



4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO
GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



Paradigmas culturales en Nuevo León: tan lejos de la gobernanza y tan cerca de la democracia cultural. El caso del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León 1995 – 2020.

Joel Morales Hernández

**Ponencia presentada en el Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural realizado en Oaxaca de Juárez
Oaxaca, México entre los días 22 al 25 de abril de 2020**

Este proyecto surge por la necesidad de comprender una etapa de la vida cultural en el Estado de Nuevo León que inicia en la década de los noventa y que llega hasta el 2015, principalmente la última década del siglo pasado, periodo en el que surgen expresiones culturales (principalmente proyectos culturales implementados en barrios y / o colonias de la zona metropolitana de Monterrey) basadas en la autogestión en un contexto en el que -desde el gobierno estatal- se implantó un modelo que se le denomina 'democracia cultural'. La aparición de proyectos culturales a expensas de la iniciativa gubernamental nos plantea una serie de interrogantes acerca del origen, implementación y / o relación de dichas iniciativas y un proceso implementado desde el estado.

Es a finales del siglo pasado que en Nuevo León se comenzó lo que García Canclini denomina "construcción institucional del área cultural" (1987). Un proceso en el que se va instaurando lo que Garretón denomina políticas culturales: "conjunto de actividades e iniciativas gubernamentales, de la sociedad civil, privadas, educativas, comunitarias dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social de una determinada comunidad" (2004, p. 75)

4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO – GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



A nivel latinoamericano, las conferencias impulsadas por la Organización de las Naciones Unidas en la Ciudad de México y Sao Paulo en el año de 1982 se pueden considerar como el punto de partida en donde se replanteó el papel del estado en relación a la cultura, donde se visibilizó del incipiente trabajo por parte grupos académicos, el papel de artistas y el protagonismo que comenzaban a tener iniciativas culturales comunitarias y, además; se comenzó a discutir la idea del desarrollo y su vinculación con la cultura (López, 2016).

El cuestionamiento de un modelo desarrollista centrado en la idea del progreso (Gudynas, 2006) es uno de los factores que permite que diversos esfuerzos académicos “comiencen a replantear las bases culturales de la producción y el poder” (Canclini, 1987, p.22) para tratar de entender no sólo la pluralidad cultural como prerequisite democrático impulsado por el Estado, sino porqué y cómo diversas manifestaciones culturales populares -diversas- llegan a ser subalternas (Gómez, 2006).

Se perfila un tema trascendental: lo cultural ya no sólo es asunto de los gobiernos, sino que por el contrario las iniciativas sociales y culturales asumen el protagonismo como prerequisite para una sociedad democrática (Galindo, 2016).

La cultura se convierte en un campo de acción: además de la referencia como un elemento simbólico asociado a procesos de pertenencia e identidad, a procesos que tiene que ver con la producción, circulación y consumo, se contempla además la idea de que la cultura ya no sólo es un texto a descifrar, “sino que se convierte en un instrumento de intervención sobre el mundo y en un dispositivo de poder” (Gimenez,2005).

A manera de sistematización, García Canclini (1987) elabora un esquema sobre lo que considera algunos paradigmas para entender las relaciones que los diversos agentes culturales tienen cuando se implementan lo que hoy conocemos como políticas culturales.

Paradigma	Principales agentes	Modos de organización de la relación política - cultura	Concepciones y objetivos del desarrollo cultural
Mecenazgo liberal	Fundaciones industriales y empresas privadas	Apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual
Tradicionalismo patrimonialista	Estados, partidos e instituciones culturales tradicionales	Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases	Preservación del patrimonio folklórico como núcleo e la identidad nacional
Estatismo populista	Estado y partidos	Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular mano el control del estado	Afianzar las tendencias de la cultura nacional - popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema
Privatización neoconservadora	Empresas privadas y sector tecnocrático de los estados	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones públicas de la cultura	Reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar el consenso a través de la participación individual en el consumo
Democratización cultural	Estado e instituciones culturales	Difusión y popularización de la alta cultura	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales
Democracia participativa	Partidos progresistas y movimientos populares independientes	Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación a sus necesidades.

Este esquema servirá para realizar el análisis del contexto latinoamericano de la década de los ochenta del siglo pasado, en el que el paradigma de la democratización cultural, de acuerdo a Gacia Canclini, prevaleció en la mayoría de los países de América Latina bajo la premisa de que “una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos”.

Por ejemplo, Ana Winocour (1994) aborda la experiencia del Programa Cultural de Barrios que se implementó del año de 1984 a 1989 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Una iniciativa gubernamental que al paso de los años, señala “más que equilibrar las diferencias sociales y culturales existentes, las sostiene y / o las profundiza” (Winocour, p. 98).

Frente a esto, se ha suscitado al menos dos críticas al paradigma de la democratización cultural: la primera en relación a que hace una 'definición elitista del patrimonio simbólico' y desde una perspectiva hegemónica. La segunda en el sentido que este paradigma "no modifica los patrones de producción y consumo de bienes simbólicos". (Canclini, 1987, p. 49).

Por otro lado, el paradigma participativo, plantea la participación de las diversas expresiones culturales que pueden coexistir en una sociedad específica. "Esta concepción defiende la idea de la existencia de múltiples culturas en una sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y respecto a las demás" (Canclini, 1987, p. 50).

Se considera este paradigma como 'de movimientos sociales y grupos alternativos' y como 'renovación de la escena política' (García Canclini, p. 52), porque considera el establecimiento de condiciones "para que los diferentes sectores participen de todo el proceso cultural según el uso de sus diferentes memorias y el ritmo de sus proyectos distintos" (Olmos, 2004, p.7). La crítica a este paradigma recae en trabajos que se elaboraron en Chile (Subercaseaux, 1985) en el sentido de "que no logran construir alternativas culturales ni formular políticas a escala de la sociedad global, para disputar efectivamente, la hegemonía a los grupos dominantes" (García Canclini, 1987, p. 53).

En México, Guillermo Bonfil Batalla (1995) elabora una revisión acerca del abordaje que se ha hecho al tema de la cultura popular y establece al menos tres temas que han prevalecido en el estudio de la cultura popular en México: las artesanías, el folclor y el indigenismo; los cuales -menciona- se han abordado de forma aislada. Ubica esta problemática en el contexto de un modelo 'desarrollista' modernizador en México en el que, desde su perspectiva, "las culturas populares solo tenían cabida como obstáculo" (1995, p.12) al avance del progreso y la civilización desde la perspectiva occidental y plantea que en la política cultural implementada desde el estado prevalecen añejas tesis de difusión cultural.

Coloca sobre la mesa la discusión acerca del modelo de política cultural que prevalece en México durante la década de los ochenta y que se comienza a abordar en los

ámbitos académicos con la aparición de movimientos culturales de carácter popular y en entornos urbanos ajenos al circuito de la cultura oficial. En ese tenor, Héctor Rosales Ayala documenta e investiga el movimiento *Tepito Arte Acá*, Jorge González las fiestas religiosas y las telenovelas, José Manuel Valenzuela Arce el movimiento chicano en la frontera norte de México y la cultura juvenil y se convierten en una muestra de la diversidad de expresiones culturales que comienzan a protagonizar un contexto caracterizado por las desigualdades.

Jimenez (1998) aborda el tema cultural en el marco de la transición del Estado que, durante buena parte del siglo XX fue el agente principal en la ejecución de una política cultural, no así al finalizar el siglo por lo que van surgiendo otros agentes culturales como la empresa privada y las organizaciones de la sociedad civil. La tendencia, señala, es un escenario en el que el estado no es el actor principal en la implementación de la política cultural, sino que mas bien, se habla ya de una democracia cultural en la que participan otros actores.

Fonseca (2001) plantea una política de Estado: la 'ciudadanización' de la cultura como el reconocimiento de los ciudadanos "en la formulación y ejecución de las políticas culturales". Una cultura de interés público como parte de un proceso a gran escala.

A manera de ejemplo, Méndez y Orozco (2004) abordan el tema de la política cultural que se impulsó desde la administración del gobierno federal en México en el periodo 2000 - 2006 en la que se implementó un plan que en lo general intentó la 'democratización de la cultura', es decir, ampliar el acceso a la oferta cultural ofrecida por el gobierno y, por otro lado; analizar la función que desempeñó la figura del promotor (a) cultural como el profesional responsable de la gestión y puesta en marcha de iniciativas culturales.

Para el caso de Nuevo León, Zúñiga (1993) elabora una revisión de la producción artística y cultural en el estado durante veinte años (1940-1960) como una forma de analizar cuales fueron las condiciones en las que se pudo generar una producción, circulación y consumo de obras artísticas. Señala que durante ese periodo, se logró la conformación de lo que llama "proyectos culturales" a nivel estatal, en donde la

iniciativa privada y la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) tuvieron un papel relevante, y donde la figura del Estado a través de un área específica, no se hizo presente.

El gobierno estatal como agente cultural comienza a figurar a mediados de la década de los noventa con la iniciativa del gobernador Sócrates Rizzo García (1991-1997) del anteproyecto para la creación del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE), el cual obedeció a “la promoción de decisiones descentralizadas que se apegaran más a las prioridades expresadas democráticamente por la comunidad cultural y que permitieran aprovechar la energía social de la participación de los gremios y sus representantes” (Rizzo, 2009).

Es la respuesta a una inercia de un proceso que se venía implementando a nivel federal y, sobre todo, a la reestructuración del papel del estado en todas sus funciones, principalmente en el ‘adelgazamiento’ del aparato burocrático por la reducción de los presupuestos a las distintas áreas. Ante ello, una figura descentralizada en el ámbito cultural permitía el uso más eficiente de los recursos y, en cierta medida, la inclusión de una parte de la comunidad cultural en el proceso.

Justo en este periodo comienza el protagonismo del gobierno estatal en la instrumentación y aplicación de una política cultural de carácter democrático en el que intentó incluir a los actores de la vida cultural en el estado: artistas y promotores culturales.

Principalmente, integrando en la estructura organizativa del Consejo a los gremios de artistas (plásticas, cine, danza, fotografía, literatura, música y teatro) y, por otro lado, impulsando un programa para facilitar el acceso a una oferta cultural dirigida a la población de barrios y colonias populares de la zona metropolitana de la ciudad de Monterrey.

Este programa denominado Talleres de Cultura Popular inició en el año de 1996 con seis talleres y en el año 2002 contaba con cuarenta y tres. Esto se logró “con el apoyo desinteresado de promotores culturales que en forma independiente realizaban

su trabajo en colonias populares” y que fueron encontrando un lugar en la Dirección de Culturas Populares del CONARTE.

El ejercicio presupuestal en materia de cultura se orientó a un enfoque abierto: se lanzaron convocatorias públicas para la distribución de los recursos, se dio voz a la comunidad artística en la planeación y ejecución de una política cultural a través de la organización de gremios con voz y voto en las reuniones del consejo. Y por otro lado, los grupos empresariales tuvieron también voz y voto en las reuniones del consejo. Quienes no tuvieron lugar fueron integrantes de iniciativas culturales de carácter comunitario.

Por ejemplo, la primera referencia es el proyecto llamado “Colectivo Al Tiro” (Torres, 2014) que surge a raíz del asesinato de un joven por parte de la policía en la colonia Valle Verde al poniente de la ciudad de Monterrey y que detonó la creación de la figura del colectivo. De acuerdo a lo expuesto por Torres, el surgimiento del colectivo permitió un acercamiento con la administración municipal - con Sócrates Rizzo como alcalde- para desarrollar programas de atención para la juventud.

Otro ejemplo es el surgimiento -los días 11 y 12 de agosto de 1990- del evento los Dos Días de Colectividad (Díaz, 2015). Una iniciativa por parte de promotores culturales y creadores centrada en la cultura, la libertad de expresión y la movilización, principalmente de jóvenes cercanos a la música hard core punk (HCP), que se consolidaron en Monterrey a finales de la década de los ochenta con grupos como Disolución Social, Derechos Humanos y Cabezas Podridas.

La “escena local” del movimiento hard core-punk (HCP) es el antecedente para los Dos Días de Colectividad. De acuerdo a López y Valdés (1998) la organización de ‘miniconciertos’ (tocadas) eran una forma de auto-organización que rápidamente “llamaron la atención de la comunidad por su capacidad de convocatoria” y ser referencia en la prensa local.

Para los autores, existieron una serie de acontecimientos que motivaron el surgimiento de iniciativas basadas en la auto-organización: la represión y cancelación de una tocada por parte de ‘porros’ de la CTM y la realización de un foro de discusión en la

Facultad de Filosofía y Letras de la UANL en agosto de 1989 sobre la disminución de la edad penal y la delincuencia juvenil.

Posteriormente, en el año de 1995 en el municipio de San Nicolás de los Garza se inicia el proyecto “Haciendo Esquina”, iniciativa de promotores culturales independientes que logró un apoyo considerable del ayuntamiento municipal a tal grado de administrar un centro comunitario para realizar programas de atención a pandillas, lo que se denominó “la cultura juvenil colombianas” (Torres, 2014).

En el año de 1999 inicia actividades el Kolectivo Kasa de la Luna. Organizados a partir del trabajo pastoral, este grupo de promotores culturales independientes centró su trabajo en actividades de fomento a la lectura con gran influencia de la metodología de la educación popular.

Un contexto caracterizado por la crisis económica, la desconfianza ante las instituciones y la relevancia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, propicia la relevancia de iniciativas comunitarias como forma de organización alterna a las propuestas por el Estado.

Iniciado el siglo XXI, se va consolidando una inercia, sobre todo en la figura de la Coordinadora Apoyo Mutuo, una organización que agrupa diversas iniciativas culturales y que tuvo su mayor relevancia en el año 2002 durante lo que se denominó “Consenso Monterrey”: la Conferencia Internacional sobre el Financiamiento para el Desarrollo. La Coordinadora Apoyo Mutuo aglutina la movilización social y cultural y donde tienen cabida colectivos y grupos culturales de nivel local, nacional e internacional.

El Forum Universal de las Culturas del 2007 fue el catalizador de dicho proceso: consolidar en el escenario global a la ciudad de Monterrey como espacio para la cultura y el conocimiento, lo cual implicó un costo de 1,300 millones de pesos (Alejo, 2007) para colocar a la cultura como un requisito al capital. En este sentido, Eduardo Ramírez (2009) plantea la siguiente interrogante: “si realmente, con la implementación de este organismo descentralizado (Conarte), la promoción cultural estaba en

manos de la sociedad civil ¿por qué se dejó fuera (del Forum) la estructura democrática y participativa de Conarte y se instaló una superestructura...ligada a la cultura corporativa?” (p. 79)

En ese sentido, Ramírez plantea una idea sobre el papel del empresariado regiomontano respecto a la cultura durante todo el siglo XX. Establece que para este grupo, la cultura ha sido sólo un elemento en el “proceso de capitalización económica” y que “ayudan a generar modos de vida que contribuyen a la construcción del capital”. Se podría plantear que el proceso de la democratización cultural es el resultado del impulso del empresariado para institucionalizar un paradigma difusionista de la cultura.

El Forum estableció un parteaguas en la formulación de la política cultural: orientó el enfoque de la democracia cultural hacia parámetros que, más que ciudadanizar la formulación y ejecución de política cultural, se orientó hacia la difusión de expresiones artísticas y culturales desde gobierno central. La estructura administrativa en materia cultural -que se había creado a finales de la década de los noventa para adelgazar el aparato burocrático- creció y centralizó el diseño e implementación planes, programas y proyectos.

Además, se establecieron criterios de mayor eficiencia en la parte operativa: la consolidación de una norma ISO como fundamento para eficientar los procesos administrativos en materia cultural. Los indicadores de calidad se orientaron más a criterios cuantitativos que a cualitativos. La publicación “Memoria 2010 - 2015” de CONARTE da cuenta de ello recopilando datos y cifras.

Durante el periodo en el que se consolidó en México lo que Nivón (2005) llama la “institucionalidad cultural” se puede concluir en que la política cultural se orientó hacia la labor creativa, la consolidación de la infraestructura cultural en coordinación con la iniciativa privada y la creación de una agenda de eventos orientados al acceso a una oferta cultural -centrada en lenguajes artísticos- ofrecida por el estado.

En este contexto, si bien se inició un proceso denominado ‘democratización cultural’ en la que se considera -por parte del Estado- la participación de todos los agentes culturales en la formulación y puesta en práctica de acciones culturales, el resultado es

que ninguno de los agentes involucrados en los proyectos culturales comunitarios fue considerado dentro de los mecanismos de participación por parte del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

A manera de cierre, en el contexto antes mencionado, la democracia cultural o participativa no tiene cabida puesto que no se reconoce la diversidad de agentes culturales comunitarios que aparecieron durante el periodo en cuestión, sino que, por el contrario, en dicho proceso el gobierno estatal toma relevancia a plantear el protagonismo de la comunidad artística y las figuras designadas directamente por el ejecutivo.

En suma, la gobernanza cultural implica la articulación de todos los agentes culturales de un territorio en los mecanismos de participación para los acuerdos y toma de decisiones. De no ser así, se perpetuará un modelo que tienda a privilegiar a las élites económicas, políticas y culturales para determinar el quéhacer cultural, hacia quienes, con que recursos y en que áreas.

Bibliografía

-Alejo, Jesús, Milenio Diario, 7 de Agosto de 2007.

-Ávalos, Constanza y Garrido, Paulina (2011). *La participación ciudadana y la política cultural chilena en democracia. La creación del Consejo nacional de la cultura y las artes*. Revista Iberforum, Año VI, No. 11. Enero-Junio de 2011. Universidad Iberoamericana

-Bonfi Batalla, Guillermo (1995). *Culturas populares y política cultural*. México, CONACULTA

-Cantero Meza, Gustavo (2016). *La trayectoria social del arte y cultura nogalense: artistas, colectivos, circunstancias, reflexiones y oportunidades*. POLIS, Revista Latinoamericana, vol. 15, núm. 43, 2016, pp. 1-13

-Díaz Tamez, Arnoldo (2015). *Días de colectividad: 25 años de anarquismo en Monterrey*. Periódico Barrio Antiguo. 17 de Octubre de 2015.

-Fonseca, Eudoro (2001). *Hacia un modelo democrático de política cultural*. México, CONACULTA.

-Galindo Cáceres, J. (2016). La promoción cultural en México. Algunos elementos de reflexión desde la comunicología y la ingeniería en comunicación social. Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural, 1(1). doi:10.32870/cor.a1n1.4911

-García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Mexico, Grijalbo

- Garretón, Antonio (2004). *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos de Chile*. Chile, PNUD.
- Guerrero, Arturo (2010). *Las huellas de las hormigas. Políticas culturales en América Latina*. México, COLEF
- Giménez Montiel, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México, CONACULTA
- Gómez Vargas, Héctor (2006). *Figuras del pensar. los estudios sobre el consumo cultural en América Latina y la organización del campo académico de la comunicación en México*. Estudios sobre las culturas contemporáneas. México, Universidad de Colima.
- González, Jorge (1994). *Más culturas. Ensayos sobre realidades plurales*. México, CONACULTA
- Gudynas, Eduardo (2011). *Debates sobre el desarrollo y sus alternativas en América Latina: Una breve guía heterodoxa*. Quito, Fundación Rosa Luxemburgo.
- Jimenez, Luciano (2006). *Ética global, iniciativa privada y agentes culturales en México*. En *Políticas culturales en transición* (pp. 264-274). México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de Zona la Sur.
- López Carrera, Cristóbal y Valdez César (1998) *Movimiento hard core punk. Ideología y acción directa. El caso de Monterrey*.
- Méndez, Ana y Orozco, María (2004). *El promotor cultural: una propuesta en el margen de las políticas culturales en México*. UdeG
- Nivón Bolán, Eduardo (2016) *Políticas Públicas de Cultura. Una visión a partir del proceso de institucionalización cultural*. Seminario virtual *Políticas Culturales e Institucionalidad Cultural*. Especialización en Políticas Culturales y Gestión Cultural/ VIRTUAMI
- Olmos, Héctor (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires, CICCUS
- Ramírez, Eduardo (2009). *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. Monterrey, Fondo Editorial N.L.
- Rizzo, Sócrates (2011) *¿Por qué y cómo surgió Conarte?* Revista Pantagruelica
- Rosales Ayala, Héctor (1998). *Sentipensar la cultura*. México, UNAM

-Torres, Benito (2014) *Sentimiento vallenato. Permanencia y cambios en el estilo de vida de los jóvenes colombianos en Monterrey 1990 - 2014*. Tesis de maestría, FTSDH- UANL

-Valenzuela Arce, José Manuel (1998). *Nuestros Piensos. Culturas Populares en la frontera México – Estados Unidos*. México, CONACULTA

-Winocur, Rosalía (1994). *Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del programa cultural en barrios (1984-1989)*. Perfiles Latinoamericanos, núm. 3, diciembre, 1994, pp. 97-118

-Zúñiga, Victor (1993). *Promover el arte en una ciudad del norte de México (los proyectos artísticos en Monterrey, 1940-1960)*. Revista de Estudios Sociológicos.