



Este proyecto estudia la Cultura como una dimensión esencialmente humana, la cual está presente en todos los planos de la interacción humana, tanto en la organización política y económica de una sociedad como en las prácticas lúdicas manifestadas en la fiesta y el arte. Lejos de ser un libro con una estructura lineal o una temática uniforme, **Cultura Pública** es una colección de ensayos a través de los cuales se intenta generar un encuentro entre diferentes disciplinas para plantear nuevas relaciones que contribuyan, no sólo a un mejor entendimiento de la relación entre cultura y sociedad, sino a repensar esta relación y a sugerir nuevos espacios de debate para abordar la infinidad de temas que se pueden analizar a partir del análisis cultural.

**Andrea Ancira García**  
**Fernando Delmar Huerta**  
**Javier Gómez Monroy**

# CULTURA PÚBLICA

Andrea Ancira García / Fernando Delmar Huerta / Javier Gómez Monroy

CULTURA PÚBLICA

ISBN: 978-607-00-3372-8



9 786070 033728

 FONCA

 CONACULTA

¶ **PRIMERA EDICIÓN, 2010**

© 2010, *Andrea Ancira García*

© 2010, *Fernando Delmar Huerta*

© 2010, *Javier Gómez Monroy*

¶ **Editor:** *José Luis Bobadilla Acevedo*

*Miguel de Mendoza 39*

*Colonia Merced Gómez*

*Delegación Álvaro Obregón*

*C.P. 01600*

*Distrito Federal*

*Teléfono 55753142*

¶ **Diseño:** *Fabian Reber*

¶ **Corrección de estilo:** *Sofía Becerra*

¶ *Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.*

¶ *Impreso en México/ Printed in México*

*Para la realización de este proyecto se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, emisión 2009.*

¶ **ISBN:**



**í CULTURA PÚBLICA**

*Andrea Ancira García*  
(coordinadora)

*Fernando Delmar Huerta*

*Javier Gómez Monroy*



**Í AGRADECIMIENTOS**

*7*

**Í INTRODUCCIÓN**

*Andrea Ancira 10*

**Í ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL:  
FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA**

*Andrea Ancira 14*

**Í CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA  
PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO**

*Fernando Delmar Huerta 62*

**Í GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA  
CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO**

*Javier Gómez Monroy 98*

## AGRADECIMIENTOS

*Se agradece la colaboración de José Wolfffer, Rogelio Sosa, Eric Namour, Andrés Solís, Manuel Rocha, María Lipkau, Dyan Pritamo, Manrico Montero, Oscar Adad, Antonio Domínguez, Iván Naranjo, Julio Clavijo, Fernando Viguera, Esteban de la Monja, Carlos Icaza, Chris Cogburn, Tania Islas, Erick Monterrosas, Fernando Delmar Romero, Cecilia Garza, Carmen Cuenca, Michael Kirchman, Fabian Reber, Sofía Becerra, José Luis Bobadilla, Jerónimo García Naranjo, Raúl Cárdenas, Colectivo Bulbo, Marcos Ramírez, Olga Margarita Dávila, Tobias Ostrander, José Manuel Valenzuela, Alexander De Villa, Cassandra Gutiérrez, Karla López, Ivonne Pérez, Eugenio Echeverría, Abel Ibáñez y a todas las personas que contribuyeron e hicieron posible la realización de este proyecto.*

*Los agradecimientos más íntimos, los personales, esperamos plasmarlos en el día a día, con toda la gente que estimamos, que nos forma y con la que convivimos en esta espiral dialéctica que nos junta y nos separa, quizá perpetuamente...*

***Bolívar Echeverría***  
***In memoriam***

‡ **Algo falta**, y esta falta la expresa, por lo menos, claramente el sonido. El sonido tiene en sí algo oscuro y sediento, flota, no se encuentra fijo en un sitio como los colores. El flotar y el deslizarse pueden también ser dañosos, de tal suerte que el anhelo en tanto que tonal se difumina, pierde contextura. Ahora bien, si el sonido no tiene un lugar preciso en el espacio, tanto más fácilmente puede ser situado en el tiempo, en el compás, en el canto orientado en una dirección. Inconfundiblemente concordadas de forma musical nos aparecen, sobre todo, las figuras estrictas del desasosiego, todas esas figuras bien conocidas, franqueadoras de fronteras.  
(Ernst Bloch, *El principio esperanza*)

## Introducción

En *El río sin orillas: tratado imaginario*, el escritor argentino Juan José Saer (2003) funde la historia y la cultura de su país utilizando el Río de la Plata como hilo conductor de sus narraciones. En las últimas páginas de este libro, Saer explica el significado del asado para los argentinos:

*el 'asado', es no únicamente el alimento de base de los argentinos, sino el núcleo de su mitología, e incluso de su mística. Un asado no es únicamente la carne que se come, sino también el lugar donde se la come, la ocasión, la ceremonia. (...) El asado reconcilia a los argentinos con sus orígenes y les da la ilusión de continuidad histórica y cultural. (...) A pesar de su carácter rudimentario, casi salvaje, el asado es rito y promesa, y su esencia mística se pone en evidencia porque le da a los hombres que se reúnen para prepararlo y comerlo en compañía, la ilusión de una coincidencia profunda con el lugar en el que viven. La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible. (p.189)*

Este fragmento sugiere que la cultura es una parte orgánica de la vida práctica del ser humano y, por lo tanto interviene de manera decisiva en los procesos históricos de una sociedad. En este proyecto, se propone estudiar la cultura como una dimensión esencialmente humana que se manifiesta en todos los planos de la interacción humana abarcando, desde la organización política y económica, hasta las prácticas lúdicas de la vida cotidiana manifestadas en la fiesta y el arte.

Lejos de ser un libro con una estructura lineal o una temática uniforme, *Cultura Pública* es una colección de ensayos a través de los cuales se intenta generar un diálogo entre diferentes disciplinas y plantear relaciones que contribuyan no sólo a un mejor entendimiento de la relación entre cultura y sociedad sino a repensar esta relación y plantear nuevos espacios de debate para abordar la infinidad de temas que se pueden analizar a partir del análisis cultural.

En el primer ensayo del libro, *Espacios infinitos de reconfiguración social: festivales, experimentación sonora y democracia*, se explora el papel del arte de vanguardia y la fiesta en el proceso imaginativo de la sociedad y su relación con la democracia. En específico se analiza la experimentación sonora y uno de los festivales más importantes de música experimental en México: Radar. Tomando como punto de partida la teoría política radical de Jacques Rancière, se argumenta que los festivales y la experimentación sonora desempeñan una función imaginativa que permite que la comunidad política se defina en términos de división y participación e incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos. Este planteamiento sugiere repensar la democracia a partir del disenso e inscribe la experimentación sonora como parte del cuestionamiento constante y necesario en un régimen verdaderamente democrático.

El segundo ensayo, *Ciudad y creación: dinámica social en la producción cultural de la región Tijuana/San Diego*, explora la relación entre individuo, creación artística y ciudad. La primera parte del texto trata de describir la compleja relación existente entre individuo, ciudad (como significante de cualquier agregado social) y creación (como referente único de la cultural). Establece las impuntualidades analíticas de una teoría estructural de la cultura, por la cual algunos aspectos prácticos de la vida en sociedad se asumen como determinantes para explicar la totalidad de sus contenidos; la cultura, se mantiene, responde no solo a éstas limitantes, si no al proceso individual que de éstos factores individuales elige un camino u otro para lo creativo. Después de puntualizar lo anterior, se trata de explicar el surgimiento de una imperante “institucionalización” de la cultura, éste sí un proceso netamente social que responde a las realidades socioeconómicas de la contemporaneidad olvidando, a su vez, que todo proceso creativo del hombre es, por definición, un proceso de cultura, dejando a un lado definiciones y jerarquías. Finalmente, se ejemplifica lo anterior con el caso de Insite, propuesta tanto curatorial como institucional surgida en la región de Tijuana San Diego. En esta, a partir de un esfuerzo de coordinación impresionante, se realizaron una serie de ediciones de éste “festival” donde intervenciones artísticas públicas o de carácter social (la obra como acción social) reflexionaban en torno a todo lo que carac-

terizaba a Tijuana San Diego, tanto en sus particularidades como en sus posibilidades alegóricas. Insite, pues, es una posibilidad de las relaciones entre ciudad, individuo y creación planteadas en un principio.

Finalmente, en el tercer ensayo, *Globalización y Mercado como casamata de la Cultura, la Democracia y el Desarrollo*, se realiza un análisis de la cultura, la democracia y el desarrollo, con base en la revisión de la problemática concreta que suscita el uso de conceptos *universalistas* y abstractos en torno a estos temas por parte de organismos internacionales e instituciones públicas. Al ser utilizados en los proyectos y programas nacionales e internacionales, éstos determinan las políticas y prácticas cotidianas alrededor de la Cultura, la Democracia y el Desarrollo. Así, en este ensayo se ubica a la globalización y al mercado como los *lugares* donde se sub-codifican tales ideas, haciéndolas funcionales y consecuentes con su dinámica de reproducción. A su vez, se hace énfasis en la diferencia estructural (contradictoria) entre ideología y realidad, entre lo discursivo y lo práctico que contienen tanto el paradigma de globalización como las *ideas* de cultura, democracia y desarrollos ahí comprendidas, para dar cuenta de las inconsistencias y contradicciones que trae consigo tal proyecto histórico.

### Espacios infinitos de reconfiguración social: festivales, experimentación sonora y democracia

Andrea Ancira García

*La fiesta, por cuanto  
tiene de inopinado, de efímero y de espontáneo,  
es un motor de la existencia colectiva. De ella  
obtiene el hombre el placer de ese „infinito sin  
límite“ del que habla André Breton  
(Duvignaud, 1989)*

Los *festivales culturales*, como parte de las fuerzas de producción creativas de una sociedad, cumplen funciones centrales en el proceso de reproducción y desarrollo de ésta. En los últimos quince años se han realizado numerosos estudios que analizan el papel de los festivales en las sociedades modernas, sin embargo éstos se han enfocado principalmente en el papel que desempeñan como vectores de desarrollo económico y turístico. Así, se podría decir que existe un vacío académico que estudie otras de las tantas funciones de los festivales culturales que también son esenciales para el desarrollo humano de una sociedad.

La hipótesis central de este capítulo es que los festivales y la experimentación sonora desempeñan una función imaginativa que permite que la comunidad política se defina en términos de división y participación e incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos. En ese sentido se estudiarán los festivales y la experimentación sonora como espacios *etopoéticos*, es decir, como formas de conocimiento relacional que afirman y prescriben pero que al mismo tiempo son capaces de producir un cambio en el ser del sujeto (Foucault, 2005, p. 238). Esta función se considera esencial en los debates sobre deliberación y participación democrática en la teoría política contemporánea, ya que critica aquellas teorías que asumen que la

### ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

meta de la deliberación política en la democracia moderna es el consenso, la anulación de la disonancia, la resistencia, y el conflicto.

En este ensayo se explorará el papel del arte de vanguardia y la fiesta en el proceso imaginativo de la sociedad y su relación con la democracia. En específico se analizará la experimentación sonora y uno de los festivales más importantes de música experimental en México: *Radar*. El ensayo se dividirá en cuatro secciones de varios capítulos cada una. En la primera sección se explorará la relación entre fiesta, sociedad e imaginación. Por un lado se hará una revisión de los estudios que han analizado los festivales desde distintas disciplinas, y por otro se presentará la función imaginativa del arte propuesta por el sociólogo francés Jean Duvignaud (1989) la cual se utilizará para analizar tanto la fiesta como la experimentación sonora. En la segunda sección se explorará la relación entre la producción de arte de vanguardia y la democracia, haciendo especial énfasis en la música experimental. En la tercera sección se presentará la historia y evolución del festival de música experimental *Radar* a partir de testimonios de las personas que han participado cerca de éste (productores, artistas, público y críticos). Finalmente en la cuarta sección se analizará *Huey Mecatl*, una de las piezas presentadas en *Radar 2010*, dentro del marco teórico propuesto para poner en evidencia que el disenso a partir de la generación de nuevas formas de hacer, tocar y percibir la música deviene en la construcción de sujetos políticos. Esto como consecuencia de poner en relación nuevas formas de visibilidad y organización con la crítica a los modos de experiencia del hombre contemporáneo.

#### Fiesta, sociedad e imaginación



Desde principios del siglo XX algunos teóricos se preocuparon por analizar la relación entre fiesta y sociedad.<sup>1</sup> Sin duda alguna, el punto de partida es Emile Durkheim (1912) con *Las formas elementales de la vida religiosa*. Durkheim considera los festivales como una “efervescencia co

lectiva” en donde la solidaridad de una consciencia colectiva encuentra tanto su expresión como su consolidación. De acuerdo con Durkheim, esta institución es la encargada de mantener, regenerar y reproducir el vínculo que mantiene unidos a cuantos integran una sociedad. En esa misma época, pero con un planteamiento distinto, Frazer (1922), autor de *La rama dorada*, describió la fiesta como un espacio de reproducción de los sistemas de creencias y mitologías: lo sagrado, la magia y la política emergen, por así decirlo, de estas celebraciones. Otros antropólogos como Franz Boas en relación con los esquimales, Marcel Griaule con los africanos, y Malinowski con los melanesios, sostienen tesis comparables.

Después de hacer una revisión exhaustiva de las diferentes aproximaciones teóricas y empíricas que se han propuesto para estudiar los festivales, Monica Sassatelli (2010) menciona que la mayoría se limita a analizar solamente los festivales tradicionales<sup>2</sup>, a excepción de la propuesta del sociólogo francés Jean Duvignaud (1989). Duvignaud propone una tipología de festivales que divide en cinco categorías: aquellos que solemnizan un acontecimiento de la existencia humana (el nacimiento, la iniciación, el matrimonio, las exequias), aquellos que devuelven a la vida la memoria de un pasado o de una cultura abolida, los rituales, los festivales urbanos (carnavales y fiestas nacionales) y las fiestas privadas, que si bien son múltiples y microscópicas, no tienen otro pretexto más que el juego, el placer compartido o la mera satisfacción de reunir a un grupo de personas (p. 11-12).

Sin importar la tipología, la mayoría de los estudios sobre festivales reconocen la potencialidad transformadora de estas celebraciones. Este carácter transformador obedece al hecho de que la fiesta tiene la posibilidad de desatar un vitalismo colectivo en el que se logran disolver los trazos delimitadores de la individualidad, creando un sólido vínculo fraternal del que se solidifica un “nosotros colectivo” o como la llamó Durkheim (1912) una “solidaridad colectiva”. En este sentido, se podría decir que los festivales contemporáneos, en su mayoría, son una actualización de esa necesidad individual-colectiva de liberar y canalizar una latente energía festiva atesorada por una comunidad. Su naturaleza “revolucionaria” ha sido ampliamente estudiada por académicos como Duvignaud (1973b) y

Burke (1978), quienes han mostrado cómo las más emblemáticas revoluciones políticas contemporáneas han estado siempre acompañadas de un relevante componente festivo. Esto sólo afirma lo que Bolívar Echeverría (2001) también concluye al estudiar la fiesta como parte esencial de la dimensión cultural del ser humano: “de la fiesta a la revolución parece no haber más de un paso” (p. 206).

En este estudio, lo que interesa resaltar es el papel de los festivales como espacios de *acción social*, ya sea de legitimación o rebelión, en donde es posible reconfigurar permanentemente las identidades y relaciones sociales (Guss, 2000). Si bien los festivales se han utilizado históricamente para legitimar proyectos políticos y propiciar una mayor cohesión social a través del enaltecimiento del pasado común de una nación (sobre todo en regímenes totalitarios), estas celebraciones también son esenciales en los procesos imaginativos de una sociedad en tanto que los miembros de una comunidad tienen la oportunidad de imaginar y proyectar un futuro diferente a partir de los momentos de desarticulación de lo cotidiano que la fiesta propicia.<sup>3</sup> Así, a pesar de que la fiesta no sea el elemento dinamizador destinado a engendrar un mundo armonioso y pleno, lo festivo se sigue manifestando como un *intersticio*<sup>4</sup> y un espacio de contra-poder y resistencia<sup>5</sup> (p. 141).

A partir de las innumerables transformaciones que han acontecido en el contexto de la globalización y transnacionalización de los procesos sociales, políticos y económicos, ha surgido un creciente interés por ampliar el concepto de los festivales. Monica Sassatelli plantea re-pensarlos ya no sólo como celebraciones tradicionales de comunidades cerradas, sino también como espacios en donde se “exhibe” la expresión de la diversidad cultural en un lugar determinado. Esta idea proviene de Milton Singer (en Guss, 2000) quien propuso durante sus estudios en la India en los años cincuenta considerar las prácticas festivas como representaciones culturales:

*Los indios, y quizás todos los pueblos, piensan su cultura como si ésta estuviera encapsulada en estas representaciones discretas, las cuales pueden ser exhibidas frente a un público ajeno a la comunidad así*

como a los miembros de la comunidad. Para aquél que no pertenece a la comunidad, éstas pueden ser consideradas como las unidades más concretas y observables de una estructura cultural, ya que cada representación corresponde a un espacio temporal determinado, tiene un principio y un fin, un programa, un grupo de participantes, una audiencia, y un lugar y una ocasión para la representación (p.134).

En esta misma línea, Karp & Levine (1991) definen los festivales contemporáneos como eventos públicos, generalmente relacionados con la exhibición de uno o varios tipos de manifestaciones artísticas o culturales, en los que los diferentes grupos que participan (audiencia, organizadores o artistas) cuestionan y debaten significados involucrándose activamente en el quehacer de la cultura y en el *reparto político*. En este estudio se incorporará esta noción en la que el festival no sólo se circunscribe a una celebración de una comunidad cerrada, sino que se concibe como la institucionalización de la fiesta, ya sea pública o privada y en la cual coexisten en distinta intensidad el ritual, la exhibición y el debate.

Si bien los elementos del ritual y la exhibición coexisten en todos los festivales, éstos se manifestarán de distinta manera dependiendo del tipo de festival que se estudie, ya sea un ritual tradicional o un espacio de exhibición de expresiones culturales. En este capítulo se explorará *Radar*, un festival que se autodefine como un “escaparate de las corrientes alternativas de la música experimental” (Andrés Solís/subdirector de *Radar*, comunicación personal, junio 2010). Este festival entraría en el segundo tipo de festivales (espacios de exhibición) a los que se denominará *festivales culturales*. Éstos se refieren a manifestaciones concretas de la cultura ligadas a la exhibición de expresiones artísticas como el cine, la música, las artes plásticas, la literatura, etc...



En este estudio, el contenido de la categoría de “festivales culturales” se construyó a partir de la definición crítica de cultura que Bolívar Echeve-

rría (2001a) elabora en su libro *Definición de la cultura*. En él, Echeverría define la cultura como el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica, hace de su singularidad concreta (p. 187). De acuerdo con este autor, la cultura sólo se reproduce en la medida en que se cuestiona a sí misma, se enfrenta a otras y se combina con ellas, defendiéndose de ellas y también invadiéndolas. Al ser considerada una dimensión esencialmente humana, la cultura comparte la misma naturaleza “bifacética” que Bolívar Echeverría (2001a) le atribuye al ser social: tiene un carácter práctico y uno semiótico. Por lo tanto, cualquier materialización de la cultura será el producto de la síntesis de un proceso operativo y de proyección del sujeto, que necesariamente gozará de una identidad esencial que refleje la singularidad concreta de éste.

En este proyecto se estudiarán los *festivales culturales* como formas o manifestaciones que permiten analizar la dimensión cultural, tanto en el proceso de producción y consumo de objetos prácticos, como en el proceso de producción y consumo de significaciones –de identidades. A pesar de que la cultura es una dimensión de la vida humana que está presente tanto en nuestro modo de existencia cotidiana como en nuestro modo de existencia extraordinaria, no es sino en nuestro modo de existencia extraordinaria o los llamados “momentos de ruptura”, en los que ésta se manifiesta de manera absoluta.<sup>6</sup> En este estudio se plantea que los *festivales culturales* forman parte de ambos modos de la existencia humana, por un lado como ceremonias festivas y por otro, como espacios de estetización y sensibilización de la vida cotidiana.

Bolívar Echeverría (2001a) hace una distinción entre lo que acontece en la ceremonia festiva y en la estetización de la vida cotidiana. Sin embargo en este estudio se propone sintetizar estos dos elementos, la ceremonia festiva y las artes, para construir la categoría analítica de *festivales culturales*. Éstos representan un entrelazamiento entre dos modos de existencia: el profano (cotidiano) y el sagrado (extraordinario). Por un lado la festividad, entendida como ceremonia ritual, es un momento de ruptura en el que se desata la virulencia en la función metasémica o metalingüística<sup>7</sup> de la vida cotidiana, detonando una reconfiguración en el código de la co-



munidad.<sup>8</sup> Por otro lado, el sistema de las artes forma parte de la existencia profana del sujeto, cumpliendo una función de *mimesis* con respecto al momento sagrado; es decir, una especie de simulacro del momento de ruptura en el que el ser humano intenta y necesita revivir aquella experiencia de plenitud que tuvo en el momento sagrado, para retraerla al escenario de la conciencia objetiva, normal y rutinaria (p. 205).

Con la experiencia estética, el ser humano intenta insertar en la conciencia objetiva, normal y rutinaria, aquella experiencia que tuvo en su visita a la dimensión imaginaria; es decir, procura integrar la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la vida ordinaria (Echeverría, 2001b). Es en este sentido en el que las prácticas estéticas, en mayor o menor medida, evocan la pertenencia orgánica del arte a la vida; eliminan el carácter representativo del objeto del arte y lo convierten en una transformación de la vida misma, en un orden parecido al que tiene la transformación de la vida en las ceremonias festivas.

Arte y ritual, arte y ceremonia festiva tienden a combinarse e incluso a confundirse en algunas de las principales corrientes o en algunos de los niveles esenciales de la exploración formal llevada a cabo por distintas corrientes artísticas, sobre todo en el arte moderno o de vanguardia. De acuerdo con Echeverría (2001a), esta ruptura de la temporalidad extraordinaria dentro de la vida cotidiana, sólo es posible concebirla en el plano de lo imaginario.



En *La Sociología del Arte* Jean Duvignaud (1973) propone una nueva relación entre arte, sociedad e individuo, tomando como base la función *imaginativa* del arte. Si Herbert Read (1984) consideraba que la función central del arte era reconciliar al hombre con la muerte, para Duvignaud el arte conecta al ser humano con la vida; con lo posible. Para este autor “la imaginación es mucho más que el imaginario” ya que “ésta abarca la existencia total del ser humano” (pp. 89-90); tanto la real como la potencial o posible. En esta misma línea de pensamiento, Durand (1981) pro-

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

pone que el arte detona procesos imaginativos en las sociedades, gracias a su capacidad de “eufemizar el mundo, de trascender, mediante la fantasía trascendental atesorada en el depósito de toda cultura, la facticidad de lo real” (p. 409). Por eso, al reconocer el proceso perpetuo de formación en el que se encuentran las sociedades y el mundo, Duvignaud (1973) propone analizar la creación artística como un espejo o esquema de libertad que busca a través (o a pesar) de viejos determinismos, sugerir nuevas relaciones entre los seres humanos, “ya que somos tanto lo que hemos sido como lo que podemos ser capaces, de imaginar” (pp. 143-145).

Retomando las aportaciones de la Escuela Crítica (Lukàcs, Benjamin, Adorno, Goldmann) y de la Escuela de Warburg (Panofsky y Francastel), Duvignaud (1973a) propone estudiar la obra de arte a través de la experiencia artística, tanto colectiva como individual y sus formas de expresión:

*Si queremos entender la experiencia del arte, necesitamos tomarla por lo que es: parte de la experiencia colectiva en la cual el individuo justifica lo que hace de una u otra forma, pero que al final de cuentas éste debe de reconocer que esta experiencia es una actividad en sí misma y no algo que puede ser explicado por teorías de evolución continua, de primitivismo o de lo sagrado (p. 34).*

En la *Crítica a la razón dialéctica*, Sartre (1960) afirma que todo hacer individual es un hacerse, un *hacer a los otros*, pero sobre todo un *dejarse hacer* (p. 182). En este sentido, el artista *se-deja-hacer*; interpreta y transforma de manera singular y única lo que vive y lo que le rodea. Así, aunque la creación artística utilice elementos esenciales del paisaje humano en el que el artista habita, ésta trasciende las estructuras sociales y sugiere una nueva configuración y una redistribución del orden establecido dependiendo de su propio proceso imaginativo.

La *función imaginativa* de Duvignaud se convierte en un concepto clave para interpretar y analizar la producción y el consumo de experiencias creativas y lúdicas en una sociedad, sobre todo la producción de festivales ligados a la exhibición de expresiones artísticas, como es el caso de

este capítulo. En este sentido, se utilizará esta categoría para explorar los festivales de música experimental como nichos en los que el depósito imaginario de una sociedad alimenta espacios de fuga y de resistencia, desplegando lo real en un horizonte con renovadas posibilidades de realidad (Carretero, 2006, p.445) de aquello que, como dice Sartre (1940), “niega y trasciende la ‘forma’ dada mediante la composición de otra posible” (p. 232). David Panagia (2009) argumenta que la irrepresentabilidad de las sensaciones que entran en juego en estos momentos de desarticulación, interrupción y desfiguración de lo cotidiano<sup>9</sup>, rompe con las formas convencionales de percibir y de valorar el mundo, convirtiéndose en un elemento central de la dimensión estético-política de la vida democrática (p. 3). Desde esta perspectiva, el estudio de los festivales culturales y en específico de los festivales de música experimental ayudan a entender mejor la relación entre la producción cultural y el debate democrático. Asimismo, para entender esta relación del arte, la política y la fiesta se considera esencial retomar lo que el filósofo francés Jacques Rancière ha denominado el *reparto político de lo sensible*. Rancière (2009) define el reparto como esa división que hace ver quién puede tener parte en lo común (o público) en función de lo que hace (de la ocupación), del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce, ya que tal o cual ocupación definirá las competencias del individuo respecto a lo común. Así, de acuerdo con Rancière (2009), el reparto político de lo sensible es aquél que se manifiesta entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases salvajes, hundidas en la parcelación del trabajo y de la experiencia de lo sensible. A lo largo del ensayo, pero sobre todo en la última sección, se retomará y se ahondará un poco más en este concepto.

### Vanguardia, música experimental y democracia



Alguna vez Richard Serra dijo que el arte no es democrático (en Levine, 2007, p.1); a partir de esta afirmación dos artistas rusos, Vitaly Komar y

### ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Alex Melamid, hicieron el proyecto *The People's choice (La elección de la gente)*. Este proyecto consistió en hacer una serie de encuestas de opinión sobre el cuadro que más agradaba y el que menos gustaba a la gente en 12 países, con preguntas acerca de los colores, temas o estilos preferidos. En Estados Unidos la mayoría de las personas prefirió representaciones realistas de personajes históricos como Abraham Lincoln, mientras que en Rusia más del cincuenta por ciento prefirió la representación de desnudos, gente común y escenas rurales. En China, este estudio de opinión pública fue una de las primeras encuestas que se levantó en ese país (Levine, 2007, p.1). Vistos los resultados de la encuesta, Komar y Melamid realizaron 12 pinturas a partir de las preferencias de la gente encuestada en cada país. “Este proyecto ha tenido interpretaciones muy distintas”, afirman Komar y Melamid. “Para unos es una parodia del *kitsch* y para otros, una crítica al elitismo que impera en el mundo del arte” (Sierra, 2000, Noviembre 8). Independientemente de las interpretaciones, para ellos este proyecto hace una conexión muy clara entre el arte y la democracia.

Comúnmente se dice que el arte moderno y de vanguardia es antidemocrático en tanto que desprecia<sup>10</sup> o desafía el gusto popular. Sin embargo esta interpretación está ligada a una concepción muy particular de la democracia basada en el consenso. El consenso como meta y valor central de las democracias modernas se fundamenta en la naturaleza desordenada de la sociabilidad humana, la cual, de acuerdo con la filosofía política liberal, se manifiesta cuando los individuos se ocupan de los asuntos públicos. Esta corriente filosófica sugiere que para poder constituir una verdadera comunidad política es socialmente necesario eliminar el desorden contingente e inherente en la interacción sobre lo público. Esto sólo será posible a través de la reconducción de los individuos hacia el goce de los placeres privados. Por ejemplo, Platón decía que el *okhlos*<sup>11</sup> democrático es la turba desordenada de individuos guiada por sus pasiones y apetitos privados. Por otro lado, Aristóteles afirmaba que el desorden en la democracia es la guerra de pobres y ricos, y éste debería ser reconducido por el “arte de la política” hacia una conciliación basada en la apropiada distribución de las funciones y pasiones de los individuos. Tocqueville, en su famoso estudio *La Democracia en América*, dice que bajo el régimen

democrático las sociedades encuentran los mecanismos necesarios para pacificar las pasiones de los hombres que las conforman, logrando que éstas se complementen entre sí en lugar de entrar en conflicto.

En todos estos casos el discurso político-filosófico propone sociedades democráticas sin conflicto, sin paradojas y sin desacuerdos. Esta concepción de la democracia no permite ver al *demos* como un sujeto presente en todo el cuerpo social, capaz de deshacer colecciones y ordenaciones, sino como aquél que se define por su relación positiva respecto del orden que se le asigna en una comunidad dada: la de elegir a sus representantes que buscarán hacer valer sus derechos como individuos. Contrario a lo que se plantea en esta corriente de pensamiento, este estudio rescata la importancia del valor del “desacuerdo” en la democracia y argumenta que las sociedades democráticas necesitan el desafío vigorizante del arte de vanguardia o del arte no-convencional para evitar la homogenización de una ideología dominante; ofrecer imágenes alternativas de lo *que-es* y de lo que *podría-ser* para garantizar la pluralidad y el cambio. Esto hace que, contrario a lo que generalmente se piensa, el arte de vanguardia no sólo sea un elemento positivo para la democracia, sino esencial para su existencia.

Al escribir sobre regímenes totalitarios y el resurgimiento de la nueva derecha, Chantal Mouffe (1999) advierte que ni si quiera la democracia moderna consensual se salva de correr el riesgo de convertirse en un sistema autoritario. Afirma que el extremo apego al consenso puede propiciar un sofocamiento de las ideas y perspectivas alternativas que se ubiquen fuera del *acuerdo social* o del *consenso*, favoreciendo la reproducción de una ideología dominante. En este sentido, si los sujetos políticos democráticos no tienen la posibilidad de reclamar una distribución diferente en un orden político, independientemente de las características institucionales de ese régimen, éste se podría considerar como uno autoritario.

Haciendo una crítica al consenso como el valor central de la democracia moderna, Mouffe escribe:

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

*Lo que es específico y valioso de la democracia moderna es que, cuando se entiende apropiadamente, ésta crea un espacio en el que la confrontación se mantiene abierta, las relaciones de poder siempre se cuestionan y ninguna victoria es definitiva. (...) Esta democracia agonial requiere que se acepte que el conflicto y la división son inherentes a la política y que no existe un lugar en el que la reconciliación pueda ser definitivamente alcanzada como una completa actualización de la unidad de la gente (pp. 745-748).*

Por lo tanto, la idea de una sociedad democrática va más allá de los principios institucionales que la fundamentan como régimen político: elecciones, partidos políticos, división de los tres poderes de la república, respeto a la voluntad de la mayoría y de las minorías. En sus sentido más amplio ésta puede ser entendida como “el modo de subjetivación por medio de la cual existen sujetos políticos” en una comunidad dada y cuya participación toma la forma de contrapoder<sup>12</sup>, partiendo de un principio de igualdad (Ranciere, 2007, p.9). Pensado así el quehacer político, es imposible concebir una sociedad democrática con una forma determinada, ya que sus divisiones y diferencias internas no cesan de trabajar, de orientarse por la posibilidad objetiva (la libertad) y de alterarse por la propia praxis (Chauí, 2008, julio, p.7). La democracia deja de ser el reino de la ley común o del reino plural de las pasiones, para convertirse en el lugar donde la *facticidad* se presta a la contingencia y a la resolución del trazado igualitario<sup>13</sup>.

El arte de vanguardia ocupa un lugar muy especial en la sociedad democrática ya que es una institución<sup>14</sup> cultural que comúnmente se asocia a la resistencia de las corrientes establecidas y a los gustos de la mayoría. Sin embargo, el arte de vanguardia más que rechazar los gustos de la mayoría *per se*, rechaza las presiones populares hacia la estandarización y fragmentación de una sola forma de ver y de percibir el mundo, y busca el ejercicio de la libertad humana.

Lo que Carloine Levine (2007) considera crucial en la lógica de las vanguardias es su relación dinámica con la cultura de masas, el perpetuo movimiento en el que se encuentra y que por momentos ésta se encuen-

tra fuera de las corrientes establecidas al definir su postura de oposición, mientras que otras veces está dentro. El artista y profesor de la Universidad de Buffalo Tony Conrad (2010) argumenta que por lo menos en el campo de la música, esto sucede en ambas direcciones. Al estudiar la historia de la música, Conrad ha demostrado que a lo largo del tiempo los movimientos de vanguardia han incorporado elementos de las corrientes tradicionales, así como éstas últimas han incorporado elementos de las corrientes artísticas de vanguardia. Un ejemplo claro de esto es la creación de la sinfonía europea, que según Conrad, proviene de la “suite francesa”. De acuerdo con él, esta forma musical es una colección de bailes cuya composición está basada en la música popular del Nuevo Mundo, sobre todo de América Latina y las Islas Atlánticas. De igual forma sucede con la influencia dodecafónica en los arreglos de Rubén Fuentes con el Mariachi Vargas de Tecalitlán la cual, según Icaza, se puede apreciar en el disco *15 Huapangos de Oro de Miguel Aceves Mejía* (Carlos Icaza, comunicación personal, julio 2010). Este movimiento pendular entre mayoría/minoría-popular/vanguardia es exactamente lo que para Levine hace que el arte de vanguardia sea un instrumento efectivo para la democracia: “las corrientes de vanguardia incorporan un proceso perpetuo y dinámico de desafiar lo establecido e incorporar la diferencia y la oposición en el corazón del discurso público” (p. 19).

En la configuración de la sociedad, los artistas de vanguardia funcionan como una minoría; como actores *sin-parte*. Esta minoría, al igual que todas las demás minorías, busca un nuevo reparto político y lo hace desafiando el orden establecido a través del arte. Al buscar transformar más que reflejar el orden establecido con sus expresiones artísticas y al proponer la experimentación artística como parte del ejercicio de la libertad, estos actores se convierten en una amenaza a los proyectos políticos que buscan la homogeneidad acrítica y la solidaridad<sup>15</sup>. Así, aunque aparentemente el arte de vanguardia sea antidemocrático, se podría argumentar que éste es uno de los motores que mantienen el carácter dinámico y siempre cambiante de la democracia. Así, cuando Levine intenta definir la relación entre vanguardia y democracia, la describe como una relación de enemigos amigables: “el arte de vanguardia no refleja el gusto de la mayoría (amigos) pero tampoco lo ofende (enemigos), más bien busca desafiarlo para detonar el cambio”

(p. 49). Es en este sentido en el que la música experimental se relaciona con la democracia y el carácter revolucionario de los festivales.



En el poema *Delirios I* de *Una temporada en el infierno* el poeta Arthur Rimbaud (2004) escribe: “El amor está por reinventar, ya se sabe”. Asimismo al escribir sobre la economía de la pasión, Alain Badiou (2010) sugiere: “Hay que reinventar el riesgo y la aventura contra la seguridad y comodidad” (p.6). En efecto, el mundo está lleno de novedades: el amor, la política y la música también deben ser comprendidos en esa innovación. Esto mismo plantea la música experimental: una búsqueda riesgosa y aventurera para reinventar paradigmas y ejercitar la libertad humana.

La música experimental—dice el músico y compositor Iván Naranjo—ofrece una nueva experiencia para la percepción sonora y “ayuda a abrir no sólo los oídos (u otros sentidos) del individuo, sino las ideas mismas y el pensamiento; ayuda a desarrollar la capacidad de reflexión y a darse cuenta que las convenciones estéticas y sociales no son sino eso, convenciones que pueden ser traspasadas, perforadas, y de que hay otras opciones, [además de] que podemos trazar nuestros propios caminos hacia espacios de mayor libertad.” (Iván Naranjo, comunicación personal, febrero 2010) De ahí su naturaleza revolucionaria.

Comúnmente se denomina música experimental a toda obra que utiliza electrónica y no esailable, o bien a la obra multimedia o interdisciplinaria. Sin embargo, la música experimental también puede ser acústica, y no necesariamente se ciñe a algún género en específico. El término de “música experimental” fue acuñado por John Cage en los años cincuenta<sup>16</sup> y la definió como aquella en la que los materiales, la estructuración y las relaciones no son calculados y arreglados de antemano, sino a través de procesos indeterminados regidos por el principio de la *no intención*, en los cuales el resultado, si mucho puede ser atisbado pero no fielmente previsto: “Aquí la palabra ‘experimental’ es apta, mientras se entienda no como un acto descriptivo más tarde juzgado en términos de éxito o fracaso”

so, sino simplemente como un acto en el que el resultado es desconocido” (en Rocha 2010).

A mediados de los años cincuenta, el filósofo y esteta Umberto Eco, que en ese entonces era director cultural de la *Radiotelevisione Italiana* (RAI), conoció a Luciano Berio, quien construyó un estudio de música electrónica en el piso de arriba de su oficina. Este acercamiento con Berio y sus composiciones indeterminadas<sup>17</sup>, llevaron a Umberto Eco a reflexionar sobre la naturaleza de la “obra abierta”. En uno de sus ensayos, Eco (2008) explica cómo la “obra abierta” inauguró un nuevo ciclo de relaciones entre los artistas y la audiencia, así como una nueva mecánica en la percepción estética. En las piezas musicales indeterminadas, el compositor ofrece una obra *por completar* en la que la libertad del intérprete ya no sólo se limita a seguir las instrucciones del compositor bajo sus propios criterios, sino que éste decide la forma “final” de la pieza. Así, la realización de una pieza es el resultado tanto práctico como perceptivo del diálogo que se detona entre el compositor, el músico y la audiencia. En este sentido se podría decir que la “obra abierta” y en general la experimentación sonora, inventa formas sensibles y marcos materiales de una vida *por-venir* (Rancière, 2007).

Un ejemplo claro de una pieza esencialmente incompleta que requiere la colaboración del intérprete y la audiencia con el compositor para su *realización*, es *Scambi* de Henri Pousseur:

*Scambi no es una composición musical sino un campo de posibilidades, una invitación explícita a ejercer la libertad de elegir. Está compuesta por dieciséis secciones. Cada una de ellas se puede vincular con otras dos sin afectar la continuidad lógica del proceso musical. Dos de sus secciones, por ejemplo, se introducen con motivos similares (después de los cuales evolucionan patrones divergentes); de manera contraria, otro par de secciones tienden a desarrollarse hacia el mismo climax. Como el músico que interpreta la pieza puede empezar o terminar con cualquiera de las secciones, éste tiene la posibilidad de elegir un considerable número de permutaciones secuenciales. Asimismo, las dos secciones que empiezan con el mismo*

*motif pueden ser tocadas de manera simultánea dándole la posibilidad al músico de presentar una estructura polifónica más compleja. (...) Si estas notaciones formales se grabaran y el comprador contara con un aparato de recepción lo suficientemente sofisticado, entonces el público general podría estar en la posición de desarrollar una construcción musical privada, y una nueva sensibilidad colectiva en materia de presentación y duración musical podría emerger (Posseur en Eco, 2008, p 168).*<sup>18</sup>

Así, aunque la obra de arte sea una forma completa y cerrada en tanto es única y representa un todo orgánico y balanceado, ésta también constituye un producto abierto debido a las innumerables interpretaciones que puede llegar a tener. Aunque la composición abierta fue desapareciendo en la música clásica durante la mitad de los años setenta, estas estrategias fueron adoptadas por músicos y artistas de otros géneros musicales fuera de la academia, particularmente del jazz, la música de improvisación y la música electrónica.

Rancière (2009) establece que independientemente de la especificidad de los circuitos económicos en los cuales se inserta una u otra práctica artística, ésta representará y reconfigurará los repartos de una comunidad en tanto que la producción artística integre el acto de habitar en el espacio-tiempo del trabajo que da sustento y defina una relación entre el “hacer” y el “ver”<sup>19</sup>. Ahora bien, si se entiende la experimentación en la música como una práctica artística a través de la cual un grupo de actores (tanto el compositor, como el músico y el público) proyectan o pueden proyectar “lo posible de lo imposible”, es decir las infinitas ordenaciones posibles en un sistema dado, entonces también se podría decir que esta práctica artística en la producción cultural asegura el principio de participación y participación básico de una comunidad democrática. Rancière (2009) afirma que esto sucede en el momento que los actores tienen la oportunidad de reconfigurar el código de la comunidad para “actualizar el reparto de las ‘ocupaciones’ que sostiene la repartición de los dominios de actividad” en una sociedad (p. 53).

Retomando el ejemplo de Posseur, este compositor define su trabajo musical como un “campo de posibilidades” (Posseur en Eco 2008). El concepto de “campo” proviene de la física e implícitamente cuestiona la relación clásica entre causa y efecto como una relación rígida y unidireccional. Por otro lado, la noción de “posibilidad” es un canon filosófico que refleja una tendencia por descartar una visión estática y silogística del orden y un intento por descentralizar la autoridad intelectual hacia la decisión personal, la elección y el contexto social. De acuerdo con algunos filósofos como Umberto Eco (2008) y Gilles Deleuze (1994), estas formas musicales son manifestaciones artísticas que expresan algo característico de una época y de la cultura contemporánea en general. Si la “obra cerrada” expresaba el sistema cerrado de la física newtoniana y el universo teocéntrico, las “obras abiertas” expresan el mundo indeterminado de la física cuántica y un universo post-teológico cuyo motor es la necesidad hacia el descubrimiento y el contacto constantemente renovado con la realidad.

En México, específicamente en el sector académico, la actitud experimental sugerida por Cage empezó a florecer en los años veinte, cuando algunos músicos como Carlos Chávez, Ángel Salas y Silvestre Revueltas se unieron al movimiento que creó el poeta Manuel Maples Arce a través del manifiesto *Actual No. 1* (1921). Este movimiento estuvo vinculado a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, sobre todo al dadaísmo y al futurismo. Sin embargo, a pesar de haber sido un movimiento muy propositivo en el que participaron numerosos artistas plásticos, escritores y músicos que simpatizaban con el movimiento Estridentista, el contexto postrevolucionario del país no propició su desarrollo. Como establece Manuel Rocha (2010) en su *Arqueología de la música experimental*: “en el México de los años veinte, el modernismo surgió y murió intempestivamente, ya que el nuevo gobierno revolucionario, en aras de publicitar un nacionalismo mexicano fue sofocando poco a poco las ideas y movimientos artísticos internacionales” (p.4). De este modo, artistas como Diego Rivera y Carlos Chávez, cuya producción artística se empezaba a ligar a la vanguardia internacional, se adentraron en un arte nacionalista que sirvió para legitimar un proyecto político nacional<sup>20</sup>. Si bien la experimentación se podría ubicar a partir de este periodo histórico, no

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

fue sino hasta los cincuentas y sesentas en los que se pueden ubicar las primeras aproximaciones experimentales más serias.

Un ejemplo de esto es el desarrollo de la música electroacústica. En la retrospectiva que realizó Manuel Rocha, este investigador y músico ubica los inicios de la experimentación sonora en México a finales de los años cincuenta, con la obra para cinta magnética “El Paraíso de los Ahogados” de Carlos Jiménez Mabarab (1916-1994). Si bien esta práctica artística se siguió renovando con compositores como Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Raúl Pavón, y después con otros como Mario Lavista, Julio Estrada, Paco Núñez y Eduardo Mata, estas prácticas no fueron exclusivas del medio musical académico. Algunos ejemplos de esta época en el campo de la improvisación son las grabaciones de Juan José Gurrola (1936-2006), quien editó el vinil *En busca del silencio/Escorpión en Ascendente* en 1970; las sesiones de improvisación de Jodorowsky mejor conocidas como *Las acciones pánicas*; algunas de las colaboraciones de Vicente Rojo con Antonio Russek; y el grupo *Alacrán del Cántaro* de Roberto Morales Manzanares.

Cabe mencionar que durante mucho tiempo no existió en el país un espacio o una plataforma que funcionara de manera continua y apropiada para desarrollar la experimentación, producción, difusión y conservación de obras de este tipo. Esto propició que el florecimiento de la música experimental en México se diera principalmente fuera de las instituciones culturales del Estado y gracias a los esfuerzos, a veces individuales y a veces en grupo, de los músicos que incursionaron en este campo.

Desde hace no más de diez o quince años, la producción de música experimental ha aumentado progresivamente en México. Esto ha favorecido una gran diversificación en su producción, tanto en términos de géneros musicales que adoptan esta práctica, así como en los espacios (escuelas, foros y festivales) que apoyan el desarrollo de este tipo de manifestaciones artísticas. Hacer una lista de todos estos espacios en el país queda fuera del alcance de este proyecto, pero algunos ejemplos son el Conservatorio de las Rosas de Morelia, algunos talleres de la Escuela Nacional de Música de la Ciudad de México, la Universidad de Jalapa, el Centro de



## CULTURA PÚBLICA

Investigación y Estudios de la Música (CIEM), el Museo Experimental El Eco, el festival binacional No Idea, el Café Jazzorca en la Ciudad de México, el Centro Cultural Border, el Centro Cultural de Tijuana, el Laboratorio Arte Alameda, el museo ExTeresa, el festival Cha'ak'ab Paaxil de Mérida, el festival Interface de Puebla, la sección de música nueva del Festival Cervantino de Guanajuato, Intolerancia Records, Licuadora Records, AMP Recs, Hacked Tapes y Mandorla, entre otros.

### Festivales de experimentación sonora



Como ya se había mencionado, los festivales culturales son una materialización de la cultura. Como tal, éstos forman parte del proceso autocrítico de la reproducción de un grupo humano determinado. Esto lo hacen a través de su función imaginativa. Al ser espacios de ruptura en los que se desata la función metasémica del individuo, éste se cuestiona lo que realiza en su práctica rutinaria. Durante un festival los seres humanos, ya sea de manera colectiva o de manera individual, pueden reconfigurar el código de un orden dado—ya sea político, social, cultural o económico—. Esto es particularmente importante en el reparto político, es decir en la división de una comunidad que hace ver quién puede tener parte en lo común (lo público) y quién no. Según Rancière (2007) en la edad democrática moderna esta división descalificadora se manifiesta como lucha de clases y proclama en el corazón mismo del conflicto democrático el *poder humanizante* de la división y la participación. Históricamente, las diferencias internas, el descontento, la rebelión, las luchas y la reclamación efectiva de nuevos órdenes sociales, se ubican en el seno del desarrollo de la humanidad; sin éstos se estaría corriendo el riesgo de deshumanizar y despolitizar *la y lo* político en pos de un *status quo* perpetuo. Contrario a lo que predice la teoría liberal de la democracia, en una sociedad verdaderamente democrática el cambio y la división son la regla, mientras que la estabilidad y el consenso son la excepción.

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Los festivales, como catalizadores de la reconfiguración del código de una comunidad, se convierten en arenas en las que el sujeto político democrático tendrá la posibilidad de mantener el carácter siempre cambiante de la democracia al reclamar una distribución diferente de derechos y ordenaciones. Esta idea se contrapone a la “conocida definición de la política como ‘arte de lo posible’ y propone la *verdadera política* como ‘el arte de lo imposible’, el arte de cambiar los parámetros de lo que se considera ‘posible’ en la constelación existente del momento” (Zizek, 2008, p. 33). Asimismo, se reconoce el papel fundamental que estos espacios lúdicos desempeñan en la reproducción cultural de una sociedad; son nichos de recreación y consumo cultural, así como espacios en los que la cultura se cuestiona a sí misma, se enfrenta a otras culturas y se combina con ellas (defendiéndose de ellas y también invadiéndolas).

En el universo de festivales de música, los festivales de música experimental ocupan una posición especial. En primera porque éstos son relativamente nuevos en México (no más de una década), comparados con otros festivales de música más convencional pero que también presentan varios géneros como podría ser el Vive Latino o el Ollin Khan<sup>21</sup>. Segundo porque al tratarse de festivales interesados en una forma de expresión artística muy poco comercial, adoptan “formas” de organización muy particulares. Este capítulo explorará la historia y evolución del festival de música experimental *Radar*. Si bien en los últimos diez años han surgido otros festivales en México que presentan este tipo de expresiones provenientes tanto del ámbito académico como el no académico<sup>22</sup>, *Radar* se ha logrado posicionar como uno de los festivales más importantes de música experimental de México y de América Latina.



*Radar* es un festival de música experimental que se incorporó al programa del Festival de México del Centro Histórico (FMX) hace casi 10 años (2002). Se celebra anualmente en la Ciudad de México y su creador, José Wolfffer lo dirigió y programó los primeros seis años. *Radar* se ha logrado posicionar como uno de los escaparates más importantes de la música

experimental internacional en México y en América Latina, presentando una programación que ofrece experiencias sonoras que procuran romper los parámetros musicales y estéticos del público que asiste a los eventos: “Lo que tratamos es abrir un poco los criterios; venimos a ofrecerle a la gente que se ponga al tanto de las verdaderas corrientes alternativas, que abra su mente” (Andrés Solís, comunicación personal, junio 2010). En los cinco días que dura este festival, la exploración de la disolución de las fronteras entre el arte y la música, la utilización de las más variadas herramientas electrónicas, la aplicación de nuevas estrategias de interpretación e improvisación, y la hibridación de géneros y contextos musicales, convergen para mostrar la situación actual en la que se encuentra la música y la experimentación sonora en el mundo.

De acuerdo con la Asociación Europea de Festivales de Música (1957), un festival es antes que nada un evento festivo, un programa completo de representaciones artísticas que trasciende en calidad a otros programas con el objetivo de obtener un nivel excepcional en un lugar determinado. Por lo tanto, el festival ofrece una experiencia estética específica que sólo se puede obtener durante un periodo limitado de tiempo (Sasatelli, 2010, p. 18). Esto es lo que hace que los *festivales culturales* sean eventos que logran combinar la experiencia humana sagrada con la profana. A pesar de que este tipo de festivales se inscriben en la cotidianeidad de aquellos que participan, el hecho de ser eventos en los que se concentran diversos elementos que de otra forma no convivirían en un mismo tiempo y espacio, los enviste de un aura única. Razón por la cual también se les considera como eventos inscritos en un “tiempo fuera del tiempo” (Falassi, 1987).

Desde una perspectiva organizacional, éstos se podrían considerar como formas híbridas entre “institución” y “formación”, tal y como las define Raymond Williams (1982). Los festivales contemporáneos representan instituciones post-mercantiles que surgen para apoyar la producción de distintas expresiones artísticas a través de la combinación de apoyos gubernamentales, no-gubernamentales y comerciales. El término de institución aplicaría para festivales grandes con una gran trayectoria histórica como el Festival Internacional Cervantino<sup>23</sup>, el cual surgió en un contexto histórico específico como parte de un proyecto nacional que pretendía

posicionar a México en la escena cultural internacional<sup>24</sup>. En este sentido los festivales de música experimental en México no se pueden considerar como “instituciones”. No sólo porque son mucho más pequeños, sino porque no ha habido un verdadero interés por parte de las instituciones culturales del Estado por desarrollar este campo de la producción cultural en el país (Manuel Rocha, comunicación personal, junio 2010). Si bien este festival y otros foros de música experimental cuentan con financiamiento público<sup>25</sup>, generalmente la iniciativa para canalizar fondos públicos hacia estas producciones no emana de las instituciones del Estado sino de los mismos artistas o productores. Esto se explica en gran parte por la escasez de políticas públicas que fomenten el desarrollo de este campo de producción cultural en el país. En este sentido la Secretaría de Cultura del Distrito Federal se podría considerar como la excepción a la regla ya que en el marco del programa Nuevos Públicos, propone fomentar a través de festivales, foros, talleres y encuentros todo tipo de propuestas de producción cultural “alternativa”: desde las artes plásticas y escénicas hasta la música y la literatura. (Secretaría de Cultura del DF, 2010)

Se podría decir que los festivales de música experimental en México florecen de igual manera que la música experimental: de manera “orgánica” y “autogestiva”. Son espacios que generalmente los mismos músicos han construido para poder contar una plataforma de difusión para sus propios proyectos, ya que como lo mencionó el músico Julio Clavijo: “esperar apoyos de instituciones culturales es un lujo que la música experimental no puede darse”. (comunicación personal, mayo 2010) Por esta razón se podría decir que en su etapa de creación, los festivales de música experimental se apegan más a lo que Williams denomina “formaciones” (formas de auto-organización de productores culturales). Es decir, la presentación de músicos y sus obras no es ni el único objetivo ni el principal. Lo que principalmente motiva la creación de estos festivales es el deseo o la necesidad por parte de los músicos y artistas de crear una plataforma en la cual se pueda crear una red en la que se pueda presentar el desarrollo de este campo específico de la producción cultural del país.

Un claro ejemplo de esto es el Festival Internacional de Arte Sonoro de la



## CULTURA PÚBLICA

Ciudad de México creado en 1999 por el artista e investigador Manuel Rocha y el artista plástico Guillermo Santamarina. El objetivo principal de este festival, fue crear un espacio para presentar obras y promover un diálogo entre los artistas, utilizando el elemento sonoro como espacio común. La carencia de espacios en los que se pudieran presentar este tipo de manifestaciones artísticas menos convencionales orilló a los mismos artistas a proponer y construir este espacio. El festival logró su objetivo en cada una de las ediciones: se les brindó a los artistas un espacio en el que presentaron el desarrollo de su trabajo, mientras que también se enteraron de otras propuestas. A pesar de que fue un festival pequeño y de corte un tanto académico, durante sus tres o cuatro ediciones no sólo ofreció una experiencia única y sin precedentes en este país, sino que se podría considerar como el primer festival de este tipo. De manera paralela también se pueden ubicar otros esfuerzos aislados como los conciertos del Café Jazzorca organizados por Germán Bringas y las intervenciones urbanas de artistas como Dyan Primitivo a.k.a. Arthur Henry Fork, Álvaro Ruiz, Arcángel, Manrico Montero y Mario de Vega, entre muchos otros.

En México, como se demostró en el ejemplo anterior, la mayoría de los artistas y músicos tienen que crear plataformas para presentar y difundir no sólo su trabajo sino también el de los demás. Otro claro ejemplo de esto es el Café Jazzorca (1995) antes mencionado y la disquera Jazzorca Records (1991), ambos creados por el músico Germán Bringas. El Café Jazzorca se autodefine como un foro dedicado a la producción de conciertos de improvisación libre y su objetivo es promover y grabar a músicos que desarrollan su “propio lenguaje”, sin importar género o “técnica”. Este espacio ha sido de los pocos lugares que ha conservado su “apertura” y “libertad” en cuanto al tipo de proyectos musicales que se presentan debido a su carácter casi 100% autogestivo. Mandorla Records, sello mexicano creado por el artista sonoro Manrico Montero, AMP Records, Licuadora y Hacked Tapes son también otros ejemplos.

Aunque *Radar* fue creado por un músico de formación, José Wolffer no se dedicaba a la producción musical sino a la crítica musical. Después de estudiar piano en la Escuela Nacional de Música, Wolffer estudió composición en París y Viena. Al regresar a México empezó a escribir sobre

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

música en la cartelera cultural de CONACULTA para el periódico *La Jornada* y también para el diario *Reforma*. Cuando se encargó de la sección de música de la *Revista DF* le surgió la inquietud de crear una plataforma, no sólo para hablar de lo que se hacía en el campo de la música sino para complementar la oferta de actividades que había en la Ciudad de México “sobre todo porque veía muchos huecos, cosas que no se [presentaban] en la Ciudad de México”.

La semilla de *Radar* provino del descontento que sentía José Wolffer, ya que como estudiante de música (1989-1994) percibía que había muy pocas alternativas para escuchar otro tipo de manifestaciones musicales en México. Por ejemplo existía el *Foro de Música Nueva*, que tuvo su época dorada cuando lo dirigió el compositor Manuel Enríquez, pero éste entró en un periodo de declive debido a la falta de una cabeza rectora o curatorial que guiara la programación. En este contexto es en el que surge la idea de generar una plataforma ecléctica que no se comprometiera con ningún género en particular. Si bien *Radar* cuenta con una serie de líneas programáticas, el objetivo principal fue crear un espacio en donde se pudieran escuchar manifestaciones musicales propositivas y novedosas que no tuvieran una plataforma a través de otras organizaciones u otros espacios en el país.

En el 2001 José Wolffer le propuso a Roberto Vázquez, que en aquel momento era el director del FMX, lanzar un ciclo llamado *Radar*. Este espacio estaría dedicado a la exploración sonora, es decir a la presentación de manifestaciones sonoras poco frecuentes y más riesgosas. La primera edición de *Radar* fue en el 2002 y Wolffer lo dirigió durante los siguientes seis años hasta que en el 2007 José Areán le propuso que tomara su puesto como director del FMX. A partir del 2007, Rogelio Sosa sustituyó a Wolffer como director de *Radar* y se formó un consejo directivo de *Radar* que hasta la fecha se ha encargado de la organización y programación del festival. Hasta el 2010 el equipo de *Radar* se conformó por un subdirector, Andrés Solís; un director de producción, Daniel Lara; y un consejo de programación compuesto por colaboradores como Eric Namour, Frances Horn y Daniel Goldaracena.

*Radar* se planteó como una iniciativa conjunta pero independiente de la estructura del FMX, sobre todo de la Dirección Artística. Si bien *Radar* siempre ha contado con el apoyo del FMX, éste ha logrado alcanzar cierta autonomía al contar con su propio consejo directivo, de programación, y según sus organizadores, su propio público. “*Radar* aprovecha la plataforma del Festival para dar a conocer sus actividades, y al mismo tiempo el FMX atiende los rubros de música contemporánea y música experimental gracias a *Radar*”. Este festival es una coproducción híbrida que cuenta con el apoyo, ya sea económico o en especie, de instituciones públicas y privadas. Así, a pesar de que la principal institución encargada de organizar el festival es la asociación civil *Festival de México en el Centro Histórico A.C.*,<sup>26</sup> éste ha logrado independizarse parcialmente del presupuesto del FMX a través de la diversificación de patrocinadores e instituciones que apoyan su realización. Los patrocinadores varían dependiendo de los eventos que se organicen y de los artistas que se inviten en cada edición; algunos de los más recurrentes en los últimos seis años son los siguientes: el Conaculta, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, el Instituto Goethe, la Embajada de Estados Unidos, el Laboratorio Arte Alameda, Radiolbero 90.9, Opus 94, y el Instituto Mexicano de Radio (IMER), entre otras.

*Radar* está estructurado sobre tres ejes: la música clásica contemporánea o música nueva; la música electrónica experimental, consolidado sobre todo a partir de la segunda edición del festival con el programa de DECIBEL curado por Rogelio Sosa; y finalmente, el tercer eje, la improvisación libre. A partir de la tercera edición se agregó un cuarto eje: el rock experimental, “sobre todo [enfocado a] aquellos proyectos que no tuvieran cabida en foros más comerciales en México”, como *Fantomas* en el 2005, *Melt Bannana* en el 2009 y *KK Null y Boredoms* en el 2010. Al analizar el programa en retrospectiva, es evidente que ésa ha sido una veta que ha explotado más Rogelio Sosa en los tres últimos años, sobre todo con una representación muy fuerte del noise y el noise rock japonés. Según asistentes y algunos participantes que se entrevistaron para este estudio, la curaduría de *Radar* siempre ha sido un elemento muy importante que ha garantizado el creciente éxito de este festival. Sin embargo, más que una plataforma para los músicos, este festival se considera como

una plataforma que le ofrece a un público muy específico la oportunidad de apreciar y disfrutar de un gran abanico de proyectos de música experimental nacionales e internacionales. A pesar de que José Wolffer dejó de dirigir el festival desde el 2006, Rogelio Sosa afirma que el equipo de *Radar* ha conservado relativamente intacta la estructura de programación y continúa proponiendo la misma idea que Wolffer trató de plasmar en las primeras ediciones: que la música no tiene fronteras a nivel de géneros y que la gente debería de tener la posibilidad de transitar libremente entre estos géneros (Rogelio Sosa, comunicación personal, mayo 2010).

Al autodefinirse y funcionar meramente como un escaparate, *Radar* se aleja un poco del modelo organizacional autogestivo al que se había hecho referencia al principio del capítulo. Esto se afirma por las siguientes razones: en primera, en este caso cada actor cumple una función específica. Por ejemplo el director del festival, independientemente de su trabajo como artista, asume el papel de director y se dedica a la programación, dirección y coordinación de todos los eventos que se programan en el marco del festival. Asimismo, los artistas van a presentar sus piezas sin tener que involucrarse más en el festival, y si lo hacen es por iniciativa propia. La segunda razón es porque el objetivo principal del festival no es generar una plataforma o un diálogo entre los artistas que se presentan, sino llegarle a un público interesado en estas manifestaciones o a otros públicos que no han tenido ningún acercamiento a este tipo de expresiones. Si bien en algunas ediciones del festival se ha propiciado una mayor interacción y diálogo entre artistas, sobre todo en los talleres que se organizan en el marco del festival, esta interacción se ha dado principalmente por iniciativa de los participantes más que por un interés de los organizadores.

Este festival además de autodefinirse como un espacio de exploración sonora también se ha autodefinido, en los últimos años, como un escaparate de música principalmente internacional. Wolffer argumenta que esto ha sido algo meramente circunstancial. Si bien ha habido una fuerte presencia internacional en el festival, esto se explica porque gran parte de su razón de ser es presentar proyectos que no se hubieran presentado nunca en México. Asimismo, al querer acercar a la gente a esta música

que generalmente se considera difícil, la elección del intérprete se convierte en una de las decisiones más importantes del festival, ya que éste determinará en gran parte la experiencia del espectador. Por lo tanto se tienen que escoger intérpretes que conozcan, toquen y hayan estudiado muy bien esa música, ya que “cuando te enfrentas a esa música que comúnmente se considera difícil, a ese nivel interpretativo se esclarecen una gran cantidad de cosas que como espectador te permiten entrar en ella” (José Wolffer, comunicación personal, julio 2010). En cuanto a la presentación de proyectos locales, Wolffer afirma que *Radar* sí intenta ser una plataforma de lo que se está haciendo en México y por lo tanto también es un elemento importante del festival. Sin embargo al analizar retrospectivamente la programación de *Radar*, es evidente que ésta se ha enfocado mucho más en el componente internacional que en el local.

Otra plataforma importante en campo de la experimentación sonora es el festival *Ch'ak'ab Paaxil* de Mérida dirigido por Gerardo Alejos. Este festival tiene como uno de sus objetivos principales proveer una plataforma que propicie un diálogo entre los artistas nacionales e internacionales que participan en el festival, así como la difusión de algunos de sus proyectos de música experimental, sobre todo de improvisación libre. Estos objetivos son igual de importantes que el de lograr que el público yucateco se acerque a este tipo de expresiones musicales. En el mundo de la música, al igual que en el de las letras o la pintura, sin artista no hay obra, pero la existencia de ésta no se puede separar del espectador y eso es algo que Alejos tiene muy claro. Sería imposible concebir la existencia de los festivales culturales de experimentación sonora, sin músicos que quieran involucrarse, ya sea directa o indirectamente, con el público.

La estructura de financiamiento de *Radar* le ha proporcionado una gran autonomía y libertad a los directores en términos de programación. Sin embargo, ésta se ha adquirido a costa de inscribirse en una lógica muy clara de intercambio comercial<sup>27</sup>. Esta dinámica no es exclusiva de este festival, de hecho sucede en la mayoría de festivales culturales contemporáneos; lo que distingue a los festivales de música experimental del universo de festivales culturales es que en la mayoría de los casos los primeros se organizan sin fines de lucro y por lo tanto sobreviven a base de

colaboraciones o de la participación mal pagada o voluntaria de los músicos y artistas. En entrevista con Rogelio Sosa (mayo 2010), éste afirmó que la mayoría de artistas internacionales que se presentan en el marco del festival reciben honorarios mucho menores de los que normalmente aceptan. El precio de los boletos es otra característica esencial de estos festivales. Como uno de los objetivos centrales de los organizadores es acercar al público a este tipo de expresiones, en la mayoría de los casos los boletos para los eventos tienen precios bastante accesibles con políticas de descuento para estudiantes, o inclusive en algunos casos los eventos son gratuitos. En este punto *Radar* fue la excepción en el 2010 ya que el número de eventos gratuitos disminuyó notablemente y los precios para todos los eventos no sólo aumentaron sino que se eliminó la posibilidad de conseguir descuentos de estudiante. A pesar de que esto generó cierto desconcierto en el público, sobre todo en los jóvenes, Rogelio Sosa afirmó que “la asistencia no disminuyó comparada con años anteriores; el festival ha logrado consolidar un público constante”.

Para el 2011 *Radar* se independizará completamente del FMX y José Wolffer volverá a asumir la dirección. Se está contemplando la posibilidad de que *Radar* sea no sólo una plataforma para presentar proyectos en vivo, sino también como un espacio de divulgación en línea de nuevos proyectos de experimentación sonora así como del acervo de material grabado de las ediciones pasadas del festival. La intención de esto es darle cierta continuidad a todo aquello que se detona durante el festival. La pregunta que surge es si *Radar* seguirá la misma línea de los últimos años o si éste conservará la misión de acercar este tipo de expresiones a todo tipo de audiencias, como lo hizo en sus primeras ediciones, así como de fungir como una verdadera plataforma para presentar los proyectos locales.

### La experimentación sonora está por reinventar, ya se sabe...

A lo largo de este capítulo se ha argumentado que los festivales y la música experimental desempeñan una función imaginativa que permite que

la comunidad política se defina en términos de división y participación y que incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos, es decir espacios abiertos y de confrontación en los que las relaciones de poder se cuestionan constantemente y donde ninguna victoria es definitiva. A manera de conclusión, esta sección analizará la práctica de creación y composición de Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz con la *pieza*<sup>28</sup> *Huey Mecatl* presentada en el marco del festival *Radar* 2010, a partir de las tesis de Jacques Rancière en torno de la estética política. Esto, con el interés de mostrar cómo la puesta en evidencia del disenso a partir de la generación de nuevas formas de hacer y tocar música, deviene en la construcción de sujetos políticos al poner en relación nuevas formas de visibilidad y organización con la crítica a los modos de experiencia del hombre contemporáneo.

Al estudiar el régimen de identificación de los objetos del arte, Rancière (2009) distingue entre las prácticas estéticas y las prácticas representativas. Al reconocer los objetos de arte como prácticas estéticas, este filósofo inscribe la experiencia estética en el marco de la construcción de subjetividades políticas. De acuerdo con este filósofo francés, los objetos del arte son el resultado del desplazamiento del *trabajo* del artista del espacio doméstico y privado al espacio de las discusiones públicas. Por lo tanto, esto es lo que hace que el encuentro con el objeto estético afirme cierta posición del sujeto dentro de la partición y un modo de visibilidad del orden en el que se inscribe. (p. 15). Este orden, según Rancière es el que se cuestiona y se espere redistribuir en el acto estético.

En este sentido, se argumenta que la *pieza Huey Mecatl*<sup>28</sup> es un objeto del arte producto de una práctica artística generadora de sujetos políticos, tanto en el campo del arte como en relación con el todo de la comunidad, no porque de manera explícita se relacione a una postura o una posición dada en el orden social, sino porque propone un modo distinto de repartir el espacio sensible. *Huey Mecatl* (en náhuatl huey=gran mecatl=cuerda) es un instrumento que como su nombre lo dice, funciona como una *gran* arpa que está compuesta por 10 cuerdas cuidadosamente afinadas. De acuerdo con Jerónimo García Naranjo, uno de los compositores de la obra, se utilizó la palabra ‘gran’ tanto para hacer referencia a las propor-

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

ciones del instrumento, como a sus posibilidades sonoras:

“Del estudio de las relaciones entre el todo y las partes de la cuerda, se descubre la multiplicidad de ritmos que son mayormente perceptibles gracias al uso de cuerdas muy largas. De la misma manera, el gran tamaño de la caja de resonancia en juego con las dimensiones de la cuerda, permite la suficiente amplificación, sin apoyo externo, para generar un instrumento de alcances monumentales” (comunicación personal, agosto 2010)

Para la construcción de este instrumento los compositores, inspirados en la música de las esferas, según la cual los cuerpos celestes emiten sonidos armónicos, exploraron la microtonalidad a partir de los armónicos naturales. De acuerdo con Douglas Khan (en Hegarty, 2008, p.6), la concepción pitagórica del sonido ha desempeñado un papel central en la historia de la música occidental, en tanto que ha revelado la capacidad que tiene una línea de representar una infinidad de atributos del mundo. Así, a través de la explotación del potencial musical y expresivo de la línea, estos compositores revelan lo infinitamente musical que es el mundo. Esto recuerda la concepción platónica del universo en la cual las formas de todas las cosas están ahí y los seres humanos simplemente creamos versiones de éstas, o la necesidad de la que habla Rancière (2009) de hacer ficción la realidad para poder pensarla.

Para el emplazamiento del *Huey Mecatl* es necesaria una superficie plana de por lo menos 30 x 30 mts, donde se acomodan 5 contenedores tipo High Cube de 12 metros de largo en forma pentagonal que permite cerrar un espacio de 277m<sup>2</sup>, en donde caben aproximadamente 400 personas sentadas (ver fig.1). Para la interpretación de las dos piezas que se presentaron se convocó a diez ejecutantes y a un director. Si bien el carácter monumental de la *pieza* puede ser lo primero que llama la atención del público, lo que interesa rescatar aquí es cómo a través de las composiciones que se interpretaron con este instrumento estos artistas construyeron un lugar de expresión que no existía, es decir, lograron componer una nueva “decibilidad” que redimensionó el sonido y el espacio<sup>30</sup>.

Esto obedece a la construcción estética de nuevas formas de visibilidad del sonido, ya no como un medio exclusivo de representación de temas jerarquizados y prescritos como legítimos, sino como un modo de ser del hombre que reclama su parte en la escena de la música. En este caso ni la composición ni el instrumento cuestionan el carácter de medio del sonido, sino que amplían sus posibilidades expresivas, de enunciación y de comunicación. Así, los artistas reconocen la capacidad de lenguaje y de palabra que tiene el sonido y la utilizan como recurso compositivo válido para ampliar el repertorio técnico de la música. Esto es evidente al analizar la forma en la que, desarrollo instrumental (uso atípico del contenedor y su naturaleza acústica), investigación tímbrica (basada en armónicos naturales), interpretación (con técnicas extendidas de ejecución musical) y composición (mezclada con improvisación controlada), confluyen en esta *pieza* sonora.

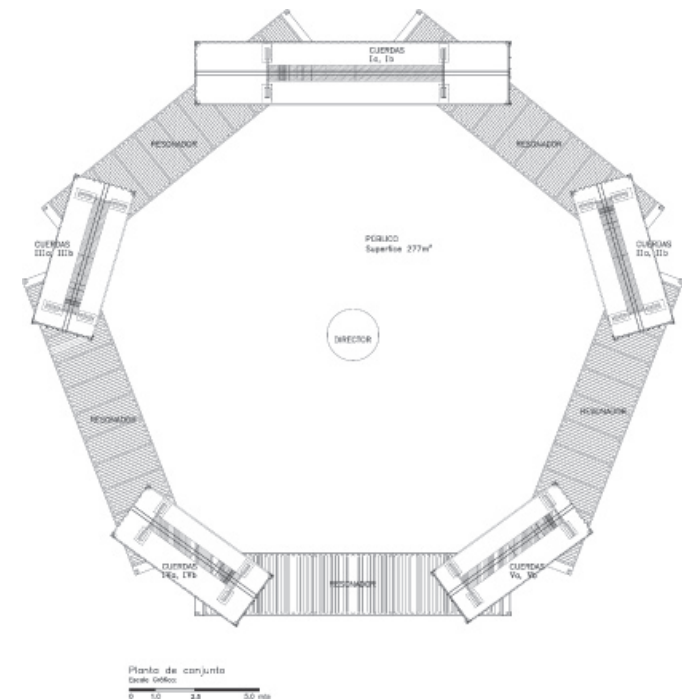
En la presentación de las composiciones de Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz no se emplearon simulaciones estilísticas. El espectador, que está ubicado en el corazón del arpa rodeado de los músicos que interpretan las composiciones, puede ver y sentir claramente el esfuerzo y el creciente agotamiento de los músicos que tocan con sus arcos y martillos las enormes cuerdas y los contenedores. Asimismo, en la parte de improvisación controlada de la composiciones de Jerónimo García Naranjo en la cual el músico intenta evocar emociones como el miedo, la angustia y el dolor, es evidente cómo cada uno de los intérpretes trabajó con la materia sonora y se apropió de ésta convirtiendo esas emociones en algo concreto y real. Es en este momento en el que parece que se franquea el límite entre arte y vida y se crea una nueva arbitrariedad para entender esta forma de sonido en la que intervienen múltiples decisiones de composición, interpretación y de producción cuya finalidad es poner en juego las formas convencionales de percibir el sonido y crearlo.

En esta *pieza*, la mayoría de las decisiones que intentan poner en entredicho los modos legítimos de hacer música, se sitúan en el orden de la experiencia sensible inmediata, vemos esto incluso en los materiales que se utilizaron para construir y tocar el instrumento: los contenedores metálicos, la cuerda de acero, así como los arcos gigantes y los martillos

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL:  
FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

preparados. Asimismo, la espacialización del sonido a través de la forma orgánica del pentágono hace que el oyente se sitúe *dentro* del instrumento, transformando la percepción, diluyendo la escena de la acción con el lugar donde se sitúa el espectador y haciendo visibles otros modos de construir sentidos. Esto supone, entre otras cosas, interpelar al espectador y comprometerlo con la composición del acto estético, asignándole un lugar activo y no contemplativo.

Fig. 1 Vista aérea de Huey Mecatl (cortesía de los artistas)



## CULTURA PÚBLICA

Como se acaba de mencionar, la lógica de esta *pieza* demanda un movimiento de desidentificación por parte del público en cuanto a la posición como espectador, ya que propone otra manera de apreciar una obra que no sólo está situada en el desciframiento de un producto terminado con el que se enfrenta, sino también con un proceso de creación. Esto también obliga al espectador a construir un sentido singular de la obra que recibe, en cuanto a la distancia o la torsión que hay entre el artista y la obra. Este situarse en la *torsión* o en el *litigio* respecto de modos de hacer y de entender, [en este caso, de una *pieza* sonora] es lo que le confiere al artista el carácter de sujeto activo. Escudero explica que como sujeto político, el artista necesariamente desplazará los sistemas de clasificación prefijados convencionalmente. Esto sucede en el momento que el artista decide darle un sentido estético a lo común (lo público) a través de su obra, la cual servirá para verificar la igualdad de ese orden. (Escudero, 2009, p. 10).

Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz instauran al espectador como sujeto político a través de esta *pieza* en la medida en que proponen otro modo de que el espectador sea espectador, y esto lo consiguen constituyéndose a sí mismos como sujetos políticos en relación a la comunidad de músicos a la que pertenecen. Así, a pesar de que aparentemente esta *pieza* no se consideraría una *pieza* política, ésta indudablemente genera efectos políticos en tanto que cuestiona el lugar del espectador y la fuente que produce el sonido.

Analizada como un todo, esta *pieza* les asigna a los compositores, a los intérpretes y al público el papel de sujetos activos, ya que rompe la sensibilidad de las “ocupaciones” que normalmente asumen en la sociedad. En este caso, los músicos rompen sus barreras ocupacionales de “violinista”, “chelista”, o “cantante”, e interpretan la *pieza* a partir de la infinidad de posibilidades que este instrumento les brinda. Asimismo, la distribución del público en el corazón del instrumento no sólo sugiere que las emociones del oyente también alimentan el resultado sonoro, sino también provoca que las líneas que normalmente dividen al público entre clases socioeconómicas se desdibujen y se cuestionen.

## ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Todo esto demuestra cómo el arte es un espacio donde el imaginario social se puede reconfigurar. David Panagia (2009) explica que esto sucede en el plano de las emociones (al cual todo ser humano tiene acceso). Esto le confiere un sentido democrático al arte, ya que éste permite la evolución de la comunidad política a través de la concretización de espacios que expresan el sentir más “actual” de una comunidad; un sentir que quizás todavía no ha sido plasmado en leyes o instituciones, pero que sin embargo le da una forma muy peculiar a cada sociedad.



<sup>1</sup> Aunque el festival es una forma institucionalizada de la fiesta, en este capítulo se hará un uso indistinto de estas palabras, ya que se cree que independientemente de su institucionalización, la fiesta en cualquiera de sus formas cumple la misma función. Esta función se desarrollará más adelante en este capítulo.

<sup>2</sup> Las investigaciones de Durkheim, Turner y Falassi se enfocaron en festivales que se caracterizan por ser rituales simbólicos de comunidades cerradas, generalmente compuestas por indígenas, en los que se reconfiguran los significados de la colectividad.

<sup>3</sup> Revisar Duvignaud (1989) y Echeverría (2001b).

<sup>4</sup> El término intersticio lo propuso Marx para definir el hueco o espacio en blanco en el que los trabajadores de las fábricas realizaban acciones sociales y de intercambio de manera extraoficial dentro de su horario laboral. Al emerger de un sistema de libre intercambio o trueques, estos huecos creaban una comunidad que lograba escapar del sistema de reproducción capitalista para reinventar y proyectar nuevas formas de interacción. Algunos autores como Maffesoli (1993) y Bourriaud (2006) han retomado este término para describir la función crítica de las expresiones culturales que, al discurrir de espaldas y/o en contra de lo institucional, buscan en lo cotidiano lo que lo institucional no le ofrece.

<sup>5</sup> El festival se manifiesta como contra-poder solamente cuando éste es el resultado de la “producción” cultural de una sociedad—en contraposición a la idea de “reproducción”. En el segundo caso, los festivales se utilizan, generalmente por los Estados-Nación, para la creación de imaginarios sociales a través de la transformación de las formas populares en íconos tradicionales. Al utilizar las formas populares como íconos, éstas sufren un proceso de doble reducción en el que, de representar la rica diversidad regional étnica de un lugar—resultado del flujo del proceso social, se unifican en pos de la nación, convirtiéndose en objetos codificados (García Canclini, 1998, p. 479).

<sup>6</sup> La ruptura es un momento de crisis y recomposición imaginaria de la incuestionabilidad de todas las leyes naturales y artificiales de una comunidad que dándose por naturales, sostienen el edificio social establecido. Éstas se pueden presentar en la vida cotidiana como rupturas lúdicas de la rutina, en las que la subcodificación del código está en el grado mínimo de su cultivo o en la existencia sagrada (festiva-ceremonial), en la que el cultivo se vuelve especialmente enfático, autocrítico, reflexivo y metasémico. De acuerdo con Echeverría (2001), la ruptura festiva de la rutina provoca una irrupción mucho más compleja que la ruptura lúdica porque se cuestiona no solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo, es decir el contenido del compromiso que instaura la singularidad, individualidad, mismidad o identidad de un sujeto en una situación histórica determinada (pp. 191-192).

<sup>7</sup> Jakobson (1963) la define como la función del individuo de cuestionar aquello que está realizando, de plantearse las condiciones de posibilidad del sentido de lo que hace y dice en su práctica rutinaria.

<sup>8</sup> Lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza la percepción “verdadera” de la objetividad del objeto y la “vivencia” más radical de la subjetividad del sujeto: perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto para ganarse a sí mismo al ser puesto por el otro como objeto. Se necesita de lo “sagrado”, ya que si el paso del comportamiento ordinario al extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, esta experiencia no alcanza a completarse (Echeverría, 2001, p. 203).

<sup>9</sup> Esto sucede a través de un cambio en las correspondencias organolépticas. Para David Panagia (2009) un cambio en las correspondencias organolépticas se refiere a cómo un cambio en el mundo externo afecta los órganos sensoriales, cómo estos órganos sensoriales cambian a partir de lo que se siente y cómo cambia la correspondencia entre un órgano sensorial y ciertos actos de sensibles a partir de esta cadena de cambios de las sensaciones. Este argumento tiene especial relevancia en la teoría del reparto de lo sensible de Rancière.

<sup>10</sup> Históricamente esto es cierto, por ejemplo en las vanguardias de principios del siglo XX artistas antisemitas como Ezra Pound, F.T. Marinetti y Wyndham Lewis expresaban un profundo desprecio a las masas y otros artistas como Georg Grosz y John Heartfield desconfiaban de la democracia parlamentaria. Sin embargo, de igual manera artistas de vanguardia han hecho explícito su compromiso con el régimen democrático. Por ejemplo el artista alemán Joseph Beuys famoso por su lema “todos somos artistas”. En 1972 lo expulsaron de la Academia de Arte en Düsseldorf por proponer que aceptaran a cualquier estudiante que quisiera hacer arte. Asimismo Picasso se rehusó a que Guernica regresara a España hasta que el régimen democrático y las libertades civiles se hubiesen restaurado en ese país.

<sup>11</sup> Del griego ochlos: significa multitud, masa, chusma, plebe.

<sup>12</sup> La escuela radical francesa representada por Jacques Rancière, Alain Badiou y Étienne Balibar, nos propone repensar lo político ya no como una esencia unitaria en la que se disocia el pensamiento de lo político del pensamiento de poder, sino como una esencia indeterminada en la que las divisiones y diferencias internas no cesan de trabajar, de orientarse y de alterarse por las prácticas sociales. Así, el verdadero sujeto político se constituye cuando su participación toma la forma de contrapoder en un orden establecido.

<sup>13</sup> De acuerdo con el filósofo Antonio González, los actos son contingentes porque acontecen, con independencia que una investigación ulterior determine si su acontecer era o no necesario. Es una contingencia, no en el nivel explicativo, sino en el nivel puramente analítico o descriptivo. Esta contingencia incluye y trasciende la facticidad. Y es que los actos no consisten solamente en la actualidad fáctica de lo actualizado, sino que su acontecer es una actualización. Lo que se actualiza es, si se quiere, un factum, pero la actualización es algo más radical que un factum. Es, si se quiere, un facere en el sentido de un surgir que culmina en lo que surge, pero que no se agota en su término. Factum es en realidad un participio pasivo, que designa lo hecho, mientras que contingens es un participio activo, que designa el surgir de lo que surge, el acontecer de la facticidad.

Ciertamente, el surgir incluye lo que surge, pero no se agota en ello (Antonio González, 2008)

<sup>14</sup> Carloine Levine propone estudiar el arte de vanguardia como una institución. Si bien este término podría parecer como la antítesis del espíritu vanguardista, a pesar del deseo de estar radicalmente fuera del orden social, las corrientes de arte no convencional o de vanguardia sí toman forma de instituciones en tanto que reaparecen con una regularidad sorprendente en el tiempo, están apoyadas y legitimizadas por instituciones y de una u otra manera están organizadas y autoreguladas.

<sup>15</sup> Por ejemplo innumerables artistas fueron expulsados de sus países, ejecutados o enviados a campos de trabajo forzado durante los regímenes totalitarios en el siglo XX.

<sup>16</sup> Este compositor estadounidense introdujo el elemento indeterminado y de notación gráfica a la práctica musical contemporánea bajo el principio de la “no intención”. Influidopor la práctica Zen del Budismo, Cage desarrolló un conjunto de técnicas que le permitían abandonar el control de sus composiciones y ubicarse a sí mismo en el papel de escucha y explorador en lugar de creador. De acuerdo con Cage las composiciones no son objetos sino procesos para generar una acción.

<sup>17</sup> La composición indeterminada es una de las muchas formas que ha adoptado la música experimental. En este tipo de forma musical los compositores se empezaron a cuestionar el carácter esencialmente cerrado de las partituras convencionales. Al determinar el ritmo, la velocidad, la forma y la instrumentación, éstas le dejaban al músico que interpretaba la pieza un margen de creatividad muy pequeño (por ejemplo, con respecto al tempo y a las dinámicas). Earle Brown, compositor inspirado por el jazz de improvisación y las pinturas de Piet Mondrian y Jackson Pollock produjo partituras visualmente atractivas que pudieran provocar que los intérpretes clásicos improvisaran —una habilidad que se había vuelto menos común a partir de finales del siglo XIX. Las piezas de Octubre, Noviembre y Diciembre (1952) las escribió para que de manera progresiva los intérpretes clásicos se liberaran de la necesidad de tener todas



las instrucciones de una pieza antes de tener la seguridad suficiente para tocarla (Cox & Warner, 2008, pp. 165-166).

<sup>18</sup> Según Umberto Eco así describió su composición *Posseur*. Algunos otros ejemplos que se mencionan: *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, la *Sequenza* para solo de flauta de Luciano Berio y la *Tercera Sonata para piano* de Pierre Boulez (Eco, 2008).

<sup>19</sup> Para Rancière (2009), la práctica artística no es el afuera del trabajo sino su forma de visibilidad desplazada. Por lo tanto, el reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble: éste saca al artesano de su lugar, el espacio doméstico y le da “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante (p. 53).

<sup>20</sup> Compositores que utilizaban el sistema dodecafónico propuesto por Arnold Schoenberg, como Francisco Savín, Leonardo Velásquez, Carlos Jiménez Mabarak, son algunas de las excepciones a este abandono.

<sup>21</sup> Ambos se celebran en la Ciudad de México.

<sup>22</sup> Por ejemplo: el festival de improvisación libre *Cha'ak'ab Paaxil* de Mérida dirigido por Gerado Alejos en el que se presenta una fusión de free jazz, música electroacústica y ruido; el *Santa Barbara Impro Fest* dirigido por Germán Bringas en Tlaxcala; el festival *Espejos Sonoros* dirigido por Fernando Viguera, en el cual se presentan diversos estilos y géneros pero sobre todo música nueva y electroacústica en la Ciudad de México. En la misma vena también habría que considerar el festival *Callejón del Ruido* de Guanajuato dirigido por Roberto Morales; el *Festival Internacional de Música Experimental del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS)* en Morelia; el *Foro de Música Nueva “Manuel Enríquez”* del Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNART); y el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Michoacán*. El festival de *Arte Sonoro* del museo *Ex-Teresa* en la Ciudad de México también podría entrar en esta categoría pero a partir del próximo año éste será sustituido por el festival *Circuito Electrovisiones*, un espacio dedicado

para presentar proyectos de experimentación con multimedia.

<sup>23</sup> El *Festival Internacional Cervantino* es un festival cultural internacional, celebrado en la ciudad de Guanajuato con una asistencia promedio de 500 mil personas. Es considerado como uno de los festivales multidisciplinarios y de artes escénicas más importantes de México y Latinoamérica, y es considerado por la cantidad de artistas y públicos que convoca, entre los más importantes del mundo. Se realiza anualmente en el mes de octubre en la ciudad de Guanajuato, México. Su duración promedio en la actualidad es de dos semanas, en las que se albergan funciones multidisciplinarias, actividades académicas y exposiciones de artes visuales, entre otros eventos.

<sup>24</sup> Se originó hace 27 años, cuando el maestro Guanajuatense Enrique Ruelas, celebró el XX aniversario de la presentación de los “*Entremeses Cervantinos*” en Guanajuato, lo que despertó el interés cultural del entonces Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez. El Ejecutivo Federal de ese entonces decidió crear específicamente en esta ciudad, un festival de alto nivel internacional para promover la comunicación cultural, artística y humanística con otros países. En el primer *Festival Internacional Cervantino*, que se realizó del 29 de septiembre al 28 de octubre de 1972, participaron el Departamento de Turismo y el Instituto Nacional de Bellas Artes, en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores. Para el 12 de Octubre de 1972, se instaló oficialmente el Patronato del Primer Festival, cuya presidencia ocupó la señora Dolores del Río. Este festival ahora ya como parte de la Asociación Europea de Festivales, ofrece grandes espectáculos debido al trabajo en equipo que realizan el Gobierno Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el gobierno del estado de Guanajuato, la Presidencia Municipal y la Universidad de Guanajuato.

<sup>25</sup> En el caso de *Radar* aproximadamente el 50% del presupuesto del festival proviene de instituciones culturales públicas, tanto locales como federales. Asimismo, el FONCA también ha sido una plataforma muy útil para impulsar proyectos de este tipo como lo fue el caso en la primera edición de este festival.

<sup>26</sup> Esta asociación civil surge en 1985 por el interés de algunas personas por organizar actividades culturales en los recintos del Centro Histórico. Su primer nombre fue Festival de Primavera de la Ciudad de México, después Festival del Centro Histórico y a partir del 2007 Festival de México. Si bien ha trabajado de manera conjunta con el gobierno federal, el gobierno de la Ciudad de México y la Delegación Cuauhtémoc, esta asociación no depende de ninguna institución gubernamental. Su órgano rector es el Consejo Directivo el cual está integrado por Sergio Otrej, presidente del Consejo desde hace aproximadamente 15 años cuando sustituyó al creador del patronato, Manuel Arango.

<sup>27</sup> El financiamiento privado que recibe el festival ha ido influyendo de manera indirecta en su programación; el ejemplo más claro es el apoyo de las embajadas y organismos internacionales de la Unión Europea que ha facilitado, de una u otra forma, la programación de artistas provenientes de las regiones que apoyan el festival. El nivel de los artistas que se presentan en el marco de este festival no se cuestiona, sin embargo se cree que si el festival sigue funcionando bajo esta lógica ésta seguirá reproduciendo la desigualdad estructural a nivel global no sólo económica sino también cultural. Aproximadamente 40% del presupuesto del festival proviene del FMX y el resto de organismo públicos nacionales e internacionales, principalmente de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM (30%) y embajadas y centros culturales (30%) (entrevista Rogelio Sosa y José Wolffer directores del festival)

<sup>28</sup> Si bien *Huey Mecatl* es el nombre del instrumento que se construyó para interpretar las composiciones de estos artistas, en este estudio utilizaré el término “la pieza” para referirme tanto al instrumento como a las composiciones que se interpretaron con el instrumento.

<sup>29</sup> El sistema de afinación de este instrumento consiste en dividir cada una de las 10 cuerdas dispuestas en afinación pitagórica en dieciséis partes, y al combinarse todas las notas obtenidas y ordenarlas de grave a agudo se genera un sistema microtonal de 96 notas.

<sup>30</sup> El termino decibilidad se refiere a los modos de decir, una forma de

mediación simbólica por la que necesariamente hay que pasar para significar y dotar de sentido a la experiencia.

**BADIOU, A.**

(2010). *Elogio del amor*.  
Barcelona: Café Voltaire.

**BOURRIAUD, N.**

(2006). *Estética relacional*.  
Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

**BURKE, P.**

(1978). *Popular culture in early modern Europe*,  
Londres: T. Smith.

**CAGE, J.**

(1955). *Experimental music*, (Discurso en la Convención de la Asociación Nacional de Maestros de Música en Chicago, Invierno 1957).

Extraído de:

<http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf>

**CARRETERO, E.**

(2006). Cultura festiva. Lo imaginario disloca lo cotidiano,  
*Imaginario*, 13, p. 445.  
Sao Pablo: Laboratorio de Estudios do Imaxinario – LABI.

**CHAU, M.**

(2008, Julio). Cultura y democracia. *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano* (CLACSO Publicación No. 5).  
España: Le Monde Diplomatique.

**CONRAD, T.**

(2010). *Conferencia en el marco del festival Radar 2010* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México.

**DELEUZE, G.**

(1994). *Difference and repetition*.  
Nueva York: Columbia University Press.

**DURAND, G.**

(1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.  
Madrid: Taurus.

**DURKHEIM, E.**

(2003). *Las formas elementales de la vida religiosa*.  
Madrid: Alianza (Trabajo original publicado en 1912).

**DUVIGNAUD, J.**

(1973a). *The sociology of art* (T. Wilson, Trad.).  
New York: Harper & Row.

**DUVIGNAUD, J.**

(1973b). *Fiestas y civilización*.  
Barcelona: Weber.

**DUVIGNAUD, J.**

(1989). El Tiempo de la fiesta. *The UNESCO Courier: A window open on the world*, XLII(12).

**ECHEVERRÍA, B.**

(2001a). *Definición de la cultura*.  
México: Itaca.

**ECHEVERRÍA, B.**

(2001b). *Juego, arte y fiesta*.  
Exposición en FLACSO (Quito).

**ECO, U.**

(2008). The poetics of the open work. En C. Cox & D. Warner (Eds.).  
*Audio Culture: Readings on Modern Music*.  
Nueva York: Continuum.

**ESCUDERO, M. C.**

(2009) La práctica artística como generadora de sujetos políticos:  
Una lectura de Jacques Rancière. *Argumentos*, 22(60), pp. 27-

**FALASSI, A.**

(1987). *Time out of time: Essays on the festival*.  
**Nuevo México:** University of New Mexico Press.

**FOUCAULT, M.**

(2005). *The hermeneutics of the subject: Lectures at the college de France 1981-1982*. F. Ewald, A. Fontana & A.I. Davidson (Eds.) (G. Burchell, Trad.).  
**New York:** Picador.

**FRAZER, J. G.**

(1922). *La rama dorada*.  
**London:** Macmillan.

**GONZÁLEZ, A.**

(2008). *El horizonte de la facticidad*.  
 Extraído de <http://www.praxeologia.org/>

**GUSS, D. M.**

(2000). *The festive state: Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*.  
**California:** University of California Press.

**HEGARTY, P.**

(2008). *Noise/music: A history*.  
**Londres:** Continuum.

**KARP, I. & LEVINE, S.D. (EDS.)**

(1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*.  
**Washington:** Smithsonian Institution Press.

**LEVINE, C.**

(2007). *Why democracy needs the arts?*  
**Londres:** Blackwell.

**MOUFFE, C.**

(1999). *Deliberative democracy or agonistic pluralism?*  
*Social Research*, 66(3).

**PANAGIA, D.**

(2009). *The political life of sensation*.  
**Londres:** Duke University Press.

**RANCIÈRE, J.**

(2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*.  
**España:** Libros Arces-Lom.

**RANCIÈRE, J.**

(2007). *En los bordes de lo político*.  
**Buenos Aires:** La Cebra.

**READ, H.**

(1984). *The meaning of art*.  
**Londres:** Faber & Faber.

**RIMBAUD, A.**

(2004). Una temporada en el infierno. Editorial Antorcha.  
 Extraído de:  
[http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/literatura/infierno/infierno.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/infierno/infierno.html)

**ROCHA, M.**

(2010). *Arqueología de la música experimental*  
 (Cortesía del autor)

**SARTRE, J.P.**

(1940). *The imaginary: A phenomenological psychology of the imagination*.  
**Nueva York:** Routledge.

**SASSATELLI, M.**

(2010). Art festivals and the european public culture. En G. Delanty, L. Giorgi & M. Sassatelli (Eds.) *Festivals and the cultural public sphere*, Sussex: Routledge.

**SECRETARÍA DE CULTURA DEL DISTRITO FEDERAL**

(2010), *Programa de Fomento a la Lectura (enero-marzo 2010)*

Extraído de **HYPERLINK**

“<http://www.cultura.df.gob.mx/transparenciaNEW/fomentoalalecturaanexo1.xls>”  
<http://www.cultura.df.gob.mx/transparenciaNEW/fomentoalalecturaanexo1.xls>

**SIERRA, C.**

(2000, Noviembre 8). ¿Pintan los elefantes mejor que Pollock? *El País*.

Extraído de: **HYPERLINK**

“[http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/\\_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiauycat/20001108elpcat\\_34/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiauycat/20001108elpcat_34/Tes/)”  
”[http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/\\_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiauycat/20001108elpcat\\_34/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiauycat/20001108elpcat_34/Tes/)”

**ZIZEK, S.**

(2007). *En defensa de la intolerancia*.

Madrid: Sequitur.

### Ciudad y Creación: dinámica social en la producción cultural de la región Tijuana San Diego

Fernando Delmar Huerta

*“the quality of blue, the quality of red, and always choosing the place to put it on the canvas, it’s always choosing.... Choice is the main thing, even in normal painting”. Marcel Duchamp<sup>1</sup>*

#### Ciudad y Creación



El proceso de creación resulta estar en el centro de todo producto cultural y es, a final de cuentas, un proceso de elección. Si bien existen diversos límites y obstáculos externos para el “elegir”, muchas veces asentados como una estructura estática de parámetros sociales que responden a cierto momento histórico, es el hombre como individuo el que consciente o inconscientemente responde a ellos para producir alguna obra<sup>2</sup>.

La ciudad en este contexto cumple una doble función, contradictoria incluso. Por un lado, es la definición material de la “estructura estática” antes citada, siempre y cuando ésta se entienda como una *suma* de actitudes y valores sociales preestablecidos de un momento histórico y concentrados en un espacio geográfico centralizado. Sin embargo, también debe de entenderse como otro tipo de suma, una de millones de posibilidades que en el ordenamiento caótico de cada uno de sus habitantes dota al creador de sus opciones para elegir. La ciudad es, entonces, un caos estructurado.

Por ejemplo, imperceptible pero siempre un personaje principal, Dublín aparece en la obra de James Joyce como el eje central de todo su ejercicio

### CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

estético. En *Dublineses* (1914) vigila el acontecer de esos extraños fragmentos narrativos sin ser descrita nunca como un cuerpo independiente al relato; *Ulises* (1922) fue pensada como un ejercicio que recuperaría la esencia e historia misma de la ciudad por si ésta desapareciera; *Finnegans Wake* (1939) logra sintetizar la historia toda de occidente, sus paradigmas idiomáticos y culturales, a partir de una descripción alegórica de la capital irlandesa.

Oculto y presente, la ciudad cumple como vehículo creativo para lograr uno de los objetivos primordiales del arte: la obra como carácter y representación de su autor. No solo la ciudad adereza los textos de Joyce en cuanto espacio vivencial y compartido por sus protagonistas. En muchas de sus líneas las raíces biográficas en lo narrado comulgan con el mismo acontecer del espacio urbano como si se hablara de una misma entidad: obra y autor, obra y ciudad, autor y ciudad.

Aquí comienzan a rebasarse algunas nociones básicas de una teoría *estructural* de la creación. Si ésta subraya la preponderancia de un contexto socioeconómico específico en el quehacer cultural para poder explicar la totalidad de los contenidos, un autor como Joyce trasciende estas ideas al asumirlas, incluso, como una herramienta creativa más: incorpora, por ejemplo, muchas reflexiones de su propio contexto social al cuerpo de sus textos. La ciudad, síntesis espacial del agregado social, es una parte integral de la creación pero no su causalidad única.

La rigidez de un análisis estructural de la cultura, donde tanto creación como creador se encuentran determinados por su condición material y el manejo de clases dentro de la sociedad, hace que los procesos de creación parezcan carecer de una identidad individual que vayan más allá su propio contexto histórico. Si dicho análisis fuera validado como uno totalmente cierto, Joyce perdería la posibilidad de hacer una reflexión crítica y sustanciosa en torno a lo que le rodea. El gesto creativo, independientemente del rubro o categoría cultural que produce, no es más en este contexto que un producto de su tiempo (Bozal, 1999).

La literatura especializada en la sociología de la cultura y la creación, se

encuentra en muchos casos injerta en estos paradigmas del pensamiento. En *Historia social de la literatura y el arte*, Arnold Hauser (1951) no duda en rechazar la independencia del arte ante los esquemas socioeconómicos que le rodean. Si bien es un argumento sólido en cuanto a su carácter teórico, roba al creador la posibilidad no solo de elegir el *cómo* y el *qué* de la creación, si no también de incorporar esos mismos esquemas de socialización a la obra. En muchos sentidos, trata al creador como un agente enajenado por su propio contexto sin que este pueda hacer nada *de él* o *con él*. Cercano en este aspecto a mucho de lo tratado por el Formalismo ruso<sup>3</sup>, elude la posibilidad de tratar a la obra como un objeto orgánico que puede llegar a carecer de una explicación rigurosa y universal, casi científica.

En términos de organicidad y sintetizando los rubros tanto de creación como de ciudad, Manuel de Landa (en Farías 2008) dice en entrevista que uno no puede pensar en lo “orgánico” de los espacios ciudadanos porque el término implica a la “vitalidad” y, por lo tanto, a procesos ordenados en la evolución de su comportamiento. Esta afirmación puede ser interpretada en un sentido contrario: la ciudad, como la literatura, sucede de un ordenamiento natural de partes en principio desorganizadas, de ahí su carácter netamente “orgánico”. En los confines de la creación, el “orden” del proceso creativo sucede a partir de observaciones personales que parten de situaciones completamente azarosas. En pocas palabras, el artista elige a partir de lo que sucede frente a sus ojos, siempre un accidente de la ciudad.

Quizá parezca una obviedad, decir que todo lo que ve el creador no es más que la ciudad, pero de manera discreta se ha diluido mucho el peso del contexto social en la creación para convertirse, nada más, en un espacio de elecciones. La estructura, un conjugado orgánico que nace del desorden, no es más que una herramienta del individuo creador.

Un ejemplo claro de una reflexión *a partir* de la ciudad, no *por* ella, es el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan Van Eyck. Si bien el artista flamenco dependía en cuanto creador de todo el aparato socioeconómico de su época, vivía de patrocinios aristocráticos y seguía las rígidas norma-

tividades estéticas de su disciplina, un análisis breve de la obra demuestra que todo lo anterior, como explicación, olvida su carácter más esencial.

La razón es el espejo. En el *Retrato*, Van Eyck retrata un espejo mínimo en la dirección exacta del espectador, justo en medio de la pareja nupcial implicada en el título. En él, se reflejan a un sacerdote y a un testigo, personajes necesarios para formalizar el rito matrimonial; si bien aparecen todos los elementos necesarios para capturar así una escena común en los límites de lo social, viene la pregunta de por qué no retratar a éstos personajes en la composición central de la pieza. Por qué desaparecer de cuadro a dos figuras centrales para que se consume un rito fundamentalmente costumbrista.

El espejo *refleja* y el autor de la obra es el causante mismo de una *reflexión*. Esta podría tener ciertas connotaciones sociales, personales o históricas, pero lo importante a rescatar es el hecho de que sea el artista el responsable de una acción individual en lo creativo, el no presentar al sacerdote y al testigo. Es ahí donde se acentúan las características personales del creador, donde se juegan los espacios públicos y los privados para el acontecer de un solo individuo. El artista selecciona algunos detalles de su realidad, los piensa, trasciende la estructura.

Si bien Hauser no cae en una laguna argumentativa al decir que, dada la falta de independencia toda obra de arte es homogénea a los paradigmas su tiempo, sí falta en reconocer que existen creadores que le trascienden. No es posible el negar que existe un lenguaje único y universal en los confines de la creación artística, por más que estos sean cambiantes y variables. Más allá del símbolo, de la “cosa”, existe un nivel de interpretación e internalización individual de la obra que se comparte como un acuerdo tácito por todos aquellos que en ella participan: al pensar en el cuadro de Van Eyck se puede reflexionar junto con él las posibles razones de su espejo (Lynch, 1999).

En este sentido, se puede afirmar que la relación primordial entre producto cultural y sociedad no es la que explica a una causalmente en relación a la otra, si no aquella que establece un juego de significaciones que

dotan a la obra de algún sentido (Duvignaud, 1967). El origen creativo de la obra no se explica únicamente por la ciudad; es producto de un arte de la elección, pero la obra es un producto social en cuanto se comparte para ser interpretada y disfrutada.

Un ejemplo claro de este juego sería *Fountain* de Marcel Duchamp (en Moure, 2009). En la obra, un mingitorio se luce en un espacio galerístico tal cual fue encontrado, salvo la firma irónica del artista con el nombre de “R. Mutt”. Lo importante no es la obra en sí, si no el juego social que conlleva: el artista en su intimidad elige el objeto (refleja, reflexiona) para incorporarlo a un juego de significados siempre inmerso en las posibilidades interpretativas de aquellos que lo observan: algunos recordaban el contorno de una mujer hermosa, otros prestaban particular atención a las posibilidades de su título y otros tantos la rechazaron como un engaño y un fraude. La cultura, surge del individuo en lo social y entra a la ciudad para interpretarse y tal vez así trascender en la historia o quedar en el olvido.

La dinámica de la cultura depende casi exclusivamente de la participación activa de un grupo social para darle vida e interpretarle (Duvignaud, 1967). Sin embargo, también responde a un actuar individual en cuanto refiere a una interpretación íntima y perceptiva de lo que se observa. Incluso, pues, en el juego social de sus interpretaciones, pesa en mucho las características individuales de *quién* lo observa.

Walter Benjamín (1982) confirma lo indivisible en lo social, lo personal, lo creativo y las posibles interpretaciones de lo creado. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica* engloba cómo es que la confusión inherente en la modernidad para el hombre y para la búsqueda de la verdad se plastifica en un sistema de signos artificiales interpretables, el lenguaje mismo del arte, que nunca dejan explicaciones satisfactorias. Si bien reconoce la relación entre creación y sociedad, también describe la evolución de un lenguaje propio en el universo artístico nutrido por su entorno pero también distinto a él. El arte existe como un campo semiótico propio que bien funciona con los métodos de comunicación comunes, pero no responde a los mismos.

Se abre entonces la discusión en torno a la diferenciación existente entre el juego simbólico como medio para la comunicación directa, es decir práctica, y el juego simbólico del arte en cuanto a alegoría. Se puede decir que una relación semiótica básica entre dos personas que dirige a una acción en concreto (“pásame la sal”) no carece de subjetividad pero sí depende en su totalidad de un acuerdo social previo para dotarle de significado (Duvignaud, 1967). En ese sentido, el análisis lingüístico de lo existente, de lo representado, se limita a lo que Wittgenstein (1996) llamaría todo lo que “acaece” y abarca siempre un todo en lo social.

Sin embargo, esto pierde parte en lo que comúnmente se conoce como lo “simbólico”: una alegoría no solamente responde a los juegos textuales de lo que refiere si no que añade a ello condiciones que se antojan in-materiales y de carácter espiritual. La metáfora en realidad no funciona como un vehículo de relación entre un signo conocido y otro (lo referido y lo alegórico); más bien, elabora entre ambos al dotarles la característica emocional que dicha herramienta proporciona, creando un código lingüístico similar al llamado práctico pero sujeto únicamente a lo que el individuo mismo entiende de esa relación (Eliot, 1988). El discurso es un fenómeno social, mientras que la apreciación del mismo no siempre lo es. Así, se puede aludir a una “objetividad” en el arte; lo “objetivo” puede traducirse como lo “subjetivamente verdadero”, lo concebible para un individuo dentro de su propio contexto (Berger, 1976). Así, la relación entre creador y audiencia es una relación social, cosa obvia, pero el hacer *con* la obra resulta en fenómenos completamente individuales.

En este sentido, se puede decir que la ciudad es lenguaje, fenómeno social; la cultura es lenguaje, pero la esencia de su creación, el mensaje a traducir, es siempre inexplicable en el sentido de que no es posible asegurar una traducción fidedigna entre una persona y otra. Como en Benjamin, la explicación nunca es satisfactoria. La ciudad es una fábrica de palabras que no siempre serán interpretables de la misma forma ni tienen el mismo origen.





Si bien la producción cultural depende del gesto personal del creador y su apreciación depende de un juego de significados que brincan de lo social a lo particular, el ímpetu de separar a la cultura por rubros y categorías distintas, incluso considerando algunas expresiones como de “alta” o “baja” cultura, no responde más que a una necesidad artificial pero latente en el mundo contemporáneo: buscar un nicho de mercado (Dimaggio, 1982). Los *demographics*, aquella estrategia comercial diseñada para mediar las relaciones entre producto y consumidor, se han convertido en la herramienta normativa básica de la actualidad, cosificando espacios tan íntimos como el de la creación y el momento lúdico que tiene la obra con aquel que la aprecia.

En un estado social inmerso en las posibilidades del consumo, nada entra en juego sin tener en claro los *cómos* de su posicionamiento comercial. En el mundo contemporáneo, todo producto debe ser un objeto explícitamente tipificado en cuanto a sus resultados, creando cada día más productos dirigidos a grupos sociales cada vez más específicos, más ubicados, llegando al absurdo de personalizar cualquier producto si así lo desea el consumidor. No es coincidencia que, en este sentido, un perfil personal en Facebook, donde se moldea el producto a casi cualquier necesidad del usuario, sea el reflejo simbólico de las dinámicas económicas contemporáneas. El resultado prometido, claro, es la satisfacción de cualquier necesidad y urgencia suscitada.

Dicha relación entre producto y resultado necesita de un marco institucional para avalarla (Berger, 1976). Solamente si en el discurso hegemónico de la sociedad se acepta dicha relación es que funciona esa estrategia de mercado, que a su vez invade retóricamente a la sociedad para alcanzar el resultado. La necesidad de venta obliga al acuerdo, que se cumple injerto en un sistema de producción económica ya completamente globalizado.

De esta forma, el producto es solamente vendible si alrededor suyo existen ramificaciones institucionales que así lo legitiman. Publicidad, rubro de venta, distribución, y sobre todo, especificidad: todo producto en un

mercado plagado de iguales debe entenderse como único. Si en este panorama se recuerda la vitalidad individual y subjetiva del proceso creativo y se entiende que por su propia naturaleza es únicamente compartible por la sociedad en cuanto medio para la interpretación, una vez que ya es algo *creado*, no tiene una razón comercializable, *intercambiable*: en el arte, se comparte el espacio de apreciación pero nunca el resultado final, netamente individual. Un producto cultural, de origen, no catapulta a la felicidad de manera inmediata, el mensaje es siempre más obtuso.

Por lo anterior, es necesaria la creación de un terreno simbólico común, compartido entre la sociedad (siempre que ésta es entendida como un potencial de mercado), para poder así incorporar el ámbito de la creación al de los esquemas productivos imperantes. Es necesario, pues, *institucionalizar* a la cultura, dotarla de reglas claras, objetivas, que sirvan a la inmediatez (Ganz, 1974).

Se crean entonces distintos “tipos” o “rubros” de la cultura. Algunos se profesionalizan, algunos desmerecen respeto y para cada uno existen espacios distintos: museos de arte “moderno” perfectamente diferenciables de aquellos dedicados al arte “contemporáneo”, expresiones “populares” que distan mucho de los círculos literarios más eruditos, músicas populares en eterna pugna con aquellas destinadas a un “público conocedor”. La *producción cultural*, en términos conceptuales, se convierte en una abstracción que no dice nada. Para lo *creado* hay siempre un tipo de *creador* distinto, dirigido a un público distinto, con dinámicas culturales distintas y entonces el juego comercial queda saldado: se tiene ya un producto, a un consumidor y distintos espacios de venta (Dickie, 2005).

Pensar en otro arreglo institucional se convierte en una empresa demasiado riesgosa, poco clara, casi imposible: si se define implícitamente a la cultura como aquello creado por el individuo a partir de una observación personal de lo social, integrado a la ciudad para que se interprete y juegue en su trascendencia histórica, entonces entran en la definición muchas otras cosas distintas a las que se acostumbra a asumir como “cultura” (Lowenthal, 1961).

Sin embargo, el ejercicio es interesante: poner al discurso político, por ejemplo, a la par con el *performance* o a una decisión de inversión de capital privado como símil de la literatura puede expandir en mucho el espectro de nuestras percepciones. En el texto no hay diferenciaciones entre “obra” y “producto cultural”, por ejemplo, por esto mismo. Habría que recordar aquí el decir de Borges (en Verdugo-Fuentes, 1986) de que todo estudio filosófico no es más que un compendio de literatura fantástica de la más alta categoría, que si bien podría interpretarse como una elegante designación peyorativa a la historia del pensamiento, puede convertirse en un reconocer de la humanidad creativa, vital, inherente en toda creación humana, sea cual sea.

La *catalogización* de la cultura en rubros específicos en realidad limita nuestras capacidades perceptivas en torno a la creación humana. Decía John Cage (1961) que desarrollar un oído es como desarrollar un ego: cualquier sonido que se encuentre fuera de lo que se ha considerado normal se deshecha de inmediato, perdiendo así la posibilidad de escuchar un universo entero de cosas nuevas. De la misma forma, categorizar expresiones humanas de una u otra forma, tildar algunas como “verdaderas” expresiones de cultura incluso, es perder de vista lo inherente en todas ellas: el acto creativo individual.

Concluye el argumento con una brevísima reflexión, final porque en ella se encuentra un vínculo entre todo lo hasta ahora dicho: el individuo es creativo en la ciudad porque el espacio social, aún plagado de arreglos institucionales artificiales que van más allá de él, es en sí mismo un espacio creado por sus partes individuales. La razón de que la ciudad viva, evolucione y en todo momento se *mueva*, organismo vivo, es por la acumulación de decisiones, “culturas” individuales.

Dublín posibilita un Joyce pero a su vez se nutre de sus textos. Los textos son la ciudad, el lenguaje se dinamiza gracias a la constante comunicación entre sus habitantes y así, en algún punto del camino, el acuerdo social se modifica. En el momento histórico actual el marco institucional normaliza hacia una dirección en lo particular, pero es gracias a que todo lo creado es parte de la cultura que no existen, en sociedad, edificaciones

reguladoras estáticas más allá de un periodo de tiempo definido. Todo es lo humano, y todo lo humano transforma.

#### Insite<sup>4</sup>

*“Someday, hopefully not too far in the future, someone may be ambitious enough to examine a multitude of perspectives on how Insite arose and developed. Ideally such a project would involve dozens of interviews with directors, board members, curators, artists, and critics, maybe even a few politicians. The results inevitably would alternate between some measure of harmony and at least as much dissonance, for what else could one expect for a chronicle of such an unprecedented cultural collaboration between institutions and countries, one that developed fairly self-consciously by stages on the dialogical basis of learning from trial, error, and success?”*

#### Historia Insite 1992-1997

La concepción de Insite tiene una particularidad: no fue concebido como un espacio de representación tal y como los años terminaron por formarlo. Sus cualidades intrínsecas fueron moldeadas por las circunstancias propias tanto de sus organizadores como del contexto histórico y político de los cuerpos sociales que lo conformaban. Se podría aventurar la aseveración de que su éxito se debió a esto justamente, a los azares propios que golpean cualquier espacio, sin dejar a un lado la irrefutable calidad de obra exhibida que sus directivos tuvieron el tino de seleccionar.

La historia se remonta a San Diego y a los andares de Michael Krichman y Mark Quint, profesionistas desencantados que decidieron probar su suerte en el mundo del arte contemporáneo. Formaron primero una empresa de promoción y gestión de proyectos culturales, Quint Krichman

Projects, que terminó por involucrarse con un espacio galerístico de la zona: la Installation Gallery.

Si bien ambos intentos enfrentaron serias dificultades tanto en lo económico como en lo administrativo, sirvieron como un primer escalón para lo que sería Insite: a la mitad de una ducha, Quint percató el hecho de que las múltiples instituciones culturales de San Diego carecían de un espacio central de exhibición, de un cuerpo cultural verdaderamente centralizado. El financiamiento recibido por la Installation Gallery podía servir como modelo para que dichos organismos patrocinaran un proyecto artístico cada uno, que las piezas producidas estuvieran relacionadas entre sí y que la exhibición de las mismas abarcara tanto espacios públicos como privados dentro de la ciudad. Insite '92 fue promocionado únicamente con un folleto breve que describía las intenciones del proyecto y contó con un magro presupuesto de tres mil dólares.

Hasta ese momento, el papel de México/Tijuana fue mínimo y no se había considerado como potencialmente central: a caso fueron algunas piezas exhibidas y trabajadas en la Casa de la Cultura las que dieron una cara binacional a un proyecto cuyos organizadores desconocían totalmente la escena cultural en México. Sin embargo, dos acontecimientos completamente independientes lograron expandir los horizontes culturales de Insite y terminaron por aproximar la cara del festival que se recuerda hoy en día.

Por un lado, hubo una respuesta mediática increíble dados los mínimos presupuestos y capacidades promocionales para el proyecto. Reseñas positivas en los principales diarios de la región hicieron que la inercia organizativa aumentara, ímpetu que coincidió con el fin de la Installation Gallery como espacio de exposición pero no como fuente de recursos. En este contexto fue que la idea de expandir Insite a toda la región de Tijuana San Diego floreció.

Pedro Ochoa fungía como director del Centro Cultural Tijuana (CECUT) y fue el primero en establecer contacto con Krichman, ya entonces director de Insite. Si bien el interés fue inmediato, también fue el recono-

cer que la extensión del proyecto sobrepasaba las capacidades del Centro. Por tanto, el flamante equipo de Insite viajó a la Ciudad de México para encontrarse con Gerardo Estrada, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que brindó el suficiente apoyo institucional federal como para incrementar los alcances del festival a uno binacional y que contaba con la participación de cerca de cuarenta instituciones culturales, cada una apoyando proyectos distintos.

Para no perder el mando en la organización del evento, se estableció un órgano curatorial binacional que vigilaría el buen desenvolvimiento de las producciones. Fue alrededor de esta época cuando Carmen Cuenca, colaboradora del CECUT y varios espacios culturales de la zona, entró de lleno al proyecto de Insite. Su labor consistía en un apoyo curatorial experto, pero sobre todo en servir de enlace con las diversas estancias culturales de México.

Si bien el proyecto contaba ya con un equipo de trabajo sólido y calificado, y con el apoyo de múltiples instituciones que apoyaban su realización, la búsqueda de artistas y de colaboradores, columna vertebral para continuar el éxito del proyecto, se hizo de manera fortuita: por accidentes casuales y coincidencias fraternales se unieron al equipo artistas de talla de ERRE, Silvia Gruner, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Abraham Cruzvillegas, entre otros. A la par, el apoyo de historiadores y estudiosos del arte como Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina sentó las bases para crear un espacio de trabajo que hoy por hoy se consideraría de los más especializados y profesionales en México.

Así, Insite '94 fue un espejo inverso pero igualmente exitoso del evento que le precedió dos años antes. Cabe destacar que el festival se llevó a cabo dentro de uno de los contextos más complejos y delicados en la historia de México: fue entonces y ahí mismo en Tijuana donde se perpetró el asesinato de Luis Donaldo Colosio, centrando la luz de los reflectores mediáticos en una ciudad abatida desde entonces por la corrupción, el crimen organizado y la inseguridad. Lo que es más, el país se encontraba próximo a enfrentar una de las crisis económicas más fuertes de su historia y una serie de maquinaciones políticas que bien pueden encontrar

## CULTURA PÚBLICA

una representación simbólica en el levantamiento guerrillero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional a finales de año.

Si Insite gozó de buena salud durante momentos tan complicados se debe en parte al impecable (y quizá azaroso) diseño de su organización. No hay que perder de vista, sin embargo, que fue también su propia esencia la que lo llevó a alcanzar dicho éxito: fue la primera vez que un esfuerzo cultural binacional tan enraizado en las instituciones de ambos países intentó alejar dicha relación de sus parámetros conocidos y arrojó una luz inusitada en producciones culturales de vanguardia hasta entonces casi desconocidas en la cultura oficial. Se logró Insite en cuanto a la calidad de las selecciones pero también gracias al papel único que representaba para las sociedades de los países involucrados y de las localidades en donde se llevaba a cabo.

### Insite

1997

La realidad de Insite había dado un giro insospechado: para 1997, se había ya constituido con un diseño institucional perfectamente organizado y una serie de actividades paralelas que ayudarían a solidificar las distintas propuestas de los artistas.

Por un lado, el cambio gubernamental sexenal no modificó las estructuras de las principales instituciones culturales en México, lo cual benefició en cuanto que los apoyos a la organización del festival se mantuvieron intactos. A este hecho se suma la activa participación de Alan Bersin, “Zar de la frontera” y procurador de justicia regional californiana, y la de Luis Herrera Lasso, cónsul del gobierno mexicano en la ciudad de San Diego. Acciones oficiales de apoyo para un proyecto de la naturaleza de Insite fueron hasta entonces un hecho sin precedentes, y en mucho beneficiaron la producción de ciertas piezas artísticas que podían enfrentar algunos obstáculos administrativos y legales en su realización.

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

El crecimiento de Insite como institución cultural ya formada trajo ciertas dificultades para su organización: siguiendo el mismo esquema de “patrocinios” por parte de organismos diversos a la producción de obra, se tuvieron que dejar a un lado a varios centros culturales, museos, librerías, entre otros, dado el hecho de que el tamaño de las producciones no costaba para los patrocinadores más pequeños. Aunado a esto viene el hecho de que el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego retiró su apoyo para la organización del festival en ese año, por razones que aún no quedan bien esclarecidas. Esto retrasó la realización del evento algunos meses, dejando a un lado la idea de conformar una bienal comprometida en su temporalidad.

Sin embargo, dos aspectos fundamentales en la nueva realidad de Insite hicieron que dichos obstáculos no afectaran al evento: los patrocinadores participantes reafirmaron su apoyo y la propia organización del festival había quedado dividida, en cuanto costos y administración, en partes iguales para México y Estados Unidos. Si bien la parte mexicana tuvo que recurrir a financiamientos externos y privados para solventar dichos gastos, había conseguido también formar un cuerpo curatorial completamente independiente a los lineamientos oficiales y darle a éste un sentido internacional. Sally Yard, de Estados Unidos, Olivier Debroise, de México, Ivo Mesquita, de Brasil y Jessica Bradley, de Canadá, formaron dicho equipo.

Con esto Insite no dejaba su carácter binacional y regional. Más bien, expandía sus esquemas en cuanto a la reflexión del lugar de frontera y los distintos entendimientos que el mundo internacional del arte contemporáneo podía tener en torno a Tijuana San Diego.

Esta extensión de sus posibilidades vino a la par con el involucramiento de cuerpos académicos distintos, como Néstor García Canclini y Manuel Valenzuela, para generar una reflexión profunda en cuanto a la producción cultural de ambos países y las maneras en las que la situación fronteriza podía afectar dicho movimiento. Fue alrededor de esta época, por ejemplo, cuando el Consulado General de México en San Diego organizó una serie de mesas redondas con los intelectuales más respetados de la

época para tratar la idea de frontera y la vida en frontera.

Dichas actividades paralelas, colaterales casi a Insite, no fueron del todo ajenas a la organización del festival: Krichman y Cuenca esquematizaron suertes de residencias para los artistas involucrados, viajes de reconocimiento a la región para poder entender la complejidad de sus relaciones antes de comenzar a trabajar en sus proyectos. Ejercicios similares de focalización se emprendieron con la misma comunidad artística de Tijuana, incorporando talleres de creación formalizados en las instituciones educativas del país, antes inexistentes.

Esto no sólo hizo que Insite '97 fuera un éxito mayor en comparación con las ediciones anteriores, manejando ya un presupuesto cercano al millón de dólares, si no que ayudó en mucho al descubrir un mundo del arte contemporáneo en México y en Tijuana antes olvidado por la institucionalidad oficial. Nombres como los de Francis Alÿs, Allan Sekula, Betsabé Romero, Marcos Romero (ERRE), entre otros, entraron en los radares gubernamentales mexicanos a partir de su trabajo con el festival. Quizá también por la sólida independencia de su cuerpo curatorial, fue mínimo el reparo para incluir piezas que por su propia naturaleza delineaban posicionamientos políticos e ideológicos, más bien confrontando dichos *oficialismos* con un discurso artístico no bien entendido y apreciado: “por favor, Francis Alÿs no es un artista... el tipo de obras que está produciendo no pueden considerarse arte serio.”

Así, el núcleo institucional de la Installation Gallery/Insite había expandido sus fronteras de tal suerte que en muchos aspectos rebasaba las posibilidades organizativas de las instituciones que le apoyaban, públicas y privadas. Para entonces se había convertido en un cuerpo cultural integral que dejaba atrás cualquier paradigma institucional de la época, creando un espacio único en el mundo por su marco contextual geográfico, curatorial, académico, artístico, histórico.

Insite  
2000-2001

La transformación institucional del festival, así como la naturaleza de muchas de las piezas presentadas, trajo consigo tres dificultades importantes: la temporalidad, la representatividad y la cuestión del espacio.

Un evento artístico de tal magnitud necesita flexibilizar sus intenciones en muchas maneras conforme avanza el éxito y se amplían sus posibilidades. En este sentido, el cuerpo directivo de Insite se enfrentó a varias displicencias de artistas que buscaban forjar proyectos que no cumplieran con los calendarios establecidos. Esto se debía a las propias características de las obras, por un lado, pero también a un compromiso adquirido por vivir la experiencia de frontera, la experiencia de Tijuana San Diego, de ahí representarla con fidelidad. Esto llevó a que un calendario fijo no se cumpliera con rigurosidad, lo cual dejó confundidos a muchos de los patrocinadores, miembros de la prensa, a la propia audiencia.

Que muchas de las obras comenzaran también a visualizarse como intervenciones públicas dificultó en más la situación. Aún cuando es un paso lógico y admisible dados los contextos que rodean al festival, obras en espacio público con una calendarización irregular dejaron en ambigüedad a un público ávido de espacios centralizados y reglas claras.

Lo que es más, ambos factores se aunaron a una queja generalizada, justificada o no, en cuanto a la representatividad del evento: su internacionalización exigía un rigor curatorial mayor y al hecho de que mucha obra local tuviera que ser descartada. Siendo Tijuana San Diego una zona profundamente consciente de sí misma, los artistas de la región se sintieron rechazados por una visión que daban por sentado les pertenecía.

El crecimiento del festival también implicó la creación de obras de una mayor envergadura que no fueron bien recibidas por algunas autoridades oficiales, sobre todo del lado mexicano. Si bien la autonomía curatorial se mantenía intacta, la falta de exposición al arte contemporáneo de algunos organismos gubernamentales hizo que muchas de las obras fueran vistas

## CULTURA PÚBLICA

con reserva, y su realización tuvo que enfrentarse a dicho obstáculo.

La organización se llevó a cabo con éxito pero con estas dificultades de por medio. Esto llevó a Krichman a concluir de este evento: “Viéndolo en retrospectiva, me impresionaron en gran medida muchos de los trabajos realizados para Insite2000-2001; sin embargo, por lo que respecta a la organización resultó ser una experiencia muy dolorosa.”

### Insite 2005

El último registro del proyecto sucedió cuatro años después, cuando la estructura institucional de Insite pareció finalmente adecuarse a sus propias exigencias. Se organizaron, pensados incluso ya como productos editoriales, tres partes distintas dentro del festival: una serie de mesas redondas y grupos de trabajo, las piezas artísticas como tales y una revisión histórica de lo que había sucedido en los episodios anteriores, con la aparición de “módulos de información” sobre Insite esparcidos a lo largo y ancho de Tijuana y San Diego, éstos mismos concebidos como una suerte de proyecto de intervención urbana.

Si se piensa en términos periodísticos, la edición del 2005 fue la más resonante y aparatosa: muchas de las obras trascendieron los ámbitos de las artes (pensando, como ejemplo clarísimo, en el famoso “Hombre Bala” que cruzó la frontera volando por los aires), sus catálogos (de finísima edición, por cierto) tuvieron una distribución muy importante y la ciudad de Tijuana se antojaba ya intervenida en casi su totalidad.

En palabras del colectivo de medios Bulbo, aquel año marcó una especie de clímax en la vida cultural de la ciudad, fue un momento en el cual la región de Tijuana San Diego se convirtió en una de las capitales artísticas y de producción cultural para ambos países.

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

La solvencia financiera de Insite como organización es palpable en la naturaleza de los proyectos (muchos de ellos monumentales) y el ya afianzado amarre institucional que venía gestándose desde antes: grupos norteamericanos sólidos en lo económico que conocían a la perfección los objetivos principales del festival y no condicionaron ningún tipo de apoyo.

Esto se observa en otro aspecto interesante: los proyectos inacabados, que nunca pudieron concretarse. Sea por dificultades tecnológicas, logísticas o curatoriales, se enlistan en el catálogo una serie de piezas sin concluir que no debieron su suerte, en ningún momento, a las faltas de financiamiento; Insite, para estos momentos, se había convertido también en un aparato editorial de altos vuelos que no debía a los artistas participantes, si no ellos al diálogo para con el mismo proyecto.

Así, la edición del 2005 es la que más eco tiene en la memoria y, en términos generales, se puede decir que también resultó ser la más completa. Las dificultades respondieron más a episodios de celos y banalidades y a una falta de compromiso por parte de algunos artistas que a otra cosa. Nimiedades. Absurdos, todos olvidables.

De por qué no se volvió a realizar, de forma cuasi-bienal, otra edición del proyecto, tanto Carmen Cuenca como Michael Kirchman responden que, por el momento, no responde a las propias necesidades orgánicas ni de la ciudad ni del estado de la producción cultural en la región. No existen intenciones de desaparecer a Insite como idea ni mucho menos, simplemente se trata de hacer una pausa prolongada para asentar tanto logros como deficiencias.

Quizá por eso es que Insite, por el momento, se vuelca hacia adentro y en próximas fechas expondrá los resultados de su autoreflexión: una exposición de sus archivos y la canalización de algunos artistas de la zona a espacios dentro del Distrito Federal se antojan como una nueva forma de expresión del festival un poco más discreta, humilde, olvidando las regiones y enfocándose en sí misma.

## CULTURA PÚBLICA

### Consideraciones

Si bien se han detallado los ejes centrales de la evolución histórica de Insite tanto como cuerpo institucional como proyecto/festival artístico y cultural, poco se ha dicho en torno a las obras presentadas en el mismo.

A continuación se presentan una serie de breves reflexiones sobre algunas de las piezas, en realidad pensares que giran en torno a la región de Tijuana San Diego, a Insite, a la concepción de la ciudad y, finalmente, a las cualidades poéticas o líricas de las mismas. Deben de pensarse como ejemplos puntuales de la reflexión entablada en las primeras páginas del texto, donde en abstracto se pensaba en algunas suertes de la relación entre ciudad y creación.

### Obras

*Visible. Artista: Rubens Mano.*

**Visible** es una propuesta de arte público de bajo perfil. Trata de desnudar las historias ocultas de los flujos migratorios de la zona haciendo que aquel transeúnte fronterizo imperceptible se vuelva, de pronto, visible.

El artista reparte pins de edición limitada que llevan, como símbolo único, el título del proyecto. Los da a aquellos tijuanaenses que acostumbran cruzar la frontera con regularidad.

A partir de ese momento, espera que con su producto, un brevísimo detalle de producción en serie, se revelen las identidades e historias de todos aquellos que lo llevan cargando. Vislumbra crear un sentido de comunidad identitaria visible para la población en general pero únicamente experimentado por el que lo trae puesto: la frontera no se describe con cifras y mapas, simple y llanamente se vive en el día a día. Si un portador mira a otro por las calles de California, tiene por seguro compartir esa vivencia.

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

De esta forma, el artista descubre a la región, por ejemplo a la ciudad, más como un gran escenario de universos microscópicos que como un agregado unificador. Las historias de cada quién son las que dan sentido a un espacio limitado por la geografía, acotado por el lenguaje, pero que existe únicamente como un reflejo de la consciencia de lo individual: Tijuana San Diego se vuelve visible, existe, nada más cuando dos participantes en el juego de Mano se encuentran. Otros momentos de la ciudad permanecen guardados en la memoria de sus habitantes, aún no adquieren vida. La frontera es la suma de todos esos imaginarios.

Por ejemplo, si uno pregunta lo que representa Tijuana San Diego para sus habitantes, si uno quiere indagar acerca de sus características principales, no encuentra una respuesta común. Aquellos lugares comunes, muchas visiones capitalinas, de que Tijuana es una “ciudad de paso”, un lugar “identificado por su falta de identidad”, faltan en reconocer que el problema es mucho más complejo.

Raúl Cárdenas en entrevista (Comunicación personal, junio 2010), por ejemplo, habla de un contacto inicial con Tijuana gracias a las enormes oportunidades de accesos culturales que le aventajaba la ciudad fronteriza, mientras que José Manuel Valenzuela (Comunicación personal, junio 2010) concentra sus atenciones en las complejidades, incluso topográficas, de la región. La “ciudad de paso” se convierte en un lugar “de muchas fronteras”.

### La Esquina/Jardines de Playas de Tijuana.

*Artistas: Glassford & Parral.*

Thomas Glassford y José Parral edificaron la única obra permanente en la historia de Insite. En la esquina última del occidente mexicano, “la frontera de América Latina”, diría José Manuel Valenzuela, en la zona de Playas de Tijuana, rehabilitaron el espacio público con ánimo de sustentabilidad ecológica y respeto a las figuras históricas. Construyeron un parque de diminutas proporciones.



Más que un proyecto artístico *per se*, respondía una necesidad imperante en la ciudad, según los creadores, de gestar un sentido de comunidad y reverencia histórica en un sitio olvidado por las dinámicas urbanas del resto de Tijuana. Había, de alguna manera, que pagarle respeto, pero con la discreción suficiente que merece un momento tan simbólico como el de esa frontera. Hacerlo, en palabras de Glassford, “un lugar más cultural” (Comunicación personal, junio 2010).

El problema viene cuando se observa la relación del tijuaneño con el espacio público y con la cultura de su lugar. El Centro Cultural Tijuana se erige como el símbolo arquitectónico de la ciudad, quizá sea el centro público más respetado y mencionado, aún cuando permanezca casi vacío. A cinco años de su creación, **La esquina** de Glassford y Parral permanece abandonada, a la mitad de otra remodelación. “Tijuaneada”.

Lo “tijuaneado” es lo abandonado por la ciudad y el habitante, lo dejado a su suerte, lo remachado con torpeza e improvisación, lo erosionado por el clima y la demografía, la característica estética de mucho de lo que sucede en la ciudad. El colectivo de medios, Bulbo, retrata bien la idea en su documental “Tijuaneados Anónimos”, donde algunos habitantes de la ciudad dejan en claro que el olvido por lo material no es otra cosa que el olvido por ellos mismos. Desaparece la ciudadanía, aquella destinada a ocupar el espacio público.

Glassford y Parral tuvieron una idea noble, quizá con futuro en otro contexto social, pero olvidaron la ciudad misma de su trabajo. Olvidaron que es difícil leer a Tijuana y para que exista un contacto en directo con su población en términos de dinámicas culturales, es importante quizá empezar por algún otro lado.

Marcos Ramírez decía que el impacto que tenía el arte público en la ciudad era siempre bueno, porque obligaba a la gente a apreciarlo; tenían que aprender a entenderlo. Con **La esquina** no se logró ni un primer paso.

### The Loop.

Artista: Francis Alÿs.

Alÿs encontró una nueva forma de cruzar la frontera: de Tijuana viajó hacia el sur, aferrado a la línea costera del océano Pacífico, para cruzar la masa marítima, llegar a Australia, subir hasta el sudeste asiático y de ahí encontrarse con suelo estadounidense. Registró su viaje con algunos objetos, postales, un correo electrónico y su propia propuesta escrita.

La acción fue polémica y en algunos momentos duramente criticada. El derroche de gastos, algunos argumentaban, no justificaba los resultados; la simpleza de la idea cayó como sorpresa para un proyecto como Insite, donde algunas propuestas sufrían de meses de planeación y discusiones acaloradas. Alÿs, sin embargo, salió triunfante, y la obra ha permeado en la memoria de todos los actores involucrados en la historia del proyecto.

Quizá la razón de la polémica es que la pieza tocó fibras muy sensibles para los habitantes de la zona y las posturas oficiales del gobierno mexicano. A final de cuentas, el artista belga borró con un gesto toda la carga simbólica y cultural de la frontera entre México y Estados Unidos, reduciéndola a un estorbo de tiempo y espacio.

Acertó porque cabe la pregunta de si la frontera es un mito, una construcción social que día con día se nutre a sí misma. Cuestiona si, más allá de las dinámicas económicas, la frontera para Tijuana es un evento más grande de lo que en verdad podría llegar a ser.

Fernando Delmar Romero, diplomático cultural mexicano en la región durante el tiempo de la realización de la obra, describe las distintas percepciones en torno a la frontera por parte tanto de mexicanos como estadounidenses: “Para Tijuana, la frontera está en los Estados Unidos, mientras que para éstos últimos, se encuentra en el océano Pacífico” (Comunicación personal, junio 2010).



## CULTURA PÚBLICA

Mucha de la mitología social de Tijuana, del imaginario creado por sus habitantes, se basa en aquella división territorial. Quizá pocos se han preguntado si realmente merece tal peso, si no son esfuerzos desgastados sin algún resultado, si no han hecho más que crear un “loop” histórico que los hace caer en el eterno retorno del migrante.

### Toy An Horse.

*Artista: Marcos Ramírez ERRE.*

Un caballo de Troya, de dos cabezas, estacionado sobre el cruce fronterizo automotriz entre Tijuana y San Diego. Es de compuesto de madera y está armado con sencillez. No demuestra una estructura demasiado complicada. Puesto ahí, así lo constata el registro oficial de la obra, para que el emigrado piense el lugar en dónde está.

Es una obra muy sonada dentro de la historia de Insite, quizá la más, por su carácter público: si bien otras piezas y acciones presentadas gozan de esa característica, ésta no cumple ninguna otra función más que la de la reflexión que genera al observarla. Al menos, las preguntas que vienen a la mente cuando se analiza dentro de su espacio contextual: ¿quién trata de invadir a quién? ¿Hasta qué punto el auto es un nuevo vehículo para la invasión? ¿Quiénes son los guerreros?

Troya funciona como una metáfora aplicable a muchos de nuestros momentos cotidianos, pero el caballo nunca voltea hacia los dos lados. Esta dualidad es otra de las características fundamentales de la región Tijuana San Diego: en cada frontera, hay un acceso y un candado, y el profundo contraste entre la suma de realidades mexicana y estadounidense remite tanto a la oportunidad (de trabajo para los mexicanos, de divertirse para los jóvenes californianos) como a la desesperanza (la pobreza, la enajenación). **Toy An Horse** es un juguete para esta situación, alcanza para ambos lados.

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

Raúl Cárdenas en entrevista (Comunicación personal, junio 2010) menciona cómo Tijuana le presentó un panorama de enormes posibilidades, por frontera, sin dejar a un lado su país natal. Tobias Ostrander extraña, desde su posición de gestor cultural en territorio mexicano, la profesionalización institucional de la cultura estadounidense. Cada uno de los casos muestra cómo la cercanía geográfica, en realidad una económica y social, no hace más que crear un vínculo creativo y destructivo entre ambos lados.

El caballo de Troya fue un regalo, un posible juego, que se transformó en una tragedia militar. La relación entre México y los Estados Unidos pende del delgado hilo de sus ciudades fronterizas, aquellas donde la figura del vecino se entiende con mucha mayor dimensionalidad y seriedad que en otras partes del país. Enormes ventajas traen enormes desventajas.

### By The Night Tide.

*Artista: Helen Escobedo.*

De nuevo el escenario es Playas de Tijuana, que alberga el cruce de la frontera política entre México y los Estados Unidos con el océano Pacífico. En la línea costera, de lado mexicano, hay tres catapultas creadas con los que parecen ser deshechos de antenas parabólicas, cargadas con piedras y apunto de ser disparadas con dirección al mar. El título, que remite al cuerpo oceánico, probablemente identifique a éste como el posible enemigo; al menos, como el testigo vigilante de las armas.

Esta pieza es especial por su origen fundamentalmente poético. Deja a un lado los complejos pensares de la situación geopolítica, regional y mundial, para concentrarse en la imagen quieta: el mar recibirá los impactos de dichos proyectiles sin fin alguno, sin daños, sin que nadie se entere, quizá se activen las catapultas por la acción de algún ocioso o la erosión de las sales, puede no referir a más. La ciudad se anula con la geografía.

## CULTURA PÚBLICA

Tijuana piensa en sus espacios naturales más como posibilidades urbanísticas que por su carácter bucólico: accidentada por cerros inmensos que la parten, ha resuelto su inconformidad con grandes desarrollos viales que la hacen fácil de manejar y poco atractiva para el peatón.

Quizá esto venga de su origen: ciudad de fiesta para las aristocracias norteamericanas, sería primero poblada como un centro de entretenimiento donde el borracho llegaba por vehículo y regresaba por la misma vía, aprovechando la playa en California y los placeres carnales del otro lado de la frontera. En un principio, no había acceso a Tijuana desde la República Mexicana.

Así, la ciudad fronteriza aprovecha poco su cercanía con el mar. La misma zona de Playas de Tijuana funciona idealmente como un centro turístico nocturno más que como un espacio público para los locales.

Quizá la alegoría funcione en este sentido: más allá de las dinámicas urbanas, de las armas (catapultas) como un claro producto que parte de lo social, se encuentra el mar. Imbatible, indiferente a cualquier forma de ataque. Lo que peligró en verdad, entonces, es su olvido.

### **The Middle Of The Road.**

*Artista: Silvia Gruner.*

Cientos de reproducciones de la diosa azteca de la fertilidad, Tlazoltéotl, yacen a punto de dar a luz en pequeñas bancas instaladas sobre la línea de frontera. El dolor en su rostro refleja el dolor mismo del emigrante, mientras que su simbología remite a la promesa de una nueva vida, del otro lado.

Hacia poco que el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) había entrado en vigor, y el flujo migratorio fue mucho mayor al esperado. Sobrepasaba por mucho el equivalente proporcional y económico del flujo de bienes y servicios, y la realidad de la migración a los

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

Estados Unidos se convirtió en una primicia para el gobierno mexicano alrededor de estos años.

Esto es importante por la sencilla razón de que Tijuana, en mucho, es un reflejo de sus tiempos. Marcado primero por los casinos, después por la frontera y finalmente por el narcotráfico y la violencia, ha creado sus identidades por factores muchas veces externos. Si bien esto puede ser aplicado para muchos centros urbanos del mundo, su condición geopolítica la hace particularmente vulnerable a cualquier influencia del exterior.

Tijuana no ha dejado de virar hacia la frontera, justificadamente o no. Centra incluso su propia raíz cultural (reflejada por Tlazoltéotl) en este aspecto, olvidando a ratos la posibilidad de mirarse a sí misma.

Recibe a cientos de miles de migrantes, más allá de los que tratan de cruzar la barda, y no ha sido capaz de externar esta cualidad de ser un punto de mezcla fundamental para el resto del país: su núcleo urbano crece cerca de tres hectáreas al día, es la cuarta potencia urbana económica del país y aún así es categorizada por la frontera y, en años recientes, por la violencia.

Sigue siendo, pues, un lugar donde Tlazoltéotl tiene sentido como icono simbólico, a pesar de tener miles de otras posibilidades que permanecen en el olvido; claro, asumiendo que ése olvido es responsabilidad del resto de los habitantes de un país que ha dejado a Tijuana a su suerte, arrinconada en el límite de América Latina, sola frente a la aparente inmensidad de los Estados Unidos.

Tijuana necesita de una nueva vida. Dejar de pensar en la que le depara del otro lado.

## CULTURA PÚBLICA

### Tijuaneados Anónimos.

*Directores: Bulbo.*

TA es un documental que versa en torno a un grupo de auto-ayuda creado por el colectivo de medios Bulbo, en donde se discuten o, más bien, se “confiesan” los asistentes acerca del vivir en la ciudad de Tijuana y sus diversas complejidades. Fue filmado en un momento de muy cruenta violencia para la zona, y pueden verse registrados diversos testimonios del día a día en semejante situación.

Quizá la más importante lección consecuencia del ejercicio se observa en el agradecimiento de los participantes por la creación del proyecto, una suerte de alabanza por crear un espacio de verdadera solidaridad civil en un contexto en el cual el tejido social se antoja inexistente. Otro detalle a observar en el documental es el poco éxito obtenido en suscitar un interés genuino para el proyecto más allá de las personas involucradas desde un comienzo.

Tijuaneados Anónimos entonces se resuelve como un proyecto, en sí mismo, “Tijuaneado”, esto es, dejado a su suerte en una ciudad donde el cuerpo social que la habita parece olvidar su cuidado y atención. El grito desesperado por tomar acción se disipa en un clima de violencia, incertidumbre y desesperación.

Pregunté a José Luis Figueroa (Comunicación personal, junio 2010), miembro fundador de Bulbo, si la creatividad funcionaba como válvula de escape y reconstrucción en un medio tan adverso. Respondió que si la crisis es tan aguda como la que parecía vivir Tijuana en esos momentos, incluso la voluntad creativa desaparece.

También mencionaron que, en algún momento, Tijuana se sentía como una ciudad compleja pero llena de oportunidades, de accesos. Raúl Cárdenas afirmó algo semejante (Comunicación personal, junio 2010), y la inusual llegada a la ciudad por parte de Carmen Cuenca como medio de supervivencia confirma de alguna manera esta situación. Se puede pensar entonces que aunque Tijuana es una ciudad escasa de espacios comunitarios,

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

es lo suficientemente accesible en sus dinámicas como para poder albergar un proyecto semejante al de Tijuaneados Anónimos.

Los doce pasos de cualquier programa de rehabilitación tienen como punto de partida el reconocimiento de la voluntad de aquel que quiere cambiar su vida. Tijuana, como organismo vivo, se encuentra herida pero alcanza en momentos a reconocer sus posibilidades hacia la mejoría.

### Torolab

*Artista: Raúl Cárdenas*

Originario de Mazatlán, llegaría a Tijuana por su necesidad de recorrer nuevos horizontes. La capital del país le parecía, al momento de su arribo, insuficiente para cumplir sus objetivos. Baja California, así lo narra, estaba a un autobús de distancia de aquel monstruo urbano que es Los Ángeles. Además, no dejaría de ser norteamericano (Comunicación personal, junio 2010).

Esta búsqueda de nuevos horizontes pronto se descubrió como una búsqueda para encontrar aquellos espacios en donde la persona común y corriente se transforma en un ciudadano y piensa, a veces actúa, en las formas que lo pueden llevar a la felicidad. La obra de Raúl Cárdenas entonces cumple la función de acercar a quienes se involucran en sus proyectos (ya como colectivo, como Torolab) a las utopías sistémicas que siempre ocuparon sus mentes.

Por lo mismo, tiene la particularidad de percibir todo como un acuerdo social, léase un acuerdo institucional, y partir del mismo para generar dinámicas que impacten los movimientos diarios de cualquier ciudad. Habla de la salud individual como un elemento integral para la acción política (que, sobra decirlo, no se entiende con ánimos de militancia) y lo plantea en un nivel equivalente al del medio ambiente. Observa siempre el potencial humano, netamente individual, que resulta de un buen

## CULTURA PÚBLICA

arreglo institucional en el agregado de las sociedades. Cita entonces a Michael Jordan o a la cantera de algún equipo de fútbol como ejemplos claros de la superación espiritual de nuestra especie.

En este ánimo de solidaridad y empatía, entendimiento con lo humano, surge la idea del colectivo, muy popular en el medio cultural de Tijuana: para Cárdenas, no es más que la creación de un vínculo primario entre los sujetos que están trabajando hacia un fin específico, dejando a un lado personalismos y posibles éxitos individuales. La difícil circunstancia del entorno urbano en el que habita quizá sea la razón de buscar primero el bien común.

Contrasta entonces con la crisis presentada en los “Tijuaneados Anónimos”, que vislumbra alguna esperanza pero reconoce sobre todo los obstáculos. En Cárdenas se siente un optimismo contagioso, una suerte de celebración permanente de lo que puede hacernos mejores como cuerpos solos y sociales.

### Centro Cultural Tijuana

Fundado en 1982 para resaltar las identidades del norte mexicano y crear a partir de las mismas un eje hacia el progreso, permanecería intacto e intocable en el imaginario de la ciudad por su novedad arquitectónica y su localización urbana. Un enigma en el estudio de ésta sociedad: el emblema de la ciudad, su punto de referencia más importante, no solo es una institución de corte cultural sino que depende de los presupuestos federales. En Tijuana son discretos los espacios municipales, para el incauto son imperceptibles.

Lo extraño es su funcionalidad: aparece en muchos momentos vacío y pareciera absorber mucho más presupuesto del que necesita. Es, en esencia, más una herramienta para detallar direcciones que un centro cultural verdaderamente vivo. A riesgo de hacer una afirmación políticamente incorrecta, es necesario hacer la siguiente aclaración: es una extraordina-

## CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO

ria institución cultural, que hace una labor sin precedentes en esa zona del país.

Sin embargo, no tiene el impacto institucional esperado en cuanto a las labores culturales de la ciudad se refiere: hay poca actividad galerística, por ejemplo, y proyectos como el de Insite recibían más cobijos políticos que ayudas financieras. Los artistas locales han servido a crear sus propios espacios de exhibición (como el localizado en la línea fronteriza, manejado por Marcos Ramírez) o han buscado resguardo en otros rincones del mundo.

Por eso cabe preguntarse por semejante paradoja: ¿cómo es que en Tijuana la vida cultural es tan rica en comparación a otras latitudes del país y su aprovechamiento sea relativamente escaso cuando se mira para adentro? ¿Por qué en un centro urbano tan golpeado por el conflicto existe un centro cultural tan importante? ¿Por qué la propia ciudad no se asume como una de las capitales artísticas del país, siendo de las únicas que ofrecen, por ejemplo, cátedras de estudios culturales a nivel universitario?

Si bien los esfuerzos culturales a lo largo y ancho del país se han encontrado siempre con enormes obstáculos, un caso con el enorme potencial del de Tijuana, con su historia viva en esos menesteres, permanece como un gran misterio. Aunque claro, aquí se debe recalcar que solamente se describen las percepciones iniciales del autor.

<sup>1</sup> “la cualidad del azul, la cualidad del rojo, y siempre el escoger un lugar donde ponerlo en el canvas, siempre es escoger... La elección siempre es lo principal, inclusive en la pintura normal”. Marcel Duchamp

<sup>2</sup> Es importante aclarar que, en el texto, se manejarán indistintamente los términos “obra”, “producto cultural”, “artista”, “creador”, “cultura” y “arte” por razones estipuladas al final del mismo.

<sup>3</sup> El formalismo ruso inventa en la esencia de la literatura el concepto de “literariedad”, convirtiéndola en un parámetro objetivo y haciendo del estudio literario uno idealmente científico (Domínguez, 2002).

<sup>4</sup> Para Michael Kirchman y Carmen Cuenca, cofundadores del proyecto y sus principales voceros, Insite no debe de ser considerado un “festival”, pues no es un espacio con fines lúdicos, rituales o de celebración. No cuenta, tampoco, con una regularidad de calendarios que remita a dicho concepto; sin embargo, en el presente texto se utilizará el término de “festival” para referir a Insite, quizá causando cierta frustración para muchos de los involucrados en su organización, porque se acuña otra parte de la definición de la palabra, dada por la Real Academia Española, que define “festival” como un “Conjunto de representaciones dedicadas a un artista o a un arte”. Se asume, por principio, que el eje rector de Tijuana San Diego, como partida nuclear de la relación entre ciudad y creación, es el que genera “un arte” no homogéneo pero sí posible únicamente en aquella frontera espacial.

**BENEDICT, R.**  
(1967). *El hombre y la cultura*.  
Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

**BENJAMÍN, W.**  
(1982). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica.  
*Discursos interrumpidos* (J. Aguirre, Trad.) (pp. 17-57). Madrid: Taurus.

**BERGER, R.**  
(1976). *Arte y comunicación*.  
Barcelona: Gustavo Gili.

**BERGER, R.**  
(2002). *Modos de ver*.  
Barcelona: Gustavo Gili.

**BOZAL, V.**  
(1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.

**CAGE, J.**  
(1961). *Silence lectures and writings*.  
Nueva York: Wesleyan.

**DICKIE, G.**  
(2005). *El círculo del arte*.  
Barcelona: Paidós.

**DIMAGGIO, P.**  
(1982). *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston*.  
Nueva York: University of Columbia.

**DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.**  
(2002). *Teoría de la literatura*.  
Madrid: Areces.

**DUVIGNAUD, J.**  
(1967). *The sociology of art*.  
Nueva York: Icon Editions.

**EFLAND, A.D., FREEDMAN, K. & STUHR, P.**  
(2003). *La educación en el arte posmoderno*.  
Buenos Aires: Paidós.

**ELIOT, T.S.**  
(1988). La música de la poesía. *Antología conmemorativa*.  
Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

**FARÍAS, I.**  
(2008). Hacia una nueva ontología de lo social:  
Manuel DeLanda en entrevista. *Persona y Sociedad*, XXII(1).

**GANS, H.J., (1974).**  
*Popular culture and high culture*.  
Nueva York: Basic Books.

**HAUSER, A.**  
(2000). *Historia social de la literatura y el arte*.  
Madrid: Debate.

**HICKEY, D.**  
(1997). *Air guitar. Essays on art & democracy*.  
Los Ángeles: Art Issue Press.

**IGLESIAS PRIETO, N.**  
(2008). *Emergencias*.  
*Las artes visuales en Tijuana: Los contextos urbanos glo-cales y la creatividad*  
(Tomo I).  
México: CONACULTA.

LÉVI-STRAUSS, C.

(1971). *Arte, lenguaje, etnología.*

México: Siglo Veintiuno.

LOWENTHAL, L.

(1961). *Literature, popular culture and society.*

Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

## Globalización y mercado como casamata de la cultura, la democracia y el desarrollo.

Javier G. Monroy

*En cuanto la conciencia es puesta en relación con el todo de la sociedad, son reconocidos aquellos pensamientos, sentimientos, etc., que los hombres habrían tenido en una determinada situación de vida si hubieran sido capaces de aprehender acabadamente esta situación y los intereses que de ella resultan, tanto respecto de la acción inmediata cuanto de la estructura.*  
(Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*)

### Introducción



Cada fase histórica lleva consigo un conjunto de ideas que, presentándose como *universales*, pretenden regir las prácticas y las actitudes, tanto de los individuos como de los grupos de los cuales los primeros forman parte. Estas ideas, con pretensión de universalidad, se insertan no solo en los discursos y prácticas de la *sociedad civil* sino que también conforman los lineamientos y las políticas ejercidas por las instituciones, organismos, secretarías y demás entidades pertenecientes al Estado. Pero, lo que es singular para nuestra contemporaneidad, es que esas ideas universales son, también, reproducidas y conforman la puesta en práctica de iniciativas, programas y proyectos, de actores identificados no sólo con el sector privado sino también con organismos de carácter supranacional, los cuales, son más participes en la arena socioeconómica y política actual.

Las concepciones y la forma en cómo estas incurren en las prácticas y la acción social que se analizarán en este trabajo, son las de: cultura, democracia y desarrollo. En este estudio se considerará que estas son ideas-

## GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO

eje que, si bien han estado presentes en anteriores formas históricas con relativa importancia y repercusión según el periodo del que se trate, en el nuevo orden de cosas han adquirido una gran relevancia y han sido incorporadas en la mayoría de discursos provenientes de las distintas dimensiones de lo social: en dispositivos de planeación en políticas públicas; en programas y proyectos sociales; en el ritual procedimental del ejercicio político; en las demandas y luchas provenientes del espectro que conforma la sociedad civil; en los contenidos de la creación intelectual y artística; en los programas diseñados y recomendados por organismos financieros supranacionales; en las agendas de organizaciones internacionales; en la lógica de la técnica (tecnología) que acompaña los procesos productivos; en las cartas de intención y reportes de corporaciones multinacionales, etc. La relevancia de éstas se expresa también en la creación de organizaciones internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO); en la creación de programas al interior de organizaciones como el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD); así como informes regionales sobre el avance de la democracia, como es el caso del último *Informe sobre la democracia en América Latina: hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos* (PNUD, 2004), auspiciado por el Equipo de Gobernabilidad Democrática, el cual es parte de la Dirección Regional de América Latina y el Caribe (DRALC) del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD]. El objetivo de estos programas e informes es impulsar, procurar, vigilar, evaluar y hacer que se desenvuelvan *correctamente* cada uno de estos tópicos.

Esto conduce a la necesidad metodológica de periodizar esta investigación en el marco de la actual *forma histórica* conocida como *globalización*, la cual, según distintas interpretaciones<sup>1</sup>, tiene su arribo hacia finales de la década de los setentas y principios de los ochentas, con la reestructuración capitalista de los procesos de producción, del comercio internacional, y de la predominante actividad financiera a nivel global, propiciando “la creciente integración internacional de mercados y economías” (Fondo Monetario Internacional (FMI), s.f.). Esta reestructuración tuvo como origen la crisis del capitalismo mundial, la cual se venía gestando desde la mitad de los setentas con la crisis del *fordismo*<sup>2</sup>, en lo que respecta a



los países capitalistas centrales, y en la crisis del *desarrollismo*<sup>3</sup>, pertinente a los países capitalistas periféricos, también llamados del tercer mundo. En la renovación de este entramado hacen su aparición de manera más clara y directa, en la medida en que se han reedificado, diversas instituciones financieras y organismos internacionales que ya existían pero que adquieren un nuevo papel, de cara al proceso histórico que está aconteciendo; tal es el caso del Banco Mundial (BM), el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE). Estos entes son los encargados de diseñar, implementar y financiar las diversas políticas económicas por medio de los programas de ajuste estructural (PAE's), empleadas para salvar la crisis económica, expresada en la crisis de la deuda de los países del tercer mundo para con los desarrollados. El conjunto de estos elementos, así como la convergencia y relación de diversos actores, tanto económicos, como políticos y sociales, sean estos nacionales como supranacionales, se articularon en esa recambio estructural específico ya descrito, para dar paso a esta nueva fase histórica, también conocida como neoliberalismo, el cual “en el terreno del discurso, el término globalización sustituyó al de *neoliberalismo*” (Gandarilla, 2003, p. 109). Cabe decir que esta sustitución en los términos estuvo determinada por las diversas y profundas críticas realizadas a éste por los diversos estragos y efectos sociales (negativos) sobre el cuerpo social.<sup>4</sup>

Se ha señalado que el correlato de ideas que acompañan a cada tiempo socio-histórico o forma histórica, de ninguna manera es heterogénea respecto a *otras* ni totalmente homogénea hacia el interior de su temporalidad y espacialidad. Entre una y otra forma puede prevalecer una misma concepción o idea (o un conjunto de ellas) que sea conservada o actualizada y siga teniendo efectos sobre la dinámica social ya sea para prescribir prácticas, para mantener el contrato social, para ejercer políticas, para orientar el desarrollo de tal sociedad, así como para conducir acciones y actitudes en los individuos tanto de manera aislada como en comunidad. Ahora bien, para cada forma histórica, identificada con base en sus límites temporales, puede haber distintas formas de *actualizar* o *codificar* una misma concepción o idea dependiendo la espacialidad concreta; esta variabilidad dependerá, según el caso, del grado de desarrollo de las insti-

tuciones, de la madurez de las organizaciones políticas, del nivel y calidad de educación de los sujetos, de las iniciativas de los sectores privados que intervienen, de la interacción con entes políticos y económicos supra y multi-nacionales, del acato a la soberanía y la autodeterminación, de la perspectiva de sociedad que se tenga, y de la forma en cómo se articulan e interrelacionan (pacífica o conflictivamente) estos elementos y los actores que representan cada dimensión de la sociedad. Cabe decir que aunque ocurran diversas particularizaciones dependiendo el espacio social en que se insertan, hay una generalidad tanto estructural como ideológica; es así que, para el problema que a este análisis respecta, la especificidad socio-histórica que se analizará es la mexicana, teniendo como generalidad la región de América Latina.

Una vez que señalado el tiempo y espacio socio-histórico, es menester hacer una última aclaración sobre el proceder metodológico; aunque se hará un abordaje analítico de las *ideas*, no se limitará este a una plena discusión *sobre* los conceptos, nociones o significaciones abstractas. Este proceder equivaldría a un debate o discusión teórica que, de ninguna manera, conduce a la dilucidación del acontecer real y concreto en el que se inmiscuyen los diversos sujetos y actores. Existe entonces la necesidad de partir de la realidad social, antes que de los textos, para elaborar una construcción teórica que potencie la explicación de la problemática a abordar, para después dirigirse con rigurosidad en la auscultación de las diversas fuentes teóricas. De tal modo, estas herramientas cumplen su función de mediaciones conceptuales que articulen, para mayor entendimiento de los fenómenos, la interconexión del *todo* social.

### Excurso histórico-conceptual



El tema de los *universales* ha estado presente en el desarrollo de la filosofía, de la historia de las ideas y de las ciencias sociales desde hace largo tiempo. Ya desde el año 1000, los conceptos universales eran centro del

debate que giraba alrededor de su validez y justificación, específicamente entre las posiciones filosóficas representadas en *el realismo* y el *nominalismo*. El primero atribuía existencia sólo a los conceptos *abstractos* (*universalia ante rem*) “no aprehensibles por la vía de la experiencia, en tanto los nominalistas solo aceptaban la existencia de las cosas individuales” (Kofler, 1971, p.42). Según estos últimos, la experiencia sólo *es* en tanto que inmediatamente sensible e intuible, de manera que una vez experimentado *algo* es que derivan los *conceptos universales* (*universalia post rem*), posterior a los hechos, deducibles *lógicamente* de las cosas individuales y no anteriores a ellas, pero para los cuales tales conceptos e ideas generales no son más que palabras convertidas en hábito (Lefebvre, 1982, p.126). Para el realismo, los *universalia* tenían una existencia real exclusivamente en tanto que conceptos *previos a las cosas individuales*, no derivaban de ellas puesto que tenían un carácter residual en la relación de conocimiento con el mundo. Para el realismo *sólo* la idea es lo concreto; para el nominalismo, lo concreto es *sólo* el individuo (Kofler, 1971, p.128).

Esta disputa tiene pertinencia sociológica por las posiciones que se representaban y defendían, las cuales tenían efectos directos en la forma de concebir e interferir el entramado societal de aquél momento. Es así como para los realistas era de suma importancia sostener una *verdad* que fundamentara la imagen metafísico-teológica del mundo, basada en la doctrina sacramental, el Dios omnipresente/omnipotente y la Trinidad: ideas –según estos- no obtenibles por abstracción a partir de las cosas sino existentes en tanto que *reales* en sí mismas. La organización social basada en la tradición de la Iglesia y la sociedad feudal, tuvo respaldo, para reafirmar su autoridad, en los realistas que utilizaron los *universales* -como ellos los concebían- “para fundamentar todo tipo de sistemas metafísicos que venían en apoyo de la concepción feudal-eclesiástica.” (Kofler, 1971, p. 43)

La intención de los nominalistas frente a este estado de cosas era, entonces, el de quebrantar la autoridad eclesiástica-feudal, basada en la concepción metafísica del mundo circundante. Sin embargo, esta intencionalidad no recaía solamente en sus contenidos cognoscitivos, los cuales no hubiesen llegado a ser de no haber empezado a gestarse otro fenómeno que transformaba *estructuralmente* la vida y la conciencia social de aquel

campo temporal: los procesos de *individualización* y *racionalización* (Kofler, 1971, p.44). Cabe decir que tales transformaciones conformaron los primeros caracteres de esa corriente ideológica que se conocería como *humanismo*<sup>5</sup>.

Tales procesos inaugurales de la *ratio* ocurrían en oposición a los fuertes rasgos coercitivos que infligía la sociedad medieval en el hombre: el individuo y la voluntad humana estaban permanentemente subordinados a fuerzas que los desbordaban, sobre las cuales no podían entremeterse, ya que sus leyes “secretas” e “incognoscibles” los aplastaban en tanto que insignificantes seres genéricos. Aunado a ello estaba la relación dependiente (en tanto que eran sociedades agrarias) que mantenían con la naturaleza, en un sentido de extrañamiento respecto de ella siendo percibida como dotada de fuerzas incognoscibles y sobrehumanas, lo que aumentaba el sentimiento de sujeción respecto de fuerzas metafísicas.

Esta auscultación socio-histórica de larga data es de suma importancia para entender los procesos ideológicos en la actualidad. No solo representa la apertura histórica del debate acerca de lo universal y lo particular, de lo abstracto y de lo concreto, sino que actualiza una problemática *real* en la que sigue estando vigente la oposición tanto teórica como práctica sobre tales *universales* y los efectos sociales que derivan de ello. De tal manera, se atestigua *mutatis mutandis* la similitud con el presente dado que “en tales condiciones, el individuo se sintió a sí mismo, no solo dependiente de toda clase de poderes, sino rebajado y desvalorizado por ellos al punto de convertirse en una compleja nulidad” (Kofler, 1971, p. 45)



Se ha dado en reconocer de manera unívoca el paradigma de *globalización* como un fenómeno tan presente y absorbente de la totalidad social, en el que los términos de discusión, descripción y representación están tan atados a su propia concepción que difícilmente pueden darse o permitirse otras alternativas de interpretación de ese proceso. Esta autorreferencialidad parece ser efectuada teniendo como condición de existencia la imposi-

bilidad y futilidad de discutirla y, menos aún, de cuestionarla. Se presenta como una concepción universal, que existe previa e independientemente, a la cual corresponde una realidad que en sí misma es efectiva y operable, y en la que los individuos, los sujetos, los particulares, *parecen* no tener injerencia alguna en su reproducción. Es decir, pareciera que se está reactivando el fenómeno que dio origen a la posición del realismo, en el que era necesario fundamentar la existencia de los universales, en este caso la *globalización*, antes de la experiencia, de las cosas y de los individuos, para justificar una forma *específica* de organizar la sociedad, dotándola de un halo metafísico e impenetrable, incluso teológico, que tiene su expresión más reveladora en la “mano invisible del mercado”, en el cual –arguye el discurso– encuentra su mecanismo (auto)regulador.

El *mercado* se convierte en la casamata desde donde se hará posible o, más aún, realizable la libertad y la prosperidad. La teoría neoliberal, que es el cuerpo de concepciones en la que se basa el fenómeno de globalización, sostiene que la *libertad* económica individual es la base para conseguir la libertad social y libertad política, otorgando primordial importancia al *lugar* en donde se podrá obtener ese logro: el mercado. Este, se presenta así como el único mecanismo que conduce y regula la economía y las dimensiones que de ahí devienen y, de las cuales, nunca se encuentra disociado: lo social y lo político. El actuar individual-privado con base en los criterios mercantiles que pronuncia el liberalismo y que reconoce como eficaces, sean estos: el libre intercambio entre individuos, el libre mercado, la acción sin trabas proteccionistas para la realización del capital; se coloca como el bastión que determinará la resolución de los problemas de escasez en la sociedad, *separándola* (en términos de la propuesta teórica puesto que en la realidad no ocurre así) de las condiciones estructurales y objetivas en las que se insertan y transcurren los procesos sociales. Se desea que el desarrollo de las capacidades e inclinaciones de los individuos y actores se realice con *libertad e igualdad* de intentar forjar la propia vida, en un mundo donde el hombre tiene la oportunidad de elegir entre las diferentes opciones de formas de vida, obviamente estrechamente vinculadas con el desarrollo del comercio (Hayek, 2000, p.62).

Este proceder cuasi-sacramental que conduce al individuo a *ejercer* su libertad, a condición de mantener como inexpugnable la existencia y

funcionamiento del mercado, vuelve a proyectar la impresión de tener delante una totalidad predominante y colocada ahí *antes* y por *encima* de todos. El *universalismo abstracto*, entendido como justificación política-ideológica que mistifica la realidad reduciéndola de sus múltiples y complejas determinaciones concretas, encuentra, así, expresión vigente en la idea de mercado *total* (Gandarilla, 2003, p. 103).

Percibir al mercado de manera mistificada significa producir en los individuos una lógica que lo conciba como un fenómeno de tal “naturaleza” y “organicidad” que puede funcionar y reproducirse por sí solo, prescindiendo de un centro o *cerebro* del cual depender para funcionar de manera equilibrada y autorregulada. La *naturalización* del mercado total se ontologiza al grado de que esta *nueva* forma de organizar lo económico-social se distingue como una relación ya dada, *separada* abstractamente del conjunto de relaciones sociales.

Esta concepción del *todo* se despoja de su contenido concreto, es decir, de las relaciones económico-sociales que los individuos activan intersubjetivamente. En este orden de cosas, al suponer tales relaciones (dimensión económica) como ya dadas se tiende a naturalizar el fenómeno económico volviéndolo inviolable, intransformable e incuestionable. El mercado total se exhibe así como un universalismo des-historizado.

La identificación hecha de la globalización como una manifestación actualizada del *realismo* y el mercado como expresión del *universalismo abstracto*, dan cuenta de la función de ideologización que lleva consigo el desvincular los contenidos concretos, históricos y objetivos de la reproducción de la dinámica económica-social.

En este fenómeno hay una compleja vinculación entre los actores que en términos del discurso, son algunas veces creadores y otras, transmisores de tal proyecto histórico y visión de mundo: los ideólogos de la globalización<sup>6</sup> (neoliberal)<sup>7</sup>, los centros de investigación académica<sup>8</sup> y el monopolio de los medios de comunicación. Tal red de (re)producción del discurso facilita la cristalización de este nuevo sentido común *universal*, que permea en las dimensiones económica, política, social y cultural de

la sociedad, bajo los tintes de inexorabilidad e inevitabilidad del fenómeno.<sup>9</sup>

Frente a tal orden de complejidad, la recuperación de la *dimensión histórico-objetiva* para la interpretación de cualquier fenómeno o problemática inserta en este marco espacio-temporal ampliaría el conjunto de conocimientos, datos y perspectivas, mostrando que la historia y sus distintos tiempos han sido resultado de una o múltiples *decisiones*, y el identificarla como tal, provee de horizontes de posibilidad para su modificación.

El aprecio teórico y epistemológico por lo concreto posibilita avistar que la globalización, no obstante de presentarse y pretenderse como un *universal*, como un programa abrumadoramente absorbente del todo social y, quizá por ello, recurrentemente referida a algo homogeneizante, no es realmente homogénea sino *fragmentada*. Esta fragmentación, que el mismo contenido histórico-concreto le da en la síntesis explicativa e integradora, es el que debe reconocerse, en tanto que real, como el *criterio universal*: “una fragmentación que no puede ser fragmentaria, pues sería relativista” (Gandarilla, 2003, p. 104), sino en la que tal fragmentación *represente* lo plural, múltiple, diverso y multidimensional de la humanidad.

Esta exigencia histórica se basa, epistemológicamente, en el planteo *mediador* acerca de los universales<sup>10</sup>. En él, lo individual-concreto se comprende como *totalidad* que envuelve las particularidades y las generalidades, vinculándose a través de la razón dialéctica, que implica “no solamente lo universal abstracto, sino lo universal que comprende en sí la riqueza de lo particular” (Lefebvre, 1982, p. 131), con el motivo de establecer un *criterio universal concreto*, el cual reconozca las singularidades que, frente al paradigma de globalización y el mercado como universalismo abstracto, no son tomadas en consideración.

Para el análisis subsiguiente de las problemáticas sobre cultura, democracia y desarrollo, se continuará el mismo proceder metodológico que lleva de lo abstracto a lo concreto, al reconocimiento conceptual de la totalidad concreta<sup>11</sup>.



Si como se ha presentado en este análisis, la globalización por medio del mercado como fuerza centrífuga que implica el todo social, circunscribe todas las dimensiones de la sociedad a su avance frenético, o, al menos así lo pretende; se quiere demostrar cómo la dimensión de la cultura, en tanto que lugar donde se encuentran las representaciones simbólicas e identitarias del conglomerado social, así como la creación y producción artística, adquiere fundamental importancia en la actual forma histórica.

Se pugnaré por identificar cómo en la actual cultura *postmoderna* global<sup>13</sup>, ocurre, como Frederic Jameson (1998) lo ha indicado, “una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social” (p. 66).

Esto se expresa en las distintas conferencias y seminarios internacionales sobre políticas culturales y el criterio de financiamiento no sólo público, sino la progresiva importancia del sector privado nacional e internacional, así como las medidas provenientes de los mecanismos de mercado para el “desarrollo global” (Herrera, 1972, parr.37). La importancia del financiamiento y la adecuación de la cultura al orden del mercado ha estado presente desde la primera reunión intergubernamental en materia de cultura, organizada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO): la *Conferencia de Venecia* de 1970. Su informe final titulado *Financiamiento del desarrollo cultural* (UNESCO, 1970) concluye que la situación histórica de los países del tercer mundo “favorecen una acción de persuasión frente a los mecanismos de financiamiento internacional, [...] posibilitando el financiamiento del desarrollo cultural, en sus diversas facetas” (Herrera, 1972, parr. 40). Así también en la *Conferencia mundial* (MONDIACULT) celebrada en México en 1982 se situaba como necesario

*que las empresas, los organismos y las instituciones privadas, así como los organismos regionales e internacionales unan sus esfuerzos para participar activamente en el movimiento del desarrollo cultural [...] [y que] aprovechen todos los medios disponibles para el financiamiento de proyectos culturales (UNESCO, 1982, Recomendación No. 123).*

Otro factor elemental de la función de la cultura y el arte en el desarrollo “total” es el fomento al desarrollo de las industrias culturales la cual es mencionada en todas las agendas derivadas de tales reuniones internacionales e intergubernamentales<sup>14</sup>.

La labor inicial, por ejemplo, del Banco Mundial (BM) en lo orientado a los objetivos de financiación en materia de cultura no estaba fundada en las repercusiones que pudiera tener la destinación de recursos financieros en el terreno cultural sino en la contribución al crecimiento económico o al alcance de objetivos cuantitativos en campos como, por ejemplo el “turismo cultural” (Herrera, 1972, anexo III, parr. 1). Ya hasta la década de los 90’s, su grupo de trabajo sobre desarrollo social comienza a identificar a la cultura como dimensión constitutiva del desarrollo, situándose a tono con el discurso que se viene manejando desde las reuniones de la UNESCO<sup>15</sup> en materia de políticas culturales. Su nuevo interés en la expansión del desarrollo cultural está signado, como los demás programas en sus otros grupos de trabajo, por la intención y el compromiso con los sectores más pobres de los países en desarrollo y su interés en colocarlos en actividades que con base en una mayor identificación cultural entre sí, y entre otros grupos, pueda volverlos económicamente más activos (Banco Mundial, 2003). Creación de “capital humano”<sup>16</sup> es lo que constituye básicamente el interés del Banco por irradiar su campo de acción hacia la cultura<sup>17</sup>.

En el *desplazamiento* del desarrollo, antes anclado en lo económico, hacia lo social y después a lo cultural, identificando esos tres elementos como integrales del “desarrollo total”, lo que sucede es que el discurso hace olvidar o distraer la atención del desarrollo económico-social de un individuo (distribución de la riqueza, derecho al trabajo, al salario, a un

contrato colectivo, a la educación, a la salud, a la vivienda) obtenible bajo condiciones de igualdad económica y política, hacia un desarrollo cultural. En este movimiento se resignifica a la cultura, ya sea reconociendo, valorando y defendiendo los rasgos distintivos-identitarios (costumbres, cosmovisiones, hábitos, saberes, tradiciones, artesanías,) de las culturas, así como en el resguardo del *multiculturalismo*<sup>18</sup>, esto es: protección la cultura como mera imagen; propiciando tal desarrollo cultural a través de la democratización de la cultura (difundir los valores y las expresiones de la alta cultura hacia todos los estratos y clases sociales).

Es a través de las recomendaciones mencionadas que derivan las políticas culturales implementadas al interior de las naciones. Para el caso de México se situará el abordaje de la problemática en la dinámica que ha tenido la cultura en la última década, de cara a la puesta en marcha de tales políticas y la especificidad de la actualización que ocurre para nuestro país, dependiente de los procesos y la forma en cómo se articulan e interaccionan los diversos actores de la sociedad.

En última década, en específico desde el inicio del sexenio de Vicente Fox, el desarrollo de la cultura ha tenido una agudización del declive en el que de por sí se ha encontrado desde hace ya más tiempo. Las políticas emprendidas han estado acorde a las recomendaciones internacionales referidas anteriormente. Ya avanzado el gobierno foxista se realizó en el país el *Seminario Internacional sobre Indicadores Culturales*, en el que se destacaba la importancia del potencial cultural para el desarrollo de los países de América Latina. La estrategia de desarrollo (económico) para nuestro país tenía en el bienestar cultural su correlación para lograrlo, según las palabras del entonces director en el país de la UNESCO, Gonzalo Abad-Ortiz: “los parámetros tradicionales de desarrollo como son el producto interno bruto y otras variables macroeconómicas no están de ninguna manera reñidas con el bienestar cultural. Al contrario, entre éste y el desarrollo macroeconómico hay absoluta compatibilidad y para ello hay que afinar métodos y mecanismos...” (en Güemes, 2006, mayo 29).

El binomio cultura-economía tiene una continuidad y un despliegue cada vez mayor. Este adquirirá expresión en la predominancia de las in-

dustrias culturales en la agenda pública, su impulso en la producción de objetos culturales como libros, discos o películas, así como la industria cinematográfica. En México, durante el sexenio mencionado, constituía un asunto importante para la economía, expresado en la preocupación por convertirlas en industrias sólidas, capaces de afectar significativamente los índices del Producto Interno Bruto (PIB), de cara a la crisis y relativo desmantelamiento que había padecido esta industria con la puesta en marcha del TLC (Legarreta, 2006, abril 17). El trabajo en políticas culturales estuvo, así, decantado hacia el impulso a industrias culturales. Por otra parte, en cuanto a legislaciones en materia cultural no hubo ninguna en ese sexenio, y las que se preveían iban dirigidas a la preservación y protección del patrimonio cultural y monumentos históricos con fuerte carácter e influencia nacionalista (Aguilar Sosa, 2008, enero 28).

Uno de los puntos importantes sobre la financiación de la cultura es el destino que se le da, independientemente de la discusión sobre la financiación en sí, que implica saber los orígenes, los intereses y los lineamientos que respectan. En el país los recursos son canalizados a las instituciones y burocracias gubernamentales que las emplean para obtener beneficios individuales, vía relaciones de “patrimonialismo-estamental”<sup>19</sup> (Weber, 2004), dejando de lado, como lo hace notar la Dra. Lourdes Arizpe (en Paul & Palapa, 2007), integrante del Comité de Políticas para el Desarrollo de las Naciones Unidas, el apoyo a estimular la actividad artística y cultural creativa de la gente, a favor de formas restringidas y centralizadas de cultura.

El ejemplo paradigmático sobre los usos que, en la lógica del beneficio, se le da los recursos destinados a la cultura, se expresa en lo que Vicente Fox llamó “joya de la corona” (Legarreta, 2006, abril 17) de su sexenio en materia cultural: la *Megabiblioteca Vasconcelos*. El lema de la burocracia en materia cultural del periodo foxista “hacia un país de lectores” estuvo muy bien complementado con el polémico proyecto de la Megabiblioteca, el cual fue criticado por lo exorbitado del costo, por lo inacabado del inmueble, por los contratos otorgados a parientes, además de carecer de la materia que cualquier proyecto bibliotecario debe tener como comienzo: los libros. La inauguración del proyecto inacabado con todo y

sus irregularidades, críticas, demandas y auditorias dio muestra de tener como finalidad la continuidad presidencial del partido en turno, la absorción de electorado y la “conclusión” de una política cultural centralista y burocratizada aún cuando en los tiempos neoliberales tal carácter debía erradicarse, como clamaban sus teóricos y gestores<sup>20</sup>, por medio de las *políticas públicas*.

Si se carece de más ejemplos representativos del ejercicio gubernamental en materia de cultura para dicho periodo presidencial es porque, la falta de visión y las concepciones retrogradadas de tal proyecto de gobierno conservador hacía ese tema tan importante, lo ha reducido en el plano general a ese único ejemplo. Esto tendrá continuidad para el sexenio que respecta al presidente Felipe Calderón Hinojosa.

El *continuum* para este sexenio se expresa en las orientaciones que se proponen para el ejercicio de políticas culturales plasmadas en el Programa Nacional de Cultura 2007-2012 del Plan Nacional de Desarrollo (CONACULTA, 2007), según las cuales “la política cultural de los próximos años debe contribuir a la comprensión fundamental de que las industrias culturales y la producción y promoción del arte y la cultura ofrecen condiciones y potencialidades para el *desarrollo económico* [...]” (p. 16, cursivas añadidas). En referencia a la *función de la cultura*, en el mismo tenor se señala que la ampliación de

*la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social entraña el reconocimiento de la importancia del sector de la cultura en la economía y la necesidad de fomentar las industrias, las actividades y los proyectos culturales que tienen una repercusión positiva en el desarrollo y el bienestar de las comunidades y las regiones. Como generadora de riqueza e integrante de los procesos económicos, la actividad cultural es compatible con el concepto de inversión, por lo que implica también valorar los mecenazgos, patrocinios y coinversiones como componentes indispensables de la promoción y difusión de la cultura y las artes.” (p. 28, cursivas añadidas)*

Con ello se evidencia la tendencia economicista-mercantilista que se le



ha dotado a la cultura desde los sexenios anteriores, con base en las recomendaciones y acuerdos conformados en las reuniones y seminarios internacionales. Cuando no es referida con criterios economicistas, de mercado e industriales, es por otro lado identificada como mera imagen, como escaparate estético de “culturas” o comunidades que deben ser conservadas y valoradas como expresión identitaria de *lo* local o grupal. Tal como se expresa en el mismo documento:

*Nuevos conceptos sobre sectores como el de las industrias culturales (cinematográfica, televisiva, radiofónica, fonográfica, editorial, de diseño, de artesanías, entre otras); nuevas definiciones como las correspondientes a la diversidad cultural y al valor del patrimonio inmaterial, antes denominado “intangible” por la UNESCO; nuevas prácticas enriquecidas con conocimientos interdisciplinarios como la de turismo cultural, se han hecho presentes con enorme fuerza tanto en el vocabulario y la actividad cotidiana como en los espacios propios de la economía y del mercado y han alcanzado así una mayor permeabilidad social. (p.15).*

Desde documentos tempranos se hace hincapié en la necesidad de alentar el financiamiento privado ya que este da “mayor libertad”<sup>21</sup> al artista, institución u organización que el subsidio otorgado por el estado (UNESCO, 1970, p.30). De tal manera, el papel de éste se desplaza, quedando reservado al financiamiento para inversiones “básicas” como centros culturales, de educación e investigación cultural (Harvey, 2003, p. 80).

En la práctica, las burocracias emplazadas en las instituciones culturales se continúan beneficiando de los recursos destinados a fines distintos de esos. Tal es el caso de las evasiones que ha hecho CONACULTA frente a las peticiones hechas por parte del Instituto Federal de Acceso a la Información (IFAI) para que muestre los resultados de algunos eventos y el uso dado al presupuesto asignado (Cisneros, 2008, junio 15). Uno de ellos, que consistía en la realización de un estudio titulado “Diagnóstico general de la cultura en México”, el cual se asignó a consultorías externas, fue denunciado por realizar una “duplicidad de funciones” ya que se pagó a diversas consultorías para realizar dos estudios y una asesoría para las cuales el CONACULTA

cuenta con las secretarías y departamentos adecuados para realizar tales trabajos<sup>22</sup>. Cabe destacar que la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados encargó a la UNAM un estudio similar: el “Diagnóstico de la Cultura en México” (Cámara de Diputados, s.f.), el cual fue realizado y publicado en el documento “Información sobre la cultura en México” (Serra-Puche & Salas, 2009) como primer paso del proyecto general.

Las críticas por parte de los actores directamente vinculados a la cultura, tanto promotores como artistas e intelectuales, son sintomáticos del decadentismo de la cultura en la que la han dejado la ineptitud e ignorancia de los ocupantes de los últimos gobiernos por esa dimensión tan esencial de la sociedad. Es en ellos donde la dimensión cultural se reivindica como fundamental para la formación y desarrollo integral de los individuos en cualquier sociedad, por supuesto sin descuidar la igualdad económica y política, los otros pilares en los que se debe sustentar el desarrollo. Al ser los actores inmediatos a la práctica cultural dan cuenta de las contradicciones entre discurso (ideología) y práctica, entre recomendaciones y políticas que, en los dos sexenios de gobierno panista han estado expresadas por una fuerte protesta de la comunidad cultural y artística del país. Desde el intersticio del periodo panista las críticas se han potenciado, especialmente en lo que respecta a la disminución en los recursos asignados al sector, que ha sido reducido 2 mil millones de pesos en referencia al otorgado en el último año del gobierno de Vicente Fox (Mendez & Garduño, 2006, diciembre 7) factor que se ha visto como un “golpe a la cultura, un golpe a la educación y un golpe al desarrollo de México” (Palapa, Mateos, Vargas, Ricardo & Jimenez, 2006, diciembre 8). Esta reducción en el presupuesto pone en evidencia el desprecio hacia el sector cultural en la agenda de gobierno panista, donde se ha privilegiado el aumento para las secretarías de Defensa y Marina, trasladando lo correspondiente de cultura hacia esos sectores (Mendez & Garduño, 2006, diciembre 7). Este hecho condujo a la escritora Margo Glantz (en Palapa et al., 2006, diciembre 8) a afirmar que con tal disminución y traslado de recursos se demuestra que “este país va a estar gobernado con la fuerza y no con la inteligencia”. El rechazo en la disposición de financiamiento estatal hacia el sector cultural pone a esta en un borde de posible privatización no sólo de la creación, promoción y difusión cultural-artística sino del patrimonio

nio cultural-histórico, dejándolo en manos corporativas y empresariales, como refleja la iniciativa legislativa impulsada por diputados priistas y panistas: la “Ley de Coordinación del Desarrollo Cultural”, intensamente criticada por la comunidad cultural (González, 2006, abril 25). Lo que demuestra el ejercicio gubernamental de los dos periodos panistas en el campo cultural es que, como lo afirma el compositor Mario Lavista (en Vargas, Montañó, Palapa & Rodríguez, 2004, septiembre 1): “la cultura les parece poca cosa y piensan que, por encima de todo, deben prevalecer las cuestiones económicas”.

Por otra parte, se ha puesto énfasis en la necesidad de desarrollar y democratizar el ejercicio cultural, en el que se incorpore no sólo a los promotores y artistas sino a toda la sociedad civil. En un país donde se viven altos índices de violencia social y política, ciertos promotores como Rive-ro Weber (en Mateos-Vega, 2009, septiembre 18) alientan el despliegue cultural junto al educativo como medios para concientizar y alejar a los sujetos de actividades que atenten contra el bien común y de sí mismo. Se plantea la necesidad de la participación de la comunidad cultural en el diseño de políticas y en la asignación de recursos, como ocurría en décadas anteriores (Rodríguez, MacMasters, Vargas, & Flores, 2009, marzo 4), y lo que es más, como afirma Victor Flores Oléa (en Rodríguez et al., 2009, marzo 4), se solicita la presencia de toda la comunidad en la organización y difusión de la cultura, revinculándola así con “la sustancia de la cultura que es siempre la nación, la sociedad, el pueblo”.

En este tenor, históricamente ha habido proyectos propuestos desde sectores populares para promover la creación de espacios, así como actividades culturales entre sus miembros, sea como parte integral del desarrollo individual y colectivo<sup>23</sup>, sea como mecanismo de inserción después de vida delictiva. Ejemplo representativo de esto último ha sido la propuesta para la creación de un espacio cultural por parte de los ex *Panchitos*<sup>24</sup> que, con diversos comités vecinales, han estado gestionando la obtención de un edificio abandonado para emplazar un centro cultural similar en la estructura a los FARO<sup>25</sup>. La reivindicación de la cultura y la necesidad de obtener un espacio como este los conduce a identificar el desarrollo cultural como un derecho a ejercer, por lo que las maniobras de demanda

y gestión van encaminadas a trascender la cultura como mero entretenimiento o esparcimiento<sup>26</sup>, aduciendo querer ir más lejos ya que afirman que “lo único que cura el alma y abre caminos es la cultura” (Giménez, 2009, enero 26). Las dificultades que se le han presentado a este proyecto es la preferencia, por parte de la delegación panista, a colocar en el edificio solicitado una estación de autobuses que, posiblemente, genere más ganancias a quienes impulsen ese proyecto de transporte que uno de carácter cultural, público y gratuito.

La escasa rentabilidad que puedan generar tales proyectos es lo que los mantiene en fila de espera para la otorgación de recursos o para el apoyo en la gestión necesaria que permita obtener los espacios requeridos que pongan en marcha los programas. Se dejan de lado, así, los proyectos, iniciativas y prácticas culturales que no alienten la rentabilidad mercantilista.

La sociedad civil está ausente en la participación que implique propuestas, políticas, creación, proyección, producción, etc. El papel de los individuos es de receptores, los cuales para la “democratización” de la cultura adquieren sentido como mero objetivo. Los destinatarios y beneficiarios: individuos y familias, disponen de ello bajo un marco de *consumo cultural*. Sólo en tanto que consumidores son partícipes de la vida cultural; así es como ejercen su derecho a la cultura. Son *libres* en tanto que venden su fuerza de trabajo (enajenada) y están habilitados para consumir la cultura (cosificada). Cabe decir, sin embargo, que estas son solo “libertades de forma [...] que se disciplinan y someten a los fines de la economía concentrada” (Flores, 2004, p. 127). La concepción que sintetiza su orientación ideológica y que presenta la apertura del mercado como el lugar donde todos tienen la misma *libertad*, además de las mismas posibilidades y oportunidades de tener *igualdad*, se pone en duda cuando se antepone la condición de clase como condición de posibilidad.

Para cerrar el análisis que respecta a la cultura y posibilitar una mejor comprensión del problema partiendo de los elementos teóricos proporcionados se retomará la reflexión inicial sobre los *universalis ante rem*, en conjunción con la discusión que Marx (2005) tiene con los socialistas



franceses del siglo XIX acerca de la *idealización*, de la verdad abstracta que tienen los valores, tópicos o ideas en la sociedad burguesa, y los cuales serían conseguidos paulatinamente -según estos-, con base en el valor de cambio, en el proceso de intercambio al que identificaban como un sistema de igualdad y libertad común.

Los socialistas pugnaban por demostrar -según Marx- cómo la historia se expresaba en intentos fallidos de *realizar las ideas* (previas a las cosas) consecuentes con su *verdadera naturaleza* (conceptual), de corte burgués y proclamadas por la Revolución Francesa, debido a la desnaturalización originada -afirmaban los socialistas franceses- por el dinero y el capital. Frente a esta identificación metafísica del acontecer histórico y las relaciones sociales Marx replicaba que:

*se debe proporcionar la historia auténtica de estas relaciones en lugar de la falsa. Cabe responderles lo siguiente: el valor de cambio o, más ajustadamente, el sistema monetario, es en los hechos el sistema de la igualdad y la libertad; las perturbaciones que se presentan en el desarrollo reciente del sistema son perturbaciones immanentes al mismo, precisamente la realización de la igualdad y la libertad, que se acreditan como desigualdad y carencia de libertad. El deseo de que el valor de cambio no se desarrolle en capital, o que el trabajo que produce valor de cambio no se vuelva trabajo asalariado, es tan piadoso como estúpido. Lo que distingue a estos señores [los socialistas franceses] de los apologistas burgueses es por un lado el atisbo de las contradicciones insertas en el sistema; por el otro el utopismo, el no comprender la diferencia necesaria entre la conformación real y la conformación ideal de la sociedad burguesa y, de ahí, el querer acometer la vana empresa de realizar la expresión ideal de esa sociedad, expresión que es tan sólo la imagen refleja de esa sociedad. (p.187, énfasis añadido)*

De manera similar al problema que aquí se analiza, las inconsistencias que le respectan muestran la contradicción entre lo que se plantea ideológicamente y lo que realmente se practica. Ambas dimensiones no son mutuamente excluyentes, sino que están complementadas dialécticamen-

te, mostrando la imposibilidad de la realización que en términos discursivos se propone, imposibilidad fundada no por motivos metafísicos, sino por lo inconsecuente e inconveniente de esa realización para las relaciones de poder, de beneficio y enriquecimiento que acarrea consigo la puesta en marcha de proyectos de este tipo. La globalización, con todo su armazón político, económico y cultural no cae en un vacío de poder desde el cual comienza a funcionar automática y orgánicamente, sino que la sub-codificación de los tópicos que trae consigo va a depender de la ecuación de poder existente en determinado espacio y tiempo histórico. Los valores de igualdad y libertad están trabados dialécticamente con el mercado. Aún con su irrealización efectiva, son objetivos, muestran la apariencia, lo *pseudo-concreto* que es parte constitutiva del todo social. Son generados por el mercado como ideología, pero en la práctica esos valores se expresan como desigualdad y ausencia de libertad. Las contradicciones iniciales en que está fundado todo el sistema capitalista, a saber, la contradicción entre valor y valor de uso<sup>27</sup>, se despliegan en esta contradicción del sistema de intercambio (el mercado) y su dimensión ideológica, la cual lo hace simultáneamente verdadero y falso, real e irreal. En esta interpretación, lo verdadero de los valores de igualdad y libertad que proyecta el mercado son irrealizables y no se logran perfeccionando el modelo, no están por alcanzarse sino al contrario, el ocultamiento ideológico es elemento estructural de reproducción (desigual) del mecanismo mercantil. La objetividad de esos rasgos valóricos, que son imaginados, representados en la imaginación, está garantizada sólo a condición de que permanezcan siéndolo, de que no puedan realizarse en tanto que imágenes. Forman parte de la verdad sólo en tanto que irrealizables, por pertenecer a un plano ideológico (falso), aparente, el cual está indisoluble y dialécticamente ligado a una realidad social que le es contradictoria. El mercado se auto-sustituye por su imagen convertida en mercancía y consumible bajo la “igualdad” y la “libertad”.

Lo que, como algún consultor y funcionario de la UNESCO, llaman la “desacralización” de la cultura (Harvey, 2003, p. 491), es decir, la incorporación del sector cultural a las actividades económicas y productivas (financiera, industrial y comercial) como “cualquier otro” rubro productivo en la vida de un país, esto es, convirtiendo a la cultura en una mer-

## CULTURA PÚBLICA

cancía, va acompañada de otro proceso de sacralización que es ver en el mercado el único modo dinamizador y *natural* de la sociedad, del cual nada ni nadie escapa, con todo y sus misterios, milagros, espontaneidades, altibajos anímicos, etc., y que, a lo mucho, como sucede con las ideas míticas y religioso-teológicas, expresan las proyecciones de carácter antropomórfico que los individuos le dan.<sup>28</sup>

### Democracia y desarrollo



Como se enunció al principio, las concepciones de cultura, democracia y desarrollo aparecen, tanto de manera independiente así como entretrejidadas, con mayor protagonismo discursivo y práctico en el que hacer institucional y organizacional durante toda la fase de globalización. Después del análisis realizado sobre la *cultura* en este campo temporal, en el que se han revisado desde los axiomas hasta las articulaciones concretas de los actores, con base en las conexiones conceptuales mediadoras con lo empírico, se pueden apreciar las contradicciones e inconsistencias sistémicas.

Ahora se explorará cómo se entrecruzan los tres elementos referidos cuando el primer momento del proceso metabólico-social [*simbólico* (cultura) -> *político* (democracia) -> *procreativo* (desarrollo)] se encuentra en la situación paradójica, contradictoria y, por ende, inconsecuente con el supuesto *telos* globalizante. Se verá, así, la procesión en la que se interrelacionan tales elementos según la concepción de *democracia* que prevalece, y la cual es acatada como única, universal y realista.

Se localiza, en este orden de ideas, el *momento político* (democracia) como polea circulatoria y distributiva de los espacios de decisión y fuerza que harían posible la consecución de los *contenidos* de libertad generados simbólicamente desde la cultura, presentándose la democracia como la forma política de producir tales libertades, con fines a la reproducción vital de las condiciones de existencia en la que el metabolismo social encontraría

## GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO

su despliegue en el desarrollo integral<sup>29</sup>. En este estudio se sitúa así a la democracia como el elemento inter-*medio*; como el puente mediador que enlaza cultura con desarrollo, en el desplazamiento dialéctico que implica a cada uno de estos elementos. En esta *espacialidad* política democrática, según Jorge Veraza (1997), tiene lugar:

*una diversidad de perspectivas de captación y comprensión del mundo que, al interrelacionarse entre sí, se consumen recíprocamente y se codifican distribuidamente. Estas diversas perspectivas sólo pueden ser consumidas por mediación del trazo distributivo, ya que el proceso se halla en referencia a la individuación social (p. 40).*

Estas conductas individuales y colectivas adquieren una significación específica en la dimensión espacio-temporal de lo político dentro del marco histórico que aquí se analiza. Para abordarlo, se parte de una cita, correspondiente al *Programa Nacional de Cultura* del gobierno de Felipe Calderón, dónde se mencionan las tres concepciones antes planteadas:

*Nuestra riqueza cultural amerita ya, por parte de los diferentes protagonistas de la vida pública, un pleno reconocimiento como componente invaluable del desarrollo humano, social y económico del país y de su enorme potencial para su crecimiento en todos los ámbitos. Está inmersa en un territorio lleno de contrastes en el que enormes desigualdades sociales coexisten con el desarrollo de modernidad y una constatable vida democrática, que no se limita a los procesos electorales. México cuenta, en todos los niveles socioeconómicos, con una sociedad cada vez más participativa y más consciente de sus derechos y obligaciones y con una vigorosa capacidad de expresión. La aportación de la cultura a esta realidad es verificable (CONACULTA, 2007, p. 14) (cursivas añadidas).*

La realización histórica de la “vida democrática”, la cuál es referida a una “democracia” sin adjetivos en el discurso institucional y que también es adoptada al lenguaje común de la sociedad civil es la que toma forma bajo, lo que Beatriz Stolowicz (2000) llama, *democracia gobernable*<sup>30</sup>. Lo que deriva de esto es que entre la concepción universalista-abstracta de

democracia (liberal) y la realización concreta (democracia gobernable) se dan todo tipo de contradicciones. De esta manera es cómo el liberalismo, además de las concreciones políticas que adquiere en la forma de democracia “realmente existente”, desempeña una *función ideologizante* (Stolowicz 2000) de la realidad social al disociar *conceptualmente*<sup>31</sup> los fenómenos socioeconómicos y los políticos. Esta realidad, previamente escindida con base en herramientas teórico-discursivas<sup>32</sup>, es después naturalizada por los individuos participantes del “juego democrático”, lo que se logra reconfigurando las relaciones sociales así como redefiniendo las prácticas individuales y colectivas de cara a las nuevas necesidades del proceso de reproducción social, el cual requiere para su aceptación de “ofensivas ideológicas específicas para lograr que el nuevo ser social se convierta en el *deber ser*. Sólo entonces la fuerza de los hechos es una potencia ideológica que permite que la ideología dominante aparezca como realismo” (Stolowitz, 2000, p. 12).

El desarrollo de la *sociedad civil*, en su significación liberal<sup>33</sup>, adquiere un papel importante en toda esta redefinición. Esta contiene a toda una serie de agentes que actúan desde lo individual-privado, que pueden organizarse pero que no son precisamente agentes políticos. Fragmenta a los sujetos evitando que se identifiquen políticamente, permitiendo una libertad de asociación desde lo identitario en el que las afiliaciones o (in) conexiones aparejadas que los ciudadanos realizan, no respecto de la clase social sino del género, de religión, de determinaciones étnicas, culturales, etc., son el claro ejemplo de problemáticas que se resuelven a través de la “sociedad civil” liberal. Congruente con el marco de gobernabilidad, permite solo la exigencia de demandas locales que no trastoquen los intereses económicos o las estructuras de poder. Es formalizada como un espacio en el que se administran las demandas y conflictos para lograr acuerdos que mantengan la (in)governabilidad del Estado. Se da:

*un nuevo tipo de actores sociales cuyo vínculo social está determinado por los intereses y deseos provenientes del mismo sistema. Se trata de justificar la independencia del sistema frente a lo político para restringir la política a una actividad profesional tendiente a garantizar la gobernabilidad y el funcionamiento de las institu-*

*ciones. Sin un referente a lo político, los individuos se transforman en ‘protagonistas’ atomizados de un conjunto posible de actividades reivindicativas dependientes del sistema. (Roitman, 2003, p.43)*

Se disuelve así cualquier potencialidad política y conflictiva en acciones individuales sin sentido social. A través de un conglomerado de ONG’s, de grupos, instituciones y movimientos sin conexión y totalmente despolitizados (los cuales tienen expresión final en la “sociedad cada vez más participativa” caracterizada por una “vigorosa capacidad de expresión”, según la cita oficial mencionada), se eliminan las posibilidades para proponer proyectos de transformación real en la que se comparta una visión de país programático, acentuando así la fisura entre la sociedad civil y la sociedad política.

Ésta fisura quiebra también al sujeto político haciéndole perder capacidad de presión, aunado a un fenómeno específico del neoliberalismo latinoamericano definido como “neo-oligarquización del poder político”, es decir un proceso en el que las decisiones se toman por grupos privilegiados económicamente, sin que haya una mediación de una institucionalidad política, reordenando el entramado de relaciones de poder, el cual “tiende a estructurarse en poderosos grupos económicos que gravitan en todos los órdenes económicos, incluso culturales y académicos [...] concentrando gran capacidad de decisión que opera a través de una transferencia de esta capacidad de decisión desde el Estado” (Ruiz, 1999)

Con la pérdida de la voluntad de llevar a cabo acciones sociales que puedan ejercerse en el terreno de lo político, en tanto que éste se encuentra subsumido al orden sistémico en su función neo-oligárquica, se pierde también el significado y la importancia como acción constructora de ciudadanía ligada a la *democracia*. Se niega a la política en general, pero partiendo de supuestos analíticos impuestos por la ideología dominante respecto de lo que es este ejercicio. De tal manera la impresión que queda de la política es la de un *espectáculo*, a la vez que un objeto de consumo en el que

*Con partidos que no guardan diferencias programáticas fundamentales, la elección de élites se realiza mediante una oferta política que atrapará a los consumidores (votantes), atrayéndolos por técnicas de mercadeo (marketing). Como la “sustancia” (ideológica y programática) de la mercancía de los oferentes no es realmente distinta, a causa del consenso estructural básico, la diferencia estará en la imagen del producto que se venda (Stolowicz, 2002, p. 177)*

La política es despojada de todo su sentido social y transformador descentralizándola con el fin de eliminarla como eje constructor de una ciudadanía edificada sobre la organización, la cohesión, lo colectivo por sobre lo individual, la participación real y el conflicto en tanto que espacio de contraposición de intereses. Se genera una sociedad excluyente que no permite el acceso de las mayorías a la toma de decisiones en las que puedan cumplir sus demandas de satisfacción de necesidades, siendo también consecuencia de las desigualdades sistemáticas de la dinámica neoliberal, de lo que deviene lógica e históricamente una alta conflictividad. De ahí el empeño al llamado a una “solidaridad” de clase, que haga *tabla rasa* de las diferencias generadas, promoviendo la organización bajo los principios de la tolerancia y la solidaridad, rechazando a su vez el *conflicto*.

En tanto que el neoliberalismo bajo su función tecnificada de la política otorga las reglas y estrategias de negociación y pone en movimiento a los agentes bajo esa lógica y dentro de ese terreno, propicia una tipificación negativa de forma automática al que no acata esos lineamientos. Todo individuo o grupo que contradiga el orden de cosas es señalado como enemigo o disidente que podría poner en riesgo el equilibrio y la estabilidad del sistema debido a que hay una exigencia de demandas que excede la posibilidad de resolución, ya que estas alterarían el proceso de acumulación y el funcionamiento del mercado a nivel global –como arguyen sus detractores.

De tal manera, el impedimento de la intervención de lo político sobre lo económico, con demandas que implican alta presión y conflictividad por sus contenidos excluyentes y precarizantes fundados en desigualdades de

tipo estructural, propicia forjar concepciones laxas y mistificadas sobre la democracia, las cuales representan grandes obstáculos para el desarrollo democrático y, como se explicará en seguida, para el desarrollo integral.

En este orden de ideas, el *desarrollo* estaría mediado por un poder político que constituya el marco donde las propuestas programáticas incluyan a los sujetos políticos que, después de dirimir sobre los caminos y acciones, en una interrelación la mayor de las veces conflictiva, se logren articular para que se les considere en la toma de decisiones. El momento de síntesis entre *democracia y desarrollo* tendrá como contenido una concepción de sociedad fundada en la reproducción constitutiva de lo humano, lo cual es realizable sólo mediante un ejercicio de lo político basado en condiciones de igualdad, mediante postulados ético-políticos que así lo constituyan. De esta manera la concepción de desarrollo deja de ser “[...] un concepto económico o cuantitativo, [...] [convirtiéndose en] una cualidad inherente a la condición humana puesto que incorporaría los distintos ámbitos de actuación de la persona en su vida social. El desarrollo es una categoría integral” (Roitman, 2006, p. 49).

Sólo en la medida en que ambas categorías mantengan sus contenidos, de acuerdo a como se acaba de explicar, su vinculación será posible. De lo contrario, el uso de la concepción de desarrollo redundara en el *universalismo* que instituye una concepción abstracta que se ajusta a los requerimientos de reproducción y consolidación del proyecto hegemónico, formalizado en la globalidad neoliberal, la cual hace uso indistinto de los términos *desarrollo y progreso*, correspondiendo a este último el crecimiento económico y todos los índices cuantitativos de consumo en los que se representan el bienestar social, acumulados en los informes oficiales de gobiernos y organismos internacionales<sup>34</sup>.

### Consideraciones finales



Como se ha develado en este análisis, las políticas culturales tienen como objetivo final llevar a cabo acciones que aseguren la salvaguarda del patrimonio cultural-nacionalista; el desarrollo de las industrias culturales; la conservación y propagación de las identidades; la difusión de las expresiones de la alta cultura y el turismo cultural; para así asegurar a cada individuo las posibilidades de participar en mayor medida de la vida cultural bajo la forma de *mercancía*, como destinatarios pasivos (en tanto que no participan de su proceso de producción) de éste cúmulo de cultura cosificada. En la línea de interpretación aquí planteada, es un proceso que sitúa y hace aparecer la *recepción* de la cultura como recurso paliativo: la antigua fórmula de “pan y circo”: inclusión en el consumo de cultura y exclusión en la participación de la producción de símbolos, de políticas culturales y de actividades propositivas. Es un ejercicio de la cultura centralista y burocratizada que, cuando no implica enriquecimiento patrimonialista, funciona como generadora de ganancias anclada a los procesos económicos que buscan impactos en los índices del PIB.

De aquí que el contenido democrático (que en este análisis ha sido identificado como el momento *político*, mediador entre lo *simbólico* y lo *pro-creativo*) para posibilitar el desarrollo entre así en contradicción con la lógica capitalista representada en la forma del mercado. Ya que, contrariamente a como prescribe el discurso oficialista, la “riqueza cultural” no puede ser “componente del desarrollo humano social y económico del país” en tanto que la “vida democrática” se encuentra en el trance funcionalista que, con su mutación en técnicas de control y administración de los conflictos, de mecanismos procedimentales para elegir gobernantes, además de bregar por una sociedad conservadora y conformista mediante procesos de desprestigio de la política, se convierta en el medio “natural” de la individualidad posmoderna.

El acontecer histórico y las expresiones de la realidad dan cuenta de que los objetivos de “desarrollo” que contiene el proyecto de globalización y

sus respectivos programas no han sido logrados, aún cuando los informes oficiales de los organismos internacionales que miden y evalúan el grado de cultura, democracia y desarrollo así lo aseguren. Éstos siguen una tendencia economicista, matemática y estadística para medir fenómenos y problemáticas que por su propia *naturaleza* social no pueden ser adecuadamente explicados. Por supuesto, la identificación del cumplimiento de esos criterios cuantitativos son funcionales al desenvolvimiento libre y óptimo del mercado. No obstante que tales números no cuadren con el estado de desarrollo cualitativo total de los sectores mayoritarios de la población.

<sup>1</sup> Ver Amin (1999), Harvey (2004) y Saxe-Fernández (1999).

<sup>2</sup> Se entiende con este término al régimen de acumulación que se mantuvo desde la posguerra hasta 1973, en la que se registraron altas tasas de crecimiento y elevación de los niveles de vida, teniendo como centro a los Estados Unidos pero generalizado hacia Europa. Tal régimen está basado en un sistema de producción en masa, de bienes estandarizados, que utiliza una línea de montaje móvil y continua que no requiere de trabajado especializado, lo que eleva la productividad. Tiene una organización jerárquica y centralizada con reducidos márgenes de iniciativas individuales, dado su carácter burocratizado, el cual, durante la crisis, se puso en contradicción con la necesidad del capitalismo de realizar altas tasas de rentabilidad (Aguilar, 1998, p. 49).

<sup>3</sup> Entendido también como el proceso basado en el modelo por “sustitución de importaciones”, el cual consistía en una “estrategia para el desarrollo que favorece la expansión del mercado interno, en contraste con las doctrinas ortodoxas neoclásicas que enfatizan el desarrollo por medio de la exportación de mercancías primarias (o siguiendo las ‘fuerzas del mercado’). En ese sentido, la expansión de la industria nacional será la fuerza motriz del desarrollo. El Estado desempeña un papel crucial en este proceso [...] mediante la planificación indicativa, la construcción de industrias pertenecientes al Estado en sectores clave, la asignación de créditos y la aplicación astuta de políticas proteccionistas temporales en el sector del comercio exterior” (Cypher, 1992, p.18).

<sup>4</sup> Ya existen cuantiosas críticas a la puesta en práctica de las políticas neoliberales de diversos campos de las ciencias sociales que no se repetirán en este estudio. Ver: Anderson (1996), Borón, Cambina y Minburg (1999), Boltvinik (1984), Vuskovic (1993), Chossudovsky (2002).

<sup>5</sup> Como lo explica Bolívar Echeverría (1997), el *Humanismo* se refiere a “la pretensión de la vida humana de supeditar la realidad misma de lo Otro a la suya propia; su afán de constituirse, en tanto que Hombre o sujeto independiente, en calidad de fundamento de la Naturaleza, es decir, de todo lo infra-, sobre- o extra- humano, convertido en puro objeto,

en mera contraparte suya. [...] el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. [...] El buen éxito económico de su estrategia como *animal rationale* en la lucha contra la Naturaleza convence al Hombre de su calidad de sujeto, fundamento o actividad autosuficiente, y lo lleva a enseñorearse como tal sobre el conjunto del proceso de reproducción social: sobre todos los elementos (de la simple naturaleza humanizada, sea del cuerpo individual o del territorio común, al más elaborado de los instrumentos y comportamientos), sobre todas las funciones (de la más material, procreativa o productiva, a la más espiritual, política o estética) y sobre todas las dimensiones (de la más rutinaria y automática a la más extraordinaria y creativa) del mismo” (pp. 149-150).

<sup>6</sup> Es esta “la apropiación casi automática o religiosa de un término que se crea en los medios empresariales, las escuelas de negocios y los estudios del *marketing* y el *management* empresarial de Estados Unidos” (Gandarrilla, 2003, p. 100)

<sup>7</sup> Los teóricos e ideólogos pioneros del neoliberalismo constituyeron un grupo de intelectuales conocido como: la *Sociedad de Mont Pèlerin*, en la que participaban, además de Friederich Von Hayek, quien era su convocante principal, intelectuales como: Milton Friedman, Karl Popper, Lionel Robbins, Ludwig Von Mises, Walter Eukpen, Walter Lippman, Michael Polanyi y Salvador de Madariaga. Ver Anderson (2003, p. 192).

<sup>8</sup> Los *think tanks* más importantes en la creación y promoción de tales ideas son la *Institute of Economic Affairs* (IEA) y *Atlas Economic Research Foundation*. Estás tienen una red transnacional con diversos centros e institutos de investigación en América Latina, aunque también existe una red más regional: la *Fundación Internacional para la Libertad*, presidida por el conocido escritor e intelectual peruano Mario Vargas Llosa. Para el caso de México los centros que cuentan con apoyo de los centros mencionados son el *Instituto Cultural Ludwig von Mises* y el *Centro de Estudios en Educación y Economía* (CEEE). Ver Mato (2007).



<sup>9</sup> Tan polémico como paradigmático es el planteo del reconocido sociólogo e ideólogo de la *tercera vía* Anthony Giddens (1996), sobre el carácter de la globalización que, -según este- a diferencia de las fases anteriores de expansión occidental, “se distingue porque nadie la controla.”

<sup>10</sup> Entre los posicionamientos del realismo y el nominalismo, hay un tercer mediador, que resolverá la separación metafísica entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto: la razón dialéctica. El pensamiento que abstrae y que mantiene la separación cae en un error ontológico que la razón dialéctica reparará al restablecer las relaciones, la *unidad*. Concreto y abstracto son inseparables. Son dos aspectos intrínsecos de la relación de trato y conocimiento con el mundo. Sus diferencias no son de naturaleza sino de grado, de nivel en el proceso de conocimiento. De tal manera, la “abstracción es una etapa [de conocimiento] hacia lo concreto recuperado, analizado y comprendido. En cierto sentido es concreta. [...] *La verdad de lo abstracto se encuentra, así, en lo concreto*. Para la razón dialéctica, *lo verdadero es lo concreto*; y lo abstracto no puede ser más que un grado en la penetración de ese concreto, un momento del movimiento, una etapa, un medio para aprehender, analizar, determinar lo concreto” (Lefebvre, 1982, p. 128)

<sup>11</sup> “[...] la totalidad concreta, como totalidad del pensamiento, como un concreto del pensamiento, es *in fact* un producto del pensamiento y de la concepción, pero de ninguna manera es un producto del concepto que se piensa y se engendra a sí mismo, desde fuera y por encima de la intuición y de la representación, sino que, por el contrario, es un producto del trabajo de elaboración que transforma intuiciones y representaciones en conceptos”. (Marx, 2005, p.22)

<sup>12</sup> “El término ‘posmoderno’ ha conseguido acoger las aéreas pertinentes de la vida diaria y de lo cotidiano; su resonancia cultural, más amplia que la meramente estética o artística, distrae la atención oportunamente de lo económico a la vez que permite que nuevos materiales e innovaciones económicos (en marketing y publicidad, por ejemplo, pero también en la organización empresarial) se reclasifiquen bajo el nuevo título” (Jameson, 1998, p. 14).

<sup>13</sup> Se hará uso indistinto de términos como *postmodernidad*, *globalidad*, *neoliberalismo*, ya que se considera que más que conceptos explicativos son meras expresiones descriptivas y *universalistas* abstractas que se convierten en la expresión discursiva del proceso de *autotransformación* que vivió el modo de producción capitalista, y que su labor ideológica consiste en articular las nuevas prácticas culturales, políticas y sociales, así como las estructuras sentimentales con tal reconfiguración de la organización económica.

<sup>14</sup> Para una revisión exhaustiva, ver: Harvey, 2003.

<sup>15</sup> Como dijo el presidente de la UNESCO de 1961 a 1974, René Maheu: “el centro de gravedad de la noción de desarrollo *se ha desplazado* pues de lo económico a lo social. Hemos llegado ya a un punto en que esta evolución desemboca en lo cultural. Hasta los economistas reconocen ya que, o bien el desarrollo es total o no es tal desarrollo y que no es una metáfora hablar del desarrollo cultural; este desarrollo es parte integrante de y dimensión propia del desarrollo total” (Herrera, 1972, párr. 38) (cursivas añadidas).

<sup>16</sup> En la globalidad posmoderna ocurre lo que Enrique Leff (2004) define como una “operación simbólica”, la cual recodifica al hombre, a la cultura y a la naturaleza como formas *aparentes* de una misma esencia localizada en el capital. Tal operación reconvierte los procesos ecológicos y simbólicos en capital natural, humano y cultural, de manera que puedan ser asimilados en el proceso de reproducción del orden económico. De tal manera, la fuerza de trabajo, las significaciones culturales, las potencialidades del hombre y su capacidad inventiva se transmutan en *capital humano* (p. 108-111).

<sup>17</sup> Por supuesto los organismos internacionales creados con base a alentar las iniciativas de desarrollo en materia cultural como la UNESCO, o el PNUD, no se debe olvidar que son órganos dependientes de la ONU, que de ninguna manera son órganos descentrados o desterritorializados; su interior representa un campo de fuerzas donde se ponen en movimiento intereses, beneficios, relaciones de poder donde tiene un gran peso la

o las naciones centrales que impulsaron la creación de tales organismos en el momento histórico de reconstrucción de la economía internacional, liderada por Estados Unidos. El papel central de los Estados Unidos en la creación de la ONU y, en específico, en la del BM está representado en su prescripción jurídica en materia de decisiones al instituir su ley de votación interna con el principio de “un dólar, un voto” (Hobsbawm, 2003, p. 277) (Saxe-Fernández, 2005, p.13). Cabe decir que el BM se presenta como un ente que financia la reconstrucción y el desarrollo de países atrasados. Sin embargo, también ha trabajado afanosamente por la descomposición estructural de esos países, conforme a las proyecciones geoestratégicas y de “seguridad nacional” estadounidenses, propiciando la inestabilidad económica y la violencia social de esas naciones, no obstante la inclusión en su discurso de los Derechos Humanos. Ver Toussaint, 2007.

<sup>18</sup> Para un abordaje crítico de este fenómeno ver Zizek, 1998 y Díaz-Polanco, 2006.

<sup>19</sup> Éstas son formas de dominación en las que “determinados poderes de mando y sus correspondientes probabilidades económicas están *apropiados* por el *cuadro administrativo*[...] [y en donde hay una] limitación permanente de la libre selección del cuadro administrativo por parte del soberano, en virtud de apropiación de los cargos o poderes políticos [...] y también (eventualmente) de las probabilidades lucrativas que su posesión procura (Weber, 2004, pp. 185-186).”

<sup>20</sup> Ver Aguilar, 1994

<sup>21</sup> De acuerdo a la línea de análisis presentada aquí, “mayor libertad” se interpreta como las iniciativas de creación, producción y comercialización de cultura con criterios orientados al mercado y a la convertibilidad cósica de la cultura expresada en un objeto de consumo.

<sup>22</sup> La pugna resalta que de dos de las consultorías es socio el ex-Secretario de la SEP, Fernando Solana Morales, además de que en ambas laboran las mismas personas sólo diferenciándose la razón social (Cisneros, 2008, Agosto 4)

<sup>23</sup> Para una profunda documentación ver: García, A. 1997 y Rosales, 1994.

<sup>24</sup> Pandilla de gran auge durante los ochentas que tenía su campo de acción en diversas colonias de la delegación Álvaro Obregón, una de las zonas más marginadas de la ciudad de México. Eran conocidos por lo numeroso de sus integrantes (aproximadamente 500) y por la violencia con la que se conducían y se enfrentaban con otras bandas. Para mayor profundización ver Castillo, H. (2002).

<sup>25</sup> Fábrica de Artes y Oficios. Son centros culturales ubicados en las zonas más conflictivas y marginadas de la Ciudad de México: Iztapalapa, Tláhuac, Milpa Alta e Indios Verdes. Tienen como objetivo la promoción y formación artística y artesanal, de oficios, y prácticas culturales, en colonias y comunidades en los que su población está marginada de los circuitos culturales elitistas.

<sup>26</sup> Esta acepción de la cultura como entretenimiento está plasmada en el Objetivo 21 del *Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012*, en el cual se afirma que “una característica de las sociedades abiertas es contar con ofertas amplias para la *recreación* y el *entretenimiento*, por lo que será importante impulsar el crecimiento de la *oferta cultural* y artística en diferentes ámbitos y en todas las regiones.” (cursivas añadidas) (Presidencia de la República, 2007, p.228)

<sup>27</sup> “En la base de la vida moderna actúa de manera incansablemente repetida un mecanismo que subordina sistemáticamente la ‘lógica del valor de uso’, el sentido espontáneo de la vida concreta, del trabajo y el disfrute humanos, de la producción y el consumo de los ‘bienes terrenales’, a la ‘lógica’ abstracta del ‘valor’ como sustancia ciega e indiferente a toda concreción, y sólo necesitada de validarse con un margen de ganancia en calidad de ‘valor de cambio’.” (Echeverría, 1998, p. 63)

<sup>28</sup> “Con el predominio de las relaciones de libre comercio y la fuerte presencia de las corporaciones transnacionales, la inversión internacional se ha transformado en *algo común* en nuestros días. Los fondos respectivos



son provistos por personas individuales, corporaciones, bancos, organizaciones gubernamentales e internacionales, los que a diferencia de la asistencia internacional para la cooperación cuentan con la expectativa de la ganancia de las inversiones realizadas. Todo ello puede significar fuentes adicionales de financiación para proyectos de inversión cultural en los países” (Harvey, 2003, p. 480, nota 72) (cursivas añadidas)

<sup>29</sup> Esta categoría de desarrollo implica “el conjunto de esferas que lo constituyen”: lo político, lo social, lo cultural, lo étnico y lo económico, en un todo indivisible (Roitman, 2006, p. 49).

<sup>30</sup> “[...] el problema de la gobernabilidad adoptó la forma de la democracia gobernable. Aunque por sí mismo el problema de la gobernabilidad tiene poca monta teórica más allá del problema del equilibrio, lo relevante son los procesos políticos e ideológicos que hacen posible que hoy se identifique gobernabilidad con democracia. Porque si la estabilidad de la dominación capitalista (gobernabilidad) se obtiene al *impedir que la política intervenga sobre las cuestiones económicas* que quedan sólo reservadas al capital, en países donde la desigualdad y la pobreza son la condición mayoritaria, la búsqueda de gobernabilidad es más que una estrategia dominante conservadora, es francamente reaccionaria. Que la democracia pueda jugar ese papel de garante del *status quo* y tenga legitimidad en sociedades como las latinoamericanas, implica no sólo la transformación de la concepción que se tiene sobre la democracia, sino un cambio fundamental en la sociedad [...]” (Stolowicz, 2000, p. 15) (cursivas añadidas)

<sup>31</sup> Se hace énfasis en la disociación conceptual que realiza el liberalismo en tanto discurso teórico, y en lo cual se halla su carácter ideologizante, ya que, como se ha visto, la presunta escisión entre lo económico y lo político no ocurre de tal manera en la realidad objetiva.

<sup>32</sup> Los intelectuales orgánicos al sistema, por medio de prestidigitaciones teóricas, han eludido el problema separando el análisis de la gobernabilidad “democrática” del tipo de Estado en que ésta se sustenta, como lo explica Marcos Roitman (2006): “la gobernabilidad sólo se explica y

comprende desde el tipo de Estado al que pertenece [...] la unidad que debe existir entre Estado democrático y gobernabilidad democrática es de carácter unívoco. Si y sólo si, el Estado es democrático su gobernabilidad será democrática. Resulta desde todo punto de vista imposible defender el argumento, tanto teórica como política y socialmente, que nos plantea la opción de establecer un vínculo complementario entre el tipo de Estado actual, fundado en la explotación y la posibilidad de generar una gobernabilidad democrática, que desconozca esa realidad. [...] Los científicos sociales que mantienen la pretensión de teorizar una gobernabilidad democrática al margen de la crítica a la razón de Estado capitalista están inmersos en una estafa teórica, siendo cómplices de un proyecto político de fundamentos totalitarios” (pp. 44-45).

<sup>33</sup> En este sentido se identifica a la sociedad civil como la *esfera* que se reserva a “los privados”, donde se contienen los derechos de la persona y su interrelación en tanto que sujetos libres e iguales, los cuales son, a su vez, los agentes privilegiados del *juego* económico natural (Flores, 2004) (Heller, 1974). Para una crítica de esta concepción abstracta-liberal, ver: Heller, H. (1974) y Gramsci, A. (1998).

<sup>34</sup> Ejemplos de estos son los informes de UNESCO, PNUD, BM, BID, etc.

## BIBLIOGRAFÍA

## CULTURA PÚBLICA

**AGUILAR, M. A.**

(1998). *México y América Latina. Crisis-globalización-alternativas*.  
México: Editorial Nuestro Tiempo.

**AGUILAR SOSA, Y. L.**

(2008, enero 28). Legislación, rezago en materia cultural. *El Universal*.  
Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/55207.html>

**AMIN, SAMIR.**

(1999). *El capitalismo en la era de la globalización*.  
Barcelona: Paidós.

**ANDERSON, P.**

(1996, primavera). Balance del neoliberalismo: Lecciones para la izquierda. *Viento del Sur*, N° 6.

**BANCO MUNDIAL**

(2003). *Desigualdad en América Latina y el Caribe: ¿Ruptura con la historia?*  
(Resumen ejecutivo).  
Washington DC: Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento/Banco Mundial.

**BOLTVINIK, J.**

(1984). La desigualdad en México. En Cordera, R. & Tello, C. (Eds.)  
*La desigualdad en México*.  
México: Siglo XXI.

**BORÓN, A. A., GAMBINA, J. & MINSBURG, N. (EDS.)**

(1999). *Tiempos violentos*.  
*Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*.  
Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [CLACSO].

**CÁMARA DE DIPUTADOS**

(s.f.). *Programa anual de trabajo de la comisión de cultura 2009- 2010*.  
Extraído de: [http://archivos.diputados.gob.mx/Programas\\_anuales/programas.../programa\\_cultura\\_2009\\_2010.pdf](http://archivos.diputados.gob.mx/Programas_anuales/programas.../programa_cultura_2009_2010.pdf)

## GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO

**CASTILLO, H.,**

(2002). De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social. *Desacatos*, (009), pp. 57-71.  
México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

**CHOSSUDOVSKY, M.**

(2002). *Globalización de la pobreza*.  
México: Siglo XXI-CEIICH.

**CISNEROS, J.**

(2008, junio 15). Conaculta elude ley de transparencia. *El Universal*.  
Extraído de: [http://www.eluniversal.com.mx/cultura/vi\\_56776.html](http://www.eluniversal.com.mx/cultura/vi_56776.html)

**CISNEROS, J.**

(2008, agosto 4). Conaculta paga 2 mdp por estudios duplicados. *El Universal*.  
Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/56965.html>

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

(CONACULTA) (2007). *Programa nacional de cultura 2007-2012*.  
México: CONACULTA.  
Extraído de:  
[http://www.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2008/09/pnc2007\\_20121.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2008/09/pnc2007_20121.pdf)

**CYPHER, J.**

(1992). *Estado y capital en México. Políticas de desarrollo desde 1940*.  
México: Siglo XX.

**DÍAZ-POLANCO, H.**

(2006). *Elogio de la diversidad. globalización, multiculturalismo y etnofagia*. México: Siglo XX.

**ECHEVERRÍA, B.**

(1997). *Las ilusiones de la modernidad*.  
México: UNAM/El Equilibrista.

ECHEVERRÍA, B.

(1998). *Valor de uso y utopía*.  
México: Siglo XXI

FLORES, V., &amp; MARIÑA, A.

(2004). *Critica de la globalidad*.  
*Dominación y liberación en nuestro tiempo*.  
México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

FONDO MONETARIO INTERNACIONAL (FMI).

(2004). *Guía del FMI. ¿Qué es el Fondo Monetario Internacional?*  
Washington, DC Autor. Extraído de  
<http://www.imf.org/external/pubs/ft/exrp/what/spa/whats.pdf>

GANDARILLA SALGADO, J.

(2003). *Globalización, totalidad e historia. Ensayos de interpretación crítica*.  
Buenos Aires: Ediciones Herramienta/UNAM.

GARCÍA, I.B., &amp; ARGUETA, A.

(1997). *Caleidoscopio cultural: imágenes multifacéticas de la cotidianidad*.  
México: UNAM IIA PUEC.

GIDDENS, A.

(1996). *Extractos de la conferencia de apertura mundialización y ciudadanía*.  
Genova, Suiza:  
United Nations Research Institute for Social Development [UNRISD].  
Extraído de <http://www.scribd.com/doc/7271016/GIDDENS-Anthony-Reflexiones-Sobre-La-Mundializacion>

GIMÉNEZ, I.

(2009, enero 26). Ex *panchitos* reivindican el derecho al desarrollo cultural y social en Tacubaya. *La jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/26/index.php?section=cultura&article=a15n1cul>

GONZÁLEZ, A.

(2006, abril 25). Una ley contra la cultura. *La Jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/25/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>

GRAMSCI, A.

(1998). *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el estado moderno*.  
México: Juan Pablos.

GÜEMES, C.

(2006, mayo 29). UNESCO-México: la cultura es uno de los potenciales más relevantes de América Latina. *La Jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2003/04/29/05an2cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

HARVEY, D.

(2004). *La condición de la postmodernidad*.  
Buenos Aires: Amorrortu.

HARVEY, E. R.

(2003). *La financiación de la cultura y de las artes: Iberoamérica en el contexto internacional (instituciones, políticas públicas y experiencias)*.  
Madrid: Edición Iberautor.

HAYEK, F.

(2000). *Camino de servidumbre*.  
Madrid: Alianza Editorial.

HELLER, H.

(1974). *Teoría del estado*.  
México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

HERRERA, F.

(1972, octubre 13). *Financiamiento del desarrollo cultural*.  
París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

## BIBLIOGRAFÍA

### CULTURA PÚBLICA

**HOBBSAWM, E.**  
(2003). *Historia del siglo XX*.  
Barcelona: Crítica.

**JAMESON, F.**  
(1998). *Teoría de la postmodernidad*.  
Madrid: Editorial Trotta.

**KOFLER, L.**  
(1971). *Contribución a la historia de la sociedad burguesa*.  
Buenos Aires: Amorrortu.

**LEFEBVRE, H.**  
(1982). *Lógica formal, lógica dialéctica*.  
México: Siglo XXI.

**LEFF, E.**  
(2004). *Racionalidad ambiental*.  
México: Siglo XXI.

**LEGARRETA, P.**  
(2006, abril 17). Temas en la agenda nacional.  
*Ficha técnica sobre la comisión de cultura*.  
México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública.  
Extraído de: [http://archivos.diputados.gob.mx/Centros\\_Estudio/Ce-sop/Eje\\_tematico/11\\_cultura.htm](http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Ce-sop/Eje_tematico/11_cultura.htm)

**MARX, K.**  
(2005). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858* (Vol. 1). En J. Aricó, & M. Murmis, (Eds.) (P. Scarón, Trad.).  
México: Siglo XXI editores.

## GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO

**MATEOS-VEGA, M.**  
(2009, septiembre 18). La cultura no es un adorno, sino parte del desarrollo: Rivero Weber. *La jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/18/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

**MATO, D.**  
(2007). Think tanks, fundaciones y profesionales en la promoción de ideas (neo)liberales en América Latina. En A. Grimson (Ed.), *Cultura y neoliberalismo*.  
Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

**MENDEZ, E., & GARDUÑO, R.**  
(2006, diciembre 7). Felipe Calderón plantea drástico recorte presupuestal a la cultura. *La Jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/07/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

**PALAPA, F., MATEOS, M., VARGAS A., RICARDO J., & JIMENEZ, A.**  
(2006, diciembre 8). Vigorosa defensa de intelectuales y artistas en favor de la cultura. *La Jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/08/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

**PAUL, C. & PALAPA, F.**  
(2007, agosto 7). Frustrante, ignorar a la cultura como 'una política de desarrollo en el PND'. *La Jornada*.  
Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

**PERRY, A.**  
(2003). Neoliberalismo: un balance provisorio. En E. Sader & P. Gentili (Eds.). *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*.  
Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

## PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

(2007). *Plan nacional de desarrollo 2007-2012*.

México: Presidencia de la República.

Extraído de: [http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/pdf/PND\\_2007-2012.pdf](http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/pdf/PND_2007-2012.pdf)

## PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD).

(2004). *Informe sobre la democracia en América Latina: hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos. hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*.

Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Extraído de: <http://www.undp.org/spanish/proddal/informeproddal.html>

## RODRÍGUEZ, M., MACMASTERS, M., VARGAS, A. &amp; FLORES, A.

(2009, marzo 4). Llamam a colocar la cultura en el sitio que le corresponde, ante la deshumanización. *La jornada*.

Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/04/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

## ROITMAN, M.

(2003). *El pensamiento sistémico: los orígenes del social conformismo*.

México: Siglo XXI.

## ROITMAN, M.

(2006). *Las razones de la democracia en América Latina*.

México: Siglo XXI.

## ROSALES, H.

(1994). *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*.

México: UNAM CRIM/CONACULTA.

## RUIZ CONTARDO, E.

(1999). *Notas sobre la neoligarquización de la dominación política*.

Presentado en el XXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS). Concepción, Santiago de Chile.

## SAXE-FERNÁNDEZ, J. (ED.).

(1999). *Globalización: crítica a un paradigma*.

Barcelona: Plaza & Janés.

## SAXE-FERNÁNDEZ J., &amp; DELGADO, G.

(2005). *Imperialismo económico en México*.

México: Debate.

## SERRA-PUCHE, M. C., &amp; SALAS, H. (EDS.).

(2009). *Información sobre la cultura en México*.

México: UNAM. Extraído de:

<http://foromexicanodelacultura.org/files/informacionsobrelaculturav10.pdf>

## STOLOWICZ, B.

(2000, noviembre) *Democracia gobernable: instrumentalismo conservador*.

Ponencia presentada en el II Seminario internacional Marx vive:

¿Qué capitalismo? ¿Cuál alternativa?

Universidad Nacional de Colombia. Cortesía del Autor.

## STOLOWICZ, B.

(2002). El desprestigio de la política: lo que no se discute.

*Revista Política y Cultura*, (primavera).

México: UAM-Xochimilco.

## TOUSSAINT, E.

(2007). *Banco Mundial: el golpe de estado permanente*.

*La agenda oculta del consenso de Washington*.

Barcelona: Editorial El Viejo Topo.

## UNESCO

(1970). *Informe final de la conferencia intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos, y financieros de las políticas culturales:*

*24 agosto - 2 septiembre*.

París: Autor.

**UNESCO**

(1982). *Informe final de la conferencia mundial sobre las políticas culturales: 26 de julio - 6 de agosto.*

**México:** Autor.

**VARGAS, A., PAUL, C., MONTAÑO, E.,  
PALAPA F. & RODRÍGUEZ, M.**

(2004, septiembre 1). Los cuatro años de gobierno foxista, un desastre, según intelectuales y artistas. *La jornada.*

Extraído de: <http://www.jornada.unam.mx/2004/09/01/014n1pol.php?origen=politica.php&fly=1>

**VERAZA, J.**

(1997). *Lo comunitario más allá de la mercancía.*

**México:** Editorial Ítaca.

**VILLANUEVA, L.A. (ED.).**

(1994). *La hechura de las políticas. El estudio de las políticas públicas* (Vol. I) & *La hechura de las políticas* (Vol. II).

**México:** Miguel Ángel Porrúa.

**VUSKOVIC, P.**

(1993). *Pobreza y desigualdad en América Latina.*

**México:** CIIH/UNAM.

**WEBER, M.**

(2004). *Economía y sociedad.*

**México:** F.C.E.

**ZIZEK, S.**

(1998). Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional en Jameson, F. & S. Zizek (Eds.)

*Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.*

**Buenos Aires:** Paidós.



