	13 345	11 101	19 351	30 062	27 376
Asistentes a eventos (Miles)	1 153.0	2 366.8	2 755.2	1 047.5	1 478.8	1 752.0	3 774.2	3 256.4	6 887.2	9 863.7	10 861.4

<sup>1/</sup> Se reportan cifras a partir del año en que se identificó su registro.

<sup>2/</sup> Comprende al Centro Cultural Helénico, a la Coordinación Nacional Infantil, a la Dirección General de Publicaciones y a la Dirección General de Culturas Populares.

e/ Cifras estimadas

Fuente: Secretaría de Educación Pública. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Según datos de este informe, el promedio de eventos artísticos realizados por el INBA en una década fue de 5 240 por año, y el promedio de público asistente de casi tres millones. Considerando que a mediados de la década de los noventa la población en México era de 91 158.298 millones,<sup>241</sup> se deduce que los

<sup>240</sup> En este trabajo se ha sido excluido el tema del mercado del arte porque el asunto abre perspectivas que ameritan un estudio específico relacionadas con valor estético, histórico, simbólico y, en el mundo contemporáneo, con intereses especulativos. Un texto recomendable al respecto es *Economía y Cultura* de David Throsby, publicado en el año 2001 por Cambridge University Press. Por el momento baste con señalar que según datos de *Artprice* (revista digital sobre mercado del arte), en el año 2000 se registraron ventas de hasta casi 50 millones de euros en obras de arte, lo que da una idea de lo vigoroso que puede ser este mercado. Ver en <http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11es.pdf>

<sup>241</sup> *Conteo de Población y Vivienda 1995*, INEGI [en línea], en: <http://www.inegi.org.mx>

mexicanos que asistieron anualmente a eventos artísticos fueron aproximadamente el 3.3% de la población.

Esta cifra ayuda a comprender los resultados obtenidos una década después en la *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Cultural*, la primera realizada en su tipo en México y que llevó a cabo Conaculta en agosto de 2010. De acuerdo a los resultados, el 87% de la población no asiste a ningún tipo de centro cultural; al 79% no le interesa leer; cerca de la mitad nunca ha pisado una biblioteca o un museo. En contraste, el 90% de los encuestados reconoció que ve cotidianamente programas de televisión, ya que el 97% cuenta al menos con un aparato en casa.<sup>242</sup>

Los resultados se corresponden de manera directa, aunque no como causa única, con lo que ocurre desde la educación básica, en la que como se expuso, la formación sensible y estética es relegada. De ahí que la asistencia a museos, teatros, bibliotecas, librerías o la elección cinematográfica de contenido crítico y calidad artística, sea minoritaria, y justo es decir, restringida a una pequeña élite, y no precisamente porque sea una población que cuente con los medios económicos para acceder a eventos, sino porque su nivel educativo le permite hacerlo. En la cartelera hay oferta para todos los bolsillos, y buena parte de los eventos oficiales suelen ser gratuitos; no obstante, muchas de las butacas permanecen regularmente vacías, en contraste con lo que ocurre en un estadio para asistir a un partido de fútbol o a un concierto de algún grupo comercial, que pese a su elevado costo, presentan lleno total.

En conclusión, si bien durante la primera década de operación de Conaculta fueron diseñados múltiples programas de difusión cultural que ofertaron una vasta cantidad de actividades, como lo señala Rafael Tovar y de Teresa en el balance que realiza de su trabajo al frente del Consejo en su libro *Modernización y política cultural*, los datos obtenidos de la cantidad de público asistente y de los hábitos de consumo cultural, demuestran que aunque con más eventos, la difusión continuó

---

<sup>242</sup> *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales* del 5 de agosto de 2010. Consultada el 2 de septiembre de 2012 en: [http://www.conaculta.gob.mx/encuesta\\_nacional.php](http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional.php)

llegando a un público restringido, poseedor de las condiciones formativas que le posibilitan su acceso y disfrute.

No significa que no se hayan realizado acciones para atender a otro tipo de población, por ejemplo, a través del Departamento de Teatro Escolar del INBA, en el primer sexenio se realizaron 102 actividades dirigidas a niños y jóvenes estudiantes (puestas en escena, talleres y conciertos);<sup>243</sup> posteriormente, en el año 1996 se puso en marcha el programa *Alas y Raíces a los Niños*, que fue replicado por los distintos estados para allegar el arte al público infantil (a través de actividades en escuelas, municipios o festivales). De 3.5 millones de niños beneficiados en el primer año, pasaron a ser 9.2 millones en 1999.<sup>244</sup> Esto representa sin embargo, que de los 22.2 millones de niños en edad escolar en ese momento, el 41.4% pudo apreciar una actividad artística en una ocasión.<sup>245</sup> Hay que tener en cuenta que pese a lo importante de este tipo de iniciativas, no representan una alternativa capaz de hacer suficiente contrapeso a la penetración cultural de mayor vigor cuantitativo y cualitativo, es decir, la que realizan los medios, esferas culturales decisivas de formación para el mismo público.

En este punto hay que señalar que la injerencia del Estado en los contenidos de los medios de comunicación está considerada como una de sus obligaciones. El reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión dice en el artículo 2 que los contenidos deben constituir vehículos de integración nacional y enaltecimiento de la vida en común a través de sus actividades culturales, de recreación y de fomento económico; el artículo 3, que la radio y la televisión orientarán preferentemente sus actividades a la ampliación de la educación popular, la difusión de la cultura, la extensión de conocimientos, la propagación de ideas que fortalezcan nuestros principios y tradiciones, entre otros.<sup>246</sup> Además, tanto en la Ley Orgánica de la Administración Pública, como en las competencias atribuidas al Conaculta, se estipuló “VI.- Establecer los criterios culturales en la

---

<sup>243</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 157.

<sup>244</sup> RUIZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura ¿para qué?*, p. 102.

<sup>245</sup> Población infantil en edad escolar. En: *Indicadores Sociodemográficos de México (1930-2000)*, INEGI, p. 4.

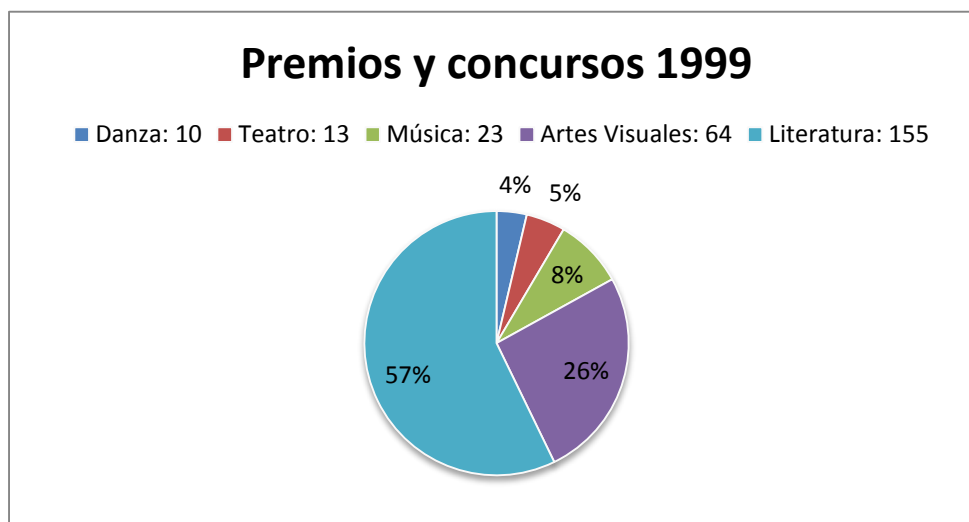
<sup>246</sup> GARCÍA RUBIO, Claudia, *Para entender la televisión en México, un análisis que descifra la pantalla*, p. 247.

producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial”,<sup>247</sup> cuestión que se dejó en su mayoría en manos de los consorcios privados.

### 3.2.1 Premios y reconocimientos: vía de prestigio artístico

Para asegurar su supervivencia, un artista suele transitar un largo camino a través del cual forja la trayectoria que respalda su obra. Hemos visto que son pocos los que de manera permanente reciben un salario fijo. Por ello es común la recurrencia a la solicitud de becas y también la participación en una serie de concursos y certámenes a través de los cuáles pueden obtener un premio.

Los premios son un incentivo que no sólo contribuye a la sobrevivencia del artista, sino que le otorga prestigio, una condición indispensable para que el valor de su obra se posicione nacional e internacionalmente en el imaginario social y en el mercado. Hacia finales de 1999 existían en el país alrededor de 265 premios, concursos, bienales y reconocimientos distribuidos entre las disciplinas de la siguiente manera:



Gráfica elaborada por la autora con información obtenida en: *Estímulos a la Creación*, Conaculta.

<sup>247</sup> Decreto de creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en: *Diario Oficial de la Federación*.

En la gráfica es notable la abundancia de premios que existen para las artes visuales y más aún para la literatura, en comparación a los de las otras disciplinas. Es probable que la diferencia se deba a que las dos primeras tienen mayor demanda y posibilidades comerciales (mediante la industria editorial y el mercado del arte) que los espectáculos de danza o los conciertos de música académica; pero naturalmente, también se debe a la incidencia que tienen en el imaginario social y en la generación de líneas de opinión. Esta hipótesis también se apoya en la diferencia de los montos de los premios asignados a cada una.

En 1999, los premios de menor monto para cualquiera de las disciplinas rondaban los cinco mil pesos (para los primeros lugares), entre ellos y a manera de ejemplo se encuentran el *Premio Guillermina Bravo* para danza, el *Premio Literario José Gorostiza*, el *Concurso Nacional de Fotografía Antropológica*, o en música, el *Concurso Nacional de jóvenes ejecutantes*. Pero la gran diferencia se observa en los premios de mayores montos. Mientras que para la danza uno de los dos premios de monto elevado es el *Nacional de Danza José Limón* que otorgaba 30 mil pesos, en las Artes Visuales se registraron varios de 50 mil pesos o más, como los del *Encuentro Nacional de Arte joven*, la *Bienal Plástica de Baja California*, o la *Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, de 75 mil pesos. Caso similar el de la Literatura, con estímulos significativos como el *Premio de literatura infantil el barco de vapor*, de 50 mil pesos, el de *Literatura Juvenil Gran Angular*, del mismo monto, el *Premio Nacional de Novela José Rubén Romero* de 75 mil, el *Premio Nacional de poesía Aguascalientes* de 150 mil pesos; hasta llegar a otros otorgados entre el Conaculta y la Iniciativa privada, como el Premio de Literatura Juan Rulfo, que ofrecía la cantidad de 100 000 dólares al ganador. Todos otorgados mediante convocatoria, generalmente anual.

El máximo galardón del Estado mexicano a sus creadores, es el Premio Nacional de Ciencias y Artes, que en 1999 otorgaba una suma de 280 mil pesos, una medalla de oro y un diploma firmado por el presidente de la República,<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> *Estímulos a la creación Artística*, CONACULTA, p. 137.

además, esta distinción vuelve al galardonado automáticamente creador emérito dentro del SNCA, por lo que recibe de por vida 20 salarios mínimos mensuales.

Ser un Premio Nacional de Arte, un premio Juan Rulfo o un Rufino Tamayo, significa un reconocimiento a una amplia trayectoria artística y un posicionamiento en la escena mundial del arte.

Las grandes personalidades del arte, tanto las consolidadas como las que destacan a través de este tipo de concurso, son las que conforman los programas de las muestras de arte mexicano que se realizan en el exterior. Tras la creación del Conaculta y con la idea de proyectar al país internacionalmente, se hicieron gestiones notables para que la cultura y el arte mexicano tuvieran mayor presencia en festivales, exposiciones o ferias, recurriendo, como desde tiempos de Porfirio Díaz, al patrimonio prehispánico como carta de identidad y al arte de vanguardia para estar a la altura de los países más avanzados. En 1992, Conaculta montó la exposición *México: esplendores de treinta siglos* en el marco de la *Expo Sevilla*. La exposición recorrería ciudades como Nueva York, San Antonio y los Ángeles. También en 1992, las ferias del libro de Frankfurt y de Bogotá, estuvieron dedicadas a México, y en 1993, Salinas de Gortari, junto al rey Alberto de Bélgica inauguró el festival *Europalia*, con México como invitado especial, recorriendo además Holanda, Luxemburgo, Francia y Alemania.<sup>249</sup> El discurso del presidente en el que hablaba de la importancia de expandir nuestras fronteras culturales, se materializó con este tipo de acciones.

### **3.3 Participación mixta y corresponsabilidad: otra forma de gestión cultural**

Además de la difusión e incentivos a cargo del Conaculta, desde su inicio, el organismo diseñó mecanismos acordes con la política de apertura al capital privado y de inclusión de la sociedad civil.

---

<sup>249</sup> TOVAR Y TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, pp. 272-275.

La inclusión de la sociedad civil respondió a dos objetivos: “por un lado, permitir la inversión privada y por el otro, buscar el consenso y la legitimación de las políticas actuales del Estado”,<sup>250</sup> El discurso de la apertura democrática, dio paso a la autogestión. “Se trata de diversas expresiones de las políticas culturales que tienen que ver con un cambio en el sentido de lo público y con el alcance que debe otorgarse al papel del mercado”,<sup>251</sup> señala el especialista en políticas culturales Eduardo Nivón.

En 1991 fue creada la *Federación Mexicana de Amigos de los Museos, A.C.*, con el objetivo de que el capital privado financiara la restauración, compra de obras o la propia administración museística.<sup>252</sup>

A través del Fonca, que desde su creación fue facultado para otorgar recibos deducibles de impuestos a donatarios, se adquirió buena parte del acervo museístico. Entre las 43 empresas que realizaron aportaciones al Fonca, tanto para la promoción cultural, preservación del patrimonio y adquisición de obra se encuentran: Asociación Carso, Bancomer, Banamex, Aeroméxico, Compañía Nestlé, Instituto Cultural Domecq, Grupo Gamesa, Industrias Resistol y Grupo Empresarial de México.<sup>253</sup>

Pero además de la inclusión de capital privado en la cultura casi inexistente con anterioridad, se fomentó la delegación de funciones administrativas y de promoción cultural a particulares.

En 1993 el Fonca creó el *Programa de Coinversiones para la producción artística*, que desde entonces funciona con un esquema en el que los artistas son los administradores y gestores de los recursos para la difusión de su trabajo.

A decir del propio presidente del Conaculta:

---

<sup>250</sup> SALDÍVAR TANAKA, Emiko, *La Política Cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari*, p. 23.

<sup>251</sup> NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural: Temas, problemas y oportunidades*, p. 89.

<sup>252</sup> “Durante la presente administración, la participación de la sociedad civil se ha hecho evidente, por ejemplo, con la creación de grandes y modernos museos como el MARCO y el Museo de Monterrey, así como el Museo Amparo de Puebla, cuyo sostenimiento y operación se realizan con recursos privados”, en: NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural: Temas, problemas y oportunidades*, p. 98.

<sup>253</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 126.

Este programa plantea el apoyo directo a proyectos que, por su costo y magnitud, no pueden ser emprendidos directamente por sus creadores. Con él se busca que los frutos de la creación artística se vean materializados mediante su ejecución y difusión a través de acciones como puestas en escena, exposiciones y obras audiovisuales, entre otras.<sup>254</sup>

La coinversión, como el propio nombre lo indica, se destina a iniciativas que cuentan con otras fuentes de financiamiento, a las cuales, el Fonca aporta hasta el 50%, o en casos en que la comisión dictaminadora lo justifique, más. “En sus dos primeras emisiones, este programa apoyó 197 proyectos como festivales, temporadas musicales, encuentros, producción de cortometrajes, videos, programas radiofónicos, obras teatrales y coreografías.”<sup>255</sup>

Entre las bases de participación, se estipula que los grupos deben garantizar que cuentan con teatros, foros o cualquier otro tipo de espacio para la presentación de su obra. También deben contemplar los mecanismos de promoción de los eventos y la cantidad de público que se beneficiará. De esta manera, el Conaculta delegó en los artistas el proceso de administración, organización logística, promoción y presentación, encargándose únicamente de aportar los recursos económicos.

Existe otro programa de Conaculta, en el que los artistas son también los responsables de la administración y la difusión artística. En 1997 se echó a andar el *Programa Teatros para la Comunidad Teatral*, previa firma de convenio entre el Fonca y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). A esta institución pertenecen 74 foros construidos a lo largo del territorio nacional, 37 de ellos son teatros cerrados, construidos entre los años 1958 y 1964 en las capitales de los estados y en el Distrito Federal, “distribuida en todo el territorio nacional, la red de teatros de IMSS está considerada como la más importante de América Latina”.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 122.

<sup>255</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 124.

<sup>256</sup> “Conaculta cuenta con el programa Teatros para la Comunidad Teatral que lleva arte escénico a más públicos”, SEP, comunicado 376/2011 del 3 de marzo de 2011.

Desde 1997, el Fonca lanzó una convocatoria pública bianual para dar en comodato estos espacios a grupos teatrales.

Cada uno de ellos es asignado a un grupo, quien se compromete a realizar 200 funciones al año de su repertorio, invitando a un máximo de cuatro grupos externos para cubrir algunas de ellas. Los grupos deben entregar al IMSS el 20% de los ingresos en taquilla a través del Fideicomiso de Administración y Salas de Espectáculos (Fidteatros), mientras que pueden recibir un apoyo de hasta 700 mil pesos anuales, “El monto que hasta 1999 tenía la convocatoria era de casi 10 millones de pesos, de los cuales 6.5 salía del CNCA, mientras el IMSS aportaba 3.2 millones de pesos”.<sup>257</sup> Cabe señalar que en algunas entidades los teatros no han sido dados en comodato por no haber grupos interesados.

Con este tipo de acciones, Conaculta deposita en la iniciativa privada y empresarial parte de las tareas de difusión cultural, escenario que contrasta radicalmente con las formas de operar la cultura hasta antes de la creación del Consejo, en las que el Estado fungía como único gestor, administrador y mecenas de las artes. A través de los años, son más los programas que se abren por vía de convocatoria para acondicionar foros, realizar actividades formativas, producciones, giras o difusión cultural. Esto ha permitido que obra artística que anteriormente quedaba sujeta a la programación oficial, generalmente centralizada, comience a circular por otros destinos decididos por los propios artistas, experiencia más cercana a la de la difusión cultural realizada en algunas otras latitudes.

Precisamente a fin de conocer las formas de difusión y financiamiento a las artes en otros países, principalmente de Latinoamérica, es que el tema se aborda a continuación.

---

<sup>257</sup> RAVELO, Renato, “De 72 teatros del IMSS sólo doce administrará el CNCA en comodato” en *La Jornada*, 2 de abril de 2002.

## **CAPÍTULO IV**

### **Experiencias de financiamiento a las artes en América Latina y Norteamérica**

Desde el año 1923, la Sociedad de Naciones discutió la necesidad de crear un “crédito intelectual” entre los países miembro para incentivar el mundo de las letras y del pensamiento. Pero sería hasta la creación de la UNESCO en 1946, y tras la inclusión de la cultura como derecho fundamental en la Declaración de los Derechos Humanos (1948), que las distintas naciones comenzaron a incorporar de manera formal dentro de sus estructuras institucionales, el asunto de la cultura y de su financiamiento como tarea especializada de Estado.

El mecenazgo a la creación artística y su difusión, abrevia en la actualidad de dos tradiciones institucionales que sirvieron de modelo a la mayor parte de países occidentales. En primera instancia el modelo británico, que con la creación del British Council en 1934, operó mayoritariamente con fondos de origen privado; y por otra parte, el modelo francés, que tras la creación del primer Ministerio de Cultura a nivel mundial en 1959, funcionó desde su inicio con recursos mayoritariamente públicos.

La fundación de la UNESCO en 1946 había inaugurado un proceso de profesionalización de las políticas culturales a nivel internacional. Fue tras la plena integración del arte y la cultura como tareas específicas de Estado, que los dos modelos, tanto el británico como el francés, fueron consolidando una tradición que paulatinamente sería adoptada, con sus respectivas variantes, en diversas latitudes.

Actualmente pueden distinguirse al menos cuatro modelos operantes, que han resultado tanto del devenir de cada nación, de la tradición y del contexto político y económico internacional relacionado con la apertura de los capitales a escala global y la consecuente transformación estructural de los Estados-nación en la segunda mitad del siglo XX.

Desde el punto de vista del financiamiento a la cultura y a las artes, los cuatro modelos se caracterizan a grandes rasgos, de la siguiente forma:<sup>258</sup>

- Modelo estatal:

Siguiendo el ejemplo francés y con larga tradición en el centro de Europa, deposita la responsabilidad de las políticas culturales y la subvención del arte mayoritariamente en el Estado. La participación económica de otras iniciativas ya sean civiles, comunitarias o comerciales, no suelen representar más del 20% de los recursos destinado al arte y la cultura.

Naciones como la mexicana y las latinoamericanas, abrevan de esta experiencia, en muchas ocasiones radicalizada como fruto de los gobiernos proteccionistas, presidencialistas y dictatoriales que tuvieron bajo su control instituciones, sindicatos, presupuestos, etcétera.

- Modelo Filantrópico:

Entendida la filantropía como las donaciones que particulares realizan a causas sociales sin fines de lucro, esta forma de financiación del arte se sustenta en el capital privado que aportan familias, fundaciones o empresas para la realización de las acciones culturales. La intervención del Estado se reduce a la generación del marco normativo fiscal y al papel de intermediario entre los particulares y los artistas a través de instituciones locales, estatales o federales.

Estados Unidos, basándose en el modelo británico, es el país que caracteriza este modelo, instrumentándolo en sus iniciativas sociales a lo largo de la historia, de tal suerte que el porcentaje de participación en la cultura se invierte, y el 80% suele recaer en la iniciativa privada.

- Modelo privado:

Este modo de financiamiento cultural se realiza de manera directa entre particular y artista, es decir, no existe ninguna mediación ni institucional ni de normatividad específica, salvo la relacionada con los contratos por servicios o la compra y venta

---

<sup>258</sup> HARVEY, Edwin, "Reflexiones sobre el financiamiento de la cultura" en *Primer Seminario Regional sobre financiamiento de la cultura*, pp. 52-53.

de productos como en cualquier otro acuerdo comercial. A diferencia del modelo filantrópico que opera en su mayoría también con recursos privados, los fines de ambas iniciativas guardan distancia. El modelo filantrópico apoya iniciativas culturales de interés general o para el beneficio comunitario (independientemente de las que obtiene también el mecenas), mientras que el segundo se basa en el beneficio privado relacionado con las ventajas de la comercialización del arte. En este sentido, se reconoce que este modelo tiene presencia actualmente en casi todo el mundo, ligado en su mayoría a la industria cultural y del espectáculo.

#### - Modelo Mixto

Puede considerarse como fruto de la combinación de las formas anteriores. En América Latina, es la forma de financiamiento a la cultura que ha cobrado mayor peso en las últimas décadas. Esto se debe a la transformación ocurrida en el seno de los Estados nacionales y su adelgazamiento en el contexto de la economía de libre mercado. Sin embargo, la experiencia en cada país es muy distinta. Brasil y Chile se encuentran a la vanguardia del mismo, mientras que países como Colombia y México, pese a la reestructuración de sus instituciones culturales en las décadas de los 80 y los 90, mantienen prácticas más apegadas al modelo de control estatal. Caso particular el de Argentina, que será tratado más adelante.

Hay que considerar que la definición de estos modelos en este trabajo es meramente formal, ya que en la realidad ocurren tantas variantes como políticas culturales posibles.

Ahora bien, con el objetivo de conocer la manera en que algunas naciones han estructurado sus políticas de financiamiento a las artes en las últimas décadas y tener una referencia de comparación con la política cultural de estímulo a la creatividad impulsada por el Conaculta en México, a continuación se expondrán los principales rasgos de algunas experiencias americanas. La elección de los países obedece a que sus políticas culturales distan unas de otras, pero cada cual ha obtenido resultados favorables que se observan en lo cuantitativo o cualitativo. Es necesario señalar que la temporalidad a que se hace referencia en este capítulo, rebasa los límites de la década estudiada, ya que para mostrar un

panorama general de estos escenarios, ha sido necesario aludir al desarrollo de cada iniciativa, las cuales no se ajustan a los tiempos del Conaculta porque responden al proceso de cada nación.

El primer país al que se hace referencia es Argentina, por ser el primero en instaurar un Fondo Nacional de las Artes a nivel mundial que se ha sostenido por más de cinco décadas. Posteriormente se abordan los casos de Brasil y de Chile, países que han creado marcos normativos especializados para el financiamiento del arte. El caso de Colombia también se incluye, por una parte porque sus políticas de subvención y su estructura administrativa guardan semejanzas con la mexicana y, por otra, porque su consolidación se ha dado en un lapso de tiempo muy breve. Finalmente, se expone el caso de los Estados Unidos de Norteamérica, ya que representa una política opuesta a las tradicionalmente instrumentadas en Latinoamérica.

Cabe mencionar que la construcción de políticas culturales en cada país no ocurrió como casos aislados. La cooperación internacional en este sentido, tiene una historia significativa. Las Conferencias Intergubernamentales sobre Políticas Culturales convocadas por la UNESCO, han destacado la importancia que reviste la creación de instituciones nacionales específicas de financiamiento desde al menos 1970, año en que se realizó la Conferencia de Venecia, donde fueron aprobadas las recomendaciones sobre aspectos financieros de la cultura. En el mismo tenor, le siguieron las Conferencias de Helsinki (1972), Yogyakarta (1973), Accra (1975), Bogotá (1978), México (1982) y Estocolmo (1988).

Aunque estas recomendaciones pudiesen ser consideradas como un mero asunto protocolario, los países que signan dichos acuerdos asumen el compromiso de instrumentar las medidas normativas y prácticas necesarias para su realización, además de participar en los fondos comunes para la difusión cultural. De ahí que de una manera u otra, los distintos países miembro, han incorporado pautas internacionales a sus políticas internas.

## 4.1 Argentina y el Fondo Nacional de las Artes

El Fondo Nacional de las Artes en Argentina fue creado en 1958 durante el mandato del Gral. Pedro Aramburu con el objetivo de constituir un sistema financiero para fomentar las actividades artísticas de todo el país y mejorar las condiciones de trabajo de los artistas.<sup>259</sup> La creación del Fondo se decretó mediante una Ley Orgánica que le permitió autonomía frente a los distintos gobiernos, y en la cual se dispuso la administración de todos los recursos oficiales destinados al arte para ser administrados, fiscalizados y distribuidos por él. En sus casi sesenta años de actuación, el Fondo ha funcionado de manera ininterrumpida, pese a los diferentes regímenes políticos que estuvieron presentes en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX.<sup>260</sup>

El artículo 2° de la ley estableció que el objeto fundamental del Fondo sería el de otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias de la República y su difusión en el extranjero”.<sup>261</sup>

El plantearse una especie de “banco nacional” para el arte, constituyó en su momento una auténtica innovación a nivel mundial que fue emulada en su estructura general por los Estados Unidos de Norteamérica siete años después.<sup>262</sup>

Para el funcionamiento del Fondo, se le dotó de un capital inicial de las arcas nacionales, engrosado posteriormente con los recursos y gravámenes estipulados también por ley. Destacan entre ellos, un importe del 5% del precio de

---

<sup>259</sup> *Fondo Nacional de las Artes. Memoria 1996, s/n.*

<sup>260</sup> Como en otras latitudes, los gobiernos en turno privilegiaron a determinados artistas que comulgaban con sus propósitos políticos, pero la ventaja del Fondo argentino es que su autonomía le permitió subsistir más allá o a pesar del régimen en el poder. En cualquier caso, lo que en algún momento llegó a afectar al Fondo fueron las crisis económicas como la de 1978, en que sus arcas se vieron menguadas. Al respecto es conveniente consultar la obra de RODRÍGUEZ, Laura Graciela, *Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas.*

<sup>261</sup> *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes.*

<sup>262</sup> A principios de 1957, el presidente convocó a su despacho al capitán Manrique para decirle que deseaba constituir un banco para la cultura. Cuando los partícipes del proyecto empezaron a averiguar, no había antecedentes en otros países de una institución con tales características. No sería un banco, como se pensó al principio, sino un Fondo, un organismo autárquico.

todo anuncio comercial transmitido por radio y televisión, 10% de derechos de autor por la utilización de las obras intelectuales, entre otros.

La estructura del Fondo quedó integrada por un Directorio compuesto por catorce directores, doce de los cuales se encarga de designar el Poder Ejecutivo a condición de contar con reconocida experiencia en las diversas actividades artísticas, no ser insolventes y tener una conducta intachable reconocida socialmente. El otro miembro es un representante del Banco Central argentino y uno más que representa al Ministerio de Cultura.

Los recursos del Fondo son para el beneficio de artistas y grupos de todas las disciplinas, para organizaciones culturales sin fines de lucro, para industrias culturales y para organismos oficiales de cultura en todos sus niveles.

#### **4.1.1 Formas de operación del Fondo**

El Fondo ha operado principalmente en tres modalidades: préstamos, becas y subsidios, aunque también se han incorporado a lo largo de su existencia otros programas especiales dirigidos a los gobiernos provinciales, a las fundaciones filantrópicas o para el reconocimiento a la trayectoria artística a través de premios.

- **Préstamos.** Esta modalidad crediticia es la que dotó desde un inicio al Fondo de una originalidad sin precedentes. Los préstamos se otorgan a personas, a organismos oficiales o privados con una tasa de interés menor a la de cualquier entidad financiera. A través de los préstamos, los artistas pueden adquirir materiales o herramientas para su creación: instrumentos musicales, cámaras fotográficas, equipos de impresión, producción de escenografía, etcétera. También pueden ser utilizados para el pago a dramaturgos, escenógrafos, arreglistas, técnicos, etcétera. Se pueden destinar para la asistencia a congresos o cursos de perfeccionamiento de los artistas. En el caso de organismos oficiales o privados, se otorgan para adquirir equipamiento o para construir salas de teatro, galerías de arte,

bibliotecas, estudios cinematográficos, o cualquier otro inmueble para el desarrollo del trabajo cultural.<sup>263</sup>

A partir del año 1993, el programa de préstamos recibe las propuestas de proyectos que desean obtener créditos trimestralmente con el objetivo de facilitar la evaluación de las mismas, ya que con anterioridad la recepción de solicitudes se mantenía permanentemente abierta.<sup>264</sup>

- **Subsidios.** Sólo se otorgan a organismos oficiales y a entidades privadas (nunca a personas), por ejemplo: cooperativas teatrales, centros culturales, asociaciones civiles, entre otros. Los subsidios se dirigen a distintas causas, como dotar de equipamiento a un museo, o una sala de teatro, realizar festivales, exposiciones, etcétera. Los organismos subsidiados a su vez, asumen determinados compromisos como garantizar un número de ciudadanos beneficiados con la iniciativa.

Para participar en esta categoría también se presentan los proyectos que son evaluados por el Directorio.

- **Becas.** El programa de becas se divide en tres: de creación, investigación y perfeccionamiento. Las becas se concursan anualmente y representan el monto menor de los asignados por el Fondo. Para ejemplificar sirva el siguiente caso, en 1995 se otorgaron a la disciplina de música 58 préstamos, mientras que fueron asignadas únicamente 8 becas; a las letras se le asignaron 39 préstamos y sólo 9 becas. Además, el 80% de las becas aprobadas fueron para el rubro de perfeccionamiento, y únicamente el 10% para creación.<sup>265</sup> Esto puede significar que el asunto de la creación artística no se asume como una responsabilidad directa del Estado, los artistas que tienen la necesidad de recursos para crear se dirigen en principio a la obtención de un préstamo y posteriormente el Estado interviene en la

---

<sup>263</sup> *Fondo Nacional de las Artes. Memoria y cuenta general del ejercicio 1995*, pp. 4-12.

<sup>264</sup> Los préstamos pueden reintegrarse en cuotas de 18 mensualidades y hasta de 120 (para créditos hipotecarios).

<sup>265</sup> *Fondo Nacional de las Artes, Memoria y cuenta general del ejercicio 1995*, pp. 2-25.

difusión y contratación de su trabajo a través de la estructura institucional de su Ministerio. El caso contrario es el que ocurre en México, donde la mayoría de los recursos del Fonca son para los programas de becas, y las becas son en su mayoría para creación o producción, no para difusión; una vez que se cuenta con el producto, los canales de difusión institucional son en su mayoría reducidos, de ahí que por ejemplo, la producción editorial suele quedar almacenada o una producción teatral desaparece tras unas cuantas funciones.

En cuanto a los programas especiales, el que ha sido mayormente subvencionado es el que se refiere a la creación de “Centros Culturales”, administrados por gobiernos locales o por organizaciones sociales. Los centros culturales se suman al recuento total de salas teatrales contabilizadas por el Sistema de Información Cultural Argentino, en un total de 2 400 espacios.<sup>266</sup> El proyecto de creación de Centros Culturales fue impulsado en su momento por el Arquitecto Kurchan, integrante del Directorio desde 1966 hasta 1972, quien argumentó sobre la importancia del proyecto lo siguiente:

Es ya imperioso ambientar estéticamente en cada conglomerado urbano el lugar de todos; el símbolo de la libre concurrencia; el de la integración ciudadana; el ámbito sin segregación de ningún tipo, permanentemente abierto e iluminado; el lugar natural de conjunción de una heterogénea pluralidad de pensamiento y sentimiento como es el de todo ciudadano [...].<sup>267</sup>

En cuanto al reconocimiento a la trayectoria de los artistas argentinos, merece la pena señalar que no existe algo parecido al *Sistema Nacional de Creadores* de México. De hecho, entre los archivos revisados para el presente trabajo, no hay un artista becado o premiado en más de una ocasión por el Fondo (no sucede así con los préstamos, a los cuales puede accederse permanentemente según la necesidad de los creadores).

---

<sup>266</sup> *Sistema de Información Cultural Argentino*, en <http://sinca.cultura.gob.ar/sic/mapa/>

<sup>267</sup> *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, p. 23.

Existen únicamente dos galardones para los artistas consolidados. El primero es el *Gran Premio Fondo Nacional de las Artes*, instituido en 1963 y otorgado anualmente a un artista de gran trayectoria. No en balde, en su primera emisión fue para Jorge Luis Borges. Dicho premio es discernido por el Directorio y consiste en un trofeo-escultura y en una suma que actualmente asciende aproximadamente a 20 mil dlls. El segundo premio es para la Trayectoria Artística, otorgado a un artista reconocido de cada disciplina, entre ellas folclore y tango. También consiste en un trofeo y la suma de 10 mil dlls cada uno (suelen otorgarse ocho cada año).

Algunos otros certámenes han aparecido y desaparecido a lo largo del tiempo, tales como el premio a la mejor escenografía, el certamen de obras teatrales originales, de composición, entre otros. También el Fondo mantiene convenios con organismos internacionales para becas de perfeccionamiento, tal es el caso del British Council y del Convenio Fullbright.

El último informe del Fondo presentado para el ejercicio 2014, señala una recaudación total de \$ 45 520.176 pesos argentinos, mientras que los gastos e inversiones fueron por un monto de \$ 28 907.211, lo que representa un superávit del 36.5%. Para gastos de operación y bienes de uso, el Fondo utilizó únicamente el 3.47% de los recursos durante el mismo ejercicio.

Finalmente hay que señalar que la política cultural en Argentina no descansa únicamente en el Fondo, éste es el encargado de lo que se refiere a la financiación del arte. Los asuntos del fomento y difusión recaen dentro de las responsabilidades del Ministerio de Cultura.

#### **4.1.2 Algunos resultados**

En 1973 fue publicado un recuento de los resultados obtenidos por el Fondo en sus 15 años de existencia. El informe señaló que los recursos se distribuyeron de la siguiente manera: Prestamos 71.05%, Subsidios 17.5 %, Becas 2.5%, Premios

0.8%, Adquisición de bienes y difusión del patrimonio 5.85%, Publicaciones 2.55%. Además, se agrega que durante esos 15 años, los números se mantuvieron en negro.

Lo interesante es observar que 20 años después, en el informe publicado en 1994, se señala un superávit del 24.5%, y como ya se mencionó, en 2014 del 36.5%. Hay que aclarar que estos resultados cuantitativos revelan un funcionamiento exitoso del Fondo a nivel económico, el análisis de la asignación de recursos a determinados artistas seguramente revelaría privilegios o censura en un país que ha transitado por distintas dictaduras militares en su historia, asunto que aunque no nos ocupa en este momento, merece consideración para un futuro análisis sobre las prácticas políticas y la utilización del arte en esos contextos.<sup>268</sup>

El Fondo argentino funciona, valga la redundancia, como un *fondo* restituible y autónomo, el caso de México es distinto, ya que aunque ostenta dicho nombre, es en estricto sentido un *asignador* de becas, que con base en un presupuesto estatal a fondo perdido, estimula la creación de un determinado porcentaje de artistas que concursan anualmente.

La participación de capital privado es muy reciente en Argentina, de hecho, sólo la ciudad de Buenos Aires cuenta con una Ley de Mecenazgo impulsada en 1999, de ahí que el Fondo se ha mantenido con los recursos que él mismo genera. Es decir, fue una iniciativa de Estado que a la postre ha logrado mantenerse con sus propios medios.

---

<sup>268</sup> La dictadura de Videla (1976-1983) fue particularmente represora; existen diversos testimonios de artistas perseguidos, torturados y por supuesto, censurados. El gobierno mantuvo un despacho conocido como “oficina de censura” encargado de supervisar los contenidos culturales en la prensa y los medios. Incluso el Ministerio de Educación publicó el manual: “Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestros enemigos” donde se prohibía el uso de ciertos textos literarios de escritores en escuelas, quienes junto a otros muchos artistas de las demás disciplinas, formaban parte de “las listas negras”, en: DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula, “La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983”.

## 4.2 Brasil y la *Ley Rouanet*

En Latinoamérica, Brasil es el país con mayor experiencia en lo que se refiera a legislación especializada para el financiamiento de las artes.

Si bien comparte con el resto de países latinoamericanos una larga historia de políticas estatales proteccionistas en torno a la cultura, el caso brasileño resulta trascendente en materia de política cultural internacional porque en las últimas décadas organizó un modelo de participación mixta que estadísticamente ha triplicado la inversión en cultura.

“El Brasil tiene la característica de tener una ley de incentivo para la cultura, leyes de incentivo para el desarrollo científico, leyes de incentivo del deporte, leyes de incentivo para los niños y el adolescente, etc.”.<sup>269</sup> Esta especialización ha permitido que los particulares generen compromisos también específicos con un área a patrocinar, generalmente relacionada con el giro comercial de cada empresa, con aquellas que les brinden mayor prestigio, posibilidades de *marketing* o que quizá se ajustan más a sus posibilidades de financiamiento y vocación. Caso contrario a lo que sucede en países como Estados Unidos o México, cuyas reglamentaciones son generales, por lo que a nivel de incentivos fiscales, se obtienen los mismos beneficios sea cual sea la iniciativa que se apoye (cultural, educativa, religiosa, de salud, vivienda, etcétera).

La *Ley Sarney*, promulgada en 1986 a raíz de la iniciativa del senador José Sarney,<sup>270</sup> fue el primer intento para incentivar el financiamiento de las artes. Ciertas prácticas corruptas llevaron a que dicha ley sufriera tres enmiendas para finalmente ser sustituida por la *Ley Rouanet* en 1994. A decir de Cristian Antoine, “la ley llevó el monto de los aportes en cultura de 14 millones a 270 millones, entre el 94 y el 98. Cada millón invertido creó 160 empleos”.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Participación de José Carlos Barboza en el Panel II: Cuestiones clave, perspectivas y conclusiones, del Seminario internacional *Aportes financieros del Sector Privado a las Artes*, p. 120.

<sup>270</sup> Primer presidente civil del Brasil tras un periodo de largas dictadura.

<sup>271</sup> ANTOINE, Cristian, “Panorama latinoamericano de políticas públicas para incentivar el mecenazgo privado en el sector cultural” en: *Aportes para el debate*, p. 122.

Según un estudio realizado por la Fundación Joao Pinheiro dado a conocer por el Ministerio de Cultura de Brasil sobre la evolución del patrocinio empresarial a la cultura entre 1990 y 1997: El patrocinio cultural aumentó un 350% entre 1990 y 1997. En el mismo período, el número de empresas patrocinadoras de cultura creció un 267%. Además, el 53% de las empresas consultadas dijeron preferir el *marketing cultural* como medio preferencial de comunicación con su mercado consumidor.<sup>272</sup>

Para la obtención de financiamiento, la ley establece que dos veces al año las distintas iniciativas culturales o artísticas interesadas deben presentar a la *Comisión Nacional de Incentivo Cultural* un proyecto con criterios valorables, como viabilidad, objetivos, trascendencia y plan de ejecución.

La Comisión Nacional de Incentivo Cultural, constituida por miembros de la administración, especialistas y representantes de las grandes empresas, aprueba aquellos proyectos que son considerados oportunos según criterios publicados de tipo cualitativo, presupuestario, etc.; hasta los de carácter estratégico para el Ministerio de Cultura, como lo son ahora, por ejemplo, las nuevas tecnologías en todas sus vertientes, y la producción audiovisual.<sup>273</sup>

Una vez aprobado el proyecto, el promotor cultural dispone de hasta dos años para encontrar mecenas en el mundo empresarial. Los recursos obtenidos para el proyecto no son entregados directamente, sino que se administran y fiscalizan a través del Ministerio de Cultura.

En sentido estricto, no se cuenta con un fondo que subvencione, ya que las propias iniciativas culturales deben buscar a su mecenas una vez que la Comisión los ha calificado como aptos. Lo que hace el Estado entonces, es regular todo el proceso para que los impuestos que va a dejar de percibir sean invertidos en proyectos que demuestran viabilidad y beneficio social (al menos en teoría).

Por su parte, las empresas puedan deducir hasta el 4% de su impuesto a la renta y las personas físicas hasta el 3%, existiendo un límite de renuncia fiscal del

---

<sup>272</sup> ANTOINE, Cristian, "Panorama latinoamericano de políticas públicas..." p. 123.

<sup>273</sup> DUART, Artur, "Brasil y la ley federal de incentivos" en *Magma cultural* [en línea]

conjunto de patrocinios de todas las empresas que no puede superar los 600 millones de dólares.<sup>274</sup> Ahora bien, de lo otorgado por una empresa a un proyecto cultural, el 20% puede destinarse a gastos relacionados con publicidad que incluya la marca de la empresa patrocinadora.

Este incentivo de la deducción tributaria dio por resultado que en el año 2007 se contabilizara la participación de 1 300 empresas en el financiamiento a la cultura y al arte.<sup>275</sup>

Es tan significativa la aportación privada a la actividad artística, que el país tuvo que crear una ley especial en el caso de la producción audiovisual, en la que una película es una empresa temporaria que cotiza en la bolsa de valores, cuyas acciones son puestas a la venta en un primer momento y renegociadas dos años después, generando beneficios y un atractivo para la inversión en el cine nacional. Otro mecanismo impulsado fue el acuerdo que establece que el 3% de los premios de las loterías federales se destine directamente al Ministerio de Cultura.

Ahora bien, el hecho de que del dinero que la empresa aporta a un proyecto, un 20% pueda ser utilizado en publicidad que promociona a la propia empresa, ha generado algunos problemas,

Resulta una obviedad que la mayor parte de los patrocinadores quieran patrocinar proyectos en las grandes ciudades, o donde se encuentren sus clientes más antiguos, sus clientes más poderosos, y así sucesivamente. Ello provoca una concentración de los incentivos en las regiones más ricas, que son justamente las que tienen mayor concentración de actividades culturales.<sup>276</sup>

Estas situaciones derivadas de las políticas de un modelo de financiamiento mixto, ocupan la atención de especialistas, una de las críticas de que es objeto obedece a la exclusión de amplios segmentos de la población de los beneficios culturales, lo que no ha sido reconsiderado en la normatividad. Otra es la objeción

---

<sup>274</sup> BARBOZA DE OLIVEIRA, José Carlos, "Incentivos fiscales a la cultura en Brasil" en *Aportes Financieros del Sector Privado a las Artes. Seminario Internacional*, p. 19.

<sup>275</sup> Información presentada en "Panel I: El aporte empresario a la cultura en la Argentina" en *Aportes financiero del sector privado...*, p. 107.

<sup>276</sup> BAROZA DE OLIVEIRA, José Carlos, "Incentivos fiscales a la cultura en Brasil", p. 22.

a las facilidades que la legislación brasileña da a las grandes empresas para que patrocinen a sus propios institutos o fundaciones sin fines de lucro.

Por otra parte, reconocen la importancia del límite que estableció la ley del 20% del subsidio en publicidad, ya que de lo contrario, los eventos culturales y las obras de arte podrían verse invadidas o alteradas, según el caso, por las marcas comerciales (tal como ocurre en los eventos deportivos, donde a manera de ejemplo, un automovilista de fórmula uno tiene tantos logotipos en su auto como en cada parte de su indumentaria. Situación que de facto haría vulnerable el sentido estético de la obra artística), además de la utilización de la cultura únicamente como mecanismo de *marketing*.

Las críticas al respecto no han sido lo suficientemente atendidas en función de que la participación del capital privado significa una descarga de compromisos para el Estado. Y es que el presupuesto estatal a la cultura, lejos de mantenerse para atender las necesidades de las zonas marginales, se ha reducido, ya que ahora se cuenta con inversión privada que sustituye a la pública, lo que parecería convertir al organismo en una instancia que delega su función social a las empresas. Mientras en los últimos 20 años, el presupuesto del Ministerio de Cultura ha crecido entre el 10% y el 20%, los incentivos fiscales crecieron cerca del 500%.

José Carlos Barboza observa al respecto de este fenómeno: “evidentemente imposible la práctica de una política cultural en donde 2/3 de los recursos los representa el incentivo y el Estado el tercio restante. Esos 2/3 responden a leyes de mercado [...] manifestaciones culturales respondiendo a los intereses de los más ricos, en las regiones más desarrolladas”.<sup>277</sup> Este evidente desequilibrio alerta sobre la posibilidad de que en Brasil el modelo mixto está tendiendo cada vez más a convertirse en uno exclusivamente privado, con sus respectivas consecuencias.

---

<sup>277</sup> BAROZA DE OLIVEIRA, José Carlos, “Incentivos fiscales a la cultura en Brasil”, p. 130.

### 4.3 El caso chileno y la *Ley Valdés*

La tradicional institucionalidad chilena de tipo autoritario heredada de la dictadura militar comenzó a sufrir una lenta transformación a partir del primer gobierno democrático en 1990, de ahí que las formas de organización estatales para la cultura se encuentran hasta hoy día en proceso de consolidación.

Esto puede observarse en el hecho de que Chile mantenía subsumida toda su estructura cultural dentro de la del Ministerio de Educación, y fue hasta el año 2003 que contó con un Consejo Nacional de Cultura.

Dicho Consejo, con sede en Valparaíso, está formado por diez miembros honorarios (no reciben un salario) y un presidente que tiene el rango de ministro. Los miembros no pueden ser representantes del sector y por lo tanto conforman un 'comité de sabios'. A dicho Consejo las universidades también aportan un representante.

Desde comienzo de los años ochenta había surgido en el país la iniciativa de generar una ley de donaciones que permitiera recaudar fondos e incorporar al ámbito empresarial del país en el quehacer cultural.<sup>278</sup> Pero fue hasta junio de 1990 que en el marco del primer gobierno de concertación se promulgó la *Ley de Donaciones con fines Culturales*, iniciativa del entonces senador Gabriel Valdés, con el propósito de generar un marco para el adecuado funcionamiento de las contribuciones privadas y "asegurar un acceso regulado y equitativo a las mismas, para beneficiar a la más amplia gama de disciplinas, actividades, bienes y proyectos artísticos-culturales".<sup>279</sup>

La desde entonces conocida como *Ley Valdés*, emuló en varios aspectos a la legislación brasileña, con la diferencia de que en ésta, se estipuló la participación igualitaria del Estado y de las empresas privadas, "el fisco aporta un 50% del financiamiento de los proyectos acogidos a este beneficio, al renunciar al

---

<sup>278</sup> GARRETÓN M., Manuel Antonio, "Financiamiento estatal e institucionalidad cultural en Chile" en *Seminario Internacional sobre Economía de la Cultura*, p. 27.

<sup>279</sup> *Ley de Donaciones Culturales*, Manual 1, 1994.

cobro de ciertos tributos y las empresas o personas aportan el otro 50%”.<sup>280</sup> Como en Brasil, también se estipuló un tope a las donaciones, las cuales no podrían exceder en un año el 2% de la renta líquida imponible. Si alguna empresa decidiese donar más de ese porcentaje puede hacerlo, pero sin obtener beneficios fiscales sobre el excedente.

Para la administración de los fondos y la asignación de los mismos, se estableció un Comité Calificador de Donaciones Privadas integrado por el Ministro de Educación, el Presidente del Senado, el Presidente de la Cámara de Diputados, el Presidente de la Confederación de Comercio y un representante de cada una de las Universidades reconocidas.

La ley estableció en un inicio que sólo podían ser beneficiarios “las universidades o institutos profesionales estatales y particulares reconocidos por el Estado, y/o las corporaciones y fundaciones sin fines de lucro cuyo objeto sea la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte”.<sup>281</sup>

10 años después, en 2001 se agregó a esta disposición que el beneficio también podría ser para bibliotecas, organizaciones comunitarias, museos públicos y privados (sin fines de lucro), así como el Consejo de Monumentos Nacionales para la restauración de sitios históricos y arqueológicos. También se aprobó el apoyo a proyectos con ingresos pagados, como espectáculos teatrales. Finalmente se promovió el impulso para la ejecución de proyectos en otras regiones no metropolitanas y la posibilidad de que las donaciones también fuesen en especie.

El mecanismo para la asignación de recursos pasa por la presentación de un proyecto al comité calificador, quien a decir de las propias convocatorias, evalúa su trascendencia y viabilidad sin el establecimiento previo de categorías o distinciones relacionadas con la trayectoria de los postulantes. Es decir, se evalúa el proyecto en sí, el cual debe desarrollarse en un lapso no mayor a dos años.

---

<sup>280</sup> GARRETÓN M., Manuel Antonio, “Financiamiento estatal e institucionalidad cultural en Chile” en Seminario Internacional sobre Economía de la Cultura, p. 27.

<sup>281</sup> “Ley de Donaciones Culturales” en *Ministerio Secretaría General de Gobierno de Brasil*.

Entre los años 1991 y 1998, se financiaron como resultado de la ley Valdés, 764 proyectos culturales, y hasta el año 2004 dicha iniciativa significó 65 millones de dólares en apoyo a la cultura y el arte.

Hay que añadir también, que en 1992 se formalizó la creación del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes que funciona mediante concursos, como el de Proyectos Artísticos, para creación y difusión, o el de Infraestructura Cultural. Este fondo está directamente vinculado al arte, y recibe recursos de los obtenidos por la Ley de donaciones pero también subvención estatal. La forma de operación del Fondo es muy similar al del caso mexicano, que funciona a través de convocatoria y cuyos proyectos son evaluados por una comisión de personalidades representativas del mundo de la cultura; difiere sin embargo, en la proporción de los recursos asignados a cada disciplina. Mientras que en México, como se demostró en el capítulo anterior, el mayor porcentaje se asigna a las disciplinas de Literatura y Artes Plásticas -con las interpretaciones simbólicas que puedan hacerse del caso- en Chile el número de proyectos aprobados para cada disciplina es muy similar. Por ejemplo, poniendo el caso del año 1997, fueron aprobados 42 proyectos en plástica, 41 en teatro y 49 en literatura, guardando una proporción coherente en los montos asignados.<sup>282</sup> Otra, es que en la normatividad del Fondo, se establece que el 60% de sus recursos debe dirigirse a zonas fuera de la capital.

Volviendo a la Ley Valdés, en el año 2003 se realizaron nuevas disposiciones normativas para atender algunas críticas recibidas en torno a la transparencia y uso de los recursos, como que las instituciones donatarias no pudieran a su vez otorgar ninguna contraprestación a las empresas donantes, como becas, cursos o asesorías a parientes hasta en segundo grado. También que dos años previos a la donación no existiera relación comercial alguna entre donante y donatario. Finalmente, se estipuló que la violación a dicha normas generaría sanciones inclusive de carácter penal. El resultado de dicha disposición fue que las donaciones se redujeron hasta en un 19% al año siguiente. No existe

---

<sup>282</sup> Listado de proyectos FONDART 1997, en GARRETÓN M., Manuel Antonio, "Financiamiento estatal e institucionalidad cultural en Chile" p. 43.

algún análisis concluyente al respecto de si este resultado se relaciona con prácticas corruptas anteriores a la ley o es consecuencia del desánimo de las empresas que prefieren no correr riesgos por posibles errores de procedimiento que pueda conducirlos a sanciones costosas y/o desprestigio social.

Actualmente en Chile se continúan realizando ajustes para mediar estos aspectos. Además, al no contar con la experiencia brasileña en mecenazgo, existe la preocupación por formar gestores y organismos profesionalizados en las técnicas de recaudación de fondos.

Desde la *transición democrática*, la política cultural se concibió como parte del proyecto modernizador y de la representación simbólica de una sociedad nacional en tránsito. En ese contexto, la cultura cobró un papel relevante reflejado en el ámbito presupuestal, pasando de 30.4 millones de pesos en 2007 a 39.7 millones de pesos en 2010.

El modelo de política cultural en Chile es un caso singular en el marco Sudamericano, por haber adoptado desde los años dos mil el principio de *arm's length* para la gestión de las políticas culturales. Un modelo que se caracteriza, al igual que en el mundo anglosajón, por reflejar una concepción liberal de la gestión cultural.<sup>283</sup>

El caso de Chile emula en varios aspectos al brasileño en lo relacionado con las políticas de exención tributaria, sin embargo, aunque se trata de un modelo mixto, la intervención estatal todavía es más presente y se ha preocupado por incluir zonas marginales dentro sus proyectos de desarrollo cultural.

#### **4.4 Política cultural en Colombia**

“La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad”, establece la Constitución Política de Colombia de 1991. En dicho párrafo se pone

---

<sup>283</sup> ZAMORANO, Mariano M., RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim, y KLEIN, Ricardo, ¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural?... p. 4.

de manifiesto la concepción de cultura del Estado colombiano que se asemeja a la sostenida históricamente por el Estado mexicano.

Esta comparación merece la pena si consideramos, como a continuación puede observarse, que los modelos de administración cultural de ambos países guardan semejanza en su forma de operación y en su sentido. A diferencia de las experiencias nacionales ya expuestas, en Colombia la política cultural recae de manera casi exclusiva en la estructura estatal, y como en el caso de México, es hasta años recientes que pueden observarse modificaciones en este terreno.

1991 fue un año de suma relevancia para la reorganización nacional colombiana, ya que tras la dura crisis de violencia y descomposición social, buscó reformas de fondo que dieran lugar a un nuevo ordenamiento jurídico y del quehacer político. Fue en ese contexto que la cultura se consideró un terreno prioritario para la reconstrucción del tejido social.

Sometida Colombia a agudos conflictos, y de cara al reto ineludible que la mundialización de la cultura demanda, se han podido señalar como líneas prioritarias las siguientes: estímulo a la creación, la cultura para construir nación, descentralización y participación, nuestra cultura ante el mundo, la cultura como ejemplo orientado a fomentar la solidaridad, la convivencia pacífica y el acceso amplio y democrático a la creación y al disfrute de las manifestaciones.<sup>284</sup>

Estos objetivos se emparentan bastante con los de Conaculta, expuestos en el segundo capítulo de este documento. En cambio, una diferencia estructural significativa, fue que en Colombia, el Instituto de Cultura fue transformado en *Ministerio de Cultura de la Nación*, mientras que en México en *Consejo*. Además, en 1997 se presentó al Congreso el proyecto de Ley 397, que resultó en la *Ley General de Cultura*, una normatividad que contempla el quehacer cultural en su conjunto y que en México no pudo definirse en los 27 años de existencia del Conaculta.

---

<sup>284</sup> BRAVO, Marta Elena, "Políticas Culturales en Colombia", en: *Compendio de Políticas Culturales*, p. 55.

Existe también una figura jurídica particular, el *Consejo Nacional de Cultura*, instancia que funge como órgano asesor del *Ministerio de Cultura*; integrado por funcionarios y también por la sociedad civil, quienes garantizan la pluralidad de la composición del Consejo y quienes duran dos años en su cargo. En él participan entre otros, el ministro de educación, los representantes de los fondos mixtos, un representante de cada disciplina artística, un representante de los pueblos o comunidades indígenas, un representante de la comunidad negra, un representante de colegio máximo de las academias, un representante de las agremiaciones de discapacitados físicos, psíquicos y sensoriales, entre otros. De tal suerte que puede considerarse que buena parte de la población se encuentra representada en dicho Consejo, que además es el encargado de vigilar la ejecución del presupuesto cultural.<sup>285</sup>

Para dar lugar a la descentralización (como también se buscó en México), en Colombia fue dispuesto en la Ley General, la creación del *Sistema Nacional de Cultura* “conformado por el Ministerio de Cultura, los consejos municipales, distritales y departamentales de cultura, los fondos mixtos de promoción de la cultura y las artes, y, en general con las entidades públicas y privadas que desarrollen, financien, fomenten y ejecuten actividades culturales”.<sup>286</sup> Este Sistema, podría equipararse en sus objetivos al del Fondo Nacional de las Artes mexicano, dedicado al fomento a la creación y a la difusión de la cultura y el arte.

A diferencia de Brasil, Chile y Estados Unidos, en Colombia no existe una tradición de mecenazgo, de donaciones o subsidios privados; también como en México, el financiamiento al arte ha recaído mayoritariamente en las instituciones estatales, y muy recientemente se ha intentado impulsar, mediante incentivos fiscales, la participación empresarial.

Lo que sí existe en Colombia es una tradición muy importante de integración regional en lo que a políticas culturales se refiere. Esto se puso de manifiesto desde la creación del Convenio Andrés Bello, suscrito en Bogotá en

---

<sup>285</sup> RUÍZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura ¿Para qué? Un examen comparado*, p. 49.

<sup>286</sup> SANABRIA ACEVEDO, Alberto (comp.), *Ley General de Cultura*, artículo 57.

1971 con el objeto de fortalecer los procesos de integración cultural de la región andina, generar proyectos educativos y de desarrollo cultural entre la República de Bolivia, Venezuela, Chile, Colombia, Perú y Ecuador.<sup>287</sup>

Colombia ha sido impulsora también de la creación de cuentas satélites culturales en el Cono Sur. “Esta es una herramienta de información derivada del Sistema de Cuentas Nacionales de las Naciones Unidas para identificar y ordenar datos correspondientes a un sector que, no obstante su importancia, no se encuentra definido y diferenciado”.<sup>288</sup>

Desde el año 2006, los países integrantes del *Merco Sur Cultural*,<sup>289</sup> acordaron avanzar conjuntamente en la construcción de una plataforma de información económica que facilite la toma de decisiones, tanto de agentes públicos como privados y que sirva “para la evaluación e implementación de políticas públicas que conduzcan a la creación de empleo, a la corrección de fallas de mercado [...] promoviendo al mismo tiempo la diversidad, el fortalecimiento de los procesos de identidad y el acceso equitativo a productos culturales”.<sup>290</sup>

Aunque las reformas estructurales sean tan recientes, Colombia se ha colocado a la vanguardia de las políticas culturales en Latinoamérica conformando el *Grupo de Economía y Cultura*, pionero en el estudio del Impacto económico de las industrias culturales. De ahí que una de las fortalezas del país ha sido quizá la capacidad para generar acuerdos bilaterales sobre asuntos culturales.

#### **4.5 La filantropía cultural en los Estados Unidos**

El asunto de la filantropía, entendida como la práctica de patrocinio a iniciativas sin fines de lucro, está estrechamente relacionado con la experiencia de industrialización norteamericana en manos de las empresas privadas. La

---

<sup>287</sup> Ver en: <http://convenioandresbello.org/inicio/>

<sup>288</sup> BRAVO, Marta Elena, “Políticas Culturales en Colombia” en *Compendio de Políticas Culturales*, p. 71.

<sup>289</sup> Son país miembro: Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Países asociados: Perú, Chile, Colombia, Ecuador y Bolivia.

<sup>290</sup> *Cuenta Satélite de Cultura*, p. 5.

organización geopolítica federal y el papel que el Estado liberal, como estandarte del modelo capitalista mundial, definen una muy particular relación institucional con la cultura y el fomento a las artes.

Estados Unidos se caracteriza mundialmente por su modelo filantrópico y privado que en buena medida realiza de manera directa y local a través de fundaciones, sociedades de beneficencia, clubes, empresas, corporaciones comerciales y también con apoyos familiares e individuales. En este país resulta prácticamente excepcional que los ciudadanos, principalmente los miembros de alguna organización social, no participen de algún modo en la filantropía, ya sea con dinero, en especie o trabajo voluntario. Sin embargo, hay que considerar que las actividades culturales reciben únicamente una pequeña parte del flujo total de donaciones, ya que buena parte de la estructura social e institucional se alimenta de esa fuente, llámense instituciones religiosas, servicios de salud, clubs deportivos y universidades, e incluso industrias culturales y del espectáculo. “No hay un incentivo, ni fiscal ni de otro tipo material, para favorecer a cierta área de caridad en lugar de otra. En efecto, la arena de la búsqueda de fondos es uno de los campos más competitivos que uno pueda imaginar”.<sup>291</sup>

El Estado ha trasferido buena parte de las actividades de bienestar social a la iniciativa privada, de ahí que las artes se encuentran entre una de tantas opciones a las cuales apoyar. El asunto del prestigio o la filiación a una causa, se ha convertido por lo tanto en el principal incentivo para los donantes. Por ejemplo, las universidades suelen contar con departamentos dedicados exclusivamente a la obtención de fondos, a cambio de otorgar “inmortalidad de reputación” al nombrar un edificio universitario, una cátedra o un sistema de becas con el nombre del benefactor.

La creación artística y la difusión cultural deben competir con esto y hacer lo suficientemente atractivo su “producto” a los patrocinadores. El patrón de donación se distribuye poco más o menos de la siguiente manera: 35% para educación,

---

<sup>291</sup> GLADE, William, “Mecenazgo y patrocinio en países industrializados y avanzados, con referencia especial a la experiencia de los Estados Unidos de Norteamérica”, p. 171.

25% servicios médicos, sólo el 10% para arte y cultura, y el resto para empresas cívicas o comunitarias. Ante este panorama, desde el año 1965 fue creado el Fondo Nacional de las Artes, conocido popularmente como el *banco nacional de la cultura*, con el propósito de incentivar y coordinar las donaciones culturales de los particulares a través de un sistema financiero especializado y permanente. John F. Kennedy, al promover la creación de dicho Fondo desde 1963, destacaba que "las artes no constituyen una excepción a la regla de los negocios humanos, también ellas deben asentarse sobre sólidas bases financieras e institucionales".<sup>292</sup>

Este Fondo Nacional, se inspiró en el modelo argentino fundado en 1958, en el sentido de constituirse como un mecanismo crediticio para la producción cultural. Además de artistas de todas las disciplinas fueron registrados como "clientes" habituales del Fondo en todo el país,

más de medio centenar de emisoras de radio y televisión, innumerables empresas editoriales, centenares de bibliotecas públicas y de instituciones culturales privadas, laboratorios, estudios y exhibidores cinematográficos, empresas grabadoras de discos, fabricantes de instrumentos musicales, empresarios teatrales, universidades, galerías de arte, librerías, sociedades de autores y compositores, entre muchos se cuentan además, una multiplicidad de becarios entre quienes han recibido el apoyo económico del Fondo.<sup>293</sup>

El Fondo está constituido por un Consejo de expertos en cada área artística quien divide los programas en dos categorías: proyectos especiales de programas líderes y programas base.<sup>294</sup> Los apoyos son concursables y los recursos se obtienen tanto de fondos públicos (municipal, estatal o federal) y de los mecanismos filantrópicos de donaciones a través de empresas, particulares y

---

<sup>292</sup> HARVEY R., Edwin, "El Fondo Nacional de las Artes, medio siglo al servicio de la Cultura" en *ADNCultura.com* [en línea].

<sup>293</sup> HARVEY R., Edwin, "El Fondo Nacional de las Artes...".

<sup>294</sup> Resumen del documento presentado por el Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos en *Segundo Seminario Internacional sobre Financiamiento de la Cultura*, p. 39.

fundaciones. Del año 1965 hasta 1993, se encuentra registrado un monto de 159 millones de dólares destinado a proyectos culturales a través del Fondo.<sup>295</sup>

A diferencia de otras experiencias, el papel del Estado en el mecenazgo artístico no es cuestionado ni discutido, ya que ni la historia, ni la tradición, ni los fines del mismo, han sido alguna vez distintos o han dejado de responder a iniciativas en primera instancia individuales.

En dado caso, lo que si salta a la vista es que siendo que las acciones culturales se realizan en su mayoría a través de las miles de fundaciones existentes (se contabilizan más de 40 mil que otorgan subvenciones) únicamente el 2% de ellas, cuyo activo es de 50 millones de dólares o más, controlan el 65% de los activos, lo que levanta la duda de un monopolio en la filantropía. Entre ellas sobresalen Lilly Endowment, Ford Foundation, David and Lucile Packard Foundation, W.K. Kellogg Foundation, Rockefeller Foundation y la Andrew W. Mellon Foundation.<sup>296</sup>

#### **4.6 Aspectos relevantes de las distintas experiencias nacionales**

Cada una de las experiencias expuestas responde a contextos particulares, pero merece la pena destacar algunos aspectos de cara al proceso ocurrido en México desde 1989 tras la creación del Conaculta, principal rector de la política cultural nacional, y del Fonca, organismo encargado del estímulo a la creación artística.

En la experiencia más cercana, que resulta ser el caso de Colombia, destaca la presencia de un *Ministerio de Cultura* y de una *Ley General de Cultura* que favorece la estructura institucional, el manejo de recursos y la claridad normativa de todo el sector. Pese a distintas iniciativas, México careció hasta apenas unos meses, de una Secretaría de Cultura. Esto ocasionó que durante toda la existencia del Conaculta (1989-2015), los dos institutos nacionales más

---

<sup>295</sup> Biblioteca Benjamín Franklin [en línea], *Embajada de Estados Unidos en México*. Información consultada el 28 de septiembre de 2015 en <http://www.usembassy-mexico.gov/bbf/FAQartes.htm>

<sup>296</sup> GLADE, William, "Mecenazgo y patrocinio en países industrializados...", p. 160.

importantes, como los son el INBA y el INAH, tuviesen una jerarquía mayor al Conaculta, a su vez dependiente de la SEP, hecho que puso en cuestión permanente su autonomía técnica y orgánica.<sup>297</sup> México cuenta con alrededor de 28 decretos vigentes, 21 acuerdos y 300 disposiciones legales relacionadas con asuntos culturales,<sup>298</sup> pero no existe una Ley General que permita dar congruencia a este complejo entramado que se superpone entre sí.

Colombia cuenta con un Consejo integrado por representantes de amplios sectores de la población encargado de asesorar al Ministerio y de observar el manejo de los recursos. Caso también distinto al mexicano, cuyo Consejo mantiene de origen una estructura vertical, que inicia con la asignación directa de su presidente por el poder Ejecutivo, quien a su vez nombra a sus colaboradores. Es decir, Conaculta carece de representantes.

En cuanto a los casos de Brasil y Chile, la legislación específica para la reducción de impuestos ha favorecido a las iniciativas culturales duplicando y hasta triplicando sus recursos. Los proyectos siguen siendo generados por los artistas, lo que en principio no compromete su libertad creativa. Se ha señalado sin embargo, la disparidad de recursos privados frente a los públicos y el beneficio concentrado en determinadas zonas (principalmente en el caso brasileño), lo que ha terminado por poner en tela de juicio el papel de cada una de las partes ¿Los aportes deben ir dirigidos a áreas prioritarias o el sector privado determina por sí mismo su destino? O dicho así ¿los recursos privados van dirigidos a satisfacer necesidades y prioridades culturales generales o simplemente a satisfacer los gustos e intereses de los mecenas o financistas? <sup>299</sup>

La regulación a favor del bien común es tarea del Estado, de ahí la importancia de considerar las problemáticas generadas en ambas experiencias. México a través de Conaculta, también promovió acciones para fomentar la participación de la iniciativa privada a través de programas como “adopta una

---

<sup>297</sup> RUÍZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura ¿para qué?*, p. 65.

<sup>298</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 64.

<sup>299</sup> GARRETÓN M., Manuel Antonio, “Financiamiento estatal e institucionalidad cultural en Chile” p. 24.

obra” o “amigos de museos”. Su experiencia sin embargo, está muy lejana aún de las ventajas que Brasil y Chile han obtenido, aun cuando México dispone de una legislación en la que no existen límites para las donaciones sobre el impuesto a la renta, lo que significa que cualquier empresa puede deducir completamente sus impuestos.<sup>300</sup> Sin embargo, hay poca tradición empresarial de mecenazgo al arte y como ha venido ocurriendo en los últimos años, las grandes corporaciones o monopolios que utilizan dicho mecanismo, lo hacen a través de sus propias fundaciones, lo que genera dudas sobre su transparencia.<sup>301</sup>

La inversión empresarial se hace cada vez más presente, tan es así que hoy por hoy existen varios museos privados en el país, como el Museo Soumaya, el Museo Fundación Jumex, Museo Arte Moderno, Museo Memoria y Tolerancia, Museo Amparo o el MARCO de Monterrey. Estas y otras acciones culturales, se realizan a través de fundaciones como Banamex/ACCIVAL, Fundación Bancomer, Fundación Telmex, grupo Gamesa, grupo ICA, Fundación Televisa, Fundación Azteca, Instituto Cultural Domecq, entre otras tantas.<sup>302</sup>

Ahora bien, aunque existan los canales viables, más que el fomento a las donaciones para proyectos artísticos, lo que ocurre en México es la realización de iniciativas privadas gestionadas y administradas por sí mismas, o en el caso institucional, los permisos para la utilización de los bienes culturales públicos con fines comerciales y privados. Estamos hablando entonces de dos cosas distintas, una que se refiere al fomento para la participación de la ciudadanía en la cultura a través de incentivos fiscales administrados por el Estado y utilizados para el bien común, y otra de la privatización cultural.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> ANTOINE, Cristian, *Mecenazgo y Patrocinio Cultural*, p. 13.

<sup>301</sup> Sirva de ejemplo el *Teletón*, que permite a grupo Televisa reunir anualmente donaciones de miles de particulares y desgravarlas como donaciones propias de su fundación.

<sup>302</sup> TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural*, p. 126.

<sup>303</sup> En septiembre de 2001 Martha Sahagún esposa del entonces presidente Vicente Fox, utilizó el Castillo de Chapultepec para organizar un concierto privado de Elton John a beneficio de su fundación “Vamos México”, donde un boleto llegó a costar hasta 10 mil dólares. En el patrimonio de la Nación se han presentado “conciertos de Elton John, Sara Brightman, Plácido Domingo, Andrea Bocelli [...] bajo el subterfugio de tratarse de ‘eventos culturales’ que, más bien, les han dejado millonarias ganancias a esos artistas, a las empresas OCESA-Televisa y Ticketmaster e inclusive a la propia Presidencia de la República, como fue el caso

Las ventajas y desventajas del modelo mixto han sido señaladas. Sin dejar de lado los intereses genuinos que puedan existir para el apoyo a la producción artística, es lógico que si hablamos de empresas y negocios, los beneficios de imagen pública y *marketing* estén estrechamente ligados a sus motivaciones principales y por ende, para la obtención de un beneficio público, se requiere de mediación.

En los países latinoamericanos, con una larga experiencia en políticas proteccionistas, existe una resistencia ciudadana a participar o a erogar recursos en procesos considerados como responsabilidad estatal. Esto además se relaciona con las cargas fiscales elevadas más que para las empresas, para los particulares, quienes consideran que ya han contribuido lo suficiente como para involucrarse en alguna iniciativa filantrópica o pagar por algún servicio cultural. Caso contrario es el de los Estados Unidos, en donde por tradición, desde muy temprana edad, se fomenta la participación de los individuos en alguna causa generalmente asociada con su localidad.

Finalmente, Argentina representa una experiencia de beneficios culturales sostenida a través del tiempo. El Estado ha jugado un papel muy definido en sus iniciativas pero ha brindado autonomía al principal órgano de fomento cultural, el Fondo Nacional de las Artes. Además de manejarse con superávit, el Fondo atiende distintas trincheras, no sólo la de las becas, sino mayoritariamente la de subsidios y préstamos. Pero además, el Estado proporciona diversos canales de difusión para los artistas y sobre todo fomenta su autonomía a través del apoyo para la generación y consolidación de espacios culturales que son administrados por los propios creadores o por organizaciones civiles.

Argentina cuenta hoy día con 8 300 bibliotecas y es el país con más centros culturales de todo el mundo, ni Londres ni Nueva York cuentan con las 2 400 salas teatrales que ahí existen (en Buenos Aires, se contabiliza nada menos que la

---

de la cena-show de Elton John en el Castillo de Chapultepec, en el que Marta Sahagún de Fox se embolsó 100 millones de pesos". En: MUSACCHIO, Humberto, "En defensa de los monumentos" en *Excélsior*, 23 de abril de 2012.

cantidad de 400 teatros independientes que mantienen una cartelera y asistencia regular). En México, la permanencia de un espacio independiente ocurre en contados casos.

Comparativamente, México cuenta con 2 218 bibliotecas, que equivalen a una por cada 50 648 habitantes, mientras que en Argentina la proporción es de una por cada 5 030 habitantes. En México hay 636 teatros, uno por cada 176 630 habitantes, mientras que en Argentina existe uno por cada 17 417.<sup>304</sup>

Estas cifras no significan por sí mismas que el Fondo de las Artes sea el artífice absoluto de los beneficios que hoy existen, la historia de cada nación puede aportar mucho más a la comprensión del fenómeno, pero sin duda, para la política cultural en México, sería muy oportuno analizar qué es lo que en relación al fomento a las artes en el sur de América ha funcionado y ha podido sostenerse a través del tiempo.

---

<sup>304</sup> Información obtenida de *Sistema de Información cultural de la Argentina* y del *Sistema de Información Cultural de México*.

## CONCLUSIONES

La capacidad del arte de impactar en el mundo simbólico colectivo, en la propagación de ideas, de imaginarios, de identidades y de sentidos, tiene una correlación directa con las funciones que el Estado mexicano le ha asignado a lo largo de la historia nacional.

Al someter a un análisis histórico estas funciones, podemos observar por una parte, la reiterada utilización de las obras de arte como mecanismo de acción política, y por otra, de un vehículo de promoción tanto al interior como al exterior capaz de proyectar y adornar la gestión en turno.

En el recorrido expuesto de la historia nacional mexicana, sobresale la función que se le asignó como elemento de cohesión y unidad nacional tras la Revolución; el arte fungió como elemento integrador capaz de dotar de un pasado común a la nación y de una identidad cultural compartida. Dentro del régimen presidencialista del siglo XX y de la estructura institucional diseñada para dar cauce al proyecto nacional, a la labor educativa de perfil integracionista, le fue incorporada lo relacionado con cualquier tipo de política cultural, entre ella los elementos vinculados con la formación y las manifestaciones artísticas. La administración cultural en su conjunto, quedó subsumida dentro de la estructura institucional educativa. Este binomio de educación y cultura, ligado a la idea de modernización y progreso, hizo prevalecer una acepción de *cultura* heredera de la perspectiva ilustrada, de ahí que para el Estado mexicano, y para buena parte del imaginario social, las verdaderas manifestaciones artísticas han sido aquellas cuyo sustento académico las convierten en expresión de *alta cultura*, mientras que el arte popular es considerado un patrimonio antropológico o una curiosidad turística.

En su momento, la consolidación y fuerza del Estado posrevolucionario, dieron lugar a una serie de políticas culturales caracterizadas por responder a una función social educativa, para lo cual fue erigida una gran infraestructura compuesta por teatros, bibliotecas, museos y centros culturales, con un instituto nacional como articulador principal: el INBA.

Fue también común en la historia nacional, que la figura presidencial se rodeara de alguna élite de intelectuales y artistas, cuyas líneas de opinión resultaban de importante influencia en la opinión pública y en el exterior. El mecenazgo a las artes y promoción cultural recayó prácticamente en su totalidad en un modelo de tipo estatal, realizándose a través de las diferentes dependencias gubernamentales, aunque las disidencias ideológicas o estéticas, fuesen un permanente germen de proyectos culturales *autogestivos* o alternos, con importante presencia hacia finales de los años sesenta y durante los setenta. Por su parte, la industria cultural y del espectáculo se gestó y creció en manos de la iniciativa privada, aunque hasta la década de los noventa, el Estado mantuvo una notoria presencia mediante la supervisión de contenidos en la programación, de producción audiovisual y de canales de radio y televisión públicos.

Los cambios ocurridos en el escenario geopolítico internacional de los años ochenta, la adopción del modelo de libre mercado y el agotamiento del régimen revolucionario, dieron lugar a una transformación de fondo del Estado nacional en las últimas décadas del siglo XX. Con la llegada de una nueva élite al poder, y de los intereses por ellos representados, se puso en marcha la reestructuración de todo el aparato estatal, incluido el *subsector cultural*.

En el contexto de la ‘modernización del Estado’ y de la ‘transición a la democracia’ utilizados en el discurso por los gobiernos de Carlos Salinas y de Ernesto Zedillo respectivamente, la política cultural en México sufrió cambios organizativos importantes conducidos por el organismo que en 1989 fue creado para encausar el destino cultural de la nación: el Conaculta. Además, con el adelgazamiento de las funciones del Estado, se haría notorio el abandono de su injerencia en los medios masivos de comunicación y en la industria cultural, dejada casi en su totalidad en manos de los consorcios privados.

Para el fomento a las artes, se adoptó un nuevo modelo de mecenazgo de tipo *mixto*, en el que a diferencia del acostumbrado mecenazgo estatal, se dio cabida a la incursión de las empresas privadas para el financiamiento de las artes mediante incentivos fiscales.

Tras la investigación y el análisis realizado para el presente trabajo, podemos afirmar que el discurso de participación y de democratización de la cultura constituyó una estrategia para la legitimación del nuevo proyecto político, que *de facto* mantuvo la acostumbrada estructura monolítica que caracterizó al Estado posrevolucionario. Lo que el Conaculta representó para la política cultural, fue una profesionalización del *subsector* en asuntos como la coordinación de sus programas, la vinculación con los estados y la asignación de recursos.

La discusión y la participación de la comunidad artística en las políticas culturales no ocurrió como había sido prometido, y es que la propia estructura del Consejo hizo imposible su inclusión al no promover la representación de los distintos sectores de la población en el organismo cultural líder, que aunque se constituyó como un Consejo, careció desde su origen de la figura de *consejeros*.

Es conveniente tener presente de nueva cuenta los tres objetivos centrales que anunció Carlos Salinas para la cultura y que dieron origen al Consejo: 1) la protección y difusión del patrimonio; 2) los estímulos a la creación artística y; 3) la difusión del arte y la cultura.

En el caso del presente trabajo, el análisis se concentró en las políticas instrumentadas para la atención al objetivo dos y su relación con el tercero. Sobre el primero, cabe únicamente mencionar que continuó siendo atendido por el INAH como desde la década de los treinta venía ocurriendo.

Para el desarrollo del segundo objetivo, fue creado el Fonca, aunque entre sus tareas también se incluyó el impulso a proyectos con financiamiento privado para adquisición de obra, restauración, entre otros. El principal mecanismo para alentar la creatividad fueron las becas artísticas, que obtenidas mediante concurso, supusieron una innovación en las formas de asignación de recursos públicos a la cultura.

La hipótesis central de esta investigación, giró en torno al sentido último de este mecanismo para el proyecto de las nuevas élites gobernantes. En ella sostuvimos que el criterio de excelencia para impulsar la competitividad en el

mercado global, se impuso también en el terreno cultural y artístico para a través suyo lograr una mayor proyección internacional. De ahí que un programa de este tipo, benefició desde un inicio a un acotado número de aspirantes para elevar su calidad de producción, dando 'lustre' al arte mexicano.

En el transcurso de los dos sexenios analizados, este mecanismo benefició alrededor de seis mil artistas. La cifra representa el 18.2% de los aspirantes que concursaron para obtener alguna en las distintas categorías y programas posibles. Para los jóvenes creadores fueron asignadas 980, mientras que para los miembros del SNCA, los artistas más consolidados, se dieron un total de 3 000. Estos datos, y los expuestos a detalle en los capítulos II y III, nos llevan a reafirmar la hipótesis planteada.

No es posible concluir que el programa de becas haya tenido en algún momento el objetivo de impulsar al grueso de los creadores mexicanos; además, se constituyó como un mecanismo prioritario que dejó en segundo plano a otras alternativas que coadyuvaran a la generación de fuentes de ingreso y de trabajo para los artistas.

Para los beneficiados, principalmente los jóvenes creadores que iniciaban su trabajo profesional en el mundo del arte, las becas funcionaron y siguen funcionando como medio -acaso el único- para dedicarse de manera exclusiva a su obra por periodo de un año y para crear redes de colaboración con otros creadores beneficiados en la misma emisión de beca. El contar o haber contado con una beca, se convirtió también en un asunto de prestigio artístico y de legitimación del trabajo que posibilita un reconocimiento ante las instituciones, el mercado y ante la propia comunidad sobre su calidad; incluso los artistas más críticos del sistema, no omiten en su currículum que han sido becarios del Fonca. Pero el problema radica en que además de ser pocos los artistas que han logrado este beneficio, el apoyo otorgado guarda enorme distancia con el adjudicado a los líderes del campo cultural. Es decir, mientras que a los jóvenes creadores les fueron asignadas becas por periodos de un año, a los creadores eméritos, muchos de ellos en bonanza económica, se les asignaron becas del triple del monto que a

los primeros, y de por vida. Por supuesto que puede señalarse que el aporte a la cultura nacional de los segundos dista mucho del de los primeros, el asunto está en que estos programas fueron instituidos como 'estímulos a la creación', no como 'reconocimientos', para lo cual ya existía una larga lista de premios honoríficos y económicos.

Un programa de becas para la creación tan elaborado como el que construyó el Fonca al paso de los años, así como el *Sistema Nacional de Creadores de Arte* no tiene réplica en ninguna otra latitud. Está demostrado que los programas parten del principio de libertad creativa irrestricta, pero no puede omitirse el hecho de que siendo el sistema de becas tan selectivo, es propicio el sutil fomento de 'lealtades' institucionales; a los líderes artísticos se les da una beca vitalicia, y al resto la expectativa de que podrán ser elegidos alguna vez.

La realidad demuestra que en México, al no existir otras alternativas, buena parte de los artistas suelen producir su obra de sus propios bolsillos, así como buscar sus propios canales de distribución, lo que ha resultado en la creación de un sinnúmero de proyectos culturales y centros de difusión independientes, cuyo principal problema es su corto aliento, dadas las dificultades de sobrevivencia a largo plazo.

El Estado, más que apoyar estas iniciativas ciudadanas con fondos públicos restituibles, se concentró en adjudicar becas a un reducido número de creadores, de ahí la relación inconexa entre las necesidades culturales de la población y lo producido con apoyo oficial. Mientras en otras latitudes latinoamericanas, la actividad artística se promueve principalmente a través de cientos de salas y galerías independientes apoyadas con fondos estatales, en el caso de México, las iniciativas ciudadanas quedaron en general marginadas, pese al discurso de inclusión social y corresponsabilidad. Este escenario ha comenzado a modificarse pero hasta años recientes, en que tras la publicación de convocatorias para organización de presentaciones, talleres formativos o festivales, los artistas han asumido con mayor respaldo, el asunto de la gestión cultural.

En cuanto a la participación de los artistas como dictaminadores de los concursos para la asignación de becas, puede considerarse que este procedimiento resultó innovador en las políticas públicas y permitió que en ese terreno, expertos tuviesen voz y voto, sin embargo, el mecanismo desató otro tipo de problemáticas, como el privilegio de corrientes estéticas acordes al gusto del juez y las fisuras entre el gremio artístico por la exclusión de creadores. Con el paso del tiempo, las reglas de operación de los jurados se fueron afinando para darle mayor credibilidad al procedimiento, sin embargo, el carácter subjetivo inherente a la valoración de la obra artística, así como el 'tráfico de influencias', permanecen como señalamientos de la propia comunidad artística tras cada publicación de resultados.

Ahora bien, en cuanto al tercer objetivo del programa del Conaculta, la difusión cultural, consideramos que es precisamente ahí donde se revela el alcance del programa de estímulos en particular y los logros de la política cultural en tiempos del Conaculta, de manera general.

De los programas de becas instrumentados se deriva que la política de fomento tuvo una consecuencia inevitable de privilegios, sin una de dimensión social, lo que podría considerarse la conclusión más importante de este trabajo. La producción artística altamente especializada no pudo tener un impacto significativo hacia la población por la inexistencia de 'puentes' para el acceso. Los cortos canales de difusión del Estado, accesibles a sólo una parte de la población (y no por contar con los medios económicos, ya que buena parte de la programación oficial ha sido gratuita, sino por los medios educativos que les permiten hacerlo), fueron rebasados, lo que dificulta también el cumplimiento de los artistas de retribuir a la sociedad, quien es finalmente la que a través de sus impuestos hace posible su subvención.

Sin sugerir la pertinencia de un mecenazgo estatal perpetuo para con los artistas, resalta la falta de intervención que tuvo el Estado para lograr mayor difusión del arte, y principalmente, como lo dicta la Constitución, lograr la elevación cultural del pueblo.

El Estado ha cumplido parcialmente su tarea constitucional de difusión cultural, lo que limita el acceso a la experiencia artística como parte fundamental del desarrollo personal y social.

El arte que se logró fue para muy pocos, así lo reflejan el 3.3% de la población que anualmente participó de la oferta cultural estatal en la década analizada. Eso obliga a hacer mención nuevamente de la insuficiente coordinación entre los programas de educación artística de la SEP, el INBA y el Conaculta, es decir, la falta de fomento al arte desde la educación básica, indispensable para la formación de ciudadanos sensibles que ejerzan una apreciación crítica, creativa y transformadora del mundo.

## EPÍLOGO

En el mes de diciembre de 2015, se dio a conocer una noticia que para la administración cultural representa un antes y un después en la historia nacional: la creación de la Secretaría de Cultura.

Si bien este trabajo se centró principalmente en un periodo de tiempo acotado por la fundación del Conaculta en 1989 y hasta el fin del sexenio de Ernesto Zedillo, en la coyuntura histórica de la recién creada Secretaría de Cultura, se antoja oportuna una reflexión de la actuación del Consejo en sus 27 años de vida y la tendencia que inspira a la nueva instancia federal.

El Conaculta tuvo vida en el transcurso de cinco periodos presidenciales, marcados por experiencias relevantes para la historia contemporánea de México. En primer lugar, la adopción del modelo neoliberal y del discurso de modernización con Carlos Salinas de Gortari, así como de democratización con Ernesto Zedillo (con la reestructuración, privatización y adelgazamiento estatal que supuso); posteriormente el ascenso por vez primera de una fuerza política opositora al partido de Estado, el PAN; y finalmente, el regreso del PRI a la silla presidencial.

El propósito de estas líneas no es realizar un análisis exhaustivo de lo acontecido en el Conaculta durante ese lapso de tiempo, tarea que rebasa con mucho la modesta intención de destacar algunas tendencias que definieron el perfil del organismo en el periodo que sucedió al estudiado en esta tesis, es decir, los gobiernos de Vicente Fox Quezada, Felipe Calderón Hinojosa y el de Enrique Peña Nieto, de cara a la creación de la nueva secretaría de Estado.

Cuando en México ocurrió la alternancia en el poder con la llegada de Vicente Fox a la presidencia en el año 2000, el Conaculta contaba con 12 años de vida. Para este entonces, sus distintas direcciones, departamentos y programas estaban más que establecidas. El cambio de estafeta de la presidencia del Consejo pasó de las manos de Rafael Tovar y de Teresa a las de la periodista

Sara Bermúdez. Este simple hecho marcó desde un inicio la importancia que el nuevo proyecto gubernamental le otorgaba a la cultura. Sari Bermúdez (como era conocida en el medio) no contaba con experiencia en la administración pública, pero menos aún con algún reconocimiento en el ámbito intelectual o formación académica. Ella era una periodista de canal once cuyo mérito había sido realizar una entrevista a Marta Sahagún, entonces colaboradora del candidato a la presidencia y futura consorte, que derivaría en un libro titulado *Marta, la fuerza del espíritu. La historia del nacimiento de un ideal para cambiar la nación*. Al parecer la amistad de ambas mujeres le valió el nombramiento a Sari Bermúdez, desconocida en la escena cultural mexicana.

La incultura del presidente, ventilada en los medios por incidentes como el de referirse a Jorge Luis Borges durante su visita al II Congreso Internacional de la Lengua Española, como *José Luis Borgues*, no palidecieron en lo absoluto ante los de Sari Bermúdez que junto a todo el gabinete, jugó a las escondidas entre las milenarias esculturas de los guerreros de terracota, eternos guardianes del emperador Qin Shihuan, durante la visita de Estado a la República Popular China, o el comentario en el que señaló que aún no terminaba de leer *El cuento más corto del mundo* del escritor de Tito Monterroso, pero que estaba en ello.

Más allá de lo pintorescas que puedan parecer las múltiples anécdotas protagonizadas por Sari Bermúdez, lo cierto es que durante todo el sexenio, el Conaculta fue conducido por un camino de notoria frivolidad y descoordinación; la transición en el poder no contrajo cambios positivos para la comunidad artística y para la política cultural en general. En el mejor de los casos, se reprodujo lo que ya había sido diseñado en los tiempos de Tovar y de Teresa, y en el peor, los criterios de tipo gerencial de Vicente Fox, se hicieron más presentes en la esfera de la administración cultural, de ahí que académicos como Néstor García Canclini sostuvieran que la política cultural en el sexenio parecía estar impulsada más por la SHCP que por el Conaculta. La descoordinación en los objetivos culturales fue notable desde un inicio, “más tardó el Conaculta en afirmar que el eje del programa sexenal sería el fomento a la lectura, cuando Francisco Gil Díaz,

secretario de Hacienda y Crédito Público, anunciaba el IVA a los libros, el fin de la tasa cero a la industria editorial y gravaba con el ISR los derechos de autor”.<sup>305</sup> Esta iniciativa logró ser detenida por la comunidad artística y no prosperó en la Cámara de Diputados, como tampoco la de la presidenta del Consejo, conocida como “Ley Bermúdez”, que pretendía convertirse en una ley general de cultura, que hiciera, a decir de sus propias palabras, más rentable al subsector cultural. En el medio artístico se le nombraba como *ley anticultura*, ya que en los términos en que había sido redactada la propuesta, se dejaba ver que el objetivo real no era fomentar, difundir o desarrollar la cultura, sino conceder al Conaculta y especialmente a su presidenta, todo poder de decisión sobre las actividades culturales. En un documento que entregaron a los diputados los integrantes del *Frente de Defensa del Patrimonio Cultural*, señalaron que “la intención de darle un marco jurídico al CONACULTA, en las condiciones de la iniciativa, representa un desmantelamiento de las instituciones de la cultura (INAH e INBA), la centralización del presupuesto y de las decisiones en la persona titular de ese consejo”.<sup>306</sup> La iniciativa se detuvo dentro de la discusión en la Cámara por la falta de consenso y consulta con la comunidad cultural.

Ante el fracaso de esta propuesta, la SHCP impulsó la iniciativa de reforma -que tampoco prosperó- a los artículos constitucionales 27, 73, 115, 116 y 124 con la que se pretendía introducir criterios más laxos en la protección patrimonial y permitir la comercialización y privatización de zonas y monumentos arqueológicos, artísticos e históricos. No hizo falta sin embargo, contar con dicha reforma, ya que la discrecionalidad en la administración pública, también se hizo presente en la enajenación del patrimonio, sirva de ejemplo la utilización de Castillo de Chapultepec para los conciertos que Marta Sahagún organizó en beneficio de su fundación *Vamos México*, o las facilidades que concedió la titular del Consejo para que en el Palacio de Bellas Artes se realizara la exposición de zapatos de Ferragamo.

---

<sup>305</sup> AMADOR TELLO, Judith, “Las tristes cuentas de Sari” en *Proceso*, 26 de noviembre de 2006, p. 86.

<sup>306</sup> “Situación actual de la Comisión de Cultura”, en *Cultura: Cámara de Diputados*. Ver en: [http://archivos.diputados.gob.mx/Centros\\_Estudio/Cesop/Comisiones/10\\_cultura.htm](http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Comisiones/10_cultura.htm)

En cuanto al asunto del presupuesto a la cultura, de 4 182 millones de pesos con que inició el sexenio, se contó con 8 566 millones al término de este.<sup>307</sup> Pero ¿cómo se explica que con el doble del presupuesto, las actividades de difusión cultural o las mismas becas del Fonca no se hayan también multiplicado? Por ejemplo, en el SNCA, de 398 creadores beneficiados en 1999, para el 2004 se había alcanzado la cifra de 430. Es decir, hubo un aumento de creadores beneficiados de menos del 9%.<sup>308</sup> Entre las respuestas vertidas por algunos creadores y periodistas culturales en la prensa, se señala que lo que caracterizó al Conaculta durante este sexenio no fue el trabajo para una difusión cultural de mayor alcance social, sino el dispendio de sus autoridades y el gasto injustificado en *megaproyectos*.

La titular del Consejo había gastado para 2005, 3 millones 670 mil pesos en 157 giras nacionales e internacionales. Aunque sin duda el ejemplo más emblemático de cómo se utilizaron los recursos para la cultura, fue el de la construcción de la *megabiblioteca* Vasconcelos. Jorge Von Ziegler, entonces director de Bibliotecas del Conaculta, había asegurado que el proyecto no rebasaría los 700 millones de pesos, mientras que en las cuentas finales, se registró un costo de mil 983 millones. La tan desproporcionada cifra, obligó a la Auditoría Superior de la Federación (ASF) a investigar el caso y descubrir irregularidades como la compra de 11 vehículos para el comité responsable de la construcción. Además de este tipo de gastos injustificados, la realización del proyecto evidenció el perfil real de la política cultural nacional. La biblioteca se construyó en la capital del país -que ya contaba con la Biblioteca Nacional en Ciudad Universitaria-, mostró todo tipo de problemas estructurales, como goteras e inundaciones que ponían en riesgo el acervo, fue inaugurada sin haber sido terminada y alquilada como escenario para la realización fotográfica de un catálogo de modas de una tienda departamental. Además, en la biblioteca fue instalada una escultura del artista conceptual Gabriel Orozco, que le costó al

---

<sup>307</sup> Centro de Estudios de las Finanzas Públicas [en línea], consultado el 6 de enero de 2016 en: <http://www.cefp.gob.mx/publicaciones/nota/2011/mayo/notacefp0162011.pdf>

<sup>308</sup> Información obtenida del anexo del Cuarto Informe de Gobierno de Vicente Fox Quezada. Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, Presidencia, México, 2004, SEP-Conaculta.

erario público la cantidad de 3 millones de pesos, cosa que lejos de preocupar a Sari Bermúdez, consideró necesaria, ya que dicho en sus propias palabras, se trataba de su “artista consentido”. Todavía, antes de la inauguración oficial del edificio, un grupo de intelectuales propuso públicamente que ya que se había hecho el gasto y que México contaba con una biblioteca nacional, mejor se destinara el espacio para reinstalar el Archivo General de la Nación, en riesgo por el desbordamiento del canal que pasa por Lecumberri, “en su modo de ver la cultura, sólo como parcela del país, Bermúdez respondió que ese no era su problema”.<sup>309</sup> La biblioteca fue inaugurada hacia el final del sexenio y el entonces presidente y Bermúdez, expresaron que era el legado cultural que habían anhelado dejar a México. Un legado que diez meses después de ser abierto al público, en enero de 2007, tuvo que cerrarse por tiempo indefinido e inyectársele otros 23 millones para las reparaciones que pudieran hacerlo funcional.<sup>310</sup>

El que un personaje como Sara Bermúdez estuviese al frente del Consejo, no significa que la administración cultural se haya detenido, naturalmente la política cultural del país descansa en una fuerte estructura institucional erigida durante muchas décadas, que cuenta además con expertos en la materia, tal es el caso de funcionarios en el INAH o el INBA, pero la priorización de programas, la inyección de recursos o el descarte y promoción de determinadas iniciativas sí tienen que ver de manera directa con las decisiones del titular. Por ejemplo, en el 2003, la administración de Bermúdez organizó el evento *México Puerta de las Américas: Encuentro de las Artes Escénicas*, que consistía en que grupos y artistas montaran *stands* para vender sus propuestas artísticas a contratistas nacionales y extranjeros. Hubo convocatoria para que los artistas concursaran y pudieran presentar ‘fragmentos’ de sus obras a un público compuesto por compradores. Aunque se promovió como un espacio propicio para debatir sobre la

---

<sup>309</sup> AMADOR TELLO, Judith, “Las tristes cuentas...” p. 86.

<sup>310</sup> ROJAS URRUTIA, Carlos, “Megabiblioteca para un país de lectores” en *El Universal*, 4 de febrero 2009.

cultura, en realidad se trataba de un tianguis de las artes, que por cierto, logró mantenerse, aunque con otro nombre, en los programas del Consejo.<sup>311</sup>

Con la llegada de Felipe Calderón Hinojosa en 2006 a la presidencia y el nombramiento como responsable de Conaculta de Sergio Vela, artista del ámbito operístico y exdirector del Festival Cervantino, parecía que el periodo de caos llegaba a su fin. Sin embargo, al año de su gestión, la comisión de cultura de la Cámara de Diputados pidió a la ASF esclarecer el subejercicio de 450 millones de pesos, el gasto de 1 315 millones en “actividades propias”, (más de la mitad del presupuesto del Consejo que no estaba debidamente justificado), y el gasto en 32 viajes nacionales e internacionales del titular por un monto de casi 800 mil pesos, lo que en resumen sumaba un sobregiro de gastos del 130%.<sup>312</sup> A este panorama, se sumó la renuncia de importantes colaboradores del titular, como el Director de la Red Nacional de Bibliotecas, el secretario del Fonca, la directora general de Culturas Populares, y dos de sus secretarios técnicos, el Director de Publicaciones y hasta el Director del Centro Cultural Helénico, entre otros.

No obstante, Sergio Vela se mantuvo un año más en su puesto, durante el cual le serían encomendados los festejos del bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución (una vez que Cuauhtémoc Cárdenas había renunciado como responsable). Calderón Hinojosa le dio un plazo de seis meses para presentar el proyecto, pero al parecer la tarea resultaba complicada en las condiciones en que se encontraba el organismo y tuvieron que llamar a Rafael Tovar y Teresa para que los sacara del apuro, poniéndolo al frente del comité de los festejos.<sup>313</sup>

El desprestigio al que se había hecho acreedor Sergio Vela, lo llevó finalmente a renunciar en marzo del 2009. Al respecto, el diputado Alfonso Suárez del Real, integrante de la Comisión de Cultura, diría: “Lamentablemente el

---

<sup>311</sup> JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela, “Puerta de las Américas: mercado de Arte en México, en *El Universal*, 7 de mayo de 2003.

<sup>312</sup> AGUILAR, Yanet, LICONA, Sandra, “Auditoría saca cuentas oscuras de Sergio Vela” en *El Universal*, 15 de marzo 2009.

<sup>313</sup> VEGA, Patricia, “Quién Salva a Sergio Vela en el Conaculta” en *Emeequis*, 3 de marzo de 2007, p. 55.

desempeño de Sergio Vela se recordará más por escándalos que por los aciertos, por las confrontaciones que por los consensos”.<sup>314</sup>

En sustitución de Sergio Vela, el presidente nombró a Consuelo Sáizar como nueva titular del Consejo, cargo que ocuparía durante el resto del sexenio. Ella contaba con reconocimiento internacional en el ámbito editorial, había estado al frente del Fondo de Cultura Económica durante siete años, periodo que se caracterizó por el saneamiento de las cuenta del Fondo, triplicando las ventas de libros, abriendo nuevas librerías en el país y en el extranjero, así como impulsando nuevas colecciones, logrando también obtener la certificación ISO para la editorial.<sup>315</sup>

Con sus respectivos matices, los gobiernos emergidos de la Revolución y los que le sucedieron, guardaron ciertas contantes en lo que se refiere a una política cultural de corte social y popular (o populista), y aunque con la creación del Conaculta las políticas de ‘privilegio’ fueron el pan de cada día, el perfil del Consejo tuvo un evidente viraje hacia la visión cultural de Sáizar, acostumbrada al trato con la ‘aristocracia cultural’ (a decir de ella misma), en el FCE. La presidenta del Consejo orientó las acciones culturales para el México que existía prácticamente en su entorno, de ahí que señalara como principales objetivos de su gestión el convertir al país en la plataforma intelectual del español y generar al ‘gran público cultural’ a través de las nuevas tecnologías.

El presupuesto a la cultura aumentó año con año (en un 8.9% en promedio),<sup>316</sup> importante para proyectos como los de posicionar a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara como la número uno de su tipo en el mundo, o lanzar aplicaciones que ‘nos igualaran en acceso cultural a través del Ipad’, como la que permitió que el poema *Blanco* de Octavio Paz tuviera 18 000 descargas (lo que para Sáizar era la prueba visible del éxito de la vinculación de la

---

<sup>314</sup> MONCADA, Cyntia, “Relevo en Conaculta: Consuelo Sáizar releva a Sergio Vela, en *Zócalo Saltillo*, 3 de mayo 2009.

<sup>315</sup> “Relevo en Conaculta; se va Sergio Vela” en *El Economista*, 3 de marzo de 2009.

<sup>316</sup> <http://www.cefp.gob.mx/publicaciones/nota/2011/mayo/notacefp0162011.pdf>

tecnología con la población).<sup>317</sup> No es que estas tareas no fuesen importantes o interesantes, pero considerarlas prioritarias en un país en el que sólo el 29.7% de la población contaba con acceso a internet (y no precisamente para ver ópera en línea), con casi un 8% de analfabetismo, y en el que la mayoría nunca ha leído un libro -como señalaron las encuestas-, no era más que probar que la política cultural estaba diseñándose más que nunca para un consumidor cultural de élite.<sup>318</sup>

La realidad de lo que se ejecutó en programas culturales, se contradijo con lo que en el plano del enunciado legal se promovió. En el año 2009, se llevó a cabo la reforma del artículo 4º constitucional en el cual se estableció que los mexicanos contamos con el derecho de acceso a la cultura. Esto no es asunto menor si se piensa que muchas comunidades y grupos, mayoritariamente indígenas, han sido históricamente marginados en lo que se refiere a educación y al disfrute de la oferta cultural proporcionada por el Estado, quien ha buscado “incorporar” las distintas culturas al proyecto oficial modernizador alrededor de *una* cultura mexicana proveedora de identidad nacional.

Sin embargo, vale la pena hacer una consideración sobre esta reforma que en su contenido revela la tan enraizada idea que el Estado mexicano tiene sobre sí mismo en cuanto a su papel cultural, y que a pesar del tránsito de distintos gobiernos en el devenir histórico y la propia transformación estatal, se sostiene hasta hoy día. El artículo estipula:

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**

---

<sup>317</sup> Ezra Shabot entrevistó en el programa “Línea Directa” del Canal 11 el 22 de julio de 2012 a Consuelo Sáizar, donde se refiere a lo aquí expuesto. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rtvm7rUZVwA>

<sup>318</sup> Según datos del año 2008 de la Asociación Mexicana de usuarios de Internet, 22.7 millones de mexicanos podían acceder al servicio en zonas urbanas, mientras que 4.9 millones de personas podían hacerlo en zonas no urbanas. Ver en “Hábitos de los usuarios de Internet en México”, Estudio AMIPCI, mayo 2009.

**mecanismos para el acceso y participación** a cualquier manifestación cultural.<sup>319</sup>

El Estado se ha adjudicado y asume la condición de proveedor de cultura, quien la proporciona, la preserva y la permite, dejando de lado el reconocimiento de que la cultura es algo inherente al ser humano, producida por cualquier grupo y que el Estado no necesita “dar permiso” o “acceso” para que se realice; como bien dice Lucina Jiménez, “La cultura no la crean, ni la distribuyen las instituciones. La cultura no se administra, no se descentraliza, no se distribuye, ni se “lleva”, tampoco se “democratiza”. La cultura, en cualquiera de sus acepciones existe y vibra en la vida misma, con o sin, o a pesar de las instituciones públicas, privadas o civiles”.<sup>320</sup>

Lo que le corresponde al Estado -y que no ha sido plenamente asumido- es la generación de condiciones que garanticen la viabilidad de las expresiones culturales y artísticas; condiciones simétricas para su permanencia, inclusión y engrandecimiento frente a intereses ajenos que puedan enajenar, anular o apropiarse de ellas con la imposición de otros referentes simbólicos que respondan a intereses políticos y/o económicos. Le corresponde también dar lugar a la participación de la sociedad en las decisiones sobre las políticas culturales, ya que la cultura es asunto colectivo, no el proyecto de una élite.

Es evidente, como ha sido analizado durante todo este trabajo, que las decisiones culturales se toman desde una cúpula en el poder y sobre la base del proyecto de nación de éstas mismas. No existen las condiciones para que las culturas locales compitan con marcas y sellos trasnacionales, tampoco disposiciones que sean cumplidas -porque sí las hay- para la regulación de contenidos de los medios masivos de comunicación, que en manos de corporaciones privadas tienen una influencia decisiva en los gustos y la formación de referentes simbólicos de la población. En el terreno del arte, no se han generado tampoco condiciones para que el arte popular sea tratado con el mismo

---

<sup>319</sup> Decreto de adición publicado el 30 de abril de 2009 en *Diario Oficial de la Federación*. Consultado el 27 de noviembre de 2015 en: <http://dof.gob.mx/index.php?year=2009&month=04&day=30>

<sup>320</sup> JIMÉNEZ, Lucina, “10 puntos sobre la Secretaría de Cultura en México”, 22 de diciembre de 2015.

reconocimiento que el académico, tampoco para que la formación artística y sensible de la población ocupe un papel importante en las políticas educativas y culturales; mucho menos para que la comunidad artística cuente con voz y voto en las decisiones que le competen.

En cuanto al *Programa de Estímulos a la Creación Artística* y el SNCA, ambos se fortalecieron sexenio tras sexenio hasta convertirse en prácticamente el eje central de la política cultural del Consejo, asumiendo plenamente su papel de 'administrador de becas'. A los estímulos originales (para jóvenes creadores, ejecutantes y coinversiones) se añadieron muchos otros también asignados por vía de concurso: Becas de estudios en el extranjero Fonca-Conacyt, Programa de Residencias Artísticas, Programa para la Promoción en el extranjero de Artistas Visuales mexicanos, Músicos tradicionales mexicanos, Programa México en Escena, entre una lista de 23.<sup>321</sup> La perspectiva de que a través de un sistema de becas se lograrían resultados de excelencia como objetivo primordial de las artes, se reprodujo indistintamente por cada gobierno en turno. De esta forma y dada la multiplicación de convocatorias, el presupuesto para estímulos al arte fue generalmente en aumento. Por ejemplo, de los 205.5 millones de pesos con que se contaba en 1995, para el 2008 el recurso aumentó a 521 millones.<sup>322</sup>

No existe un censo preciso sobre el número de mexicanos que se dedican profesionalmente al arte, por lo que no hay certeza del beneficio real que para el gremio significa esta política de apoyo ni de la dimensión que para la producción nacional de arte representa, tarea sin duda pendiente. De lo que sí hay certeza es de que del total de concursantes, sólo lograron el beneficio un 18% aproximadamente.

Ahora bien, con el PRI nuevamente instalado en Los Pinos en 2012, Rafael Tovar y de Teresa volvió a la cabeza del Conaculta. Fue así que protagonizó la celebración de los 25 años del organismo del que fuese artífice. El 18 de enero del

---

<sup>321</sup> Las convocatorias se pueden consultar en <http://fonca.conaculta.gob.mx/convocatorias/>

<sup>322</sup> Secretaría de Educación Pública. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ver en: <http://www.conaculta.gob.mx/memorias/>

2014, acompañado por el presidente Enrique Peña Nieto, se vistieron de manteles largos y al compás de “Alas a Malala”, interpretada por la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México, anunciaron el plan de cultura 2014-2018 en medio del acto conmemorativo.

Con su retorno, el priismo aseguró que las ‘glorias perdidas’ durante las administraciones panistas estaban de regreso, lo mismo que la democratización y modernización cultural (la mercantilización nunca se fue). Recurriendo al histórico discurso nacionalista -convenientemente moderado *ad hoc* con las reformas estructurales-, el presidente destacó la importancia de hacer de la cultura un medio para la transformación, la cohesión y la inclusión social, pero también de “movilizar los recursos culturales, estimular la capacidad creativa y el potencial económico de la cultura para el desarrollo del país, y ampliar la imagen de México en el mundo y alentar el turismo nacional e internacional a través de la cultura”.<sup>323</sup>

En el contexto de las celebraciones, el Consejo dio a conocer los resultados de la cuenta satélite de cultura que fue creada en el 2008 en convenio con el INEGI, además de la encuesta de consumo cultural 2012.<sup>324</sup> El resultado fue realmente positivo, si consideramos que México, con un 52.3% de pobres, tiene un 2.1% de consumo cultural, y su población gasta más en cultura que en renta o luz, mientras que Finlandia, uno de los países con mayor nivel de vida en el mundo, alcanza un 3.2%. Estas cifras apresuran la conclusión de que durante su existencia, Conaculta logró dar respuesta a las necesidades culturales de México.

La realidad nos muestra sin embargo lo contrario. En el capítulo III de este trabajo, se expuso que en la anterior encuesta nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Cultural 2010 (la primera realizada en su tipo), el 87% de los consultados no asistía a ningún tipo de centro cultural; al 79% no le interesaba leer y que cerca de la mitad nunca había pisado una biblioteca o un museo. En

---

<sup>323</sup> PIÑÓN, Alida y RESÉNDIZ, Francisco, “Cultura con compromiso social será la apuesta del sexenio” en *El Universal*, 18 de enero de 2014.

<sup>324</sup> La cuenta satélite se creó a fin de medir el impacto que tiene la cultura en la economía. El resultado fue que del 2008 al 2011, se calcula que la cultura representó el 2.7% del PIB de cada año, ver en: Sistema de Cuentas Nacionales de México: Cuenta satélite de la cultura de México 2008-200, p. 1.

contraste del 90% que reconoció ver cotidianamente programas de televisión. La encuesta del 2012 parecía revertir esta tendencia o indicar que de repente México cambió sus prácticas de consumo cultural, al asistir a eventos culturales 4 de cada 10 personas. La respuesta no es tan halagüeña, ya que al analizar a detalle el documento, se observa que se incluyeron como ‘eventos culturales’ a los deportivos y religiosos.<sup>325</sup>

En los 27 años de vida del Conaculta hubo asuntos que no lograron zanjarse:

1. Aunque el Conaculta dependía de la SEP, no se logró una significativa articulación entre los proyectos de formación artística del INBA y los programas de educación artística básica y media, para que por un lado sirvieran de puente con la formación profesional, pero principalmente, para que se acrecentara la formación sensible de la sociedad y la apreciación crítica del mundo.
2. El organismo jamás resolvió su status jurídico, por lo que la descoordinación del *subsector* fue una constante, así como las controversias entre el Consejo y el INAH e INBA.

La historia del Conaculta llegó a su fin cuando en su tercer informe de gobierno, el Presidente Peña Nieto anunció la creación de la Secretaría de Cultura, la número 18 de la administración federal, con decreto publicado el día 17 de diciembre de 2015.

Rafael Tovar y de Teresa, quien de Presidente de Conaculta pasó a ser nombrado Secretario de Cultura, señaló que la creación de la Secretaría era necesaria para cumplir el objetivo de otorgar una mejor oferta cultural a la sociedad mexicana. Además señaló que con su creación, se logró desaparecer las intermediaciones administrativas y burocráticas de la SEP y de la SHCP.

---

<sup>325</sup> Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012.

Una de las ventajas de que la cultura y el arte sean reguladas por una instancia con rango de Secretaría de Estado, además de la valoración simbólica que se le otorga a la cultura para su atención en la estructura estatal, es que existe un vínculo más directo con el Congreso de la Unión, anteriormente mediado por otra dependencia.

La nueva Secretaría rompe con el histórico binomio que desde tiempos de Justo Sierra ligó a la cultura y las artes con la instrucción pública. Situación que de inmediato activó las críticas de académicos, como si alguna vez se hubiera cumplido suficientemente con la formación artística y cultural de los mexicanos a través de la escuela.

Sin que la separación del ámbito cultural del educativo signifique que se rompa el vínculo o la responsabilidad del Estado para con ambos, la creación de una Secretaría de Cultura brinda la oportunidad de reformular la noción del Estado sobre la cultura. Recordemos que desde finales del siglo XIX la educación cumplió con el ideal ilustrado de progreso, el arte de refinamiento, y la cultura de museo del patrimonio histórico.

Por ahora, al revisar el decreto de creación de la Secretaría de Cultura, en el que se establecen sus atribuciones, se observa un simple traslado de las responsabilidades conferidas a la SEP en materia de cultura por la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, a la nueva Secretaría.<sup>326</sup> Los enunciados están redactados en la misma tónica que la de los años treinta del siglo pasado en que se creó el INAH, y la de los cuarenta en que se creó el INBA.

Una Secretaría de Cultura no tiene gran relevancia -para la población- si sólo se conseguirá con ella independencia presupuestal y desarticulación sindical de los históricos institutos, una vez que ha sido establecida la nueva estructura jerárquica.

---

<sup>326</sup> Decreto de creación de la Secretaría de Cultura en *Diario Oficial de la Federación*, 17 de diciembre de 2015.

La relevancia puede descansar en el marco legal regulatorio, en la Ley General de Cultura, donde por ejemplo, el asunto de las artes sea pensado sin el prefijo de 'bellas', donde se parta del reconocimiento de 'las culturas' y su derecho a la participación democrática en las decisiones que les conciernen, o del de los ciudadanos de contar con condiciones viables para su realización cultural, así como de la justa intervención de los artistas en la formulación de las políticas que competen a su ámbito. Estamos hablando claro está, de un viraje no sólo en la concepción cultural del Estado, sino del proyecto cultural de la nación. Sería deseable al menos, tener presentes las experiencias exitosas de fomento y difusión cultural que ya ocurren en otras latitudes.

Tema pendiente, como el del compromiso de la Cámara de Diputados de 'sacar adelante' durante el 2016, la normatividad de la Secretaría en ciernes que arroje luz para la formulación de las nuevas políticas culturales mexicanas.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### Documentales:

*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.*

*Constitución Política de Colombia de 1991*, Bogotá, Presidencia de la República, 1991.

*Conteo de Población y Vivienda 1995*, INEGI [en línea], consultado el 11 de julio de 2015 en: [http://www.inegi.org.mx/est/lista\\_cubos/consulta.aspx?p=pob&c=4](http://www.inegi.org.mx/est/lista_cubos/consulta.aspx?p=pob&c=4)

*Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Declaración de México)*, México, 1982, UNESCO, en: <http://www.unesco.org>

*Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, Estocolmo, 1998, UNESCO, en: <http://www.unesco.org>

*Cuenta Satélite de Cultura. Primeros pasos hacia su construcción en el Mercosur Cultural: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Uruguay, Venezuela.* Argentina, Secretaría de Cultura – Presidencia de la Nación, 2006.

*Decreto de adición al artículo cuarto constitucional*, Diario Oficial de la Federación, 30 de abril de 2009.

*Decreto de creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, Diario Oficial de la Federación, 7 de diciembre de 1988.

*Decreto de creación de la Secretaría de Cultura*, Diario Oficial de la Federación, 17 de diciembre de 2015.

*Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales* del 5 de agosto de 2010, en: [www.conaculta.gob.mx/encuesta\\_nacional.php](http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional.php)

*Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012: marco conceptual*/INEGI, 2014.

*Fondo Nacional de las Artes. Memoria y cuenta general del ejercicio 1995*, Argentina, Ministerio de Cultura y Educación, 1995.

*Fondo Nacional de las Artes. Memoria 1996*, Argentina, Secretaría de Cultura-Presidencia de la Nación, 1996.

*Fondo Nacional de las Artes. Reseña de actividades 2014*, Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación, 2014.

*Hábitos de los usuarios de Internet en México*, Estudio AMIPCI, mayo 2009.

*Indicadores Sociodemográficos de México (1930-2000)*, INEGI, México, 2001.

*Informe presidencial 1999*, México, Presidencia de la República, 1999.

*Ley General de Educación*, Diario Oficial de la Federación, 13 de julio de 1993.

*Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, Diario Oficial de la Federación, México, 31 de diciembre de 1946.

*Ley Orgánica de la Administración Pública Federal*, Diario Oficial de la Federación, México, 29 de diciembre de 1976.

*Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*. Argentina, Secretaría de Cultura- Presidencia de la Nación, 1973.

*Manual de Organización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, Diario Oficial de la Federación, México, 8 de octubre de 2010.

*México y la transformación mundial en marcha*, Presidencia de la República, México, Dirección General de Comunicación Social, [s.f.]

*Plan Nacional de desarrollo 1989-1994*, Poder Ejecutivo Federal, México, 1989.

*Plan y programas de estudio: 1993*, México, Secretaría de Educación Pública.

*Programa Nacional de Cultura 1990-1994*, México, SEP-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

*Sistema de Cuentas Nacionales de México: Cuenta satélite de la cultura de México 2008-2011: año base 2008/INEGI*, 2014.

Situación actual de la Comisión de Cultura, en *Cultura: Cámara de Diputados*. Ver en: [http://archivos.diputados.gob.mx/Centros\\_Estudio/Cesop/Comisiones/10\\_cultura.htm](http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Comisiones/10_cultura.htm)

1er. Informe de gobierno de Luis Echeverría Álvarez del 1 de septiembre de 1971, *México a través de los informes presidenciales*, Tomo II: *La educación Pública*, México, SEP-Secretaría de la Presidencia, 1976.

2da. *Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura. Creando conexiones: Tendencias en apoyo gubernamental para la Creatividad Artística*, Singapur, International Federation of Arts Councils and culture Agencies, 2004.

2do. Informe de gobierno de José López Portillo del 1 de septiembre de 1978, *Cuaderno de Filosofía Política VIII*, México, Secretaría de Programación y Presupuesto, 1980.

4to. Informe de Gobierno de Vicente Fox Quezada, Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, Presidencia, México, SEP-Conaculta, 2004.

### **Hemerográficas:**

-----“Conaculta cuenta con el programa Teatros para la Comunidad Teatral que lleva arte escénico a más públicos”, comunicado 376/2011, SEP, consultado el 10 de junio de 2015, en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=11661>

-----“El Centro Nacional de las Artes cumple 18 años de vida”, comunicado 2552/2012, SEP, consultado el 7 de junio de 2015, en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=24457>

-----“Relevo en Conaculta; se va Sergio Vela” en *El Economista*, 3 de marzo de 2009, consultado el 18 de diciembre de 2015 en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2009/03/03/relevo-conaculta>

----- Suplemento cultural “El Búho”, en *Excélsior*, 26 de diciembre de 1993, núm.27, 929.

AGUILAR, Yanet y LICONA, Sandra, “Auditoría saca cuentas oscuras de Sergio Vela” en *El Universal*, sociedad, 15 de marzo 2009, consultado el 19 de diciembre de 2015 en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/sociedad/2245.html>

AMADOR, Judith y CASTRO, José Alberto, “Se va sin resolver el estatuto jurídico del Conaculta”, en *Proceso*, 11 de noviembre de 2000, núm. 1254.

AMADOR TELLO, Judith, “Las tristes cuentas de Sari” en *Proceso*, 26 de noviembre de 2006, núm. 1569.

ANTOINE, Cristian, “Panorama latinoamericano de políticas públicas para incentivar el mecenazgo privado en el sector cultural”, en *Aportes para el debate* [en línea], pp.119-136, consultado el 21 de octubre de 2015 en: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/10.pdf>

BADILLO, Juan Manuel, “Cinemark se queda 10 años más en el Cenart” en *Correcámara* [en línea], 19 de noviembre de 2011, consultado el 7 de junio de 2015 en: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=3919](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3919)

BONET AGUSTÍ, Lluís, “la excepción cultural” en *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales Estratégicos* [en línea], España, Núm. 94, 2004, consultado el 10 de julio de 2014 en: <http://www.realinstitutoelcano.org/analisis/513/ARI-94-2004-E.pdf>

BLANCO, Alberto, “El SNCA: una reflexión”, en *La Jornada Semanal*, 4 de mayo de 1997.

CAMNITZER, Luis, “la enseñanza del arte como fraude” en *Artishock* [en línea], revista de arte contemporáneo, consultado el 14 de enero de 2016 en: <http://www.artishock.cl/2012/04/13/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>

CARDONA MONTOYA, Giovanni, “La industria cultural como objeto de negociación en el sistema multilateral de comercio y en los procesos de regionalización: elementos fundamentales para su comprensión”, *Revista Mercatec* [en línea], Colombia, Esumer, Núm. 42, 2007, consultado el 6 de agosto de 2014 en: <http://biblioteca.comfenalcoantioquia.com>

CARLOS PAUL, “Después de 16 años la Muestra Nacional de Teatro regresa a Monterrey”, en *La Jornada*, Cultura, 4 de noviembre de 2014.

DE TAVIRA, Luis, “Desprecio al teatro” en *Proceso*, Cultura, 21 de agosto de 1989, núm. 668.

DEL CONDE, Teresa, “las becas para creadores”, en *La Jornada*, 18 de diciembre de 1993.

DUART, Artur, “Brasil y la ley federal de incentivos” en *Magma cultural* [en línea], consultado el 18 de octubre de 2015 en:

<http://marmacultura.com/blog/index.php/2012/09/24/brasil-y-la-ley-federal-de-incentivo-local/?lang=es#sthash.PifLJang.dpuf>

EJEA MENDOZA, Tomás, "El FONCA y el estímulo a la creación teatral", *La isla de próspero* [en línea], México, 2012, consultado el 2 de diciembre de 2014 en: <http://laisladeprospero.blogspot.mx/2012/05/el-fonca-y-el-estimulo-la-creacion.html>

EJEA MENDOZA, Tomás, "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística", *Revista Sociológica*, México, UAM, año 24, número 71, 2009, pp.17-46.

ESPINOSA, Jorge Luis, "El presupuesto estatal a creadores, una migaja que se obtiene a través de la corrupción", en *Unomásuno*, Ciencia, cultura y espectáculos, 20 de diciembre 1993.

EZRA SHABOT, entrevista realizada a Consuelo Sáizar en el programa *Línea Directa*, Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, 22 de julio de 2012, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Rtvm7rUZVwA>

GARCÍA BERMEJO, Carmen, "Sólo importa la trayectoria del creador", en *El Financiero*, Cultural, 10 de septiembre de 2008.

GARCÍA BERMEJO, Carmen, *25 infamias culturales*, México, Cuadernos de *El Financiero*, 2008.

GONZÁLEZ, Héctor, "Conaculta: el tiempo transcurrido", en *Milenio* [en línea], México, 7 de marzo 2009, consultado el 20 de octubre de 2014 en: <http://impreso.milenio.com/node/8541344>

HARVEY, Edwin, "El Fondo Nacional de las Artes, medio siglo al servicio de la Cultura" en *ADNCultura.com* [en línea], 1 de febrero de 2008, consultado el 6 de octubre de 2015 en <http://www.lanacion.com.ar/983430-el-fondo-nacional-de-las-artes-medio-siglo-al-servicio-de-la-cultura>

HERNANDEZ JIMÉNEZ, Eduardo, "Los obreros de la danza: Situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México", *Fluir Revista mexicana de Danza Contemporánea* [en línea], consultado el 8 de noviembre de 2014 en: <http://revistafuir.com.mx/misa-brevis/los-obreros-de-la-danza-situacion-laboral-de-los-bailarines-en-la-ciudad-de-mexico.html>.

ITURBE, Mercedes, "Entre becas y querubines", en *El Financiero*, Cultural, 21 de diciembre de 1993.

JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela, "Puerta de las Américas: mercado de Arte en México, en *El Universal*, 7 de mayo de 2003.

JIMÉNEZ FLORES, Maricruz, "Lo único que objeto es la inmoralidad del jurado" en *Summa*, 6 de enero de 1994.

JIMÉNEZ, Lucina, "10 puntos sobre la Secretaría de Cultura en México", 22 de diciembre de 2015, consultado el 23 de diciembre de 2015 en: <https://lucinajimenezdotnet.wordpress.com/author/lucinajimenezlopez/>

LÓPEZ, María Luisa, "Latente la polémica sobre las becas del SNCA", en *Reforma*, 20 de diciembre, 1993, Sección D.

LOPÉZ, Ma. Luisa, RUÍZ Blanca y VELAZQUEZ, Isabel, "Y los ganadores... Somos nosotros y 248 más Periódico" en *Reforma*, Cultura, 12 de diciembre de 1993.

NAVARRO BENÍTEZ, Bernardo, "Retos de la difusión cultural en el actual contexto universitario", en *Revista Reencuentro*, Núm. 39, México, Universidad Autónoma Metropolitana, abril 2004.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Sistema de Creadores de Arte", en *La Jornada*, 29 de diciembre 1993.

MATEOS-VEGA Mónica, "Casi 80% de aspirantes a la Esmeralda son rechazados" en *La Jornada*, Cultura, lunes 9 de junio 2014.

MONCADA, Cyntia, "Relevo en Conaculta: Consuelo Sáizar releva a Sergio Vela", en *Zócalo Saltillo*, Arte, 3 de mayo 2009.

MONREAL VAZQUEZ, Ivonne, "Rechaza aspirantes la EPBA" en *Cambio de Michoacán*, 11 de junio de 2013.

MUSACCHIO, Humberto, "En defensa de los monumentos" en *Excélsior*, 23 de abril de 2012.

MUSACCHIO, Humberto, "El Taller de Gráfica Popular", Ver en *Fondo de Cultura Económica* [en línea], consultado el 12 de marzo de 2014 en <https://www.fce.com.ar/ar/libros/detalles.aspx?IDL=6163#>

ORTUÑO, Antonio, "Fonca: mecenas rico de pueblo pobre", *Letras libres* [en línea], México, 2012, consultado el 2 de noviembre de 2014 en: <http://www.letraslibres.com/revista/reportaje/fonca-mecenas-rico-de-pueblo-pobre?page=0,1>

PIÑÓN, Alida y RESÉNDIZ, Francisco, "Cultura con compromiso social será la apuesta del sexenio" en *El Universal*, 18 de enero de 2014.

RAVELO, Renato, "De 72 teatros del IMSS sólo doce administrará el CNCA en comodato" en *La Jornada*, 2 de abril de 2002.

RODRÍGUEZ, Laura Graciela, *Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983)*, *Estado, funcionarios y políticas*, Colombia, Anuario Colombiano de historia Social y de la Cultura 42.2, 2015.

ROJAS URRUTIA, Carlos, "Megabiblioteca para un país de lectores" en *El Universal*, 4 de febrero 2009, en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/574245.html>

ROURA, Víctor, "¿Para qué nace el SNC?", en *El Financiero*, Cultural, 14 de diciembre de 1993.

ROURA, Víctor, "Los intelectuales del Sistema" en *El Financiero*, Cultural, 15 de diciembre de 1993.

ROURA, Víctor, "Eméritos no Pensionados", en *El Financiero*, Cultural, 20 de diciembre de 1993.

SANDOVAL PEÑA, Natalia, "Las industrias culturales en América latina en el marco de las negociaciones de la OMC y del ALCA: opciones para la elaboración de una política cultural latinoamericana que favorezca el crecimiento y el desarrollo del sector cultural", *Pensar Iberoamérica*, Organización de Estados Iberoamericanos, Núm.1, España, 2000.

SERRANO, Josep, "El consenso de Washington ¿Paradigma económico del capitalismo triunfante?", *Papeles* [en línea], España, Centro de Estudios Cristianisme y justicia, consultado el 2 de octubre de 2012 en: <http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap46.htm>

TAIBO II, Paco Ignacio, "Las becas y los culpables" en *El Universal*, sección C, 27 de diciembre de 1993.

TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, "El CENART, más allá de la polémica de su creación", en *Obrasweb* [en línea], Arquitectura, 26 de marzo de 2013, consultado el 14 de abril de 2014 en <http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2013/03/25/el-cenart-mas-alla-de-la-polemica-de-su-creacion>

VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, "Eméritos y artísticos en el SNCA, ¿hay alguna diferencia?" en *Unomásuno*, Ciencia, cultura y espectáculos, 26 de diciembre de 1993.

VEGA, Patricia, "Quién Salva a Sergio Vela en el Conaculta" en *Emeequis*, 3 de marzo de 2007.

ZEPEDA, Masha, "Dos décadas del Cenart" en *Vértigo político* [en línea], 14 de mayo de 2014, consultado el 5 de junio 2015 en: <http://www.vertigopolitico.com/articulo/27957/Dos-dcadas-del-Cenart>

### **Bibliográficas:**

----- *Atlas de Infraestructura Cultural de México*, México, CONACULTA, 2003.

----- *Estímulos a la Creación Artística*, México, CONACULTA, 1998.

----- FONCA: *18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*, México, FONCA-CONACULTA, 2006.

----- *Memoria 1988-1994*, México, CONACULTA, 1995.

ARIZPE, Lourdes, *Culturas en movimiento. Interactividad y procesos globales*, México, UNAM, 2006.

ADORNO, W. Theodor, *Teoría estética*, consultado el 3 de noviembre de 2014 en: [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com)

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y Poder*, México, Fondo de Cultura Económica-Colmich, 2013.

BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 2003.

BARTRA, Roger, *Melancolía y metamorfosis del mexicano*, ESTUDIOS filosofía-historia-letras, ITAM, Núm. 9, México, 1987.

BARBOZA DE OLIVEIRA, José Carlos, "Incentivos fiscales a la cultura en Brasil" en *Aportes Financieros del Sector privado a las Artes. Seminario Internacional*, Argentina, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Ciencias Económicas, 2009.

BASTIDE, Roger, *Arte y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010.

BRAVO, Marta Elena, "Políticas Culturales en Colombia" en *Compendio de Políticas Culturales*, Colombia, Ministerio de Cultura, 2010.

CARRASCO, Pedro, "Cultura y sociedad en el México Antiguo", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 153-233.

CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La política cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 2013.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México. La República Restaurada (Vida social)*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes, 1956.

CURIEL MÉNDEZ, Martha Eugenia, "Las grandes estrategias educativas de México", *México 75 años de Revolución. Educación, cultura y comunicación I*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

DE GERLERO, Elena, "La pintura mural durante del Virreinato", *Enciclopedia el arte mexicano*, México, Salvat, 1982, Tomo III, pp. 1011-1027.

DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula, "La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983", *Revista Philologica Urcitana*, España, Universidad de Almería, 2014.

ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.

EDER, Rita, "Las artes visuales en México de 1910 a 1985", Fernando Pérez Correa (coordinador), *México, setenta y cinco años de Revolución. Educación, cultura y comunicación I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 336-358.

EDER, Rita, "Modernismo, modernidad y modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", Rita Eder (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 341-369.

FAÚNDEZ, Cristian Antoine, *Mecenazgo y Patrocinio Cultural*, Chile, Ril editores, 2005.

FISHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.

FLORESCANO, Enrique y MENEGUS, Margarita, "La época de las reformas borbónicas", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 363-430.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, México, Editorial Siglo XXI, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.), *Políticas Culturales en América Latina*, México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS Ernesto, *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*, México, UAM-IZTAPALAPA, 2013.

GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo, "La creación de Nueva España", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp.235-306.

GARCÍA RUBIO, Claudia I., *Para entender la televisión en México, un análisis que descifra la pantalla*, México, Fragua San Pablo, 2008.

GARRETÓN M., Manuel Antonio, "Financiamiento estatal e institucionalidad cultural en Chile" en *Seminario Internacional sobre Economía de la Cultura. Mecenazgo*, Argentina, Fondo Nacional de las Artes-University of Maryland, 1999.

GLADE, William, "Mecenazgo y patrocinio en países industrializados y avanzados, con referencia especial a la experiencia de los Estados Unidos de Norteamérica" en *Seminario Internacional sobre Economía de la Cultura. Mecenazgo*, Fondo Nacional de las Artes-University of Maryland, Argentina, 1999.

GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2001.

GRIMAL, Pierre, *El siglo de Augusto*, Buenos Aires, Eubeda, 1960.

GUERRA, Ana María y DÁVILA, Carmen Alicia, “Félix Parra y la pintura nacionalista”, María del Rosario Rodríguez y Carmen Alicia Dávila (coordinadoras), *La independencia de México. Conflictos militares, procesos políticos y manifestaciones artísticas*, Morelia, Conaculta, Secum, Umsnh, 2012, pp. 165-212.

GUERRA, María y REYNOSO, Ricardo, “Informe de Cultura México” de la Organización de Estados Iberoamericanos [en línea], en: <http://www.oei.es/cultura2/mexico/index.html>

GUIDO GÓMEZ DE SILVA, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, España, Editorial Debate, 1998.

HARVEY, Edwin, “Reflexiones sobre el financiamiento de la cultura” en *Primer Seminario Regional sobre financiamiento de la cultura. Informe general*, Argentina, Fondo Nacional de las Artes - Villa Ocampo (UNESCO), 1984.

HUGES DE VARINE, “La economía de la cultura”, Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta, Icocult, 2005, v. I, pp. 176-186.

IANNI, Octavio, *La sociedad global*, México, Siglo XXI editores, 1999, p. 44.

IGLESIAS, Severo, *Estética o Teoría de la sensibilidad*, México, UMSNH, 1994.

IGLESIAS, Severo, *La situación del arte en los tiempos actuales*, México, Ediciones La Mueca, 2003.

JIMÉNEZ, Lucina, “Las instituciones culturales: logros y desafíos”, Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg (coords.), *Cultura Mexicana: revisión y retrospectiva*, México, editorial Taurus, 2008, pp. 82-113.

JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 2, la vida en México de 1979 a 1988*, México, Editorial Planeta, 1992.

JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 3, la vida en México de 1982 a 1994*, México, Editorial Planeta, 2007.

LÓPEZ CABRERA, Julio César, “El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad”, *La casa del Tiempo*, UAM, Vol. VII, época III, Núm. 86, México, 2006, pp. 36-39.

*Los Derechos del Pueblo Mexicano, México a través de sus Constituciones*, México, Editorial Manuel Porrúa, 1978, tomo III.

LOZOYA, Jorge Alberto, *Cine Mexicano*, México, IMCINE, 1992.

MABIRE, Bernardo, “Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1979 a 2006”, Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México*:

*Transformaciones y permanencias*, México, Editorial Océano de México, tomos I, II y IV, 2003. pp. 247-295.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Conaculta, 2000, Lecturas mexicanas.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "El proceso de las artes (1920-1970)", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 945-956.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, Tomo IV.

MARTÍNEZ, José Luis, "México en busca de su expresión", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 707-756.

MONCADA, Luis Mario, "El milagro teatral mexicano", David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2011, pp. 94-116.

MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia General de México (versión 2000)*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 957-1476.

NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, Conaculta, 2006.

NIVÓN BOLÁN, Eduardo, "Cultura e integración económica. México a siete años del Tratado de Libre Comercio", *Pensar Iberoamérica*, Organización de Estados Iberoamericanos, Núm. 2, España, 2002

OCHOA SANDY, Gerardo, *Política Cultural, ¿qué hacer?*, México, Hoja Casa Editorial, 2001.

OLGUÍN, David, "El Cacharro de Mesones 42: Teatro de Ulises", David Olguín (coordinador), *Un siglo de teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2011, pp. 54-70.

OLIVÉ, León, *Interculturalismo y Justicia Social*, México, UNAM, 2004.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, México, Editorial CIESAS, 2000.

RICO MANSARD, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar, Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, México, Ediciones Pomares, 2004.

RICO MORENO, Javier, "La política del pasado en medio siglo (1900-1950)", Josefina Mac Gregor (coordinadora), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, UNAM, 2010, libro 1, pp. 71-114.

RIDING, Alan, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1985.

RUBENSTEIN, Anne, "Mass media and popular culture in the postrevolution Era", Michael C. Meyer y William H. Beezly (editors), *The Oxford History of México*, United States of America, Oxford University Press, 2010, pp. 598-633.

RUÍZ CABALLERO, Antonio, "Sonecitos, coplas prohibidas y música ritual", María del Rosario Rodríguez y Carmen Alicia Dávila (coordinadoras), *La independencia de México. Conflictos militares, procesos políticos y manifestaciones artísticas*, Morelia, Conaculta, Secum, Umsnh, 2012, pp. 129-146.

RUÍZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura, ¿para qué?, un examen comparado*, México, Editorial Océano, 2000.

RUÍZ HERNÁNDEZ, José Fernando, *El malestar en el arte. La polémica en torno a la instalación del Sistema Nacional de Creadores de Arte (reportaje)*, Tesina de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2000.

SÁENZ, Olga, "Ocaso de la escuela mexicana: las vanguardias", Fernando Pérez Correa (coordinador), *México, setenta y cinco años de Revolución. Educación, cultura y comunicación I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp.360-382.

SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

SALDÍVAR TANAKA, Emiko, *La Política Cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1988-1990*, Tesis para obtener el título de licenciado en Relaciones Internacionales, México, UNAM, 1992.

SANABRIA ACEVEDO, Alberto (comp.), *Ley General de Cultura, artículo 57*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Imprenta Nacional de Colombia, 2000.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique, "Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000", Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una historia contemporánea de México: Transformaciones y permanencias*, México, Editorial Océano, 2003, Tomo 2, pp. 403-448.

STIRRUP, Lynn, "Financiamiento del sector privado a las Artes en los Estados Unidos" en *Aportes Financieros del Sector privado a las Artes. Seminario Internacional*, Argentina, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Ciencias Económicas, 2009.

TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

TOVAR Y DE TERESA, Rafael, *Modernización y política cultural. Una visión de la modernización de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

THURN, Hans Peter, "El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización", Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta, Icocult, 2005, v. I, pp. 165-175.

UGALDE, Alejandro, "Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras", *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, Luz María Sepúlveda (coordinadora), México, Conaculta, 2013, tomo VI, pp. 57-85.

VAN DELDEN, Maarten, *Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre Vueltas y Nexos*, Rice University, s.f.

VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, INEHRM, SEP, 2011.

VIDALES, Ismael, PÉREZ, Jesús, et al..., *Cronología de la Educación Mexicana. Desde la época precortesiana hasta nuestros días*, México, Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica de Monterrey, 2006.

VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

ZAMORANO, Mariano M., RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim, y KLEIN, Ricardo, *¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI*, Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe, Universidad de Barcelona, No. 96, abril 2014, pp. 5-34

ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

### **Virtuales:**

*Artprice* (revista digital sobre mercado del arte): <http://imgpublic.artprice.com>

*Biblioteca Benjamín Franklin* [en línea], Embajada de Estados Unidos en México: <http://www.usembassy-mexico.gov/bbf/FAQartes.htm>

*Centro de estudios de las Finanzas Públicas*: <http://www.cefp.gob.mx/>

*Centro Nacional de las Artes*: <http://www.cenart.gob.mx/>

*Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*: [www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)

*Diario Oficial de la federación*: [www.dof.gob.mx](http://www.dof.gob.mx)

*Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*: <http://fonca.conaculta.gob.mx>

*Instituto Nacional de Bellas Artes*: <http://www.bellasartes.gob.mx>

*Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, Ciencia y Cultura*: [www.oei.es](http://www.oei.es)

*Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura:*  
[www.unesco.org](http://www.unesco.org)

*RED Internacional de Políticas Culturales:* [www.incp-ripc.org](http://www.incp-ripc.org)

*Sistema de información cultural de Conaculta:* [www.sic.conaculta.gob.mx](http://www.sic.conaculta.gob.mx)

*Sistema de Información Cultural en la Argentina:* <http://sinca.cultura.gob.ar/sic/mapa/>

### **Entrevistas:**

Entrevista realizada a la artista plástica Bárbara Cortázar Figueroa, egresada de *La Esmeralda* y becaria del Fonca en el emisión 1999, en México, D.F., el 9 de mayo de 2015.

Entrevista realizada a Reynaldo Maldonado Velázquez, Director de Estímulos a la Creación Artística del Fonca, en México D.F., el 25 de junio de 2015.

Entrevista realizada al contador Luis Eugenio Guerrero Magaña, administrador del Centro de Educación Artística “Miguel Bernal Jiménez” de la ciudad de Morelia, el 1 de junio de 2015.