

Ahtziri Molina Roldán
(coordinadora)

Gestión Cultural en Veracruz

Instancias, actores, metas y matices



colección
BIBLIOTECA



Universidad Veracruzana

GESTIÓN CULTURAL EN VERACRUZ

Instancias, actores, metas y matices



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

GESTIÓN CULTURAL EN VERACRUZ

Instancias, actores, metas y matices

Coordinadora

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva

Primera edición, marzo de 2019

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro, cp 91000
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97
diredit@uv.mx
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388

ISBN: 978-607-502-746-3

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

EL GIRO CULTURAL EN EL ÁMBITO ACADÉMICO y de políticas públicas latinoamericanas ha impactado el quehacer del sector cultural, el cual comprende hoy ámbitos tan diversos como el de la animación sociocultural, la vida artística, las tradiciones, las nacientes industrias creativas, entre otras; todos ellos, aspectos que el día de hoy se vinculan a las nociones de cultura y desarrollo. Actualmente, en el continente hay un gran revuelo en torno a estas tareas, así como las necesidades de creación de contenido y logísticas que éstas implican. Para la conversión de las ideas actuales sobre lo cultural y los posibles beneficios que traen a las comunidades, la Gestión Cultural juega un papel fundamental para su implementación. Esta disciplina de reciente formación y su profesionalización son el centro de la reflexión de este texto.

A nivel latinoamericano, el impulso dado a la Gestión Cultural surge en gran medida de los enfoques promovidos por organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y sus versiones regionales como la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). Tales criterios, al quedar plasmados en numerosos tratados internacionales, que han sido firmados y ratificados por México, establecen un nuevo marco conceptual y normativo que, entre otras cosas, ha impulsado de manera acelerada el reconocimiento y la profesionalización de la Gestión Cultural y sus agentes como actores sociales de gran relevancia en el desarrollo de la vida cultural orientada a mejorar la calidad de vida de las poblaciones.

Este posicionamiento de la Gestión Cultural responde tanto a una reconceptualización de la cultura como parte de los procesos socioculturales para el desarrollo y el bienestar de los pueblos, como a la posi-

ción hegemónica de las concepciones neoliberales que proponen una clara separación entre las zonas de influencia del Estado, el mercado y la sociedad civil, así como a la preponderancia de los procesos de acumulación de capital y generación de ganancia que tienen su base en el sistema de economía global, los cuales han encontrado en los últimos años un espacio fecundo para la generación de más ganancias. A esto se suma el poder de penetración y disponibilidad que tienen hoy las tecnologías de la información y comunicación.

LA CULTURA HOY

Desde esta visión neoliberal, para la cual la cultura es una herramienta indispensable para promover la mejora de los pueblos, el propio desarrollo se entendía inicialmente como crecimiento económico, por lo que entonces se asumía que llevaría de manera casi automática al bienestar de las personas. En esta lectura, las prácticas culturales aparecen como un campo que no ha sido aprovechado de manera eficiente, por lo que es necesario desarrollar nuevas formas de gestión para maximizar las ganancias potenciales que podrían generar las industrias culturales y creativas.¹

Sin embargo, frente a estas visiones economicistas se han desarrollado también posturas que enfatizan la importancia de la construcción social del sentido como un elemento básico para buscar una estabilidad social duradera. Esto se plantea no sólo en el plano de las relaciones internacionales, sino en el de la convivencia cotidiana de las sociedades contemporáneas, las cuales se consideran pluriculturales y, al mismo tiempo, están sometidas a la variada influencia de la cultura global que caracteriza al mundo contemporáneo.²

1 Buitrago y Duque, *La economía naranja*, 2013; Piedras, *¿Cuánto vale la cultura?*, 2004.

2 García Canclini, *Culturas híbridas*, 1990; Giménez, "La cultura como identidad y la identidad como cultura", 2006.

Uno de los primeros aspectos en que se vio reflejado el posicionamiento de estos nuevos enfoques fue la definición misma de “cultura”, cuyo énfasis pasó desde las grandes construcciones descriptivas, como la clásica definición de Edward B. Tylor, para quien la cultura era:

Todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre.³

Para retomar conceptos derivados del Interaccionismo Simbólico, como la definición también considerada clásica en el terreno antropológico que ofreciera Clifford Geertz, para quien el término cultura

denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta.⁴

De tal manera, el autor propone que la cultura es

un sistema de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales, y [...] aprendidos, suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que les rodea y en su relación consigo mismos.⁵

3 Tylor, “La ciencia de la cultura”, 1995: 29.

4 Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2003:88.

5 Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2003: 215.

En esta tradición se inscribe, por ejemplo, la acepción amplia que ofrece Teixeira, la cual remite a la idea de “una *forma* que caracteriza al modo de vida de una comunidad en su dimensión global, totalizante”.⁶

En un intento de equilibrar las sutilezas propias de la renovada discusión académica, con la necesidad de contar con conceptos funcionales capaces de generar consensos que les permitan servir de guía para la definición y operación de políticas públicas viables, la UNESCO propone algunos conceptos muy generales, como el planteado en la Declaración de México sobre Políticas Culturales. En este documento se afirma que

la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.⁷

Un aspecto muy importante incorporado en el siguiente párrafo de esta declaración es el hecho de que la cultura también se considera un proceso dinámico en constante transformación, lo cual abre la puerta para la reflexión y transformación de las prácticas culturales, sus representaciones y sus significados. De este modo, se considera la transformación social constante como resultado de este mismo devenir.

Por otra parte, en el Primer Informe Mundial sobre Cultura, se ofrece otra breve definición del concepto, al que se concibe como las “maneras de vivir como individuos y maneras de convivir en comunidad”, estableciendo que cada cultura particular “constituye una interpretación peculiar y única del mundo y una forma de relacionarse con él”.⁸

Además, es sumamente significativo que, con relación a los “derechos fundamentales” del ser humano, la UNESCO establezca que “la

6 Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural*, 2000: 120.

7 UNESCO, *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, 1982: 1.

8 UNESCO, *Primer Informe Mundial sobre Cultura*, 2000: 6.

libertad cultural [...] nos permite ser libres para satisfacer una de nuestras necesidades más fundamentales, el derecho a definir cuáles son justamente esas necesidades”.⁹

De cualquier manera, ya sea que adoptemos una postura analítica o algún punto de vista más pragmático, es claro que la cultura nunca la poseen los grupos como algo ya hecho, sino como un proceso inacabado en el que los individuos se identifican por un tiempo. De este modo, el término cultura implica

actividades determinadas del ser humano que [...] no se restringen a las tradicionales (literatura, pintura, cine; en suma, a las que se presentan bajo una forma estética), sino se extienden en una red de significaciones o lenguajes, incluyendo tanto la cultura popular (carnaval) como la publicidad, la moda, el comportamiento (o la actitud), la fiesta, el consumo, la convivencia, etcétera.¹⁰

Esto nos lleva a pensar que la labor cultural institucional debería ser accesible a la comunidad en general, puesto que no implica sólo un evento artístico, sino conocimiento, tradición, rescate, diálogo intercultural, transculturación, etcétera, y de ese modo se convierte en un valioso elemento de cohesión social. La cultura no es un adorno que distingue a una sociedad o a un grupo.

La función de la cultura ha sido analizada constantemente y su noción ha sido reconceptualizada en múltiples ocasiones, y es en la *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, realizada por la UNESCO en Estocolmo en 1998, donde se habla del desarrollo cultural como una estrategia para la mejora social y económica de los pueblos.¹¹

9 UNESCO, *Primer Informe Mundial sobre Cultura*, 2000: 11-12.

10 Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural*, 2000: 121.

11 UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, 1998.

En este siglo, la globalización ha favorecido la transculturación¹² y el pluriculturalismo;¹³ las manifestaciones artísticas y el movimiento cultural de las ciudades y comunidades se actualizan y enriquecen sin dejar de dar ese sentido de pertenencia y de identidad, lo que ha permitido a ciertos grupos desarrollar la capacidad de producir cambios en la simbología usada en sus manifestaciones culturales, incorporando nuevos elementos que se asimilan al adaptarse a sus marcos de sentido propios y originales. En consecuencia, los efectos de la globalización han producido cambios en la sensibilidad y en las costumbres culturales de las localidades, lo que ha llevado a modificar las formas culturales, de modo que ahora los productos tradicionales y artísticos se presentan, con frecuencia, como una posibilidad de generar la convivencia humana capaz de identificar, respetar y celebrar la diversidad.

Eduardo Nivón considera que

el sector cultural no está reconocido por el estado ni en las estadísticas [...] El INEGI no lo tiene reconocido como tal porque tenemos una carga que es el Tratado de Libre Comercio, ya que en el documento

-
- 12 El término transculturación fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, para quien “el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*” (Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1983: 90).
- 13 En su análisis sobre los modelos educativos multi e interculturales, Antonio Muñoz, de la Universidad Complutense de Madrid, resume de manera clara el concepto de pluriculturalismo o pluralismo cultural, cuando afirma que “el pluralismo cultural, como ideología y como política, aboga por la defensa de todas y cada una de las culturas, su preservación y desarrollo allá donde estén los grupos culturales que las sustentan. La afirmación de la igualdad de valor de toda cultura se traduce en la convicción de que la existencia de cada cultura sólo puede asegurarse ratificando sus diferencias y particularidades con respecto a las demás. Es una lógica reacción frente al asimilacionismo uniformador, que confunde la igualdad educativa con la homogeneización cultural” (Muñoz, “Hacia una Educación Intercultural”, 2001: 11-12).

se definieron 20 sectores que son los productivos, de esa veintena no hay ninguno asociado con la Cultura.¹⁴

Sin embargo, es claro que la cultura tiene un valor socioeconómico más presente cada día y como tal, demanda reconocimiento social y político en estas nuevas tareas que tiene asignadas.

A pesar de este abandono que el sector cultural comparte con los “desheredados” de la tierra,¹⁵ en el modelo de desarrollo que se promueve como hegemónico en el mundo contemporáneo, se considera al quehacer cultural como un elemento identitario, con posibilidades de generar un sentir comunitario y mejorar las condiciones de vida de la población.

LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LA GESTIÓN CULTURAL

Históricamente, el impulso a esta forma de hacer cultura se genera hacia finales de los años noventa del siglo pasado, y tiene como espacio clave de arranque el congreso de la UNESCO de 1998, en Estocolmo. Es también a partir de esta fecha que se comienza a desarrollar con más ahínco la noción de Gestión Cultural a nivel latinoamericano.

Esta renovada preocupación por la cultura está dando lugar a la redefinición de las políticas públicas destinadas al sector; dado que éste es el ambiente en que se desarrolla la Gestión Cultural contemporánea, vale la pena destinar unos párrafos para presentar un somero análisis de estos cambios en la relación entre las políticas públicas y las cuestiones culturales.

Lo primero que podemos afirmar es que las políticas culturales hegemónicas emanan siempre de los centros de poder y son siempre emitidas de modo explícito, pero lo hacen desde una posición y una mirada

14 Citado en Sandoval, “México no tiene políticas culturales bien definidas”, 2012.

15 UNESCO, *Primer Informe Mundial sobre Cultura*, 1996: 14-15.

de poder. En estos contextos, el papel del gestor cultural trabaja con frecuencia –aunque no siempre sea el caso– desde un posicionamiento de subalterno, por lo que la gran mayoría de estos gestores sabe actuar desde abajo, al lado y a través de ese poder: a veces oponiendo resistencia, a veces haciéndose a un lado, pero también negociando emplazamientos, pues es necesario entender primero el juego para poder participar en él.

Podemos tomar como punto de partida la siguiente definición de política cultural ofrecida por Yúdice:

La política cultural es una de las políticas públicas y, como tal, responde a los objetivos de gobierno (*v. gr.*, asegurar bienestar económico y social, salud, seguridad, etc.) mediante el diseño, gestión, administración, planificación y evaluación de programas puntuales (*v. gr.*, un programa de obras públicas –represas, autopistas, puentes, etc.– que proporcione el fundamento para el crecimiento económico y la creación de empleo.¹⁶

Dichas políticas son generalmente implementadas por instancias de gobierno, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o incluso internacionales, que están centradas en la cultura como tal y cuya finalidad es ejercer un efecto directo en las experiencias culturales de las personas, grupos o sociedades, a través de la creación, producción, difusión y distribución de las actividades, los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos.

Sin embargo, no sólo existen las políticas culturales hegemónicas, sino otras emanadas de la organización social que tiene tintes diversos –comunitarios, coyunturales, específicos–, lo cual marcará los modos de vida de las distintas poblaciones.

Por lo tanto, las políticas culturales pueden ser, en un plano del análisis, de dos tipos:

16 Yúdice, “Política cultural”, 2009: 214.

- a. Aquellas que son explícitamente enunciadas como tales, es decir, las políticas culturales que se plasman en papel, que tienen a una institución como autor y que normalmente reciben ese nombre, y
- b. Aquellas otras políticas culturales que existen en la realidad, *de facto*, y que sólo pueden ser inferidas a partir de las acciones de las instancias que las aplican. Estas políticas se generan en gran medida a partir de que no existen declaraciones escritas sobre el tema.

Algo que se observa en las políticas culturales de los gobiernos, por ejemplo, es que a pesar de que hacen énfasis en los documentos oficiales, en la importancia de las culturas tradicionales y las nuevas expresiones, se pone la mayoría de los esfuerzos en las bellas artes y, específicamente, en la excelencia institucional.¹⁷ Lo anterior refrenda el hecho de que, a partir de prácticas en los distintos centros e instituciones culturales y educativas, se continúa utilizando la noción de cultura como aquella equiparable con las bellas artes. El saber diferenciar entre las dos es una de las armas primarias del gestor cultural, como veremos más adelante.

En los últimos años, también el sector privado se ha introducido en el campo de la Gestión Cultural, convirtiéndose en una fuerza importante. Su función es especialmente sobresaliente en aquellas actividades que implican la gestión de la cultura como una actividad económica redituable. Estas instancias civiles han participado en la creación de políticas culturales de los dos tipos, desde diversos puntos y posiciones. Como representante de la sociedad se yergue la iniciativa privada, que comprende desde las grandes industrias de la comunicación y del entretenimiento –cuyas prácticas moldean *de facto* muchas de las políticas culturales– hasta las organizaciones de la sociedad civil como ONG o fundaciones que –con diversos grados de injerencia y motivaciones– han sido capaces de influir en este rubro, representando a grupos de la diversidad u otros con necesidades y demandas específicas.

17 Azuela, *Arte y poder*, 2005; Jiménez, *Políticas culturales en transición*, 2006; Nivón, *Políticas culturales en México*, 2006; Ejea, *Poder y creación artística en México*, 2011.

Para entender lo anterior, es importante definir el concepto de cultura hegemónica, aunque tal definición parece un poco complicada –especialmente en nuestros días–, pues como señala Teixeira Coelho:

en una época de globalización y reconversión cultural continua, el concepto de *cultura hegemónica* se sostiene con gran dificultad. Tanto en el ámbito de la producción como en el consumo cultural se verifica que la política cultural oficial, cuando hay alguna, no se manifiesta directamente con una forma única, sino primero aparece como una encrucijada de tendencias representante no sólo de las formas por las cuales los individuos lidian con aquello que les es ofrecido o impuesto, alterándole los rumbos y significados, sino también de las propias inseguridades y oscilaciones del poder de donde emana esta política eventual. Este enfoque relativista rechaza la concepción deductivista, que analiza los resultados culturales directamente dependientes de las políticas dictadas por el Estado a la sociedad civil, y propone que los receptores de estas políticas tengan una historia (o historias) distinta de la historia de tales políticas, aunque coincida con ella en algún punto.¹⁸

Esto nos lleva a problematizar el concepto de hegemonía ya que, a pesar de la imagen que podemos tener de los poderes dominantes, estos distan mucho de ser un bloque monolítico al cual podemos entender y enfrentar fácilmente. Una de las razones es que estos poderes, como todos los elementos de una sociedad, tienen niveles y momentos: lo que es hegemónico en una situación puede convertirse en subalterno en la siguiente, o lo que es dominante con respecto a una relación de poder puede ser dominado al mismo tiempo si lo vemos desde otro punto de la escala de poderes.

Sin embargo, la fuerte carga ideológica de las prácticas culturales resulta muchas veces en posiciones que pueden contradecir las prácti-

18 Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural*, 2000: 131.

cas hegemónicas de las grandes potencias mundiales, pero por diversas razones deben apoyar políticas culturales que se ajustan a la noción moderna de prácticas “progresistas” e individualistas, por un lado, y la relación de antaño con la tradición común, por el otro. Así, estas políticas culturales buscan, en sus “buenas intenciones”, proponer una convención a manera de acciones que negocian o no con el discurso operante de los intereses de las entidades hegemónicas en turno. Una de estas instancias es el concepto de diversidad cultural.

Al entender estas contradicciones de los grupos hegemónicos es que el gestor cultural puede realizar mejor su trabajo. Para llevar a cabo esta labor, el gestor debe intentar conocer las políticas de los grupos hegemónicos a los cuales se enfrenta: primero debe conocer las diferentes políticas culturales por su, digamos, nivel de hegemonía –no es lo mismo la política cultural del gobierno federal que aquella que se produce en los niveles de gobierno más cercanos, como el municipal, o incluso aquella de organismos internacionales o la de gobiernos estatales– y además debe saber reconocer las políticas culturales de las diferentes instancias de la iniciativa privada, al mismo tiempo que las de las asociaciones artísticas o de agrupaciones políticas con las que tenga que tratar.

Pero entonces, ¿hacia dónde van las políticas culturales?

Inicialmente sería bueno recordar de dónde vienen. Según Molina, la promoción cultural comenzó en algunos países a principios del siglo xx “de la mano de procesos de alfabetización, construcción de la idea de nación y factor para el progreso”.¹⁹ Haciendo un breve recuento del devenir de la promoción cultural a través del siglo pasado, Molina recuerda que la actividad de promoción cultural en un principio fue impulsada por los Estados y estuvo fuertemente ligada a la educación. Sin embargo, para la década de los ochenta, por un lado, la promoción cultural ya se había conformado como una actividad independiente de

19 Molina, “La Gestión Cultural en América Latina”, 2011: 178.

la educación, y por otro, también la figura del promotor cultural había ganado independencia de los Estados.²⁰

Casi al iniciar este siglo, en 1998, es cuando en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo se maneja la figura del “gestor cultural”, atendiendo a las nuevas realidades de la época. En este sentido se puede hablar de una entidad hegemónica, como lo es la UNESCO, que busca ser incluyente, al menos en el documento.

Las políticas culturales, como cualquier otra “política”, tienen que ver con juegos y negociaciones entre las entidades hegemónicas y los actores subalternos, así como con sus realidades y posicionamientos particulares. De tal modo, el gestor cultural no puede dejar de tomar en cuenta estas negociaciones, ya que los conocimientos que extrae tanto de los documentos como del necesario conocimiento de su realidad le brindan importantes elementos para decidir de qué manera entrar en la actividad.

Esto es así porque el gestor cultural forma parte de esta realidad, al grado que el *boom* de esta figura se ha dado a partir de que fue planteada por la UNESCO en esa ocasión. En la primera década del siglo XXI, la dirección de las políticas culturales se asemeja a la de hace un siglo en varios sentidos; en otros, ha evolucionado. La idea del progreso, por ejemplo, se ha sustituido ahora por la del desarrollo, a la cual, además, se le han añadido las características de sustentable y humano.

Así mismo, a nivel de políticas culturales, el objetivo de la construcción de identidades nacionales se ha transformado en el de la cohesión social; esto representa quizás una de las modificaciones mayores, ya que si bien se sigue buscando la cohesión social mediante las políticas culturales, las nuevas visiones de estos acuerdos implican, entre los principales virajes, que en los acuerdos rectores se ha cambiado la idea de una nación y cultura únicas por la del pluriculturalismo y el diálogo

20 Molina, “La Gestión Cultural en América Latina”, 2011.

intercultural. Lo cual no siempre baja a la realidad, ni mediante las instituciones oficiales encargadas de ejecutarlo, ni por la comprensión que se tiene del fenómeno desde las comunidades donde se supone serán implementados tales propósitos.

Otro punto novedoso es el de la propia figura del gestor cultural, quien es un agente más autónomo o autogestivo respecto a las instituciones y organismos estatales y, por lo tanto, tiene que moverse en diálogo con y entre los diferentes actores que tienen injerencia sobre la actividad cultural, en la cual los Estados nacionales están perdiendo protagonismo en los últimos años.

LA REFLEXIÓN Y EL ANÁLISIS DE LA GESTIÓN CULTURAL

De modo que en este marco, cargado por fuertes contradicciones y disputas, la Gestión Cultural y su ejecutante, el gestor cultural, aparecen como los responsables ejecutivos de llevar a cabo las tareas relativas a la cultura dentro del marco general de la promoción del desarrollo económico y social –otro concepto en discusión y redefinición– y su labor está fundamentada en un trabajo multidisciplinar que se ha instrumentado para conocer mejor las prácticas culturales, así como para hacer más eficiente su planeación, puesta en marcha y seguimiento.

Este *corpus* está basado en una serie de habilidades y conocimientos teóricos y prácticos, algunos de los cuales ya habían sido desarrollados en el trabajo cotidiano por los promotores culturales; pero incluye también ideas traídas de otros campos, como los de la administración, la economía, la mercadotecnia y la cibernética –por mencionar los más novedosos–, de los que se han retomado elementos que se consideran útiles en la implementación de esquemas para el trabajo cultural.

El día de hoy, la Gestión Cultural y su formación, así como el propio campo de la cultura, son híbridos que requieren el uso de herra-

mientas desarrolladas por otras disciplinas, entre ellas: la elaboración y lectura de estadísticas, la generación de trabajo comunitario, el cálculo de presupuestos, la construcción de indicadores de evaluación, la redacción de proyectos, etcétera.

Pero además, para orientar el avance en la Gestión Cultural, es necesario el conocimiento de cómo realizar estas tareas, y eso implica desplegar habilidades de investigación: en primera instancia, investigaciones aplicadas, pero también reflexiones teóricas que permitan visualizar el estado del campo cultural, así como sus nuevos horizontes y desafíos.

Debido a la relativa novedad de estos planteamientos (treinta años de trabajo en el continente; doce en el estado de Veracruz), es que se considera necesario reflexionar y sistematizar sobre la labor realizada desde la adopción de esta perspectiva y los alcances que ha tenido el trabajo orientado a partir de ella. También se considera que es tiempo de generar herramientas que apoyen la labor de los gestores, como bases de datos y el desarrollo de *software* y modelos administrativos, pues hasta ahora el mayor desarrollo de material ha sido de carácter utilitario, como manuales de elaboración de proyectos,²¹ estrategias de producción y difusión,²² y manuales para la consecución de fondos.²³

Hasta ahora (primeros años de la década de 2010), los trabajos de investigación que se han realizado sobre el tema a nivel continental han versado principalmente sobre tres vertientes: la generación de currículos para la formación profesional, el desarrollo de políticas culturales

21 Véanse Barrios y Chaves, *Manual para el desarrollo del seminario de capacitación en planeación de proyectos culturales*, 2006; Colombres, *Nuevo manual para el promotor cultural*, 2009; García Martínez, *Cómo elaborar un proyecto cultural*, 2006; Machiario, *Cultura de la Gestión*, 2010; Mariscal, *Diseño de la Acción Cultural*, 2012.

22 De León, *Espectáculos escénicos*, 2004; Foster, *La programación de las artes escénicas*, 2008; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (de Chile), *Guía para la Gestión de Proyectos Culturales*, 2009.

23 Gras, *Procuración de fondos para la promoción cultural*, 2005.

–en el marco de la promoción del desarrollo– y la generación de modelos de gestión.²⁴ Algunos otros apuntan a visiones más integrales.²⁵

Estos esfuerzos se han hecho sobre la base de grandes esquemas de trabajo, los cuales parten de los modelos teóricos dominantes y las realidades observadas desde los comportamientos institucionales y lo propuesto por instancias de educación superior. Sin embargo, a nivel nacional existe poco trabajo sobre lo planteado por los gestores en activo, el desarrollo de sus actividades y cómo las han implementado.

Lo existente para conocer las labores realizadas desde la base son reportes de las actividades elaborados por los propios gestores, pero rara vez acompañados de reflexiones ulteriores de lo que estos trabajos han impactado en conjunto, más allá de sus ámbitos particulares. Este vacío impide la reflexión sobre los modelos que se están trabajando, así como sobre las necesidades de modificación de las estrategias empleadas o su adopción en distintas localidades dentro de proyectos que ya estén en marcha.

Con miras a la construcción de un campo de investigación específico sobre la Gestión Cultural, Martinell opina que hay que ir más allá del estudio de los currículos y combinar binomios entre esta disciplina y economía, deporte, política, cohesión social, etcétera, como elementos necesarios para comprender los alcances que puede tener esta materia. La finalidad sería, entonces, comprender “la verdadera dimensión política y social de la gestión de la cultura ante una sociedad compleja y unas relaciones [de esta actividad] con otros sectores que van a tener gran importancia en el futuro”.²⁶

24 Muestra de ello son los ejemplos de Martinell, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, 2001; Schargorodosky, “El perfil del gestor cultural en América Latina y el Caribe”, 2003; Colombres, *Nuevo manual para el promotor cultural*, 2009; Ruiz, *Gestión y cultura*, 2009, y Mariscal, “Emergencia de la formación universitaria en gestión cultural”, 2010.

25 Como es el caso de Lacarrieu y Alvarez, *La (indi)gestión cultural*, 2008; Ejea, *Poder y creación artística en México*, 2011; País y Molina, *Cultura y desarrollo en América Latina*, 2013, y Yáñez, *Emergencias en la Gestión Cultural en América Latina*, 2014.

26 Martinell, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, 2001: 50.

Dentro de la agenda de investigación sobre la materia, las indagaciones que se ocupen de cómo los grandes modelos se aceptan, modifican o rechazan en los ámbitos locales, deberán ocupar un lugar destacado si queremos pasar de la recopilación de declaraciones de principios y conocer lo que es y lo que hace la Gestión Cultural en los espacios microsociales, que son, además, los lugares donde se desarrolla una buena parte del quehacer de los gestores y donde adquieren significados más profundos las propuestas culturales y sus realidades.

Como podemos observar, al día de hoy se han generado muchas reflexiones sobre las implicaciones que tiene la noción de Gestión Cultural, pues los ámbitos en los cuales se ha desdoblado son múltiples y de muy distinta índole. Tales circunstancias ponen, o deberían poner, en relieve las diferencias culturales que hacen que el trabajo resulte diferente en cada ocasión, dadas las condiciones y condicionantes sociales implicadas en cada caso. Es así como en este momento buscamos abundar más allá del conocimiento abstracto o ideal de una Gestión Cultural en general. Apelando a esas diferencias culturales, contextuales, geográficas, políticas e idiosincráticas es que estos trabajos se acercan al quehacer cultural.

LA GESTIÓN CULTURAL EN VERACRUZ

En el estado de Veracruz, una docena de años después de que se empezó a promover desde distintas instancias formativas el modelo de Gestión Cultural, todavía no se han desarrollado de manera sistemática estudios enfocados en conocer y describir su impacto, tanto en las comunidades, las culturas locales, como en el desarrollo.

Sin integrarse dentro del paradigma de la Gestión Cultural, se han publicado numerosos estudios antropológicos, sobre todo relativos a comunidades indígenas y rurales, que incluyen el análisis de las formas de organización popular de diferentes manifestaciones culturales.²⁷

27 Entre los que se encuentran: danzas populares, de Güemes Jiménez, 1996; sobre ar-

La mayoría de estos estudios se enfocan en la formación, defensa o mantenimiento de la identidad étnica o comunitaria. En gran medida son trabajos etnográficos que generan descripciones sobre las prácticas con una mirada antropológica, la cual difiere de los enfoques necesarios para comprender y generar el trabajo del gestor cultural. Lo mismo sucede con las investigaciones generadas desde otras disciplinas: también los hay de carácter historicista, los cuales han tratado elementos de culturas populares, como el devenir del Son Jarocho, la existencia de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, las fiestas religiosas, entre otras expresiones culturales²⁸

Por otra parte, hay pocos estudios sobre las manifestaciones culturales urbanas, y entre ellos algunos retoman un enfoque similar al anterior, al centrarse también en el problema de la identidad, aunque en estos casos se trate de “culturas juveniles” o identidades ligadas a barrios, oficios u otras fuentes de identificación y pertenencia. Muchos de estos textos se han realizado a nivel de tesis de licenciatura²⁹ y posgrado,³⁰ y no han alcanzado el reconocimiento académico necesario para editarse como libro.

Ante el abandono de estas propuestas enfocadas en la conservación de las identidades, la memoria, el patrimonio y las tradiciones, se ha generado una especie de vacío reflexivo en el que todavía no logran abrirse paso investigaciones que analicen, o simplemente describan, el impacto de los trabajos que han realizado los gestores que ya han reci-

tesanías de la Huasteca Veracruzana, coordinado por Larios en 2006; un estudio del Son Jarocho por Figueroa en 2007; y un análisis de las culturas populares de Veracruz realizado por Vargas en 2009, entre otros. Muchos de estos trabajos se retomaron recientemente en el trabajo de García y Romero, *Los Pueblos Indígenas de Veracruz*, 2010.

28 Como lo son el estudio compilado por García y Guerra sobre las prácticas culturales del puerto de Veracruz y La Habana, en 2002; los textos de García de León sobre Fandango, en 2009; una historia social de la Salsa propuesta por Montalvo en 2009; y el libro de García y Guadarrama que recopila la historia del rvec, en 2012; así como la historia de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, en 2010; además del libro de Velasco y Báez-Jorge, *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*, en 2009, el cual recoge una colección de ensayos sobre diversas manifestaciones estéticas y cotidianas del estado.

29 Ávila, *Historia del rock en Xalapa*, 2001; González, *Graffiti*, 2008; Martínez, *Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa*, 2008.

30 Montoya, *Rave*, 2005.

bido una formación institucional inspirada en los nuevos modelos propuestos por la UNESCO y similares organismos internacionales.

Pero la materia prima que podría sustentar estos estudios está ahí: existen los informes de trabajo de las instituciones culturales –que incluyen los protocolos y reportes de todos los proyectos culturales que han sido acreedores de apoyos institucionales–, conteos de participantes y beneficiarios, bases de datos y una producción de reflexiones ensayísticas sobre la Gestión Cultural; además, por supuesto, de las experiencias y reflexiones de los propios gestores activos en el campo.

Con todo este material empírico disponible, parece un momento adecuado para emprender estudios más amplios, sustentados en bases teóricas y metodológicas sólidas, que permitan comprender cómo el impulso institucional y las propias demandas y acciones del sector han generado ya un *corpus* de trabajo específico del estado de Veracruz, con lo cual se puede generar una evaluación de los procesos culturales y los programas implementados, además de tener mayores herramientas para la futura creación de modelos y modos de gestión, así como para el desarrollo de proyectos y programas posteriores que tengan continuidad con lo programado hasta ahora.

En ellos se analizan, siempre desde una perspectiva cercana a la práctica de la Gestión Cultural o a la formación de los gestores, y partiendo de las condiciones existentes, el impacto de las líneas generales propuestas por la UNESCO, así como la forma en que estos lineamientos han sido interpretados y traducidos por las instituciones nacionales y estatales encargadas de la gestión de la cultura, especialmente –por su importancia en el campo– el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y la Universidad Veracruzana (UV).

En el contexto estatal, dominado por instituciones como el IVEC (y a través de él, el CONACULTA) y la UV, es posible encontrar diferentes modos de organización de la Gestión Cultural, los cuales responden a las dinámicas propias de cada región. Estas variaciones, que permiten

en algunos casos la incorporación al sector de agentes que no necesariamente llegan al campo de la cultura desde las humanidades o las “Bellas Artes”, son más profundas en las zonas donde la presencia dominante de la UV o el IVEC se encuentra relativamente alejada.

Por el contrario, cabe destacar el caso de la ciudad de Xalapa, donde dicha presencia es tan abrumadora que, pese a la percepción de “ciudad cultural” que tiene la capital veracruzana, las políticas culturales promovidas por el Ayuntamiento y las autoridades locales son prácticamente inexistentes.

Este abandono de las actividades culturales por el ayuntamiento xalapeño resulta menos sorprendente si recordamos que, aun cuando la ciudad ofrece una actividad artística y literaria que se remite al siglo XIX, la actividad cultural estatal estuvo principalmente en manos de las instituciones educativas más importantes de la ciudad y del estado en su momento. Así, en una primera etapa del siglo XIX, el Colegio Nacional Preparatorio y la Escuela Normal Veracruzana fueron las encargadas de la promoción cultural, y a partir de 1944, la UV tomó esta estafeta de ser la principal promotora cultural del estado. Lo anterior, hasta la conformación del IVEC en 1987, cuando éste asume el liderazgo en las políticas y actividades culturales promovidas por el gobierno estatal.³¹

Cabe mencionar que, en la década de los setenta, la Universidad Veracruzana dio un poderoso impulso a la formación de su área cultural al crearse la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística (UIIECA) en 1977, acompañado del surgimiento de los grupos artísticos representativos de la universidad. En el marco de esta transformación institucional, entre 1976 y 1978, se crearon diversas facultades de artes, algunas de ellas ofreciendo las primeras licenciaturas que se impartían en el país para estas disciplinas, como en las carreras de Danza Contemporánea, Teatro y Fotografía.³²

31 Molina, “La vocación cultural en Jalapa”, 2005.

32 Arriola, “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, 2008.

A partir de esa época, el movimiento generado por esta actividad cultural, que sin embargo se alejaba cada vez más de las dinámicas municipales o locales, propicia la necesidad y la demanda de formación profesional en Gestión Cultural. Cuando esta necesidad empieza a tratar de ser satisfecha, son las instituciones estatales y nacionales las que toman la tarea, de tal manera que en 2004 y 2006 se llevaron a cabo los primeros diplomados en Gestión Cultural convocados por la triada institucional CONACULTA-IVEC-UV.

Los participantes de estos diplomados tenían perfiles de formación profesional en diversas áreas –preponderantemente en humanidades y áreas administrativas– y se desempeñaban en trabajos directamente relacionados con la cultura, aunque tenían edades y niveles de experiencia muy variados. También provenían de las instituciones estatales que trabajaban en Xalapa y, en menor medida, de otros centros urbanos como el Puerto de Veracruz; sin embargo, una ausencia notable fue la de los gestores culturales independientes.

Sólo en los últimos años, tanto en Xalapa como en otras regiones del estado, se han dado pequeños pasos para avanzar hacia el reconocimiento de la cultura como activador de la economía y como un elemento básico para la cohesión social, aunque la mayor parte de este reconocimiento se ha dado en el ámbito de las empresas culturales, particularmente en las que ofrecen servicios turísticos u organizan fastuosos espectáculos.

No obstante, aunque el camino ha sido difícil, se empieza a notar el trabajo de otro tipo de gestor cultural que intenta aprovechar el hecho de que existan condiciones de infraestructura y producción que permiten el desarrollo de diversos proyectos culturales. Este gestor se beneficia –aunque sin subordinarse o depender completamente de él– de que Xalapa, y en menor medida otras localidades veracruzanas, cuenta con un movimiento artístico fuerte auspiciado por la UV, el IVEC, algunos ayuntamientos (entre los que destacan municipios como Tlacotalpan, Misantla o Córdoba) y la Secretaría de Turismo y Cultura, aunque en

este último caso los apoyos están casi exclusivamente orientados al desarrollo de distintas formas de turismo.

Por su parte, el sector empresarial ha participado escasamente, apoyando en ocasiones a grandes festivales como el Festival Afrocaribeño, la Cumbre Tajín, el Festival Jazzuv y el extinto Junio Musical, entre los más representativos, y que además han logrado posicionarse por más de cinco emisiones. Los apoyos han sido en gran parte en especie –hospedajes, *spots*, impresos–, pero existen pocos compromisos para convertirse en empresarios del entretenimiento o de las industrias culturales como tales. De esta manera, el Estado sigue siendo el principal inversionista de estas iniciativas, cuando menos el que provee el subsidio mayor. Aunque posiblemente traiga derrama económica al sector turístico, tales esfuerzos no parecen aportar beneficios significativos a los artistas y menos a las culturas locales. Más aún, estos eventos no parecen generar ingresos suficientes para considerarse como iniciativas autofinanciables ni acciones estratégicas que muestren una visión de mediano o largo plazo.

LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL

Dada la gran cantidad de personas involucradas en la gestión de actividades y programas culturales en el estado, así como la envergadura de sus acciones, se hace evidente la necesidad de profesionalizar al sector que, en mayor medida, se ha desarrollado de modo empírico. El cúmulo de conocimiento existente ofrece suficiente material para brindar un espacio formativo a todos estos entusiastas de la promoción de la cultura estatal, así como de otras expresiones culturales ajenas al estado, pero tan importantes como éstas.

En la actualidad, existen distintos esfuerzos para la capacitación de los gestores, aunque muchas veces se han reducido a talleres, cursos cortos y diplomados, como los ofrecidos por el IVEC, por distintas instancias educativas de la UV y por el Instituto Realía desde el ámbito pri-

vado. Este último es el único que cuenta con una maestría en Producción Artística y Marketing Cultural, la cual inició en febrero de 2013.

Debido a las pocas posibilidades de formación a nivel local, algunos trabajadores de la cultura han buscado otros espacios de capacitación fuera del estado, ya sea a partir de la oferta virtual de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara, la especialización en Políticas Culturales y Promoción Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y la del CONACULTA, así como la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila. Algunos más han ido a buscar capacitación en programas presenciales en el Distrito Federal u otros puntos de Iberoamérica.

Como es posible observar, se requieren muchos elementos para mejorar la práctica de la Gestión Cultural en el estado. La generación de material que reflexione sobre lo hecho es parte de estas tareas a realizar, con la finalidad de documentar y, eventualmente, mejorar las prácticas realizadas.

Uno de los espacios donde se está buscando dicha mejora es el Seminario de Investigación en Gestión Cultural del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Este espacio formativo y de análisis fue establecido en marzo de 2011 con la finalidad de profundizar en el conocimiento de la Gestión Cultural en general, y en particular sobre las acciones y condiciones de trabajo del universo veracruzano. Las labores se iniciaron paralelamente con un grupo de trabajo auspiciado por el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Esto se dio en el marco del convenio UV-UNAM.

Este seminario ha trabajado desde entonces de modo ininterrumpido, reuniendo el trabajo de gestores culturales independientes, funcionarios públicos, investigadores y estudiantes. En este espacio se ha acompañado la realización de varias tesis de licenciatura y posgrado, además de participar en varios eventos académicos con los resultados

de lo investigado y discutido en el seno del seminario. Se han propuesto análisis y esquemas de trabajo a la Universidad y se han realizado eventos de divulgación del trabajo académico, como el Coloquio de Investigación en Gestión Cultural realizado en junio de 2013.

De tal modo que este volumen es, hasta ahora, el resultado académico más importante, pues revisa distintos aspectos de la Gestión Cultural en Veracruz o de los gestores culturales, los cuales se derivan de distintas comprensiones y aplicaciones de lo que se entiende como cultural y que son moldeados por las prácticas, las necesidades, las políticas –en especial las políticas culturales– y los modos como se adaptan a los modelos políticos nacionales y a la compleja realidad local.

Por lo tanto, para el análisis de estos casos particulares, se revisaron conceptualizaciones de cultura, así como de políticas culturales y el contexto local, además de una revisión historiográfica del acontecer cultural en el estado, pues aquí existe una larga y marcada tradición de promoción cultural, la cual se ha realizado casi siempre desde el ámbito institucional.

En este volumen se ofrece un crisol de formas de realizar la Gestión, que abarca desde modos y temas tradicionales, como las mayordomías, la realización de festivales y la formación de estudiantes en artes, hasta modos contemporáneos de plantear dinámicas y cuestiones poco tratadas, como la comunicación de la ciencia. Todos ellos buscan generar en el lector la reflexión para identificar los modos micro de proceder en estos proyectos, así como tener una buena imagen general de las circunstancias en las que surge este proyecto.

Sin embargo, el gran eje articulador de todo este esfuerzo es el rescate de las experiencias, competencias, alcances y posibilidades de trabajo de ese nuevo actor que empieza a ocupar su lugar en el campo: el gestor cultural.

De este modo, se presentan ocho textos individuales que permiten armar una visión más comprensiva de los modos de gestión existentes en Veracruz. El volumen se divide en tres tiempos: en el primero se

observan casos de los quehaceres culturales institucionales, los cuales, como ya mencionamos, siguen estando ampliamente vinculados con las tareas de enseñanza. El segundo se refiere a dos programas institucionales que buscan llegar a los niños y jóvenes, ambos con más de veinte años de funcionamiento; mientras que el tercero analiza los modos de gestión promovidos por comunidades o agentes de la sociedad civil.

Inicialmente, Ahtziri Molina ofrece un recuento sobre el estado de la Gestión Cultural en Veracruz, vista a la luz de los gestores culturales, quienes le brindan una imagen personal del tema. En este texto se exploran nociones básicas de trabajo del sector y se les inquiriere sobre la relación que ellos consideran que estos conceptos tienen con su labor cotidiana. Los hallazgos son indicativos de que los gestores han sido capaces de comprender los alcances de su trabajo, así como los elementos de los cuales se vale el desarrollo del mismo.

Los siguientes tres textos hablan desde tres ángulos diversos sobre cómo las instituciones de educación comprenden y ejercen la Gestión Cultural. El texto de Verónica Herrera habla de la Gestión Cultural como uno de los caminos de profesionalización de los estudiantes de teatro de la UV. Por su parte, Jesús García lo observa como base de la oferta de formación integral a nivel medio superior en el caso del Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios (CBTIS). La tercera opción, introducida por Claudia Hidalgo, nos ofrece una mirada sobre *INTERmedio*, un festival universitario desarrollado con la finalidad de ofrecer un espacio de fogueo profesionalizante para los estudiantes de artes; cabe mencionar que este proyecto se fue moldeando en el trabajo del seminario.

Los dos textos siguientes analizan dos elementos clásicos de la promoción cultural en el estado. Ambos tienen una larga tradición, la cual en parte deriva de la población meta a la cual van dirigidos esos programas. El texto de Lourdes Hernández habla sobre la *Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil* de Xalapa, la feria de libro de más larga tradición

en el estado. Por su parte, Adalberto Fox presenta reflexiones sobre el programa de *Sábados en la ciencia*, el cual también está dirigido a niños y adolescentes. Estos proyectos llevan aproximadamente un cuarto de siglo de existencia y, en esa medida, se han convertido en programas institucionales ejemplares.

Para finalizar, se exponen dos textos que detallan la gestión de expresiones artísticas tradicionales, las cuales se han generado desde la sociedad civil. En el primero, Rafael Figueroa analiza las formas en las que el fenómeno del son jarocho ha desarrollado diversos modos de gestión, los cuales concurren con las diversas expresiones que tiene el estilo de vida promovido por este género musical. Esta expresión y sus modos de gestión han resultado fundamentales para comprender la “glocalización” de expresiones culturales que parecían condenadas a desaparecer y, en cambio, han florecido gracias a las múltiples posibilidades existentes para estar en contacto. Figueroa nos da cuenta de las estrategias utilizadas para que el son jarocho siga vigente como una expresión cotidiana y cambiante. Mientras que Anaid Chávez hace memoria y analiza los trabajos que el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, A. C. ha realizado a lo largo de 14 años de trabajo en beneficio del danzón. En este texto se pondera cómo el deseo de bailar permitió diseñar un modo de gestión tan elaborado y diverso que tiene alcances nacionales.

Como colofón cabe mencionar que estos artículos son resultado de los dos primeros años de trabajo del seminario, y sobre estos se sigue tejiendo la trama del acontecer cotidiano de la Gestión Cultural, así como los caminos alternativos que puedan resultar de este estudio. Seguimos en la marcha.

Hemos de mencionar que este trabajo ha sido posible gracias a compañeros de ruta que con sus reflexiones lo acompañaron y por ende lo enriquecieron. Vaya un reconocimiento agradecido a quienes iniciaron con nosotros las reflexiones del seminario: Sergio Muñoz, Laura Jayme, David Estrada, de la Universidad Veracruzana; así como

a Ishtar Cardona, Oscar Moreno, Gregorio Escobar y Elena Román desde el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradecemos la confianza y apoyo brindado al Seminario por parte del Cuerpo Académico de Inteligencia Artificial e Innovación Educativa. Es necesario también nombrar a las instituciones y autoridades que nos dieron su respaldo: la Doctora Elka Fediuk del entonces Programa de Investigación en Artes; el Doctor Samuel Cruz de la Dirección General de Investigaciones; el Doctor Porfirio Carrillo desde la Secretaría Académica; a la Maestría de Artes Escénicas y su Coordinador, el Doctor Octavio Rivera; la Doctora Celia del Palacio del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación; Miguel Cruz del Centro de Estudios del Jazz, por parte de la Universidad Veracruzana, así como al Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

También es necesario reconocer a todas aquellas personas e instituciones quienes con sus ideas, aportaciones, acciones y buena disposición nos permitieron realizar los estudios incluidos en este libro. Gracias promotores, gestores, estudiantes, jazzistas, niños, jaraneros, danzantes y danzoneros. Sin su actividad nada de esto sería posible.

Sólo queda agregar el infinito reconocimiento a Shaila Barradas Santiago y Patrick Fowler, quienes de modo incansable, entusiasta y comprometido han realizado el trabajo de conformación y revisión editorial de esta publicación. Vaya por ello nuestro agradecimiento colectivo a su ardua labor.

BIBLIOGRAFÍA

ARRIOLA ÁLVAREZ, Martha Dolores. “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, Miguel Angel Casillas Alvarado y José Luis Suárez Domínguez (coords.), *Aproximaciones al estudio histórico de la Universidad Veracruzana*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008, pp. 157-234.

- AVILA LANDA, Homero. *Historia del Rock en Xalapa, 1960-1995* (tesis de licenciatura). Facultad de Antropología, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2001.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y Poder*. FCE / El Colegio de Michoacán, México, 2005.
- BARRIOS NOGUEIRA, Andrea & Chaves Zaldumbide, Angel Patricio, *Manual para el desarrollo del seminario de capacitación en planeación de proyectos culturales*. CONACULTA, México, 2006.
- BUITRAGO RESTREPO, Felipe & Duque Márquez, Iván. *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. BID / Puntoaparte, Colombia, 2013.
- COLOMBRES, Adolfo. *Nuevo manual del promotor cultural*. Tomo I, *Bases teóricas para la acción*. CONACULTA, México, 2009.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. *Guía para la Gestión de Proyectos Culturales*, CNCA, Chile, 2009.
- DE LEÓN, Marisa. *Espectáculos escénicos: producción y difusión*, CONACULTA / FONCA, México, 2004.
- EJEA MENDOZA, Tomás. *Poder y creación artística en México: Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Son jarocho: Guía histórico musical*. Comosuena, Xalapa, Veracruz, 2007.
- FOSTER, Kenneth. *La programación de las artes escénicas: de la teoría a la práctica*. CONACULTA, México, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2006.
- GARCÍA DÍAZ, Bernardo & Guadarrama Olivera, Horacio. *Breve historia del Instituto Veracruzano de la Cultura*. Tomo I: *Los primeros quince años*. Gobierno del Estado de Veracruz/Instituto Veracruzano de la Cultura, Xalapa, Veracruz, 2012.

- GARCÍA DÍAZ, Bernardo & Guerra Vilaboy, Sergio. *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, México, 2002.
- GARCÍA MARTINEZ, Carlos E. *Cómo elaborar un proyecto cultural (y no frustrarse si no lo seleccionan)*. CONACULTA, México 2006.
- GARCÍA VALENCIA, Enrique Hugo & Romero Redondo, Iván. *Los pueblos indígenas de Veracruz. Atlas etnográfico*. INAH, México, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Trad. de Alberto L. Bixio, Gedisa, España, 2003.
- GIMÉNEZ, Gilberto. “La cultura como identidad y la identidad como Cultura”. Gilberto Giménez, *Memorias de la V Reunión Nacional de Coordinadores de Capacitación Cultural*. CONACULTA, Veracruz, 2006, p. 49-81.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ-Llave. *Banda Sinfónica del Estado de Veracruz. Historia y tradición musical*. Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Xalapa, Veracruz, 2010.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Agustín Porfirio. *Graffiti. Manifestación de una tribu urbana de Xalapa. Aproximación a un performance ritual*. (Tesis de licenciatura). Facultad de Sociología, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008.
- GRAS, Aline. *Procuración de fondos para la promoción cultural*. CONACULTA / Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2005.
- GÜEMES JIMÉNEZ, Román. *¡Mira, aquí estamos!: pláticas en torno a la danza Los Santiagos de Atzalan, Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996.
- JIMÉNEZ, Lucina. *Políticas culturales en transición: Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. CONACULTA / Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur, México, 2006.
- LACARRIEU, Mónica & Alvarez, Marcelo (comps.), *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, La Crujía Ediciones, Argentina, 2008.

- LARIOS LEÓN, Sofía. *Las artesanías de la Huasteca Veracruzana* Gobierno del Estado de Veracruz/Consejo Veracruzano de Arte Popular/Secretaría de Educación de Veracruz, Xalapa, Veracruz, 2006.
- MACHIARO, Pancho. *Cultura de la Gestión. Reflexiones sobre el oficio de administrar proyectos para las culturas*. RGC Libros, Argentina, 2010.
- MARISCAL OROZCO, José Luis. *Diseño de la Acción Cultural*. CONACULTA / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2012.
- MARISCAL OROZCO, José Luis. “Emergencia de la formación universitaria en gestión cultural: conceptos, modelos y retos”, *Tercer Encuentro Nacional de Difusión Cultural (ENDICU)*. Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2010.
- MARTINELL, Alfons. *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*. Organizaciones de Estados Iberoamericanos, Madrid, 2001.
- MARTÍNEZ CORTÉS, Zoila. *Fandango jarocho en el espacio urbano de Xalapa, aproximación a un performance ritual* (tesis de licenciatura). Facultad de Sociología, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri. “La Gestión Cultural en América Latina, Motivos y realidades”, Bárbara Negrón y María Inés Silva, *Políticas culturales, contingencia y desafíos*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2011, pp. 177-182.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri. “La vocación cultural en Jalapa. Jóvenes, instituciones y ciudad”, *JOVENES*, Año 9, No. 23, (jul-dic 2005), pp. 128-146, Instituto Mexicano de la Juventud, México. 2005.
- MONTALVO TORRES, Ariel. *Salsa con sabor a xalapeño. Una historia social de la salsa en Xalapa*. Biblioteca Veracruzana. Universidad Veracruzana, 2009.
- MONTOYA QUIROZ, Alejandro Cristian. *Rave: Una subcultura de clase*. (Tesis de maestría). Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2005.

- MUÑOZ SEDANO, Antonio. “Hacia una Educación Intercultural: Enfoques y Modelos”, *Encuentros sobre Educación*, Vol. 1, (Otoño), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 81-106.
<http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/110317.pdf>
- NIVÓN, Eduardo (coord.). *Políticas culturales en México: 2006-2020. Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. Universidad de Guadalajara / El Colegio de Michoacán, México, 2006.
- PAÍS ANDRADE, Marcela & Molina Roldán, Ahtziri (comps.). *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Ediciones Cooperativas, Argentina, 2013.
- PIEDRAS FERIA, Ernesto. ¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el Derecho de Autor en México. CONACULTA / CANIEM / SOGEM / SACM, México, 2004.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
- SANDOVAL, David. “México no tiene políticas culturales bien definidas”, *Universo, el periódico de los universitarios*. Año 11, No. 486, Xalapa, Ver., 11 de junio de 2012, p. 14.
- SCHARGORODSKY, Héctor. “El perfil profesional del gestor cultural en América Latina y el Caribe: Su relación con la formación en gestión cultural”. 2003. http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_ASOCGC_HSchargorodsky.pdf
- RUIZ GUTIÉRREZ, Jaime. *Gestión y cultura: Relación en tres actos*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2009.
- TEIXEIRA COELHO, José, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Trad. de María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera, CONACULTA / ITESO / Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, México, 2000.
- TYLOR, Edward B. “La ciencia de la cultura”, J.S. Kahn, (comp.), *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona, 1995 [1971], pp. 29-46.
- UNESCO. *Informe mundial sobre la cultura: diversidad cultural, conflicto*

- y pluriculturalismo*. UNESCO, Ginebra, 2000.
- UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo* (Estocolmo Suecia, 30 de marzo-2 de abril de 1998). Informe final, UNESCO, Ginebra, 31 de agosto de 1998. <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001139/113935so.pdf>
- UNESCO. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, 1982. http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- VARGAS MONTERO, Guadalupe. “Cultura popular”, José Velasco Toro y Félix Báez-Jorge (coords.) *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009.
- VELASCO TORO, José & Báez-Jorge, Félix. *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009.
- WARNIER, Jean-Pierre. *La Mundialización de la Cultura*. ABYA-YALA, Quito, 2001.
- YÁÑEZ CANAL, Carlos. *Emergencias en la Gestión Cultural en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 2014.
- YÚDICE, George, “Política cultural”, Mónica Szurmuk y Robert McKee (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI, México, 2009, pp. 214-219.

CULTURA Y DESARROLLO: NOCIONES Y REPRESENTACIONES DE LOS GESTORES CULTURALES

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN¹

A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA, la cultura ha sido concebida como un elemento para el desarrollo social de los pueblos. Desde entonces, la agenda de organismos internacionales ha promovido estrategias para fomentar el avance conjunto del desarrollo cultural en general y la Gestión Cultural en particular. Entre estas estrategias para el desarrollo se encuentra la profesionalización de gestores culturales. Tal tarea ha sido impulsada con ahínco en lo que va de este siglo en los países latinoamericanos; sin embargo, dada la diversidad cultural y social de nuestro continente, los resultados no son homogéneos. Este documento busca identificar cómo los gestores culturales de Veracruz conceptualizan y trabajan las nociones de cultura y desarrollo, y cómo las operacionalizan en sus tareas cotidianas.

El gestor cultural en su forma actual es heredero de dos formas de generar animación sociocultural y vinculación con las comunidades. Para comenzar, en nuestro continente durante décadas la promoción cultural fue considerada una labor del Estado. Esta tarea tenía entre sus cometidos centrales ser generadora de identidad nacional y distinción social; no obstante, alrededor de la época de los ochenta se comienza a visualizar al promotor, ahora identificado como gestor, como un agente capaz de establecer contacto con las comunidades y

1 La autora es Investigadora de tiempo completo en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, de la Universidad Veracruzana, y coordinadora del Seminario de Investigación en Gestión Cultural. Es Doctora en Sociología por la Universidad de York y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1.

de generar recursos para la creación, planeación y materialización de diversos productos culturales.

Si bien esta nueva tendencia tiene como finalidad alcanzar la democratización cultural y así contribuir al desarrollo de los pueblos, también es potenciada por la agenda de la UNESCO que encuentra en la cultura un agente vital para el desarrollo, pues se la considera como un vehículo para construir la cohesión social en un medio ambiente sustentable, y se la ve también como motor de creatividad e innovación y, en consecuencia, como agente para el desarrollo económico, social y humano.² Esta tendencia tiene como base el trabajo autogestivo.

Este artículo explora la situación actual de la Gestión Cultural en Veracruz desde la voz de los gestores que son quienes, a fin de cuentas, tienen la encomienda final de emplear las políticas culturales generadas a nivel internacional, aplicadas a los planes nacionales y estatales de desarrollo. Debido a que en muchas ocasiones estos planes presentan planteamientos abstractos, los cuales difícilmente se pueden bajar a la realidad, esta investigación explora las nociones de las que parten los gestores para la realización cotidiana de sus actividades; para ello, se sustenta a partir de cuestionarios semiabiertos aplicados a 56 promotores y gestores culturales que tomaron dos diplomados en Gestión Cultural en 2004 y en 2006 en Xalapa, Veracruz.

ANTECEDENTES

LA NOCIÓN DE DESARROLLO

Al término de la Segunda Guerra Mundial, cuando el desarrollo se medía en términos de avances materiales, la cultura se consideraba como una limitante para el desarrollo de los pueblos, pues en gran medida se planteaba que:

2 UNESCO, *The power of culture for development*, 2010.

Hay un sentido en el que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico.³

Desde entonces y hasta ahora, las nociones de desarrollo se han modificado de acuerdo con los tiempos, las necesidades y preocupaciones humanas, así como los propios desarrollos tecnológicos, el recambio e intensificación de los flujos de población, el reacomodo de los modos de producción y las pulsiones políticas de los pueblos, por mencionar algunos de los cambios recientes más evidentes.

Para la década de los setenta del siglo pasado, la noción de desarrollo económico *per se* fue cuestionada, pues el desarrollo industrial trajo consigo un alto desequilibrio en los sistemas ecológicos, por lo cual se propuso agregar la noción de sustentable. Esto implicaba generar un desarrollo que permitiera mirar al futuro sin explotar los recursos naturales de forma indiscriminada, evitando con esto un peligro biológico para el planeta.

En la siguiente década (de 1980), la idea de desarrollo sustentable cambió su centro de atención, situando al ser humano y a las comunidades al centro de la discusión. Este giro se aceleró con la publicación del *Reporte de Desarrollo Humano* del Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas (PNUD) en 1991, cuando se concibió al desarrollo como la expansión de la capacidad humana, es decir, como el crecimiento de las capacidades de la gente para llevar el tipo de vida

3 *Measures for the economic development of under-developed countries* en *La cultura como finalidad del desarrollo*, 2002: 1.

que desean, lo cual incluye el acceso a la participación y los recursos culturales.⁴

En las convenciones posteriores, de 1998 y 2000, la UNESCO reforzó y amplió la vinculación entre desarrollo y cultura. En ambos *Informes Mundiales de Cultura*, se enfatizó la necesidad de crear políticas públicas que tuvieran como ejes ambos elementos. De hecho, en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, realizada en Estocolmo en 1998, representantes de 150 países suscribieron el acuerdo de hacer de la política cultural un elemento central de las estrategias del desarrollo. Se propuso que los gobiernos deben reconocer a la cultura de tal modo que las políticas culturales “sean un componente esencial de un desarrollo endógeno y sostenible”.⁵

En el afán de llevar la cultura al centro de las políticas desarrollistas, se le concibe entonces como un ente capaz de mejorar la vida de los pueblos mediante la transmisión de formas de vida tradicionales, ética global, prácticas sociales, formas distintivas de cultura, conocimientos locales, diseminación del conocimiento y creación y preservación del patrimonio humano. Además, se le considera un vehículo para el desarrollo económico, principalmente a través de las industrias culturales, microempresas culturales –asociadas a la producción local de artesanías–, explotación de bienes naturales de modo sustentable, el turismo cultural y la infraestructura cultural. Más aún, se le considera una vía para procurar la cohesión y estabilidad sociales, así como un elemento importante para el desarrollo de la sustentabilidad ecológica y un vehículo para generar resiliencia en las comunidades.⁶

Según señala Throsby, la implementación de esta política en los diversos países ha sido muy lenta en la realidad; a pesar de que las ideas de sostenibilidad económica y ambiental han sido incorporadas trans-

4 Throsby, “Culture in Sustainable Development”, 2008: 2.

5 UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, 1998: 15.

6 UNESCO, *The power of culture for development*, 2010.

versalmente a las políticas públicas de distintos países, la cultura aún no es incorporada con alcances similares.⁷

Así que, desde su reinención por Harry Truman,⁸ la noción de desarrollo ha generado amplias críticas y se han cuestionado sus intenciones, objetivos y modos de acercarse a sus metas. Su llegada al ámbito cultural tampoco está libre de controversias, pues su uso modifica ampliamente el sentido que se le da al quehacer cultural.

LA GESTIÓN CULTURAL EN LA RELACIÓN CULTURA Y DESARROLLO

Las conferencias de la UNESCO de Venecia⁹ y México¹⁰ afirmaron el valor de la cultura como componente estratégico para el logro de un desarrollo integral, en el que las diferencias culturales dejan de ser consideradas como obstáculos para ser apreciadas como oportunidades.

Durante el Decenio Mundial para la Cultura y el Desarrollo 1988-1997, y con la publicación del informe *Nuestra Diversidad Creativa*, se cambia la visión, considerando que ahora “la cultura no es, pues, un instrumento del progreso material: es el fin y el objetivo del desarrollo, entendido en el sentido de realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud”.¹¹ Actualmente, el desarrollo se considera viable, de tal modo que el avance deja de ser un fin en sí mismo y la cultura, en lugar de ser un medio para alcanzarlo, se reafirma como su finalidad última.

Consecuentemente, en 1998, en la *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, se consideró la figura del gestor cultural y su profesionalización como herramientas básicas para la Promoción Cultural, y con ésta, el desarrollo de los

7 Throsby, “Culture in Sustainable Development”, 2008.

8 Truman, *Inaugural address*, 1949.

9 UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Públicas*, 1970.

10 UNESCO, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, 1982.

11 UNESCO, *Nuestra diversidad creativa*, 1996.

pueblos: para ese momento, los sectores culturales de América Latina ya tenían un camino andado y no fue difícil sembrar la semilla de la profesionalización.

Aunque el entusiasmo fue grande, los caminos de cada nación habían sido particulares y distintos, de modo que era de esperarse que la comprensión del modelo no fuera homogénea ni capaz de ser aplicada de la misma forma en todos los sitios.

Asimismo, la agenda internacional de formar nuevas generaciones y, sobre todo, profesionalizar a los promotores culturales en activo bajo los nuevos principios de la Gestión Cultural, como la corporalización de las políticas culturales tendientes al desarrollo, fueron acogidas de buen grado. Sin embargo, han sido interpretadas de distintos modos por los diferentes sectores de la comunidad cultural, como lo son el institucional, el privado, la sociedad civil y el sector formativo en cada país. Es en este último aspecto donde Mariscal identifica que hay diversas nociones de cultura de donde están partiendo los programas de estudio, lo cual genera diversos modelos de aproximación a la cultura y, con ello, diversos posicionamientos de lo que implica la gestión cultural. A continuación se enumeran los que encontró el autor:

- a.* La cultura como un elemento de refinamiento social, de acceso restringido;
- b.* Como un repertorio de manifestaciones socialmente construido y de valor patrimonial;
- c.* Como mercancías cuyos contenidos simbólicos y/o materiales hacen referencia a manifestaciones de grupos o movimientos sociales concretos;
- d.* Como una dimensión estratégica para el desarrollo de las naciones;
- e.* Como sistema simbólico de prácticas y sentidos construidos social e históricamente.¹²

12 Mariscal, “Emergencia de la formación universitaria en gestión cultural”, 2010.

Lo anterior demuestra la diversidad de interpretaciones que se le han dado a este sector, así como lo distante que están las nociones que se tienen de cultura y de su gestión y, con ellas, las tareas que implican, las formas de realizarla y, especialmente, sus propósitos.

Si bien la Gestión Cultural, como la conceptualizamos hoy día, fue diseñada como herramienta para alcanzar el desarrollo, mucho de las grandes políticas culturales, convenciones, etcétera, tiene poca o nula aplicación con los gestores, pues observando los tipos de proyectos y motivos para hacer sus labores, encontramos que muchos de ellos comienzan el trabajo desde otras bases. A continuación se analizará cómo esta relación ha sido interpretada en nuestro país, así como cuáles son los alcances reales que tiene.

INTRODUCCIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL EN MÉXICO

Históricamente, la promoción cultural ha jugado un papel muy importante en la construcción de la idea de nación. Desde la creación de las misiones culturales de Vasconcelos, se erige la figura del misionero cultural en 1921: este agente tenía como cometido promover la enseñanza básica y el conocimiento de la comunidad y de la lengua. Desde entonces, y hasta la creación de la Subsecretaría de Cultura en 1985, la formación educativa básica estuvo acompañada de las expresiones culturales del país de modo intrínseco. La década de 1980 es crucial para la comprensión de la política cultural actual, pues con la creación de esta Subsecretaría, se articulan los Institutos de Antropología e Historia, Bellas Artes y Cinematografía, que habían sido creados en décadas anteriores; además de que se comprende que México no es un país monolítico culturalmente hablando, sino muy diverso. La multiculturalidad se evidencia en los profundos reacomodos sociales suscitados en este periodo: crisis económica, migración del campo a la ciudad, el insuficiente equipamiento urbano en los polos de atracción y el comienzo de la difusión masiva de tecnologías al alcance de mayor población, entre las principales.

El valor asignado a la cultura también se ha visto reflejado a nivel internacional, pues México ha sido “ajonjolí de todos los moles” en cuanto a las convenciones internacionales de cultura se refiere. Es decir, no sólo las ha suscrito, sino ha sido entusiasta promotor de su realización prácticamente desde su origen, pues fue miembro fundador de la UNESCO en 1946. En el espacio de las relaciones internacionales, México ha sido promotor de los derechos culturales y de la diversidad cultural, además de solícito miembro en la ratificación de los distintos convenios internacionales y regionales tocantes a cultura. Señala Rodríguez Barba: “Esta inserción de México en la lógica internacional promovida por la UNESCO incidió en la forma de definición de las políticas culturales del país, cuya reorientación comenzó con la creación en 1988, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes”.¹³ Sin embargo, este proceder se ha modificado ampliamente con los gobiernos federales del siglo XXI, pues los gobiernos panistas no le asignan el mismo valor a la cultura.

Dentro de los postulados que motivaron este viraje, se encuentra la noción de desarrollo como un elemento central para el fortalecimiento de las expresiones culturales e identitarias que permitan una mejor calidad de vida en las naciones, de modo sustentable. Uno de los medios propuestos para alcanzar dicho propósito es el impulso de la Gestión Cultural como herramienta para fortalecer este modelo.

PROGRAMAS ESTATALES PARA LA FORMACIÓN DE PERSONAL CULTURAL

A pesar de que a lo largo del siglo XX las instituciones culturales nacionales habían desarrollado una fuerte presencia mediante infraestructura cultural e importantes programas culturales; no fue sino hasta 1985 que surgió el primer programa de capacitación para personal cultural a nivel federal: el Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP). Este programa se creó en el seno de la Secretaría de

13 Rodríguez, “Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO”, 2008: 3.

Educación Pública, a través de la Subsecretaría de Cultura y la Dirección General de Promotores Culturales.¹⁴ En él se capacitó a profesores de educación primaria de todo el país, generando aquellos que serían conocidos como MACS (Maestros de Actividades Culturales).

Este programa pretendía apoyar y dar formación al trabajador de la cultura para permitirle hacer efectivas y orientar sus funciones en apoyo al desarrollo cultural de las comunidades, así como legitimar la importancia de su labor, tanto a nivel personal como institucional.¹⁵ Es importante señalar que al interior de este programa se formaron algunos gestores que más tarde impulsarían la conformación de los primeros programas académicos de Gestión Cultural, en su mayoría diplomados en algunas universidades; tal es el caso de la Universidad de Colima, la Universidad Nicolaita en Michoacán, y la Universidad Autónoma de Morelos.¹⁶

En esta época, al promotor cultural se le capacitaba para la instrumentación de programas que respondieran a las características y necesidades socioculturales de la población, relacionando éstas con las áreas de competencia de la promotoría cultural que, para tal efecto, se habían establecido: a) Investigación cultural comunitaria; b) Rescate y preservación del patrimonio cultural; c) Creación y producción cultural, y d) Difusión cultural.¹⁷

En este contexto, el promotor cultural era considerado como la persona que se integraba a una comunidad o que pertenecía a ella y apoyaba el proceso de organización que la orientaba a la toma de conciencia de los problemas que enfrentaba; estimulaba la valorización de la cultura propia en relación con otras culturas y propiciaba la participación de la comunidad en el acceso a los bienes y servicios culturales en la creación y producción cultural.

14 Brambila, "Programas de Capacitación Cultural en México", 2010: 1-2.

15 Brambila y Marquez, *Maestría en Gestión de la Cultura*, 2002: 7.

16 Brambila, "Programas de Capacitación Cultural en México", 2010: 3.

17 Brambila, "Programas de Capacitación Cultural en México", 2010: 4.

Éste era un modelo de capacitación pensado desde un Estado que buscaba la capacitación de su personal, con la finalidad de volver más eficientes los recursos disponibles. Lo anterior, aún en la lógica de que el Estado era el encargado de proveer, administrar y promover los bienes culturales de la nación. Sin embargo, encontraba en el quehacer comunitario las bases más importantes para su labor. Si bien una segunda etapa promovió la capacitación de promotores de la sociedad civil, a esta altura todavía no se contemplaba a este grupo como un sector de carácter autogestivo, independiente, que trabajara de forma autónoma al Estado. En esta etapa, la cultura se veía tanto como un bien simbólico como un bien comunitario; la dimensión de bien de mercado aún no emergía en el horizonte. No obstante, habría de jugar un papel muy importante en las siguientes administraciones como a continuación se muestra.

La llegada del neoliberalismo desde principios de los ochentas y su consolidación durante la subsecuente década, modificaron ampliamente el modelo estatal y la comprensión de los ámbitos donde le tocaría estar implicado. Con la llegada de Vicente Fox, primer presidente panista (2000-2006), se crea la Dirección General de Vinculación Cultural en el CONACULTA. Este espacio alberga a la Dirección General de Capacitación Cultural a partir de 2001.

Según información de su página *web*, la Dirección General de Capacitación Cultural busca

Crear y consolidar el Sistema Nacional de Capacitación y Profesionalización para Promotores y Gestores Culturales, a través de estrategias y excelencia académica, para que la cultura sea fundamental en el desarrollo integral de México, y reivindique la importancia del fomento al talento artístico, la revaloración del patrimonio cultural y el desarrollo socio-económico de las entidades.¹⁸

18 http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_capcult_sistnal.html

Y tiene como objetivos impartir cursos, talleres y diplomados de capacitación en distintos temas y con distintos alcances; brindar asesoría a instituciones estatales, municipales, independientes y privadas. Fomentar la creación de redes de gestores, artistas, institutos a nivel nacional e internacional con la finalidad de promover el trabajo conjunto. Además, utiliza la plataforma nacional EDUSAT para realizar acciones de sensibilización y capacitación a distancia. Del mismo modo, ha generado la colección editorial *Intersecciones*, la cual tiene como objetivo difundir ideas contemporáneas sobre la promoción y Gestión Cultural.

Cabe mencionar que la actividad de esta Dirección en cuanto a capacitación en Gestión Cultural se redujo ampliamente durante el presente sexenio; sin embargo, los estados, las instituciones de educación superior y la iniciativa privada han tomado la batuta y generado distintos programas de capacitación y modelos de gestión.

Si bien se considera a la Gestión Cultural como un elemento más entre los que participan del sector cultural, se reconoce su importancia al haber desarrollado cursos de capacitación en ésta, así como cursos a nivel superior para profesionalizar al sector. En contraste, en la gran mayoría de estos cursos, el elemento del desarrollo ha sido relegado ante aspectos operativos, logísticos y técnicos que han sido vistos con mayor interés por los grupos que han recibido la capacitación. Elementos como comunidad o generación de sentido que en PACAEP resultaron fundamentales, a la hora de instrumentar los diplomados a niveles estatales no se han logrado integrar, así como tampoco los conceptos teóricos con los contextos locales en la generación final de proyectos culturales de carácter autogestivo. En gran medida, los programas actuales han reducido sus alcances al adquirir un sentido práctico e inmediatista en su abordaje, el cual, generalmente, está orientado a la consecución de recursos, las herramientas de mercadotecnia y los modos de difusión de los productos.

LA GESTIÓN CULTURAL EN VERACRUZ

El aparato cultural institucional de Veracruz ha existido desde mediados del siglo XIX. Desde 1843, cuando se creó el Colegio Preparatorio de Xalapa, y hasta 2008, estas instancias estuvieron vinculadas al sector educativo del Estado. Algunos momentos destacados en esta vinculación fueron la creación del Colegio Nacional Preparatorio (en Xalapa, 1843), la Escuela Normal Veracruzana (1886), la Universidad Veracruzana (UV) en 1944, la Secretaría de Educación y Cultura (SEC) y el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), ambas en 1987. En un principio, el IVEC funcionaba como una dependencia de la SEC; sin embargo, en 2006, por decisión del gobernador Herrera Beltrán, pasó a formar parte de la Secretaría de Turismo del Estado. De este modo, se deshace formalmente el vínculo entre el órgano rector de la cultura y los quehaceres educativos en Veracruz.

No obstante, la formación artística, así como la humanística y cultural, siguieron en manos del Estado. De igual modo, numerosos grupos artísticos, museos y recintos de exposición forman parte de estas instituciones. Para 2006 la UV, la SEC y la Escuela Normal contaban con grupos artísticos, promotores de lectura y legiones de promotores artístico-culturales, quienes movían la amplia oferta que estas instituciones han creado a lo largo de su existencia. Por mencionar algunas se consideran: El Ballet Folklórico (ahora universitario), las Orquestas Sinfónica de Xalapa y Juvenil, la Compañía Titular de Teatro de la UV y el Museo de Antropología de Xalapa (dependiente de la UV). Simplemente la UV contaba para 2005 con alrededor de mil doscientas personas vinculadas a las tareas artísticas, las cuales trabajaban de tiempo completo en las instancias universitarias. A esta burocracia cultural habría que agregar a los trabajadores de la SEC, de los diferentes Ayuntamientos y el IVEC, y apuntar que la gran mayoría de ellos trabajaba en la ciudad de Xalapa, la cual para entonces tenía una población de 390,000 habitantes.¹⁹

19 INEGI, *Conteo de Población y Vivienda*, 2005.

Para el tamaño de la ciudad, esta comunidad es alta y tiene una presencia relevante históricamente. La presencia de gestores culturales en esta ciudad no es una primicia, pero sí lo es la renovación de sus funciones, de la visión de las tareas que se tienen, las cuales a partir de los nuevos modelos de Gestión Cultural se presentan como innovadoras. Pues a lo largo de estos años, los otrora llamados misioneros y promotores culturales se han encargado de fomentar la creación y el crecimiento de estas instancias artísticas bajo dos líneas de acción centrales: 1) Promover las Bellas Artes clásicas, al modo europeo (teatro italiano, ballet, música sinfónica, expresiones plásticas tradicionales), y 2) el rescate y fomento de expresiones artísticas tradicionales del estado, con la creación de grupos como Tlen Huicani –de Música Veracruzana tradicional–, la Orquesta de Salsa, la Orquesta de Música Popular y el sinnúmero de ballets folklóricos existentes en Xalapa y Veracruz.

Estos han sido los caminos que generalmente han recorrido las acciones culturales promovidas desde las distintas instancias estatales a lo largo del siglo xx y, en algunos casos, hasta la actualidad. Elementos que han quedado fuera de estas políticas tienen que ver con actividades artísticas de corte innovador: música electrónica, *happenings*, instalaciones, performances, videoarte, etcétera, las cuales en su respectivo momento fueron de vanguardia. Tampoco se han explorado a profundidad trabajos que tengan que ver con expresiones artísticas distintas a “lo occidental”, aunque en ocasiones, tímidamente, se ha proyectado el quehacer cultural tradicional y/o popular de otros países de América Latina.

Es interesante resaltar que a pesar de la larga tradición formativa en Artes y Humanidades y de promoción artística que tiene la uv, no exista un programa educativo específico de formación de gestores culturales y/o artísticos. Más aún, en la actualidad, los puestos de promoción cultural de la propia universidad están demandando profesionales en el área; los cuales repetidamente se están profesionalizando en ins-

tancias de educación superior de otras partes del país (Universidad de Guadalajara y Universidad de Coahuila, principalmente) e incluso en posgrados del extranjero.

Sin embargo, estatalmente, la UV sigue siendo una fuente de empleo importante para los gestores culturales autodidactas, inquietos y/o con formaciones parecidas o específicas en el área. Lo anterior, a pesar de que en las dos pasadas décadas ha dejado de tener el impulso creativo y dinámico que representó a nivel nacional entre los años setenta y ochenta.

Es en este contexto donde se impartieron los Diplomados en Gestión Cultural. El primer nivel, impartido en 2004, constó de 200 horas. Este curso fue completado por 88 promotores/gestores culturales, mientras que los demás eran gestores culturales independientes o trabajaban en la iniciativa privada. Los temas abordados en esta ocasión fueron: Conceptualización general de términos de cultura; Políticas Culturales; Elaboración de proyectos; Trabajo en redes; Mercadotecnia cultural, y Consecución de fondos.

El segundo nivel del diplomado en Gestión Cultural se verificó en la primera mitad de 2006. En esta edición únicamente se registraron 21 asistentes. A pesar de que este curso se propuso como una profundización en los temas cubiertos en el primer nivel, únicamente 6 participantes de la primera edición decidieron reinscribirse a esta segunda. Este curso constó de 300 horas de clase y los temas tratados fueron muy semejantes a los abordados en el primer nivel; sin embargo, en esta ocasión también se tocaron temas de las regiones culturales del estado.

Los cursos fueron impartidos por la triada: CNA, IVEC y UV. Debido a que son los máximos representantes de las políticas culturales expresadas a nivel estatal, este espacio resulta interesante para identificar una clara aproximación a los discursos culturales emitidos por los organismos internacionales, y cómo son adoptados y adaptados por las instituciones mexicanas y transmitidos a sus ejecutores: los gestores culturales.

En gran medida, los planteamientos de este diplomado fueron: generación de mercado, creación de redes con bases tecnológicas, participación en convocatorias, formación de públicos, etcétera,²⁰ los cuales resultaron innovadores para los asistentes, pero poco relevantes en su momento, pues las herramientas ofrecidas eran ajenas a las formas institucionales bajo las cuales se regían y aún rigen. No obstante, estas herramientas prácticas respondieron, en su momento, a la creciente inquietud de los gestores frente a la importante disminución de apoyos económicos a los espacios de difusión cultural e institutos de cultura.

En el caso de Veracruz, la capacitación recibida por los entonces promotores culturales 2004 y 2005-2006, tuvieron como base de su formación un módulo informativo sobre las políticas culturales, la gestión y el desarrollo. Los temas abordados incluyeron panorámicas a nivel internacional, identificación de las tareas de las diversas instituciones culturales a nivel nacional, así como un acercamiento a las políticas culturales regionales, estatales y municipales. En lo general, se habló de la Agenda 21 para el desarrollo, pero no se aterrizó en posibles formas de incorporar el trabajo a éste. Al ser el primer módulo, el curso resultó, en gran medida, de carácter informativo, y el tema no fue tocado en el resto de los módulos. La gran mayoría de los capacitados en este diplomado sigue activa y trabaja en distintos sectores y trayectorias.

Por lo tanto, se puede decir que si bien se brindó la información a los capacitados, no se buscó que tales elementos se incorporaran en su trabajo posterior. Lo que tuvo más peso fueron las nociones prácticas y técnicas que se desarrollaron en los módulos subsecuentes, las cuales encontraron más fáciles de utilizar en su trabajo cotidiano, de modo que los grandes preceptos de comprender a la cultura como un bien comunitario, creador de sentido e identidad y aglutinador social, se fueron diluyendo en el trabajo cotidiano y, en gran medida, se han simplificado hasta convertirlos en un asunto de manual operativo. Es

20 Programa de Estudios del Diplomado en Gestión Cultural, 2005.

decir, se ha vaciado de sentido. Como veremos más adelante, esta es una constante en el trabajo del gestor aun ahora, y uno de los elementos que ha remodelado en la práctica el perfil del gestor cultural.

CARACTERÍSTICAS DE LOS CURSANTES

El grupo estuvo compuesto, en su mayoría, por personal de las instituciones culturales del Estado, aunque también hubo promotores independientes. Esta muestra incluye 56 voces de un total de 101 que tomaron ese diplomado. Para desarrollar esta investigación, se eligió realizar entrevistas semiabiertas con este grupo, pues los diplomados les dieron una preparación uniforme en los temas que se consideraban relevantes para la Gestión Cultural, además de que la mayor parte de ellos, al momento de tomar los cursos, contaban ya con años de experiencia en este sector.

Las edades de los participantes oscilaron entre los 25 y 73 años de edad; la edad promedio de este grupo es de 50. El número de mujeres inscritas es levemente superior al de varones, como en el total del grupo inicial. Dos terceras partes de los entrevistados cuentan con licenciatura terminada, mientras que una quinta parte de ellos tiene estudios de posgrado y solamente en dos casos los entrevistados únicamente alcanzaron el nivel bachillerato.

Una tercera parte de los entrevistados tiene estudios en disciplinas artísticas, mientras que una cuarta realizó estudios en Humanidades y Ciencias Sociales; una quinta parte tiene un perfil contable administrativo y solamente un par de los entrevistados cuenta con estudios universitarios sobre Gestión Cultural.

Este grupo tenía distintos niveles de experiencia: desde aquellos que hacía 35 años se dedicaban a tareas en este sector, hasta jóvenes que apenas estaban terminando sus estudios de licenciatura y encontraron este espacio para asomarse a una posible especialización.

Como puede observarse, la muestra es bastante heterogénea, lo cual responde a que estos cursos convocaron a aquellos quienes tenían

experiencia y/o interés en el tema. Los caminos de trabajo de los que llegaron, si bien fueron diversos, en gran medida responden a perfiles de tipo institucional ligados a la promoción de las artes, y casi el noventa por ciento de ellos lo hace desde diversas instancias estatales.

Otro factor a mencionar es que el aparato cultural de la UV floreció principalmente en la segunda mitad de la década de los setenta y la primera de los ochenta, lo cual implica que fue en este momento que jóvenes profesionistas se incorporaron a trabajar en las tareas de promoción de la universidad, y este proceso de incorporación se ve reflejado en el cúmulo de experiencia que tienen, así como en su edad promedio, la cual oscila entre los 50 y 65 años. Aunado a lo anterior, la formación del IVEC sucedió en 1987, lo cual genera también que los trabajadores de esta instancia estén en un rango de edad entre los 45 y 55 años en promedio. Estos sucesos de la administración pública, más el momento de la convocatoria, da en promedio tres generaciones de gestores. Esto probablemente resulte en tres modos distintos de trabajar y acercarse a la gestión.

LAS VISIONES DE LOS GESTORES

El contenido de la entrevista tenía como tema central identificar si este grupo de gestores incorpora en su trabajo de Gestión Cultural acciones para fomentar o promover el desarrollo social y humano. El cuestionario incluyó una sección donde los entrevistados brindaron sus definiciones de Cultura, Gestión Cultural, Desarrollo, Desarrollo Cultural, Cultura para el Desarrollo y Políticas Culturales, además de preguntarles los motivos por los cuales realizan su trabajo. Esta sección se incluyó debido a que se considera que estas nociones que los gestores construyen en lo cotidiano, son usadas como guía para la realización de su trabajo diario.

CULTURA

La gran mayoría de los entrevistados coincide en la definición de cultura que dan y utilizan. En gran medida, consideran que la cultura es toda la obra realizada por el hombre, lo cual remite a la noción básica

de Tylor, que en momentos se entrelaza con aquella dada por la UNESCO. Sin embargo, cerca de 10% de los casos identifican la cultura como un grupo de códigos y símbolos establecidos por una misma sociedad, coincidiendo con la visión emitida por Geertz. Sólo uno de los entrevistados consideró que la cultura es equiparable con las Bellas Artes o con aquello que tradicionalmente ha sido nombrado la Alta Cultura, y aunque ha sido una noción ampliamente difundida, en este sector parece que está perdiendo fuerza.

Como es posible observar, la visión antropológica-operativa desarrollada por Tylor y retomada por la UNESCO es la que se ha adoptado con más frecuencia por este grupo. Lo anterior, a pesar de que muchos de ellos trabajan en el sector de Artes; ahora tienen una visión más amplia del concepto pese a que su acercamiento sea muy básico o utilitario.

GESTIÓN CULTURAL

Este grupo define la Gestión Cultural de modos muy variados e incluso contradictorios, lo cual no es tan sorprendente si hemos de considerar que la Gestión Cultural puede ser definida como aquellas ideas y acciones necesarias para llevar un proyecto cultural a buen puerto, con todas las implicaciones logísticas, conceptuales, vivenciales, administrativas, financieras, artísticas, de producción, legislación y fiscales que esto implica.

En su definición, un tercio de los gestores considera que la Gestión Cultural es un asunto relacionado con el desarrollo social de las comunidades, sean éstas poblaciones, públicos, artistas, o algún otro grupo social. Otro tercio de los entrevistados considera como temas prioritarios de la Gestión Cultural la promoción de las tareas artísticas y culturales –principalmente las primeras, así como la consecución y administración de recursos de las segundas–. Otra quinta parte considera que este es un campo relacionado íntimamente a la administración del arte, el patrimonio y la cultura, e incluso es considerada una tarea económica. La población restante, cerca de 15%, considera que la

Gestión Cultural es una tarea que tiene que ver con el diseño y ejecución de proyectos culturales.

Esta visión generalmente es parcial respecto a las tareas del gestor y no siempre incluye a todos los posibles sectores comprendidos en la noción de Gestión Cultural. No se alcanza a visualizar que este campo implica una cobertura más amplia, que permite integrar los distintos elementos que la conforman y los cuales generalmente nombran aquí de modo separado. Aquellos que mencionan que éste es un asunto vinculado al desarrollo de las comunidades lo hacen de modo parcial y superficial, mientras que el resto de los entrevistados tiene una visión muy práctica de lo que esto implica, lo cual aleja a los gestores de la creación del sentido del trabajo realizado por estos profesionales, basado en el conocimiento de los símbolos y prácticas de las comunidades, de lo cual, en su trabajo cotidiano, parecen estar lejanos.

DESARROLLO

Por otra parte, los modos en que describen el desarrollo es un asunto más bien abstracto y pragmático. Cerca de la mitad de ellos considera que el desarrollo es un crecimiento progresivo, aunque no hablan de que éste sea un proceso individual o social. Por otro lado, una cuarta parte de los entrevistados considera que el desarrollo está ligado al cambio social, mientras que las otras visiones varían mucho entre sí: hablan de que esto es una diagnosis, evolución cultural, equidad o una visión psicológica. De lo mencionado anteriormente, se desprende que estas visiones son muy generales y casi no presentan una mirada incluyente de lo que sucede en el sector cultural.

POLÍTICAS CULTURALES

Este grupo identifica las Políticas Culturales como los lineamientos y normas institucionales necesarias para la realización de las tareas culturales. Generalmente las asocian con la posibilidad de tener criterios objetivos y legales para la realización de sus actividades; sin embargo,

a pesar de que las conocen, no asocian directamente los lineamientos básicos de lo que implica una Política Cultural con su trabajo.

Lo anterior se comprueba a partir de las respuestas posteriores, donde sólo una cuarta parte dijo conocer documentos como el Programa Nacional de Cultura y una tercera parte indicó conocer el Plan Estatal de Desarrollo, mientras que un ochenta por ciento mencionó que no utiliza o consulta estos documentos para la realización de su trabajo.

DESARROLLO CULTURAL

Las nociones de Desarrollo Cultural que manejan son más variadas e incluso ambiguas. En gran medida, parece que esta es una noción casi desconocida para ellos. En este caso es complicado identificar una fuente específica de donde puedan tomar su información; sin embargo, la mitad de la población entrevistada opina que esta noción se encuentra vinculada con acciones culturales dirigidas a mejorar la calidad de vida de las comunidades, y algunos de ellos consideran que lo hacen de manera consciente y reflexionada, siendo ésta la clave para mejorar la calidad de vida de la población.

Por otra parte, un quinto del total de la muestra considera que esta noción está dirigida a promover la cohesión social y la reafirmación del sentido identitario y de pertenencia a una comunidad dada. Otra cuarta parte identifica que estas tareas están ligadas a asuntos de planeación institucional y Gestión Cultural para lograr la realización de actividades artísticas o culturales. En otro caso se señaló que el Desarrollo Cultural es un proyecto para llevar desarrollo a las comunidades rurales y así evitar la migración a las zonas urbanas, mientras que otro par de entrevistados señala que esta noción refiere a la promoción y divulgación del conocimiento en todas sus áreas para alcanzar el progreso.

De lo anterior se puede concluir que la noción de Desarrollo Cultural no ha sido trabajada ampliamente por este sector de modo práctico. Más aún, que desconocen fundamentos teóricos y aquellos establecidos en las Políticas Culturales, así como la manera de utilizar estos para

fundamentar su trabajo, lo cual también implica que, en gran medida, este sector actúa de modo empírico y lo hace respondiendo a necesidades inmediatas o a tareas largamente establecidas que no necesitan otros modos o formas de generarse.

REFLEXIONES FINALES

Las labores de Gestión Cultural que los diversos sectores realizan aún no se alcanzan a comprender como una herramienta para fortalecer la propuesta cultural existente, la cohesión social, la promoción de vínculos comunitarios, ni como una labor de expertos capaces de mejorar las condiciones de vida de una comunidad. A doce años de la introducción de la noción de Gestión Cultural en el estado de Veracruz, ésta aún no genera un referente generalizado del trabajo que representa, las tareas que implica y los alcances que se pueden dar.

El rol del gestor cultural todavía se encuentra lejos de ser entendido como necesario en la ecuación de la cultura como bien simbólico, bien social y bien de mercado. Además, aunque los emprendimientos siempre estén referenciados en esta triada, se han simplificado ampliamente, sacando en gran medida de las acciones cotidianas el valor social e incluso el simbólico de la ecuación. Considero que esto es, en gran medida, el resultado del rápido desmantelamiento del sector cultural estatal que durante años rigió la vida cultural veracruzana.

La larga tradición de promoción cultural que existe en Veracruz ha tenido consecuencias funestas para la profesionalización de los promotores y gestores culturales. Lejos de mejorar sus condiciones de trabajo, este sector ha encontrado que no requiere de actualización o que, en algún grado, lo ofrecido a nivel nacional no responde a la realidad local donde, a pesar del poco peso que tiene hoy el sector cultural como generador de sentido dentro de los programas de gobierno, éste sigue respondiendo a las viejas premisas de ser un adorno del estado, un proveedor de distinción y oropel para el sector político.

Debido al lugar suntuario que se le da a la cultura, muy poca atención se ha prestado a la profesionalización de sus gestores, y no se ha hecho gran énfasis en que estos sean rigurosos y reflexivos con las tareas que emprenden. De ahí que las funciones de los promotores y gestores culturales en Veracruz aún se mantengan relegadas a las de carácter funcional, como la administración de las mismas, y no a cumplir objetivos más complejos.

Los grupos que han recibido capacitación en Gestión Cultural han hecho poca labor por generar organizaciones representativas capaces de presionar para que mejoren sus condiciones de trabajo; en parte porque ellos mismos no se asumen como gestores de tiempo completo, o bien porque muchos tienen formación artística, o porque no consideran que las labores que realizan alcancen dimensiones de reconocimiento social equivalentes a las de otras profesiones.

Existe todavía un largo camino por recorrer si se desea alcanzar una profesionalización de la Gestión Cultural en Veracruz; esto parece remoto pues el peso específico que hoy detenta el sector, así como las tareas de generar sentido sobre la vida comunitaria, no son prioritarias ni para el gobierno estatal ni para la UV –los dos principales agentes culturales del estado–. A este panorama hay que agregar la poca organización existente de los gestores culturales del Estado, quienes se encuentran sumidos en trabajos de carácter urgente que difícilmente dan espacio a las reflexiones importantes que pudieran revestir de un carácter más integral a las tareas de los gestores culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAMBILA, Blanca. “Programas de Capacitación Cultural en México. Una mirada retrospectiva”, *Memoria del Coloquio: Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México*. 3D2 / Barra Nacional de Promotores Culturales, A. C. / Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 28 de agosto de 2010.

- BRAMBILA, Blanca & Márquez, Adolfo. *Maestría en Gestión de la Cultura*. Documento de Trabajo. Universidad de Guadalajara, México, 2002. Documento no publicado.
- COMISIÓN MUNDIAL DE CULTURA Y DESARROLLO. *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. París, septiembre 1996. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. Página de la Dirección de Capacitación Cultural. Recuperado el 15 de enero de 2012 en http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_capcult_sistnal.html
- ESTEVA, Gustavo “Desarrollo”, en W. Sachs (ed.), *Diccionario del desarrollo: Una guía del conocimiento como poder*. PRATEC, Perú, 1996, pp. 52-78.
- INEGI, *Conteo de Población y Vivienda*. INEGI, México, 2005.
- LA CULTURA COMO FINALIDAD DEL DESARROLLO. Organización de Estados Americanos, Vancouver, 2002.
- MARISCAL OROZCO, José Luis, “Emergencia de la formación universitaria en gestión cultural: conceptos, modelos y retos”, *Memoria del Coloquio: Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México*. 3D2/Barra Nacional de Promotores Culturales A. C./Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 28 de agosto de 2010.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri. “La Gestión Cultural en América Latina, Motivos y realidades”, Bárbara Negrón y María Inés Silva (eds.), *Políticas culturales, contingencia y desafíos*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2011, pp. 177-182.
- PROGRAMA DE ESTUDIOS DEL DIPLOMADO EN GESTIÓN CULTURAL. Documento de Trabajo. IVEC/UV/CONACULTA, 2005. Documento inédito.
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. *Reporte de Desarrollo Humano del Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas*. 1991. <http://hdr.undp.org/es/informes/mundial/idh1991/capitulos/>

- RODRÍGUEZ BARBA, Fabiola. “Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO”, *Observatoire des Amériques. La Chronique des Amériques*. No. 11, (junio 2008). http://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/chro_RODRIGUEZ_BARBA_08_11.pdf
- ROMERO CEVALLOS, Raúl. *¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y cultura? Propuestas para un debate abierto*. Cuadernos PNUD, Serie de Desarrollo Humano, No. 9, UNESCO, Perú, 2005.
- THROSBY, David. “Culture in Sustainable Development: Insights for the future implementation of art”, *13th Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Sidney, 14 de enero de 2008. <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001572/157287e.pdf>
- TRUMAN, Harry. *Inaugural Address*. 20 de enero, Washington, 1949.
- UNESCO. *The power of culture for development*. 14 de septiembre de 2010. <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001893/189382e.pdf>
- UNESCO. *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las Expresiones Culturales*. París, 20 de octubre de 2005.
- UNESCO. *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. UNESCO, París, 1996.
- UNESCO. *Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural 1988-1997: Programa de acción*. 14 de febrero de 1990.
- UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*. UNESCO, Estocolmo, agosto 1998.
- UNESCO. *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. UNESCO, México, 1982.
- UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, UNESCO, Venecia, 1970.
- UNIVERSIDAD VERACRUZANA INTERCULTURAL. *Programa de Estudios Licenciatura Gestión Intercultural para el Desarrollo*. Univer-

sidad Veracruzana, Xalapa, 2007. http://www.uv.mx/uvi/files/2012/11/18_LIC-GID.pdf

UNIVERSIDAD VERACRUZANA INTERCULTURAL. *Licenciatura en Gestión Cultural para el Desarrollo Cultural: Programa Multimodal de Formación Integral*. Documento de trabajo. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA. *Mapa Curricular Antropología Histórica: Nivel Licenciatura*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012. <http://www.uv.mx/oferta/programas/creditos.aspx?Programa=ANTH-00-E-CR>

LOS MÉTODOS DE GESTIÓN DE LOS EGRESADOS DE LA FACULTAD DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

VERÓNICA HERRERA GARCÍA¹

ESTE TRABAJO TIENE COMO OBJETIVO IDENTIFICAR los métodos de gestión y producción de los egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV) a partir del Plan de Estudios 2000 que ofrece el perfil de Gestión y Producción, y el Plan de estudios 2008 con el cual la Facultad de Teatro adopta el Modelo Educativo Integral y Flexible (MEIF), que permite al alumno la opción de elegir entre cuatro perfiles formativos, además de un porcentaje de Experiencias Educativas a su elección, las cuales definirán su orientación en el perfil que haya determinado.

Este texto presenta una breve introducción con antecedentes de la actividad teatral en Xalapa. Posteriormente, una revisión de los objetivos y perfil de egreso de la Facultad de Teatro en la orientación de Gestión y Producción. Parte de este proceso de revisión contempló la aplicación de una entrevista a egresados de la Facultad de Teatro con el objetivo de obtener información sobre su desempeño laboral en la disciplina, así como el uso de medios y espacios, estrategias de gestión y difusión, así como de inclusión y permanencia en el campo laboral. Para finalizar, se aporta un análisis de las problemáticas con las que se han encontrado estos egresados en el campo de su profesión.

1 Licenciada en Administración de Empresas especializándose en Gestión Cultural por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y la UV. En su desempeño profesional actualmente labora como Coordinadora de Vinculación Académica y Difusión en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la UV. Ha emprendido proyectos para el estado de Veracruz-IVEC, radionovelas y producciones teatrales independientes, entre otras.

Las herramientas que se utilizan para la realización de este análisis son:

1. Información aportada por algunos directores de agrupaciones teatrales con una trayectoria más consolidada, con el fin de conocer sus modos de gestión y estrategias de consolidación;
2. Registro de actividad de grupos durante el período febrero de 2012 a febrero de 2013, según el periódico *Performance*,² y
3. Recuento del uso de espacios/foros en los que se está llevando a cabo la actividad teatral en Xalapa, obtenido del mismo periódico.

ANTECEDENTES

El teatro es una disciplina artística arraigada en Xalapa desde los años cincuenta, momento en que dan inicio los talleres de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV) impartidos por Manuel Pomares Monleón, dirigido a estudiantes de preparatoria. En 1953 se crea la agrupación teatral “Taller del Nuevo Teatro”, cobijada por la UV y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con el estreno de la obra *Moctezuma II*, bajo la dirección de Dagoberto Guillaumin y patrocinada por el gobierno del estado, la UV y el INBA. Este grupo fue el origen de la actual Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, que celebró sus 60 años en 2013.

En 1967 se inician los Festivales de Teatro Universitario organizados por los maestros Manuel Montoro y Guillermo Barclay. Estos festivales contribuyeron a la creación de público y a posicionar al teatro como una de las actividades artísticas más importantes de la ciudad.

Este fuerte movimiento fue el antecedente para que la UV creara la primera Facultad de Teatro en el país en 1976, marcando un precedente a nivel nacional. A partir de ese momento, la Facultad de Tea-

2 Este periódico se publica quincenalmente y se especializa en las actividades culturales en Xalapa. Es un espacio de difusión gratuito en el que se registra la cartelera de las diversas actividades artísticas en la ciudad.

tro ha formado a estudiantes con diversos perfiles a lo largo de su historia; su propuesta formativa se ha enriquecido y actualizado en cuatro ocasiones en las cuales se ha modificado el Plan de Estudios: 1977, Licenciado en Artes con opción en Actuación; 1990, 2000 y 2008, Licenciado en Teatro.³

Para 1998, la UV adopta el MEIF, centrado en el aprendizaje del estudiante, y en 2008 se incrementa al modelo de educación por competencias. La Facultad de Teatro realiza los cambios a su Plan de Estudios (anteriormente basado en un modelo rígido) para adoptar este modelo que presenta cuatro Áreas de Formación: Básica General e Iniciación a la Disciplina, Disciplinaria, Terminal y de Elección Libre. Entre los años de 2000 a 2006 se integran los perfiles en Gestión y Producción, y a partir de 2008 la Facultad de Teatro modifica su oferta a tres Áreas de Integración: Actuación, Creación Escénica y Gestión Teatral e Intervención Socioeducativa, manteniendo los principios y fundamentos del Plan 2000.

Este Plan tiene como objetivos generales de perfil de egreso:

a. Formar profesionales capaces de desenvolverse en el campo teatral, integrar y/o modificar los proyectos existentes, así como generar nuevos proyectos, pertinentes en los entornos sociales y culturales en el plano disciplinario e interdisciplinario.

Para lograr lo anterior, se ofrece una formación flexible y tolerante a las diferencias de los diversos proyectos teatrales, ligando los procesos de aprendizaje con el desarrollo de competencias necesarias en el campo y enfocando la integralidad del conocimiento que posibilita a la vez un cierto nivel de especialización mediante perfiles diferenciados.

b. Desarrollar en el futuro profesionista los valores de la participación responsable en la sociedad y en la profesión; la capacidad crí-

3 Fediuk, “Desarrollo académico de la Facultad de Teatro”, 2001.

tica y la postura abierta basada en los postulados de la tolerancia, respeto y comprensión, además de la autonomía en la toma de decisiones para la vida individual y profesional.

Lo anterior, se logrará fomentando el autoaprendizaje como un proceso centrado en la persona (alumno) y sus proyectos individuales y colectivos.⁴

Por su parte, los objetivos específicos buscan: “Proveer al alumno de las herramientas para el acceso y sistematización del conocimiento con el fin de estimular el aprendizaje autorregulado y significativo para los proyectos teatrales, individuales y colectivos.”⁵ Y mediante el área de Gestión y Producción: “Desarrollar las habilidades y competencias para planificar, elaborar, gestionar y producir los proyectos teatrales y en general proyectos de actividad cultural.”⁶

El cambio y justificación de los nuevos perfiles que ofrece la Facultad de Teatro de la UV se fundamentan en un estudio previo que contempló necesidades sociales, análisis de la disciplina, del mercado ocupacional y de otras instituciones de educación superior que ofrecen carreras afines; además de un análisis de los lineamientos universitarios y del desarrollo de la carrera en la UV.⁷

Se consideró imperativo que las nuevas generaciones de egresados de artes desarrollen habilidades y competencias que les permitan ser profesionales con capacidad de crear sus propios proyectos y modos de trabajo. Con este esquema de competencia, los estudiantes de teatro han cursado las materias de Gestión y Producción I y II, experiencias educativas que ofrecen las herramientas para el manejo de sus producciones en el plano de la gestión de recursos y para la solución de producciones artísticas. La estrategia curricular del plan 2000 tuvo repercusión en la

4 Universidad Veracruzana, *Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro*, 2008: 8.

5 Universidad Veracruzana, *Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro*, 2008: 8.

6 Universidad Veracruzana, *Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro*, 2008: 9.

7 Universidad Veracruzana, *Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro*, 2000: 9-12.

temprana conformación de grupos; por ejemplo, el grupo “Merequetenque” inició cuando sus fundadores aún eran estudiantes.

LOS MODOS DE GESTIÓN DE LOS EGRESADOS

Con el objetivo de conocer los modos de gestión y producción, así como los caminos que han tomado los egresados de la Facultad de Teatro en el campo profesional, se realizaron once entrevistas semiabiertas con egresados de diferentes generaciones a partir del Plan 2000. Estas entrevistas se hicieron de manera personal o, en algunos casos, vía electrónica. Cabe mencionar que se intentó contactar a la totalidad de los egresados desde 2003 (que suman 64). Sin embargo, solamente 11 personas respondieron a la convocatoria de entrevista. No obstante, estos números representan 17% del total de egresados desde ese momento hasta la fecha.

Todos los entrevistados están titulados, de los cuales sólo dos se inclinaron por el perfil de Gestión y Producción. De todos los egresados, cuatro estudiaron una maestría, dos estaban cursando estudios de maestría y uno tenía la maestría inconclusa al momento de la investigación; lo anterior indica que siete de los once entrevistados han considerado importante continuar su formación con un posgrado relacionado con su perfil profesional.

En cuanto a la formación laboral, nueve entrevistados han trabajado en disciplinas diferentes a su formación pero vinculadas con el teatro: como profesores, organizadores de eventos, productores, etcétera; mientras que dos entrevistados no han trabajado dentro de la disciplina.

Nueve más han realizado trabajo teatral desde grupos independientes, y sólo dos no han desarrollado actividades de gestión de recursos. Siete hicieron mención de los cursos Gestión y Producción I y II recibidos durante la carrera, mientras que cuatro señalaron que no recibieron cursos en esta materia. Cabe señalar que en el Plan 2000 estas asignaturas eran obligatorias. Mientras que en el Plan 2008, para las

opciones Actuación y Creación Escénica la asignatura Gestión y Producción, y para la opción Gestión e Intervención Socioeducativa la asignatura Gestión Teatral e Intervención Socioeducativa eran experiencias educativas de carácter obligatorio.

Es importante resaltar que sólo uno de los once entrevistados no tenía trabajo en el momento del levantamiento, y dos trabajaban en algo diferente a su formación. De los egresados que trabajan en su disciplina, cuatro percibían un sueldo suficiente que les permitía cubrir sus necesidades básicas, mientras que para seis era insuficiente el pago, pues se desempeñaban como docentes a nivel básico y medio superior, en donde el sueldo promedio es de entre \$30.00 y \$50.00 por hora. Para complementar su economía, algunos de los entrevistados recibían apoyo de sus padres o aún vivían en el seno familiar.

Al calificar la formación que recibieron en la Facultad de Teatro de la UV, ocho egresados consideran que faltó información sobre gestión, elaboración de proyectos y difusión; cinco, que fue insuficiente lo aprendido sobre producción y escenografía. Dos entrevistados opinan que los créditos no son suficientes y que no se profundiza en las materias, mientras que uno opina que algunos cursos están diseñados y apoyados en experiencias y conocimientos de otros países, por lo cual no aplican en nuestra realidad; otro considera que faltó formación en el área pedagógica, y otro más, que es insuficiente la infraestructura y personal docente para el MEIF.

Al responder sobre la principal problemática a la cual se enfrenta un egresado de Teatro, los entrevistados aportaron diversas respuestas: ocho consideran que no se les dieron las herramientas, formación e información para trabajar de manera independiente. Uno se sentía limitado y expresó que durante sus estudios no se permitió explorar más allá de las zonas de confort. Tres consideran que no hay suficientes grupos a los cuales integrarse, mientras que dos opinan que hay una carencia de espacios para el desarrollo y la profesionalización. Dos opinan que no tuvieron información suficiente que los preparara para la realidad, es

decir, que tienen que generar su propio trabajo. Para uno, hay ausencia de una comunidad artística que participe de la organización y producción de espacios, públicos y novedades en el arte. Tres concordaron en que hay ausencia de trabajo y que lo poco que hay está mal pagado; otro considera que el trabajo de actuación está muy competido, de grupos cerrados y con pocas opciones, que generalmente devienen en docencia a nivel básico y medio superior. Un egresado piensa que hay carencia de un proyecto artístico viable. En general, los egresados entrevistados concordaron en que es complicado integrarse al campo laboral de actuación, citaron falta de preparación para enfrentar la realidad, una comunidad artística cerrada que no invita a los recién egresados a integrarse a sus proyectos, poco organizada y, sobre todo, que el poco trabajo que sí existe está mal pagado.

Se percibe inseguridad por parte de este segmento; las problemáticas mencionadas son diversas, algunas relacionadas con la falta de espacios físicos para presentarse, pero la que parece ser más preocupante es la falta de espacios de desarrollo profesional, de sentirse parte de una comunidad artística. También se reflejan los titubeos para buscar y generar su propio trabajo, esto debido a que argumentan no haber sido preparados para ello. Tampoco hay claridad de su función dentro de la sociedad ni capacidad para organizarse para impactar en ella. A este respecto, cito palabras de Néstor García Canclini:

Hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye artistas, editores, marchantes, críticos, público que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural.⁸

8 Citado en Román y Pineda, “Una propuesta para la formación en gestión cultural”, 2013: 123.

Entrando más a fondo a la temática, se les preguntó sobre los métodos que utilizan para gestionar apoyos o recursos para sus producciones, en donde se obtuvieron las siguientes respuestas: Tres no han realizado gestión y otros tres no contestaron esta pregunta. Los cinco restantes dicen aplicar parte del aprendizaje de los cursos de Gestión y Producción, elaborando proyectos para solicitar apoyos. Mencionan dificultades con los mecanismos de las instituciones en el proceso de solicitud, pues se les pide trayectoria como grupos consolidados. Parte de sus métodos de gestión consiste en el “intercambio de servicios” o en especie, y éste se lleva a cabo con empresas privadas (radiodifusoras, Autobuses de Oriente, Ahued, Chedraui, restaurantes, entre otros) y con profesionales de diversas áreas (diseñadores, músicos, colegas, etcétera). Considero que estos egresados no han alcanzado a comprender la importancia y beneficio de las herramientas de gestión y que éstas estarán ligadas permanentemente a su desempeño profesional. El éxito y la trascendencia del trabajo de un actor o un grupo estarán siempre precedidos de un fuerte trabajo de gestión para el logro de su producción.

En cuanto a los espacios en los que presentan su trabajo, nueve de los entrevistados lo han hecho en algunos de los siguientes espacios: Foro Torre Lapham, Casa del Lago (espacios universitarios), Foro Rueda de Gandhi, Centro Recreativo Xalapeño, Galería de Arte Contemporáneo, Mordida de Gato, Alkimia, El Ágora de la Ciudad, Caftán Rojo, Literateatro, Café Teatro Tierra Luna, El Rincón de los Títeres, el parque temático del Tajín, Plaza de las Culturas en Papantla, entre otros. Estos espacios –a excepción del Foro Torre Lapham– no reúnen las condiciones técnicas mínimas para una presentación de teatro profesional y además generalmente son muy reducidos, lo cual disminuye las posibilidades escénicas.

Por otra parte, únicamente tres entrevistados mencionaron La Caja y la Sala chica del Teatro del Estado “Dagoberto Guillaumin”, Los cuales son espacios construidos específicamente para representaciones escénicas. El limitado número de menciones confirma que estos dos

foros resultan poco accesibles: en el caso de Teatro del Estado por los costos,⁹ y en el caso de La Caja por saturación en el calendario y por ser la sede de la Compañía Titular de Teatro de la UV. La Caja es un espacio universitario mientras que el Teatro del Estado es el único escenario con las características de un teatro formal que recibe teatro, música y espectáculos comerciales y es administrado por el IVEC.

Cuando se les preguntó cuáles instituciones conocían que apoyen el trabajo de egresados de carreras de Artes, tres mencionaron al IVEC, uno a CONACULTA, dos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), la UV y el INBA, mientras dos no conocían a ninguna. Dos hablaron de escuelas de educación básica, media superior y superior, tanto públicas como privadas. Uno mencionó el IVEC, la UV, la Secretaría de Educación, la Secretaría de Salud, etcétera. Otro citó al Centro Cultural de España en Buenos Aires, Fundación Telefónica, Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural General San Martín, Centro Cultural Rojas, entre otros. Lo anterior demuestra que el egresado no conoce realmente todas las posibilidades de apoyo para su actividad.

En cuanto a la solicitud de apoyo a las instituciones, cuatro habían tenido respuesta satisfactoria, uno estaba en proceso de solicitud, otro más no había ganado la beca y cinco no contestaron. Al desconocer los mecanismos para acceder a los apoyos, 40% no recurre a ellos; a este problema se suma la falta de consolidación como grupos o de un trabajo personal posicionado, lo que no les permite tener el respaldo necesario

9 Tarifas para el uso del Teatro del Estado con ocupación de lunes a viernes:

Sala chica “Dagoberto Guillaumin”: \$15,000.00 por día, más \$300.00 por hora para apoyo técnico que comprende el servicio de siete técnicos y tres intendentes. Taquillera, \$160.00, y acomodador, \$130.00 por día.

Sala grande “Emilio Carballido”: \$40,000.00 por día, más \$450.00 por hora para el apoyo técnico que incluye diez técnicos y cinco intendentes. Mismos costos por taquillera y acomodador.

Si la ocupación es en sábado y domingo, hay que considerar el pago de los técnicos e intendentes durante el número de horas en que se requerirá de sus servicios en ambas salas. De lunes a viernes el horario del personal técnico y de intendencia es de 9:00 a 18:00 horas; a partir de ésta, se considera tiempo extra (Información proporcionada en oficinas del Teatro del Estado).

para presentarse como artistas con una propuesta avalada con trayectoria reconocida por la sociedad.

Al preguntarles sobre su expectativa de trabajo ideal, se percibe que seis de los encuestados desean un trabajo estable, bien remunerado y que les permita expresarse y aportar en el desarrollo del arte, mientras que los cinco restantes sí consideran generar un trabajo independiente y diversificado.

Resultado de esta encuesta se pueden reflexionar las siguientes conclusiones:

1. Existe un campo de trabajo diverso para los egresados de teatro en Xalapa, pero no está bien remunerado.
2. Los egresados están participando desde sus diferentes actividades en la formación de públicos (dando clases en escuelas, con sus producciones independientes y en algunos casos creando espacios independientes que ofrecen cursos).
3. Pese a que su formación ha sido bajo el esquema de un nuevo programa que ha contemplado el desarrollo de competencias y conocimientos de Gestión Cultural, los entrevistados no declararon tener las herramientas suficientes para manejarse como independientes.
4. Han centrado su actividad en Xalapa; no se arriesgan a salir a las comunidades.
5. El público de Xalapa no parece estar dispuesto a pagar más de \$80.00 por una obra de teatro producida en la misma ciudad; no así, pagan por una obra comercial que viene de fuera precios de \$150.00 a \$300.00.
6. Las escuelas de educación básica y media tampoco valoran el trabajo de los egresados como maestros de teatro, pagando un salario simbólico por la impartición de clases.

La actividad que están desarrollando los egresados de Teatro de la Universidad Veracruzana impacta en la sociedad de manera importante. Hay que reconocer que el hecho de que las clases de Teatro en las escuelas, desde el nivel primaria hasta bachillerato, estén siendo impartidas

ya por especialistas egresados de esta carrera –y no por los maestros de educación básica como anteriormente se llevaba a cabo– nos permite advertir que se está fomentando y sensibilizando hacia este arte desde edades tempranas. Pero no solamente se llega a los niños en horarios escolares, pues muchas veces se encarga de tarea o como actividad escolar que los alumnos asistan a obras de teatro con sus padres y escriban resúmenes o conclusiones sobre ellas. Uno de los efectos deseados es que podrán apreciar el teatro con más elementos de valoración y conocimiento de lo que esta actividad implica.

Por otro lado, se resalta la generación de una actividad constante en cartelera con producciones teatrales independientes que presentan productos para todos los públicos. En este sentido podemos decir que el profesional de teatro está haciendo su labor como artista, retribuyendo a la sociedad con la generación de una actividad que se contempla como parte de las acciones del plan de desarrollo estatal, municipal y de la propia universidad. Sin embargo, los resultados de estas entrevistas nos muestran que los egresados de la Facultad de Teatro son parte del sector catalogado con “empleo vulnerable”, careciendo de beneficios como seguridad social, contratos estables y remuneración adecuada.

LOS GRUPOS EN ACTIVO

Para ampliar el panorama del impacto del teatro en Xalapa, es necesario conocer también el comportamiento de los grupos que han logrado mantener una actividad continua con más de cinco años de trayectoria. Según información aportada por la Mtra. Claudia Villar “en Xalapa existen alrededor de 30 grupos de teatro independiente, de los cuales 10 tienen más de 5 años de formación”.¹⁰ Se hizo contacto con algunos directores de grupos con esas características, con la finalidad de obtener información de sus estrategias para consolidar una presencia como

10 Villar, *La actividad teatral y la mercadotecnia cultural*, 2010: 7.

grupo y sus modos de gestión para la producción de obras. Todos los entrevistados son egresados de distintas generaciones de la Facultad de Teatro.

El grupo “Así le dijeron a mi hermana”, dirigido por Hugo López, con 12 años de trayectoria, se ha manejado básicamente con apoyos institucionales, recurriendo a becas, proyectos con IVEC, con ayuntamientos y ocasionalmente con iniciativa privada. Su línea de trabajo está orientada a las comunidades, llevando teatro de reflexión. En 2012 llevaron a cabo un interesante proyecto apoyado por CONACULTA, IVEC y la Asociación de Artistas Independientes de Xalapa (AIX A. C.), denominado *Jornadas de Teatro Transeúnte*, con cuatro compañías teatrales de la ciudad de Xalapa, ofertando 112 funciones, visitando 12 municipios, 28 congregaciones y localidades en la zona centro y costa central del estado de Veracruz. Participaron los grupos “De dos en dos”, dirigido por Axayacatl Castañeda; “Así le dijeron a mi hermana”, dirigido por Hugo López; “El juglar”, dirigido por Enrique Málaga, y “Espacio vacío”, dirigido por Isaac Acosta.

Por su parte, el grupo “Merequetengue. Artes Vivas, A. C.”, codirigido por Lorenzo Portillo y David Estrada, con 14 años de trayectoria, se ha dedicado al teatro de títeres dirigido principalmente al público infantil. Ellos han trabajado con el intercambio de servicios (“trueque”), venta de funciones y cartelera constante, logrando tener un teatro habilitado por ellos en el centro de la ciudad, que ha sido ya consolidado y que recientemente cambia su ubicación gracias al apoyo recibido por el H. Ayuntamiento de Xalapa, con un nuevo espacio construido especialmente para este grupo –esto producto de sus gestiones respaldadas por su trayectoria y solidez–.

“La Concubina Teatral” es un colectivo conformado en el marco del Festival Día Mundial del Teatro 2010, que se hizo cargo de la organización de festivales y actividades de festejo para el Teatro, y cuyo deseo es convertirse en un grupo de gestión al servicio de la comunidad teatral que genere los espacios y productos teatrales independientes

para las instituciones. Este colectivo trabaja con objetivos muy claros, así como metodologías de gestión y difusión bien diseñadas para cada caso. Han obtenido apoyos tanto institucionales como de la iniciativa privada para cada uno de sus eventos. Algunas estrategias son la organización de eventos para adquirir recursos y generar otros eventos, además de que reciben apoyos en especie, pero aún no consolidan su actividad como empresa cultural.

El grupo “Los Guggenheim” se integró en 2008. La obtención de becas y los convenios con instituciones para sus producciones han sido algunas de sus estrategias de gestión. Con cinco años de trayectoria han logrado conseguir apoyos institucionales para llevar sus productos a eventos internacionales y nacionales. Una de las fortalezas principales es que el grupo ha hecho el montaje de una obra escrita por Alejandro Ricaño (egresado de la Facultad de Teatro), “Los Pequeños Guggenheim”, que ha tenido éxito nacional e internacional, participando en varios eventos y festivales, lo cual ha vigorizado su imagen para la búsqueda de recursos.

El grupo “CAP Teatro” dirigido por Gustavo Fox, con 21 años de trayectoria, inició como teatro amateur en 1992; posteriormente, sus dos integrantes estables realizaron estudios en la Facultad de Teatro en 2000 (Gustavo Fox) y 2001 (Mónica Melgosa). Producen “Teatro Social Educativo”, como ellos lo llaman, teniendo un mercado ya trabajado con instituciones como IEV, escuelas, instituciones educativas y empresas privadas, con las que trabajan presentando obras con temáticas específicamente solicitadas. Desde 2005 tienen un espacio propio para ensayos, y desde 2000 han decidido escribir sus propios textos para poder atender las peticiones de sus contratantes.

El grupo “CIARTES Compañía Intercultural de Artes Escénicas”, bajo la dirección de Alberto Lara, con 7 años de trayectoria, ha definido su perfil como compañía intercultural e interdisciplinaria con una importante labor en comunidades, realizando actividades diversas como la organización de foros nacionales de jóvenes indígenas, el Encuentro

Nacional de Estudiantes de Teatro en 2002, el Primer Workshop Arte y Cultura del Estado de Veracruz, además de los proyectos de formación en San Miguel Tzinacapan y Zautla, Puebla, en Tetlanhocan, Tlaxcala, entre otros. Han recibido apoyo de FONCA, CONACULTA, IVEC, Banco Mundial, Instituto Mexicano de la Juventud (IMJ), universidades, municipios e iniciativa privada. Han tenido dos producciones que se pueden considerar exitosas y que impactaron en Xalapa, con larga temporadas que les permitieron la recuperación de producción y sustento del grupo: *Adictos Anónimos* y *Fando y Lis*.

A pesar de la experiencia de estos grupos con amplia trayectoria, su clara definición de perfiles y actividades hacia las comunidades y públicos específicos, no se ve registrada la totalidad de sus presentaciones en la revista *Performance*.

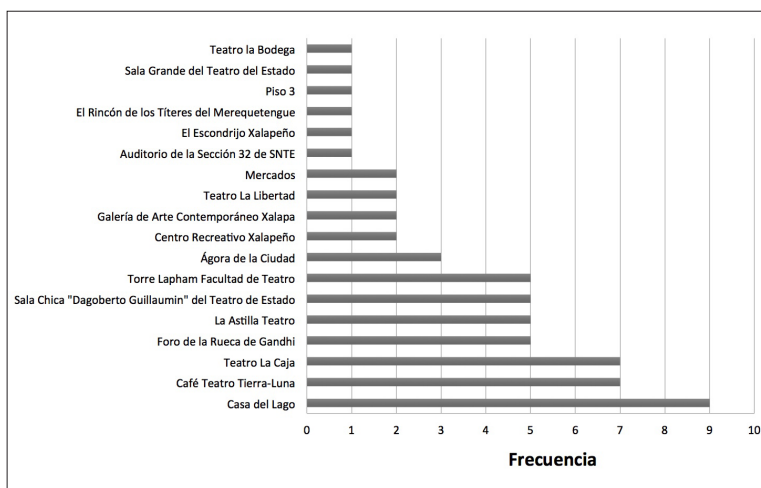
La consolidación y estabilidad de estos grupos se debe en gran medida a las labores de gestión del director o de un miembro del grupo que se ha encargado de llevar a cabo esta tarea. Todos reconocen la importancia de crear estrategias para sus gestiones y todos se han visto apoyados en algún momento por becas del FONCA, CONACULTA, o por instituciones como la UV, el IVEC, Ayuntamientos, etcétera. En la entrevista con ellos se pudo apreciar que aunque algunos no llevaron cursos de Gestión y Producción cuando estudiantes (pues algunos no estudiaron con el MEIF), buscaron informarse o capacitarse sobre la Gestión Cultural por su parte. Hay una conciencia de la importancia del manejo de estrategias para la búsqueda de apoyos.

En cuanto a la actividad teatral en Xalapa, hay una presencia constante en diversos foros, entre los que encontramos los “institucionales” como el Teatro del Estado –con sus dos salas–, la Casa del Lago, el Teatro La Caja y el Foro Torre Lapham (de la UV) y El Ágora de la Ciudad (espacio del DIF Municipal), siendo estos foros los que ofrecen más posibilidades de equipamiento técnico y espacio escénico más amplio; además de los que llamaremos “alternativos”, que son los que se han ido adaptando para dar cabida a la actividad teatral, pero que no

tienen posibilidades para recibir una obra con una producción de mayores dimensiones. A continuación se presenta una gráfica que registra la ocupación de estos espacios durante 2012. La información fue compilada por Alan Utrera y Shaila Barradas¹¹ en apoyo a este tema, y se concentró con base en la cartelera teatral del periódico *Performance*.

LOS ESPACIOS

En la Gráfica 1 se observa que La Casa del Lago, con sus dos espacios –explanada y sala experimental–, es el foro más recurrido por los directores en Xalapa, que en su mayoría forman parte de los grupos con más trayectoria en el teatro. Este espacio, junto al Teatro La Caja y la Torre Lapham de la Facultad de Teatro, son de más fácil acceso a estudiantes y/o grupos de dicha facultad, porque pertenecen a la uv.



Gráfica 1. Foros de mayor recurrencia en Xalapa (febrero 2012-febrero 2013)

11 Estudiantes de la Facultad de Sociología de la UV, prestadores de Servicio Social en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de la Artes (CECDA).

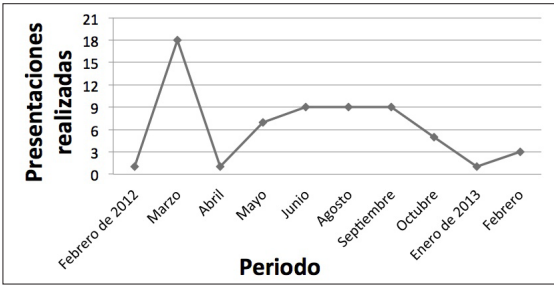
Después están el Café Teatro Tierra-Luna –que en este periodo presentó únicamente grupos con mayor trayectoria– y el Teatro La Caja, con grupos independientes de larga trayectoria, grupos formales y grupos emergentes. La Sala chica del Teatro del Estado sólo presentó a las producciones de la Compañía Titular de Teatro de la UV; y la Sala grande, una obra que ahora es reconocida a nivel nacional: *La virgen loca*.

Por otra parte, foros independientes como La Astilla Teatro y Teatro La Libertad presentan obras propias, aunque el primero también presentó a grupos independientes.

Los foros de uso medio que pertenecen al gobierno (Galería de Arte Contemporáneo, el Centro Recreativo Xalapeño y el Ágora de la Ciudad) normalmente reciben a grupos independientes que en muchas ocasiones son para el público específico que suele asistir a esos espacios (niños, lectores, etcétera). Mientras que el Foro de la Rueda de Gandhi presenta obras de grupos de ocasión o aún no consolidados, los cuales normalmente son integrados por alumnos de la Facultad de Teatro y presentan obras como resultados de clase, o bien, obras de grupos de egresados de esta Facultad.

La Gráfica 2 retoma la información de las presentaciones a lo largo del año que va de febrero 2012 a febrero 2013, en la cartelera de *Performance*, periódico cultural de Xalapa, y refleja que el mes en que más obras de teatro se presentaron en la ciudad fue marzo de 2012 (18 obras), de las cuales once fueron presentadas por grupos de mayor trayectoria; los siete restantes son de grupos emergentes (alumnos y/o egresados de la Facultad de Teatro).

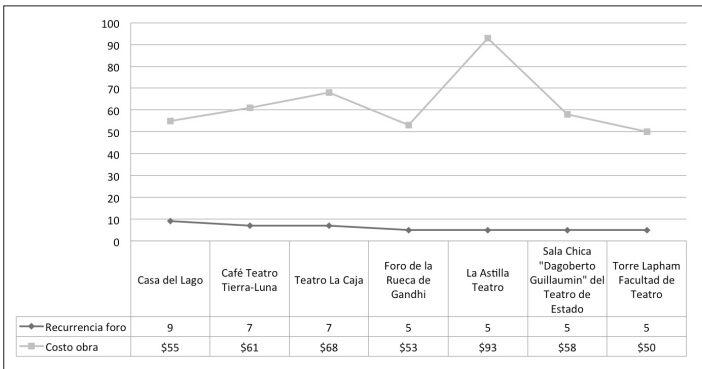
Entre los meses de junio y septiembre se mantuvo una estabilidad de presentaciones: nueve por mes; mientras que entre mayo y octubre hay un promedio de ocho obras presentadas. Esto se puede interpretar como una posibilidad de público más estable. Las obras presentadas en esos meses están en una proporción de 27 de grupos formales por 14 de grupos emergentes y/o independientes (41 obras entre mayo y octubre de 2012).



Gráfica 2. Períodos de mayor presentación de obras (febrero 2012-febrero 2013)

Los meses con menor producción teatral son a principio de año, debido quizá a que en ese período las economías están gastadas, después de la temporada decembrina y las vacaciones, además de que aún no hay liberación de presupuestos en las instituciones.

En cuanto a los costos, el promedio general de un boleto por función es de \$60; en las obras más presentadas, el promedio incrementa tres pesos (véase Gráfica 3). De estas obras, el Foro La Astilla Teatro, con cinco presentaciones de grupos independientes con temporadas de un mes, es el que tiene un promedio de costo más alto (\$93); mientras que los demás van de los \$50 a los \$58, presentando grupos de mayor trayectoria y emergentes, en la mayoría de los casos con descuento para estudiantes.



Gráfica 3. Foros más recurridos-Costo según foro (febrero 2012-febrero 2013)

REFLEXIONES

En el Informe sobre Economía Creativa 2008 de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) se habla de que

las estrategias para el desarrollo también deben ser actualizadas para adaptarlas a los grandes cambios culturales y tecnológicos que afectan a una sociedad [...] la globalización y la conectividad son nuevas realidades que han afectado los estilos de vida alrededor del mundo.¹²

En este informe se define a la Economía Creativa como

un concepto en evolución, basado en la potencialidad de bienes creativos para generar crecimiento económico y desarrollo: [...] y entre otros aspectos resalta que comprende aspectos económicos, culturales y sociales en interacción con la tecnología, la propiedad intelectual y los objetivos turísticos¹³

Esta economía creativa supone la acción de Industrias Creativas, definiendo éstas como “los ciclos de creación, producción y distribución de bienes y servicios que utilizan creatividad y capital intelectual como insumos primarios.”¹⁴

En Xalapa existen varias instancias que apoyan la actividad cultural. En 2006 la Subsecretaría de Turismo—dependiente de la Secretaría de Desarrollo económico— eleva su rango a Secretaría de Turismo y Cultura, con seis direcciones encargadas de Promoción Turística, Servicios Turísticos y de Negocios, Arte Popular, Infraestructura Turís-

12 UNCTAD, *Economía creativa*, 2010: 71.

13 UNCTAD, *Economía creativa*, 2010: 31.

14 UNCTAD, *Economía creativa*, 2010: 34.

tica y Vinculación, Cinematografía y Turismo Cultural y Festivales. El Instituto Veracruzano de Cultura pasa a ser parte de esta Secretaría. El Ayuntamiento de Xalapa también refuerza su Coordinación de Arte y Cultura y, por supuesto, la UV con toda una infraestructura de grupos artísticos y espacios. Lo anterior parecería ser suficiente para apoyar el desarrollo de las artes escénicas a nivel local; sin embargo, se observa que lo que hace falta es una política cultural que plantee una interacción coordinada de todas estas instancias, que contemple a todos los actores que participan en el movimiento cultural desde sus diversas disciplinas y posiciones (Colectivos, Asociaciones Civiles, de manera independiente, entre otros), que retome la imagen de una Xalapa que durante muchos años se catalogó como la “Atenas Veracruzana” y que propicie la generación de ideas y proyectos socioculturales que impacten en los diferentes sectores sociales.

Claudia Villar menciona que los grupos no están aplicando adecuadamente los términos y conceptos de la mercadotecnia, “falta hacer conciencia y profundizar en la importancia de las herramientas mercadológicas y su aplicación en las artes.”¹⁵

CONCLUSIONES

El panorama expuesto muestra que la visión del egresado de Teatro en cuanto a la necesidad del manejo de herramientas de gestión y difusión continúa siendo débil. También es claro que éste no recibe suficiente información y, además de ello, al parecer tampoco domina lo aprendido durante su proceso de estudios. En algunos de los casos se encuentra que a los egresados les resulta complicado entrar en el ámbito de la Gestión, aunque ésta sea para lograr su producción artística.

La Dra. Fediuk comenta, con respecto a la corta vida de los grupos de reciente creación formados por egresados de Teatro, que “la inno-

15 Villar, *La actividad teatral y la mercadotecnia cultural*, 2010: 119.

vación y la creatividad individual se encuentran en acciones y obras singulares, pero no se considera necesario crear estructuras sólidas”.¹⁶ Los egresados se mueven de un grupo a otro, dependiendo de las necesidades de la producción en turno, lo que no les permite consolidar una filosofía o poética teatral que los identifique.

Esta falta de consolidación propicia la búsqueda del pluriempleo: el profesional de teatro se ve obligado a tener dos o tres trabajos para lograr subsistir, combinando la docencia con la escena y, en algunos casos, la gestión de proyectos, dificultándose así las posibilidades de trascendencia y consolidación.

Otra problemática detectada es relativa a los espacios y las temporadas de presentación. Ante la complicación y altos costos de renta del Teatro del Estado (único espacio con el debido equipamiento y soporte técnico para una producción teatral en Xalapa), los grupos recurren a espacios alternativos que, al carecer de un foro y equipamiento adecuado, se ven obligados a realizar producciones con el mínimo de elementos, lo cual limita el nivel de producción... no así la creatividad.

Aunado a este tema, es lamentable reconocer que el hecho de que estas producciones no tengan grandes escenografías, vestuario y equipamiento, proyectan ante el público poco conocedor una imagen de “Teatro experimental”, lo cual demerita la imagen de las artes escénicas en la ciudad y sus posibilidades de crecimiento.

Finalmente, encuentro que la problemática principal está en que las políticas culturales prevalentes en Xalapa no han creado un modelo económico creativo que propicie el crecimiento e interacción de la cultura con otros aspectos del desarrollo social, económico y político como serían la tecnología y el turismo.

16 Fediuk, *Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica*, 2013: 54-55.

BIBLIOGRAFÍA

- FEDIUK, Elka. “Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica”, *Telón de Fondo*, no. 17. México, 2013, pp. 41-55.
- FEDIUK, Elka. “Desarrollo académico de la Facultad de Teatro”, *Memoria: Facultad de Teatro 1976-2011*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2001.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri & Prieto Stambaugh, Antonio (comps.). *Investigaciones artísticas: Poéticas, políticas y procesos*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2013.
- PAÍS ANDRADE, Marcela & Molina Roldán, Ahtziri. *Cultura y desarrollo en América Latina*. De la Vega Editores, México, 2013.
- PERFORMANCE. Nueva época, año VIII, Xalapa, (feb 2012-feb 2013).
- RAMÓN GARCÍA, Laura Elena & Pineda López, Yolanda. “Una propuesta para la formación en gestión cultural: el campo cultural y la investigación”, en Ahtziri Molina Roldán (coord.) y Antonio Prieto Stambaugh (ed.), *Investigaciones Artísticas: Poéticas, políticas y procesos*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2013, pp. 119-127.
- UNESCO. *Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. Informe sobre la economía creativa*. UNESCO, 2008.
- UNIVERSIDAD VERACRUZANA. *Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008 [2000].
- VILLAR DURÁN, Claudia Anell. *La actividad teatral y la mercadotecnia cultural. El caso de los grupos teatrales independientes de Xalapa, Veracruz. Periodo 2000-2010* (tesis de maestría). Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2010.
- UNCTAD. *Economía creativa: Una opción factible de desarrollo*. PNUD/UNCTAD, Ginebra, 2010: http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_sp.pdf

EL OGRO QUE YA NO QUIERE SER FILANTRÓPICO. UN ACERCAMIENTO A LA PROMOCIÓN CULTURAL Y DEPORTIVA EN PLANTELES DE LA *DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN TECNOLÓGICA INDUSTRIAL* EN EL ESTADO DE VERACRUZ

JOSÉ DE JESÚS GARCÍA FLORES¹

EL PRESENTE ARTÍCULO REPRESENTA UNA REFLEXIÓN inicial sobre la *praxis* de la promoción cultural y deportiva que se lleva a cabo en los planteles de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI) que funcionan en el estado de Veracruz, y de manera particular, sobre la forma como se han realizado estas actividades en el Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios No. 13 (CBTIS 13), que tiene su sede en la ciudad de Xalapa. Esto último, por el papel de liderazgo en la materia que ha ejercido esta institución, cuando menos desde 1995, no sólo entre los planteles veracruzanos sino en los de todo el sureste del país, y en algunos aspectos, en los de toda la República.

Son tres las vertientes en que se desarrolla este análisis: en primer lugar, se tratará de exponer la lógica interna de la promoción y difusión de las actividades culturales y deportivas en las escuelas de este subsistema educativo. En segundo lugar, se hace un acercamiento a la manera como se ha realizado en la práctica la promoción del arte, la cultura y el deporte en los planteles veracruzanos de la DGETI, y en especial en el CBTIS 13 de Xalapa, lo que nos permitirá sugerir algunas conclusiones preliminares con las que buscamos iniciar la discusión del presente y

1 El autor es gestor cultural y miembro fundador de Conexión Errante A. C. Sus principales intereses son juventud, medio ambiente y deporte. Tiene formación en Sociología por la Universidad Veracruzana.

futuro de la gestión cultural y la promoción deportiva, no sólo en los planteles que pertenecen al subsistema estudiado, sino en todo el nivel de la Enseñanza Media Superior, especialmente ahora que este nivel ha sido integrado a la educación básica.

Finalmente, se intentará relacionar las modalidades y objetivos institucionales de la promoción cultural y deportiva en la DGETI con la emergencia del nuevo paradigma que busca integrar la gestión de la cultura, por una parte, como un recurso estratégico para alcanzar o mantener el desarrollo económico y social y, en un nivel más amplio, a la cultura misma como el conjunto de costumbres, conocimientos y valores sin los cuales el desarrollo económico –e incluso el social– carecería de sentido.

LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA Y EL DEPORTE EN LA DGETI

¿QUÉ ES LA DGETI?

A pesar de los numerosos esfuerzos por industrializar al país y de los diversos experimentos educativos tendientes a formalizar la educación tecnológica en México –algunos de los cuales se remontan (como el Colegio de Minería) hasta las últimas décadas del periodo colonial, mientras que otros (tan ilustres como el Instituto Politécnico Nacional) provienen de la etapa inmediatamente posterior a la Revolución mexicana (pero hunden sus raíces hasta los años más álgidos del conflicto armado)– la fundación de la DGETI es relativamente reciente (1972) y su institucionalización –como tantas otras cosas en nuestro país– parece responder más a las particularidades de un momento político especialmente complicado para el Estado mexicano que a demandas claras provenientes de una nueva configuración de los sectores productivos o a una razonada propuesta para reestructurar la oferta educativa.

Hay que decir, por ejemplo, que hasta 1968 la enseñanza media superior estaba integrada a la estructura de las universidades, pero des-

pués de la participación activa de muchos estudiantes de este nivel en el movimiento estudiantil² de aquel momento, se realizaron múltiples reformas encaminadas a separar la enseñanza media superior de la universitaria.

En ese mismo orden de ideas, también era fuente de preocupación la alianza entre los estudiantes del Instituto Politécnico Nacional o de la Universidad Autónoma de Chapingo, a quienes por su origen social y sus aspiraciones de integrarse a las industrias paraestatales los funcionarios del régimen del presidente Díaz Ordaz (1964-1970) consideraban particularmente obligados a mostrarse “leales” al sistema, y los alumnos de las escuelas y facultades provenientes de la UNAM, de quienes, más que agradecidos, se esperaba que estuvieran deseosos por dirigir, sin transformar, las estructuras políticas y sociales del país.

En este contexto es más fácil comprender la creación de la DGETI en 1971, cuando la estrategia de desarrollo por sustitución de importaciones empezaba a mostrar sus limitaciones, y cuando la industria paraestatal ya no parecía capaz de sostener la demanda de nuevos profesionales técnicos, especialmente en las ramas de electromecánica, contabilidad y laboratorios clínicos hacia las que se orientó, y sigue orientándose hasta la fecha, la mayor parte de la oferta formativa de la DGETI.

De acuerdo con la reseña ofrecida en la propia página oficial de la DGETI,³ la reorganización de la Secretaría de Educación Pública (SEP) –cuyos motivos no se analizan en ese documento– condujo a la crea-

2 De hecho es ampliamente conocido que más allá de sus raíces profundas en el descontento estudiantil ante la cerrazón autoritaria del Estado mexicano (que tuvo múltiples expresiones antes de 1968), el acontecimiento que marca el inicio de lo que se conoce como el movimiento estudiantil de dicho año fue la brutal represión que ejerció el cuerpo de granaderos del Distrito Federal contra los estudiantes que participaron en una simple riña (suscitada durante un “tochito” o encuentro informal de fútbol americano), en la que participaron estudiantes de la Escuela Vocacional No. 2 (adscrita al Instituto Politécnico Nacional) y de la preparatoria Isaac Ochotorena (incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]).

3 SEP, “Historia de la Educación Tecnológica en México”, 2012.

ción de una Subsecretaría de Educación Media Técnica y Superior dentro de la cual se ubicaría, después de algunas transformaciones menores, la DGETI.

Para 1976 se crearon la Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas y la Dirección General de Institutos Tecnológicos, con lo que también se llevó a este subsistema la separación académica y administrativa entre la educación media superior y la superior. En el otro extremo, al crearse en 1978 la Dirección General de Secundaria Técnica, quedó como responsabilidad de la DGETI, exclusivamente, la educación media superior tecnológica, que en ese momento contaba con 106 Centros de Estudios Científicos y Tecnológicos en todo el país.

En el mismo año, 1978, cuando subido en la ola del llamado *boom* petrolero, el presidente López Portillo (1976-1982) advirtió a los mexicanos que debíamos aprender a “administrar la abundancia”, se creó el Consejo del Sistema Nacional de Educación Tecnológica (COSNET), mientras que la oferta educativa de la DGETI se dividió en terminal (que permitía una incorporación inmediata a lo que se suponía se iba a convertir en un dinámico mercado de trabajo) y ambivalente; es decir, que además de un título como profesional técnico ofrece la posibilidad de continuar con estudios universitarios.

Además, la oferta se diversificó al abarcar opciones de educación tecnológica distintas a la industrial: agropecuaria, de ciencia y tecnología del mar y centros de capacitación (cada uno con su respectiva Dirección General y todas dependientes de la Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas), ya que la encomienda era que la oferta estuviera “estrechamente ligada al sector productivo”.⁴ Para 1981, cuando se hizo evidente que el esperado crecimiento industrial había sido un espejismo (“nos han saqueado”, se lamentaba el presidente de la República, con lágrimas en los ojos, en su último informe de gobierno), se agregó “y de Servicios” al nombre de los Centros de Estudios Tecno-

4 SEP, “Historia de la Educación Tecnológica en México”, 2012.

lógicos Industriales, con la intención de que incorporaran a su oferta educativa algunas opciones técnicas (como el turismo, la contabilidad y, posteriormente, la informática) que ya no estaban orientadas hacia la incorporación de los egresados a la industria paraestatal, desde ese momento en franca contracción, sino a las pequeñas y medianas empresas o al autoempleo.

Entre 1984 y 1990, el proceso que más llama la atención en el subsistema es la descentralización, la cual llevó finalmente a una completa reestructuración administrativa derivada de la creación de las Coordinaciones Estatales (en 1990), a las cuales se autorizó al año siguiente (1991) para vincularse con los gobiernos de los estados y crear Colegios de Estudios Científicos y Tecnológicos estatales.

Para 1995, el subsistema estaba lo suficientemente maduro como para generar un documento básico: el *Programa de Desarrollo 1995-2000*. Además de su importancia para la historia de la DGETI, este documento es también significativo en lo que se refiere a la promoción cultural, porque es el primero en que se hacen explícitos los objetivos que ésta debe perseguir en las escuelas del subsistema.

En la actualidad, según la página citada,

la DGETI es la institución de educación media superior tecnológica más grande del país, con una infraestructura física de 452 planteles educativos a nivel nacional, de los cuales 168 son CETIS y 284 CBTIS; ha promovido además la creación de al menos 288 CECYTE's, mismos que operan bajo un sistema descentralizado.⁵

Sin embargo, hay que considerar que en estos momentos, no sólo la DGETI sino toda la enseñanza media superior se encuentra en un proceso de profunda reestructuración. Para 2005 la Subsecretaría de Educación Media Superior (SEMS), dependiente de la SEP, contaba con seis direccio-

5 SEP, "Historia de la Educación Tecnológica en México", 2012.

nes generales, cinco de ellas –con excepción de la Dirección General de Bachillerato (DGB)– relacionadas con la educación tecnológica.⁶

Con todo, el acceso de los jóvenes a este nivel educativo estaba lejos de garantizarse, y además, como cada subsistema tenía sus propios planes y programas de estudios, la posibilidad de transitar entre planteles de uno u otro sistema era prácticamente imposible, dada la dificultad para revalidar los créditos obtenidos o aun para establecer equivalencias.

A partir de 2008 el gobierno federal impulsa una Reforma Integral de la Enseñanza Media Superior (RIEMS), cuyos frutos todavía no están suficientemente claros, pero deberán garantizar que para el 2020 todos los aspirantes a este nivel educativo tengan acceso a él, pues ha sido incorporado a la educación básica por la reforma a los artículos 3 y 31 constitucionales publicada el 8 de febrero de 2012.

LOS MARCOS NORMATIVOS DE LA PROMOCIÓN CULTURAL EN LA DGETI

Como muchos otros documentos de su tipo, el que se publicó en 1987 con el escueto título de *DGETI-2010*⁷ parte de un diagnóstico más o menos detallado de la situación en que se encontraba el subsistema, admitiendo que presentaba un alto índice de deserción (“superior al promedio nacional”), congelación de la compra de equipos importados para los talleres y laboratorios, una desconexión entre los procesos educativos y los requerimientos de empleo, entre otras razones porque el currículo presentaba una notable falta de flexibilidad.

Se decía, además, que “en general el sistema escolarizado presenta tendencia a la rutina, carece de flexibilidad y está poco vinculado con

6 Las Direcciones Generales de: Educación Tecnológica Industrial (DGETI), Educación Tecnológica Agropecuaria (DGETA), Educación en Ciencia y Tecnología del Mar (DGECYTM), de Centros de Formación para el Trabajo (DGCFT) y de Educación Secundaria Técnica (DGEST), tal vez un poco excesivo para un país que transita aceleradamente hacia la terciarización de su economía.

7 DGETI, *DGETI-2010*, 1987.

los problemas reales del sector productivo y con el entorno social”.⁸ Sin embargo, poco se dijo sobre cuáles eran estos problemas o cuáles eran las características de los sectores productivos o los entornos sociales con los que habría que vincularse. Por el contrario, la problemática se enfrentaba con afirmaciones vagas como que los “avances y cambios tecnológicos no sólo afectarán la industria sino también el comercio, los servicios y la sociedad en general, provocando un impacto social”.⁹

En consecuencia, las “conclusiones” del análisis revelaban más el temor de las autoridades por no poder controlar la presión que el gran número de jóvenes incorporados a la enseñanza media superior iban a ejercer sobre las instituciones de educación superior y sobre la cada vez menos dinámica oferta de empleo, que un análisis profundo y detallado de las fortalezas y oportunidades que se abrían al subsistema.

Es en ese contexto que se explica el énfasis puesto en objetivos como el que establecía el apartado 2.1. a), en el que se recomendaba “impulsar, donde sea factible, la modalidad terminal sobre la propedéutica y en general aquellas especialidades o carreras que sean propicias para el autoempleo”;¹⁰ es decir, aliviar donde sea factible la presión sobre una oferta de educación superior y de empleos formales prácticamente paralizadas por la crisis económica.

Unos años más tarde se publicó un segundo documento rector para el subsistema: el *Programa de Desarrollo 1995-2000*, en el cual, además de los diagnósticos generales y declaraciones de principios aún más generales que se consideran indispensables en estos casos, se incluía un apartado directamente relacionado con la Gestión Cultural, aunque no se le llamaba por este nombre, ya que se le dio el título de: “Proyecto: Difusión y Divulgación de la Cultura”.¹¹

8 DGETI, *DGETI-2010*, 1987: 35.

9 DGETI, *DGETI-2010*, 1987: 42.

10 DGETI, *DGETI-2010*, 1987: 87.

11 DGETI, *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93-97.

Es importante aclarar que la “difusión y divulgación” de actividades culturales (que se entendían básicamente como expresiones artísticas), había sido una constante en muchos planteles del subsistema, y de manera destacada en los que se habían originado como escuelas de artes y oficios, como es el caso del CETIS 11 ubicado en la ciudad de México (cuya creación se remonta a 1938 como la Escuela Nacional de Artes Gráficas) o el CBTIS 13 de Xalapa, cuya fundación en 1957 se debió a una iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, esta promoción se realizaba en buena medida *intra* muros o de manera más o menos empírica, con la encomienda de preparar la representación que algunas escuelas hacían de sus regiones y estados en el célebre Encuentro Nacional de Arte y Cultura, en el que se convocaba –y de hecho se convoca– a los alumnos más destacados de todo el país a concursar en disciplinas como danza regional y folklórica, teatro, declamación, canción popular, oratoria y ajedrez.

Es importante observar que, además del evidente conservadurismo en la selección de disciplinas (reforzado por una igualmente conservadora preselección de los temas que pueden o deben trabajar los estudiantes para participar en los encuentros), hasta la publicación del proyecto de 1995 no se había hecho un esfuerzo serio por vincular la difusión o promoción de la cultura con el resto de la oferta educativa.

Como señala Raúl Ramírez Loyo (jefe del departamento de promoción cultural y deportiva del CBTIS 13 de Xalapa, desde 1995 hasta la fecha):

como el sistema en su conjunto fue concebido desde el principio básicamente como formador de técnicos para la industria (y en menor medida para el comercio y los servicios, pero en todo caso con la intención de una incorporación temprana a esa parte del mercado de trabajo), nunca se han diseñado, y mucho menos puesto en práctica, mecanismos para dar seguimiento o promo-

ción a los alumnos del sistema que también resultaron artistas o deportistas destacados.¹²

Pero esta vinculación entre oferta educativa y promoción cultural presenta elementos ricos para el análisis. En principio es importante recordar que se trata de un documento fechado en 1995, a pesar de lo cual su lenguaje y objetivos conservan muchos elementos que con frecuencia se ubican en etapas mucho más lejanas, como cuando Molina afirma que

la promoción cultural comenzó en algunos países a principios del siglo xx, de la mano de procesos de alfabetización, construcción de la idea de nación y factor para el progreso... Sin embargo, para la década de los ochenta [y con más razón para mediados de la década de 1990], por un lado, la promoción cultural ya se había conformado como una actividad independiente de la educación y por otro lado, también había ganado independencia de los Estados.¹³

En efecto, desde el objetivo general del proyecto nos encontramos nuevamente en un marco de educación-construcción de nación-progreso, pues se nos dice que la promoción de la cultura dentro de la DGETI debía

coadyuvar a la promoción integral y armónica de los educandos de la DGETI a través de la difusión de los diversos eventos curriculares desarrollados por el plantel, los cuales estarán orientados a fortalecer los valores culturales nacionales y contribuir a la integración de una cultura científica y tecnológica de proyección nacional.¹⁴

12 Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBRTS 13*, 2012: 17.

13 Molina, "La Gestión Cultural en América Latina", 2012: 1-2.

14 DGETI. *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93.

Incluso es posible ubicar los objetivos particulares del proyecto en alguno de los procesos señalados por Molina: alfabetización (al menos en la variante de alfabetización científica o tecnológica), construcción o reconstrucción de la idea de nación, y búsqueda del progreso.

Así, el primero de los objetivos particulares: “consolidar el sistema institucional de difusión y divulgación de la cultura, destacando la función de la ciencia y la tecnología”, puede ubicarse sin gran dificultad dentro de la búsqueda de una alfabetización tecnológica a cuya falta o insuficiencia suele atribuirse en todo o en parte el “subdesarrollo” de nuestro país. El segundo, en cambio, instaurada la base de la difusión de la cultura y destacada “la función de la ciencia y la tecnología”, se orienta hacia el progreso, pues invita a “fortalecer los mecanismos establecidos e incorporar nuevas alternativas para desarrollar y difundir la cultura científico-tecnológica a nivel local, estatal y nacional”.¹⁵

En cambio, los objetivos específicos de “fortalecer y en su caso reestructurar, la práctica cotidiana de actividades artísticas y culturales, de tal manera que se logre mayor participación de la comunidad” y “consolidar acciones de integración de grupos culturales en los planteles del subsistema”,¹⁶ se encontraban más cerca del viejo concepto de promoción cultural para “construir la idea de nación”, que de los nuevos lineamientos que la comunidad internacional estaba impulsando en ese mismo periodo en torno al concepto de Gestión Cultural.

Los elementos clave para comprender esta situación son, por un lado, la decisión de enmarcar “la práctica cotidiana de actividades artísticas y culturales” en un restringido grupo de disciplinas,¹⁷ y por otro, el viejo

15 DGETI. *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93.

16 DGETI. *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93.

17 En los Encuentros de Arte y Cultura promovidos por la DGETI, hasta la fecha se sigue concursando exclusivamente en baile regional y cuadro costumbrista, teatro, danza, oratoria y canción tradicional, todas ellas disciplinas que fueron consideradas clave en el tiempo de la construcción del “nacionalismo revolucionario”, pero que, en cambio, resultan bastante anacrónicas con relación a las expresiones artísticas contemporáneas. Por si esto fuera poco, la DGETI define cada año el tema único sobre

concepto de “grupo cultural”, que proviene de la época cuando se consideraba subversiva e inaceptable cualquier actividad política en las escuelas de enseñanza media o media superior o incluso superior. El PRI buscaba una figura para establecer su presencia entre los estudiantes, de modo que al usar el membrete de “grupo cultural” los militantes del partido oficial podían contar con permisos y recursos para realizar actividades proselitistas sin ceder en la tesis de que los espacios universitarios, y escolares en general, deberían permanecer “libres” de todo activismo político.

Aunque resulta claro que para 1995 estas situaciones habían sido superadas, no deja de resultar significativo que un subsistema tan importante como la DGETI no pareciera dar cuenta de las nuevas condiciones artísticas, culturales y políticas que se abrían para el país, aun cuando en el siguiente objetivo específico para la promoción cultural se hablara de “mantener el nivel de desarrollo de las actividades alternativas destinadas a ampliar el ámbito de los tradicionales eventos científico-culturales, sosteniendo así la consolidación alcanzada”.¹⁸ Finalmente, en el último objetivo específico, en lugar de avanzar hacia los nuevos horizontes de la gestión cultural, se regresa al viejo esquema de la promoción, pero ya no de la cultura sino de la institución (y por supuesto los funcionarios que la dirigen), pues se establece el deber de “coadyuvar a la promoción de la imagen del subsistema logrando un mayor impacto en la sociedad a través de la difusión y divulgación de las actividades artístico-culturales que realiza a nivel nacional”.¹⁹

Hay tres razones por las que el documento citado tiene una importancia considerable: la primera es que fue el último en establecer con detalle los objetivos y estrategias para la promoción de la cultura en la DGETI; la segunda es la época en que se publicó, que coincide con

el que deben tratar las obras teatrales y publica una “guía” con las fuentes que deben utilizar los alumnos que participan en oratoria y una especie de repertorio para el concurso de canción tradicional.

18 DGETI. *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93.

19 DGETI. *Programa de Desarrollo 1995-2000*, 1995: 93.

una reformulación de las tareas de la gestión cultural en el mundo, la cual no se refleja en los planteamientos analizados, y la tercera es que, a pesar de sus limitaciones, con dicha base los promotores culturales lograron desarrollar propuestas de trabajo que no sólo se mantienen en el tiempo sino que han dado lugar a resultados importantes a pesar de que parten de premisas distintas a las que se han vuelto hegemónicas en el campo de la Gestión Cultural.

Antes de pasar a analizar algunas de estas propuestas y estilos de trabajo, es necesario mencionar que a partir de marzo de 2008 se formalizó la RIEMS, impulsada por la SEP, el Consejo Nacional de Autoridades Educativas (CONEDU) y la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES).

Esta reforma tiene como objetivo “mejorar la calidad, la pertinencia, la equidad y la cobertura del bachillerato”, y para ello integra a todos los subsistemas que ofrecen este nivel educativo en un Sistema Nacional de Bachillerato (SNB).²⁰

El eje de esta reforma son once “competencias transversales”²¹ que han sido divididas en varias categorías. En la primera de ellas, “se autodetermina y cuida de sí”, encontramos una mención directa a las actividades artísticas, ya que comprende, entre otras, la competencia “es sensible al arte y participa en la apreciación e interpretación de sus expresiones en distintos géneros” (competencia 1).²²

Así enunciada, la definición de esta competencia no carece de ambigüedades, pues como señala Ramírez:

20 SEP, *La creación de un Sistema Nacional de Bachillerato en un marco de diversidad*, 2008: 7.

21 Se entiende como competencia la capacidad para poner en juego conocimientos, habilidades y actitudes en la solución de problemas o en el desenvolvimiento dentro de situaciones concretas; la adopción de este enfoque intenta revertir los efectos nocivos del aprendizaje memorístico orientado hacia la resolución de preguntas sin contexto (examen) que no aporta herramientas para enriquecer la vida de los estudiantes.

22 SEP, *La creación de un Sistema Nacional de Bachillerato en un marco de diversidad*, 2008: 59.

Habrà que esperar a que documentos más puntuales desarrollen lo que debe entenderse como “apreciar e interpretar” las expresiones artísticas. Es decir, ¿interpretar es solamente comprender o re-construir un sentido a partir de la obra realizada por otros... o implica apropiarse de los lenguajes artísticos e “interpretarlos”, en el sentido en que un músico “interpreta” su propio y personal repertorio?²³

Además del asunto de la interpretación del arte, y ya en el terreno de la cultura entendida en un sentido más amplio, se indica que los alumnos del bachillerato deberán desarrollar la siguiente competencia: “escucha, interpreta y emite mensajes pertinentes en distintos contextos mediante la utilización de medios, códigos y herramientas apropiadas”.²⁴

También se espera que, gracias a la RIEMS, cualquier bachiller sea capaz de construir “una postura personal sobre temas de interés y relevancia general, considerando otros puntos de vista de manera crítica y reflexiva” (competencia 2).²⁵

Finalmente, en la sexta categoría de competencias, que se orienta a que los estudiantes desarrollen “formas éticas y responsables de participar en la sociedad”, aparece la capacidad de mantener “una actitud respetuosa hacia la interculturalidad y la diversidad de creencias, valores, ideas y prácticas sociales” (competencia 11) y la posibilidad y disposición para contribuir “al desarrollo sustentable de manera crítica, con acciones diversas” (competencia 12).²⁶

Por supuesto, este bello panorama no está exento de dificultades. Por ejemplo, dos años después de que se publicara el citado documen-

23 Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBRTS 13*, 2012: 105.

24 SEP, *La creación de un Sistema Nacional de Bachillerato en un marco de diversidad*, 2008: 60.

25 SEP, *La creación de un Sistema Nacional de Bachillerato en un marco de diversidad*, 2008: 60.

26 RIEM, *La creación de un Sistema Nacional de Bachillerato en un marco de diversidad*, 2008: 62.

to, el grupo de teatro del CBTIS 13 fue censurado en el Encuentro Nacional de Arte y Cultura realizado por la DGETI en la ciudad de Puebla, por presentar una obra –de Emilio Carballido!– cuyo tratamiento del tema de las adicciones le pareció inadecuado a los organizadores del evento.

LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA, CULTURAL Y DEPORTIVA EN LA DGETI: UNA *PRAXIS* COMPLEJA

Más allá de los cambios institucionales, los programas y las reformas sectoriales, la promoción artística y deportiva ha mantenido una notable continuidad en los planteles de la DGETI, hasta el grado de que en algunas disciplinas, como es el caso del concurso de danza tradicional y cuadro costumbrista que se lleva a cabo en los Encuentros Nacionales de Arte y Cultura, al desaparecer certámenes similares, como el que organizaba hasta hace algunas décadas el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), ha terminado por ser no sólo el más importante, sino prácticamente el único concurso nacional de danza regional y folklórica que se mantiene en el país.

Probablemente la clave de esta permanencia ha sido la capacidad de algunos promotores culturales para responder a las demandas institucionales sin dejar de lado las de los alumnos, al mismo tiempo que lograron cierta apertura que les permitió mantener y renovar un diálogo creativo con miembros de diferentes comunidades de creadores.

En resumen, las tareas institucionales que se encomiendan a las oficinas responsables de la promoción cultural y deportiva en las escuelas incorporadas al subsistema se pueden agrupar en tres rubros principales: a) la organización de eventos; b) la preparación de los alumnos que las representen en los diferentes eventos regionales y estatales, y si es el caso, en los Encuentros Nacionales organizados por la DGETI; y c) la administración de los espacios y materiales que se des-

tinan a la práctica de las diferentes disciplinas artísticas y deportivas en cada uno de los planteles.

A estas tareas se deben adicionar las expectativas de los alumnos, las cuales se pueden caracterizar a grandes rasgos como: a) recreativas, b) competitivas, c) de formación, y d) expresivas o creativas.

En el caso de la organización de eventos, es frecuente que los promotores se vean repentinamente en la posibilidad, o incluso en la necesidad, de utilizar considerables cantidades de recursos humanos, técnicos y financieros, pues no sólo las escuelas organizadoras o las coordinaciones estatales de la DGETI, sino las máximas autoridades del subsistema ven en estos eventos, y especialmente en los Encuentros Nacionales de Arte y Cultura, una ocasión propicia para promocionar tanto la imagen institucional como la de los propios funcionarios.

De este modo, es común que dichos encuentros se realicen en foros tan importantes como el Palacio de Bellas Artes (en el Distrito Federal), el Teatro Degollado (en Guadalajara), el Teatro Calderón (Zacatecas) o en el caso de Veracruz, que ha sido sede de estos eventos en varias ocasiones, el Teatro del Estado, en Xalapa, o el Teatro Clavijero del Puerto de Veracruz.

Según relata Ramírez,²⁷ fue en el Encuentro Estatal de Arte y Cultura de Veracruz de 1996 y en el Encuentro Nacional, realizado el año siguiente en el Puerto de Veracruz, donde se dio el trascendente paso de abandonar las instalaciones de los planteles y gestionar que los concursos se realizaran en las mejores instalaciones disponibles para cada una de las disciplinas, de modo que, por ejemplo, la inauguración del Encuentro Estatal de 1997 se realizó en la Sala Grande del Teatro del Estado (actualmente Sala Emilio Carballido), el concurso de danza en la Sala Chica del mismo (actualmente Sala Dagoberto Guillaumin) y el concurso de oratoria en el recientemente inaugurado (en ese momento) auditorio del Palacio Legislativo del Estado, todo ello en la ciudad de Xalapa.

27 Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBTS 13*, 2012: 78-81.

En contraste con esta disponibilidad de recursos y libertad para gestionar apoyos interinstitucionales,²⁸ para la tarea de preparar a los estudiantes que acuden a esos eventos con el peso de representar no sólo a sus planteles, sino a sus regiones o estados, la disponibilidad de recursos generalmente es más que limitada.

Oficialmente no existe la figura de maestro de artes en el organigrama de la DGETI, del mismo modo que, desde la reforma del plan de estudios que eliminó las clases de educación física, tampoco tienen la de entrenador deportivo, y si bien prácticamente todos los centros cuentan con un “promotor de arte y cultura” o incluso con “jefes de la oficina de promoción cultural y deportiva”, en la práctica parece esperarse que estos “jefes” o promotores se las arreglen prácticamente solos, sin recursos para contratar personal adscrito a sus oficinas, con serias restricciones para gestionar apoyos con instituciones ajenas a la DGETI y sin permiso para ofrecer funciones pagadas o recibir patrocinios (a pesar del interés que generan en estos sentidos algunos grupos artísticos o deportivos).

Para complicar más las cosas, desde el ciclo escolar 2004-2005 hasta la implementación de la RIEMS en 2007-2008, se ensayó una “Reforma Curricular de la Educación Media Superior”, de acuerdo con la cual “no sólo las horas comprendidas en el plan de estudios se reducían de entre 3024 y 3808 (las cifras variaban según los planteles y las carreras que ofrecían) a 2880, sino que áreas completas de la formación, como las de Metodología e Historia Social y el aspecto de Lenguaje en el área de Lenguaje y Comunicación, desaparecieron totalmente”.²⁹

28 Además de las sedes mencionadas, y otras administradas por el Ayuntamiento de Xalapa y el DIF estatal, para el encuentro de 1997 se pudo contar para los concursos con jueces pertenecientes a los grupos artísticos de la Universidad Veracruzana (UV), y para la inauguración, con la participación del grupo “Polonia”, formado por integrantes de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, además de la poetisa Eli Núñez, entre otras personalidades (Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBTIS 13*, 2012: 79).

29 Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBTIS 13*, 2012: 124.

Si los promotores debían depender mayoritariamente de los recursos internos de las escuelas, éstos se vieron mermados por una recomposición de la planta académica que dejó fuera a muchos de los profesores cuyos perfiles e intereses eran compatibles con las actividades artísticas, culturales o deportivas que se realizaban en los centros.³⁰

En el campo de la promoción del arte y la cultura, esta reforma y el contexto político e institucional en que se trató de realizar también tuvieron consecuencias desafortunadas. Un ejemplo de ello es el abandono de los programas de capacitación y profesionalización que se habían empezado a implementar con los coreógrafos y responsables de los grupos de danza de diferentes estados, los cuales se había planeado que se ampliaran a los promotores culturales en su conjunto a partir de 2003.

Esta idea tuvo su origen en el dominio abrumador que ejerció el grupo de danza del CBTIS 13, de Xalapa, Veracruz, al obtener de manera consecutiva la presea *Xochipilli-Macuilxóchitl*, que se otorga al mejor grupo de danza regional y cuadro costumbrista, en todos los Encuentros Nacionales (y por lo tanto, en los regionales y estatales realizados previamente en Veracruz) que se realizaron entre los años 1996 y 2001.

En esas circunstancias, y para no desalentar la participación en el resto de los planteles, se decidió que en los encuentros de 2002, 2003 y 2004 el grupo del CBTIS 13 se presentara sólo como invitado, fuera de concurso y como parte de las ceremonias de inauguración y clausura. La idea de la capacitación fue secundada por maestros y promotores de estados como Guerrero, Yucatán y Puebla, que contaban con trabajos previos en la materia pero deseaban perfeccionarlos.

30 Fue en esta misma reforma que se eliminó la educación física como materia formalmente establecida, a pesar de que en ese momento ya era evidente la gravedad de la epidemia de sobrepeso y el incremento de formas de vida sedentaria o de riesgo, no sólo entre los estudiantes de la DGETI sino en general entre los adolescentes mexicanos.

Sin embargo, a pesar de que se realizaron algunas reuniones y trabajos preliminares, la idea de que el propio subsistema realizara programas formales de capacitación, ya sea para los asesores y maestros de las diferentes disciplinas o para los promotores culturales y deportivos, no tuvo continuidad. De hecho, con la alternancia política en la Presidencia de la República menguó notablemente el interés de las nuevas autoridades en la difusión de las disciplinas que se habían considerado fundamentales para el nacionalismo revolucionario, pero sin que este desinterés (tal vez justificado) diera lugar a la promoción de nuevas propuestas artísticas y culturales o a la adopción de los criterios que ya tenían varios años desarrollándose en el campo de la gestión cultural.

En lugar de abrirse o profundizarse, la actividad se volcó nuevamente al interior de las escuelas. Desde el inicio del sexenio 2006-2012, incluso la celebración de los encuentros regionales y estatales se tornó irregular en algunos, y finalmente, como fue el caso de Veracruz, con el pretexto de salvaguardar a los estudiantes del creciente clima de inseguridad, dejaron de celebrarse.

En ese contexto de espacios institucionales acotados, a pesar de la fastuosidad con que siguieron realizando los cada vez menos representativos Encuentros Nacionales de Arte y Cultura,³¹ las tareas relacionadas con las demandas culturales de los estudiantes, por un lado, cobraron aún más importancia de la que tenían, pero por el otro, presentaron nuevos retos derivados de las adversas circunstancias.

En primer lugar, ante la desaparición de las materias humanísticas y filosóficas en el plan de estudios (desaparición que, por cierto, hasta el ciclo 2012 no había sido revertida, a pesar de la entusiasta incorpora-

31 Menos representativos, entre otras razones, porque al no efectuarse las etapas regionales y estatales en algunos casos, como en Veracruz, se terminó por recurrir al método de la designación para elegir a los "representantes" estatales; es decir, ante la inminencia de un Encuentro Nacional las autoridades de la coordinación regional elegían, mediante criterios completamente discrecionales, qué plantel debía asistir con la representación del estado.

ción declarativa de la DGETI a la RIEMS, donde sí se las contempla) los clubes, talleres o actividades ofrecidas por las oficinas de promoción cultural se convirtieron en las únicas alternativas propias de las disciplinas humanísticas que las escuelas del subsistema ponían al alcance de sus alumnos.

Afortunadamente, desde mediados de los noventa, muchos promotores culturales –algunos siguiendo el ejemplo del CBTIS 13, otros por medio de desarrollos institucionales paralelos– adoptaron como base de su método de trabajo la formación de clubes que funcionaban todo el año, y estaban abiertos a la participación de un número más amplio que los alumnos que estrictamente se necesitaban para conformar las representaciones de las escuelas.

En el caso del CBTIS 13, el promotor adoptó este modelo de trabajo para tratar de responder a los diferentes niveles en que, según detectó, se ubicaba la demanda de actividades culturales y deportivas por parte de los estudiantes.³²

Por un lado había un grupo numeroso de estudiantes que buscaban espacios recreativos donde pudieran convivir con sus compañeros y tener experiencias significativas más allá del ambiente formal de las asignaturas escolares. En segundo lugar, estaban los alumnos que por diferentes razones se encontraban motivados por la posibilidad de participar en los viajes y los eventos derivados de integrarse a los grupos representativos de la escuela; sin duda, éste es el segmento que más ha resentido la pérdida de oportunidades en tal sentido.

Luego están los alumnos que llegan al bachillerato con una formación previa en cualquiera de las disciplinas o que quieren explorar una posible vocación artística o deportiva. Finalmente, al menos en el caso de los grupos de danza y teatro en el CBTIS 13, están los estudiantes que ya son capaces de desarrollar propuestas semiprofesionales, indepen-

32 Ramírez, *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el CBTIS 13*, 2012; y comunicación personal realizada en diciembre de ese mismo año.

dientemente o de manera paralela a su formación escolar como bachilleres o como profesionales técnicos.

Mantener vigente una oferta cultural que sea capaz de funcionar en todos estos niveles, requiere un constante trabajo de gestión cultural que se desenvuelve en muchos planos. En la práctica, estos planos no son necesariamente los que se proponen desde las reflexiones metodológicas derivadas de las propuestas que unen a la gestión cultural con el desarrollo y que parten, entre otras cuestiones, de la separación entre actividades culturales y educativas y de la sustitución de la presencia del Estado como el gran promotor cultural ante la emergencia de nuevos actores, en especial los asociados a las llamadas industrias culturales, pues en el marco de la DGETI (y otros subsistemas escolares) nos encontramos precisamente con la necesidad de integrar tareas culturales y educativas dentro de un servicio público impartido por el Estado y en un campo donde la participación de las industrias culturales está restringida, no tanto por la “mano invisible del mercado”, sino por normas y regulaciones que limitan la participación de la iniciativa privada o de las industrias culturales.

Es quizá por estas condiciones, un tanto diferentes a las que enfrentan los gestores culturales que se desempeñan en otros contextos, por las que se puede observar un notable desencuentro entre los programas de capacitación y certificación para gestores culturales, que al menos desde 2008 ofrecen instituciones como el IVEC, y los promotores culturales que laboran en los centros de la DGETI.

Así, por ejemplo, la obtención de recursos financieros, y de todo tipo, aparece como una preocupación constante para la mayoría de los gestores culturales de nuevo cuño, al grado que aun la vinculación propuesta por la UNESCO y otros organismos internacionales, entre gestión cultural y desarrollo o entre gestión cultural y fortalecimiento o restablecimiento del tejido social, pasa a segundo plano o francamente se pierde entre la búsqueda de mecanismos eficaces para “bajar” financiamientos.

En contraste, como lo demuestran los faraónicos gastos realizados en algunos Encuentros Nacionales o incluso Estatales o Regionales de Arte y Cultura, la obtención de recursos es un problema menor para los promotores culturales del subsistema, frente al de la asignación de estos recursos para tareas que resulten efectivamente relevantes, no sólo desde el punto de vista de las demandas culturales de los estudiantes, sino incluso desde los requerimientos derivados de las propias demandas institucionales.

Encontramos una situación similar, aunque en un nivel más elevado de abstracción, en lo que se refiere al tema de la relación entre promoción cultural y desarrollo. Así, mientras en reuniones del más alto nivel, como la *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, celebrada en Estocolmo en 1998, se destacaba el papel del gestor cultural como un agente fundamental para promover el desarrollo, en la DGETI se impulsaron reformas curriculares que limitaron notablemente la formación integral de los estudiantes, privilegiando una visión de la tecnología, y del desarrollo mismo, completamente anacrónica para las primeras décadas del siglo XXI.

A partir de la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, celebrada en Río de Janeiro en 1992,³³ se creó y consolidó un consenso internacional para concebir la sustentabilidad no sólo como un problema técnico, o incluso estrictamente “ambiental”, si no contaba con dimensiones económicas y sociales, como la problemática de la pobreza, y un fundamental aspecto transversal: la cultura.

Sin embargo, estos conceptos no han sido retomados en ninguno de los documentos producidos por la DGETI, para la cual el desarrollo tecnológico al parecer puede impulsarse sin preocuparse por sus dimensiones

33 Esta Conferencia fue precedida por la que se celebró en Estocolmo, Suecia, en 1972, y sus trabajos se continuaron en encuentros posteriores efectuados en Johannesburgo, Sudáfrica, en 2002, y en la reciente “Conferencia de desarrollo sostenible de las Naciones Unidas, Río + 20”, que tuvo nuevamente como sede a Río de Janeiro, Brasil, 2012.

sociales y económicas (más allá de la ambigua “vinculación con los sectores productivos o empresariales”), y la cultura sigue viéndose ya no como vehículo para la construcción de la identidad nacional, sino como un vistoso medio para promover a las escuelas, la DGETI y sus autoridades.

En este contexto, atender las necesidades formativas y expresivas de los alumnos ha requerido implementar estrategias de gestión que poco o nada se benefician con la invocación de los argumentos tan brillantemente defendidos en Estocolmo, Río de Janeiro o Johannesburgo, de modo que al igual que la preparación práctica que se ha venido ofreciendo a los gestores culturales en formación (centrada en la obtención de recursos y financiamientos), los más elaborados planteamientos relativos a la creciente relación entre gestión cultural, desarrollo, combate a la pobreza,³⁴ sustentabilidad y derechos humanos, también se encuentran lejos de necesidades cotidianas de los promotores escolares.

En contraste, estos promotores se ocupan de acciones como organizar y promover entre los estudiantes clubes o talleres para que la práctica de las diferentes disciplinas se convierta en una opción cotidiana; negocian con las autoridades para que estas actividades se integren al currículo (como materias opcionales, actividades cocurriculares, alternativas para liberar servicios sociales, etcétera); gestionan la incorporación de maestros o asesores calificados (a pesar de que la mayoría de las veces no pueden contratarlos formalmente); acondicionan espacios dentro de los planteles o negocian el uso de espacios alternativos para la práctica de las disciplinas, o administran los considerables recursos destinados a los eventos y los mucho más magros destinados al funcionamiento cotidiano de las actividades artísticas, deportivas o culturales dentro de las escuelas.

Según testimonios recogidos entre estos promotores, aunque todas las actividades resultan importantes, los puntos finos de sus labores se ubican en los procesos de: a) dar a los alumnos una motivación inicial

34 Bajo banderas como los llamados “Objetivos del Milenio”.

para integrarse a las actividades culturales; b) localizar y gestionar la participación de asesores o maestros realmente calificados para dirigir los clubes o talleres; c) negociar mecanismos para que las autoridades y profesores de los planteles no consideren que las actividades culturales “interrumpen” sus labores educativas, y d) canalizar parte de los recursos técnicos y financieros destinados a la realización de eventos o a la participación en ellos, hacia la formación artística y las actividades culturales de los alumnos, tanto los que participan en las representaciones de los planteles como los que ven en estas actividades un importante apoyo para su formación académica y personal.

GESTIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL: ¿PUNTOS DE ENCUENTRO?

En estos tiempos en que el viejo Ogro Filantrópico³⁵ parece cansado de su papel de mecenas, pero al mismo tiempo dispuesto a mantener un férreo control sobre la educación de amplios sectores de la población, el papel de los promotores culturales adscritos a planteles escolares, como los de la DGETI, y el de los gestores culturales formados en la encrucijada entre la construcción de nuevos sentidos colectivos, la búsqueda de formas de desarrollo sustentable, el combate a la pobreza (que algunos definen como falta de opciones vitales más que como carencia de ingresos) y la reconstrucción y defensa del tejido social bajo el imperativo del respeto a los derechos humanos, parece buscar, sin encontrarlos todavía, algunos puntos de encuentro.

Es claro que el trabajo de los promotores culturales dentro de la DGETI se podría beneficiar si las autoridades del subsistema se abrieran, así fuera un poco, hacia concepciones del desarrollo más contemporáneas, dentro de las cuales las consideraciones económicas, políticas, sociales y culturales ocupan lugares cada vez de mayor importancia.

35 Paz, *El ogro filantrópico*, 1979.

También valdría la pena que consideraran la importancia económica de las actividades artísticas y culturales, y reconocieran que la incorporación profesional de muchos de los participantes en los clubes o talleres directamente en actividades artísticas o culturales o en la promoción de las mismas, no debería considerarse una curiosa coincidencia, sino una posible tendencia de los actuales y futuros mercados de trabajo y una expresión de necesidades sociales que todavía están lejos de ser plenamente registradas y, en consecuencia, satisfechas por los actuales modelos educativos.

Por otra parte, los diseñadores y operadores de programas de profesionalización para gestores culturales, probablemente podrían enriquecer estas propuestas a partir del conocimiento y la valoración de experiencias que, si bien no se ubican dentro de los temas tradicionales (como la obtención de financiamiento o formación de puentes conceptuales o metodológicos entre temas fundamentales como el desarrollo, la sustentabilidad, la cultura o la pobreza) sí abordan cuestiones no menos importantes como la formación de públicos, la construcción de competencias democráticas (apertura, tolerancia, curiosidad y respeto por formas de vida y expresión distintas a la propia), y de manera especialmente significativa, la relación entre la gestión cultural y los sistemas educativos formales, especialmente los públicos y los destinados a las capas más numerosas de la población.

Además, quizá valdría la pena explorar la posibilidad de generar nuevas opciones profesionales, en las que la terciarización o desplazamiento desde los sectores extractivo y manufacturero hacia los servicios, no signifique necesariamente trivialización, reducción de las opciones culturales dentro de los estrechos límites de industrias “culturales” circunscritas a la repetición de unas pocas fórmulas de turismo o “entretenimiento”.

En resumen, y esta sería la propuesta final de este ejercicio, considero que la profesionalización del oficio de gestor de cultural, que resulta una herramienta indispensable no para la promoción de algún

tipo de “desarrollo” (con o sin nobles apellidos), sino para la permanente construcción y reconstrucción del sentido de la vida humana en las sociedades cada vez más complejas, interrelacionadas y frágiles que conforman los mundos contemporáneos, bien podría beneficiarse con el reconocimiento y valoración de las actividades de sujetos sociales que comparten con los gestores el objeto de trabajo (la organización, difusión y promoción de acciones colectivas de creación de sentido), aunque no necesariamente todo el conjunto de sus paradigmas, supuestos y preocupaciones.

En especial, puede ser prematuro aceptar que las viejas formas de promoción cultural han quedado rebasadas, obsoletas o abandonadas simplemente porque las condiciones institucionales, culturales o políticas en que nacieron se hayan modificado o desaparecido.

La DGETI es un buen ejemplo de ello: a pesar de las condiciones adversas, un grupo de promotores mantiene la posibilidad de acceder a diversas opciones culturales para un universo que se integra por decenas de miles de adolescentes. Bien vale la pena ponerse a pensar en ello.

BIBLIOGRAFÍA

- DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN TECNOLÓGICA INDUSTRIAL. *DGETI-2010*. Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, México, 1987.
- DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN TECNOLÓGICA INDUSTRIAL. *Programa de Desarrollo 1995-2000*. Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, México, 1995.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri (2011). “La Gestión Cultural en América Latina. Motivos y Realidades”, consultado el 14 de febrero de 2013 en: https://www.academia.edu/617468/La_Gestion_Cultural_en_America_Latina_motivos_y_realidades

- RAMÍREZ LOYO, Raúl Francisco. *Difusión Cultural y Promoción Deportiva en el Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios No. 13 de Xalapa, Veracruz. Año 1995-2012* (tesis de licenciatura), Facultad de Sociología, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012.
- PAZ, Octavio (1979). *El ogro filantrópico*. México, FCE, 1979.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. *Reforma Integral de la Educación Media Superior en México*. Secretaría de Educación Pública / Subsecretaría de Educación Media Superior, México, 2008.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. “Historia de la Educación Tecnológica en México”, ¿Qué es la DGETI?, 2013, consultado el 13 de febrero de 2013 en: http://www.dgeti.sep.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=477
- UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo* (Estocolmo, Suecia, 30 de marzo-2 de abril de 1998). Informe final, UNESCO, Ginebra, consultado el 31 de agosto de 1998 en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001139/113935so.pdf>

INTERMEDIO. UN FESTIVAL DE ARTES EN LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

CLAUDIA HIDALGO LARA¹

EL PRESENTE ARTÍCULO TIENE COMO OBJETIVO MOSTRAR parte del proceso de un proyecto de difusión cultural, enfocado a incentivar el trabajo interdisciplinar y fungir como un campo de exploración profesionalizante, orientado a los estudiantes de artes de la Universidad Veracruzana (UV). Se da un repaso a las estructuras que soportan las funciones de difusión cultural en la UV y se presenta el momento coyuntural entre la estructura de Difusión Cultural y el Área Académica de Artes. En este contexto de unión es que surge el planteamiento de *INTERmedio* y su fundamentación, como respuesta a la unión de dichas instancias. El análisis se centra en la tercera edición, realizada en septiembre de 2012, en la cual se fortaleció la línea de profesionalización de estudiantes de artes, entendiendo el arte como un medio para modificar nuestras relaciones con el entorno, y así transformar realidades.

En la denominación de *INTERmedio* varias ideas han sido planteadas: lo que está en medio de dos cosas, espacio en donde se convoca a medios de comunicación, diversos medios de expresión interactuando, intervenciones a través de distintos medios, mediación de posturas, entre otros, lo que permite jugar con su significado y contenido. Se le ha

1 Licenciada en Artes Visuales y Maestra en Promoción y Desarrollo Cultural por la Universidad Autónoma de Coahuila. Se ha desenvuelto en la gestión cultural institucional e independiente, principalmente en la organización de Festivales y espacios expositivos en Ciudad Juárez, Chihuahua, y Xalapa, Veracruz. Actualmente trabaja en la Dirección General del Área Académica de Artes de la UV.

ubicado como un espacio de convivencia experimental entre diversos lenguajes artísticos y expresivos, incluyente y abierto a los diferentes modos de apropiación y reinterpretación.

REPASO DE LA DIFUSIÓN CULTURAL EN LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Xalapa es una ciudad reconocida a lo largo del país por su agitada actividad artística y cultural, impulsada en gran medida por la UV, la cual es una de las Instituciones de Educación Superior (IES) con mayor prestigio en materia de difusión cultural. Si bien en el estado de Veracruz existe el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) del gobierno estatal, la UV alguna vez cumplió con las funciones de una secretaría de cultura.

En la década de los sesenta, como parte del fenómeno de expansión de la universidad, “se fundaron más facultades, escuelas e institutos de investigación; se multiplicaron las labores de difusión cultural y se aumentó la infraestructura y el patrimonio universitario”.² Entre los años sesenta y setenta, el aparato cultural se iba conformando por grupos artísticos que se añadían a las filas universitarias; el Ballet Folclórico, el grupo Tlen-Huicani, la Orquesta de Música Popular, el grupo de jazz Orbis Tertius, la Orquesta Sinfónica y la Orquesta de Salsa, entre otros.

En 1969 se creó el Departamento de Difusión Cultural, en donde estaban integrados, además de los grupos artísticos, el Departamento Editorial, el Cine Club, el Museo de Artes Plásticas, Radio Universidad y el Teatro del Estado. Siete años más tarde se fundó la Unidad Interdisciplinaria de Investigación Estética y Creación Artística (UIIECA), la cual:

tenía como objetivo realizar tareas de investigación sobre las tradiciones del arte, en general [...] Este período (1976-1982) significó el

2 Universidad Veracruzana, *Plan general de desarrollo 2025*, 2008: 50.

desarrollo de lo que Fediuk llama el “Magno Proyecto” pues la difusión cultural vivió una etapa de prosperidad que se vio reflejada en la adopción de los grupos artísticos como personal académico de la UV, el aumento en el número de grupos artísticos, y el inicio de la descentralización de la difusión cultural en las cinco regiones geográficas de la UV; entre otros eventos.³

A la época dorada –por calificarla de algún modo– le siguió la crisis económica de los ochenta que repercutió en el ámbito educativo, forzando a una reorganización en todos los ámbitos:

Desde ese hecho, la comunidad universitaria se ha visto inmersa en varios procesos que han transformado la vida académica institucional; entre ellos destaca el establecimiento de un nuevo modelo educativo, que replanteó el quehacer de los docentes y estudiantes en el marco de una dinámica educativa orientada a la interdisciplinariedad, flexibilidad, movilidad estudiantil, aprendizaje centrado en el estudiante, pertinencia social, actualización disciplinaria, y la articulación de las funciones de docencia-investigación y la vinculación con los sectores sociales. Los resultados de este cambio están aún en proceso.⁴

En términos generales, la UV no fue la excepción en la época de crisis; pero a diferencia de muchas IES en el país, en ésta se vivió un fuerte impulso de la actividad cultural a causa de la sinergia de la Universidad con el gobierno estatal, orientando sus acciones hacia la vinculación social.⁵ Paralelamente a los recortes de presupuesto, se dieron reestructuraciones: la UIIECA desapareció y quedó el Departamento de Difusión

3 Arriola, “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, 2008: 187.

4 Casillas y Suárez, *Aproximaciones al estudio histórico de la Universidad Veracruzana*, 2008: 51-52.

5 Universidad Veracruzana, *Plan general de desarrollo 2025*, 2008.

Cultural, aunque esta vez bajo una Dirección General de Difusión Cultural, la cual se enfocaba solamente en la administración de los grupos artísticos de la UV; esta estructura permaneció hasta 2011. La organización, según se ejemplifica en el libro *Aproximaciones al estudio histórico de la Universidad Veracruzana*, era la que se muestra en la Figura 1.

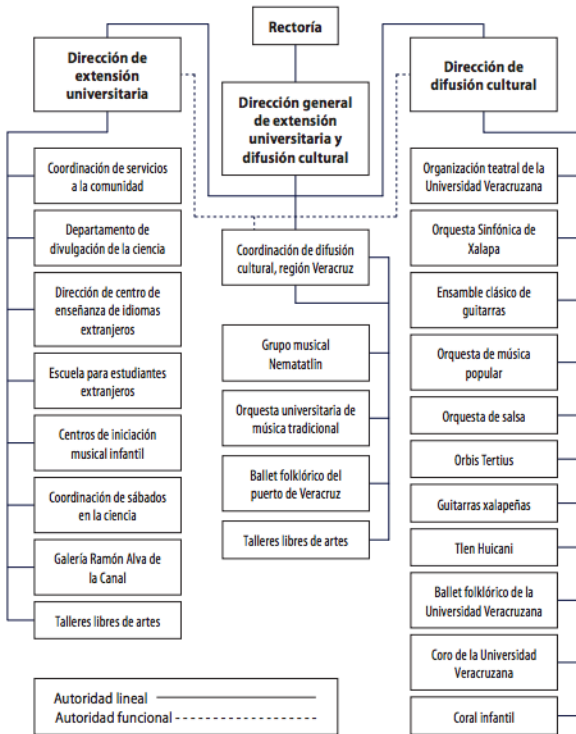


Figura 1. Estructura interna de la Dirección General de Extensión Universitaria y Difusión Cultural en 1991. Tomado de Arriola "La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura", 2008: 196.

Durante este periodo la Difusión Cultural en la UV responde a un corte tradicional-paternalista que enfoca sus acciones a la promoción de los grupos artísticos, como emblemas de identidad. El objetivo de la

difusión se puede deducir como *llevar la cultura* a los que no la tienen, o bien, satisfacer a los públicos asiduos, siendo las tareas específicas de programación de los grupos en distintas sedes. Este modelo se basa en la producción estática o esencialista de objetos y significados,⁶ por tanto, es limitado y no permite comprender el tema de la cultura de manera dinámica.

LA ESTRUCTURA DE DIFUSIÓN CULTURAL INTEGRADA AL ÁREA ACADÉMICA DE ARTES

Para no hablar de una institución como si fuera un ente abstracto, hay que recordar que ésta se integra por personas que, determinadas por su formación, tienen una cierta visión del mundo, y quienes, según sus perfiles profesionales, conforman, a través de políticas y sobre todo acciones concretas, a la institución. Es por esto que la difusión cultural en la UV algunas veces puede ser una prioridad, pero otras veces puede convertirse en una función aislada del resto de las funciones sustantivas.

El modo de crear, organizar y operar del aparato de Difusión Cultural determinará la forma en que éste se concibe dentro del contexto social.⁷ En este juego de prioridades en las estructuras de programación cultural, se menciona en un estudio realizado sobre la UV que “en términos generales, las Instituciones de Educación Superior han desarrollado ofertas culturales basadas en diversos cánones, los cuales –a veces– corresponden a las políticas generales de desarrollo de la universidad, y en otras ocasiones a criterios presupuestales y nociones de lo que es necesario difundir”.⁸

En 2011, bajo la rectoría de Raúl Arias Lovillo, se transformó la Dirección General de Difusión Cultural en una Coordinación de Di-

6 Ejea, *La política cultural en los últimos años*, 2008.

7 Arriola, “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, 2008.

8 Molina et al., *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes universitarios*, 2012: 18.

fusión y Extensión Cultural, subordinada a la Dirección General del Área Académica de Artes. La diferencia, en términos de contenidos y orientaciones, es que las acciones de difusión, al depender de un área académica, deben guardar relación con ésta y no funcionar de manera aislada, aunque delimita el concepto de cultura a las artes.

La reforma administrativa y académica de los grupos y proyectos artísticos de la Universidad Veracruzana iniciada en mayo de 2011, establece en el horizonte de futuro que las actividades de difusión y extensión se realicen bajo políticas que pongan de relieve la dimensión del arte como parte fundamental en los procesos de formación, educación e innovación universitaria.⁹

Con la *reforma* sucedida bajo la dirección del Área de Artes de Guadalupe Barrientos, se rompió el esquema con el cual se trabajó durante décadas y se echa a andar la “academización” de los grupos artísticos. Con miras a volcar sus actividades hacia enfoques educativos, académicos y sociales, los grupos tuvieron la encomienda de crear programas académicos, con lo que se amplió la oferta del Área de Formación y Elección Libre (AFEL) y de los Programas Didácticos.

Con esta reforma, desaparece la Dirección General de Difusión Cultural y todo su personal se adjunta a la Dirección General del Área Académica de Artes, como se observa en la Figura 2.

Lo anterior obligó a los grupos artísticos a estructurar desde otra lógica su trabajo y se generó descontento respecto a su administración desde el Área Académica de Artes. La idea generalizada entre los grupos fue que los habían “congelado”, quitándoles sus presentaciones artísticas, que por años habían mantenido en el mismo circuito de presentaciones y bajo una misma lógica. La propuesta de la reforma era ejercer

9 Universidad Veracruzana, “Coordinación Universitaria de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales”, 2013.

la difusión cultural a partir de la creación artística y la formación académica. Es cierto que llevar a cabo la academización de los grupos artísticos implica una serie de procesos y actividades planeados a corto, mediano y largo plazo, que posiblemente no fueron diseñados a detalle para lograr un cambio con total pertinencia. Pero también es cierto que éste era un planteamiento interesante para desarrollar.

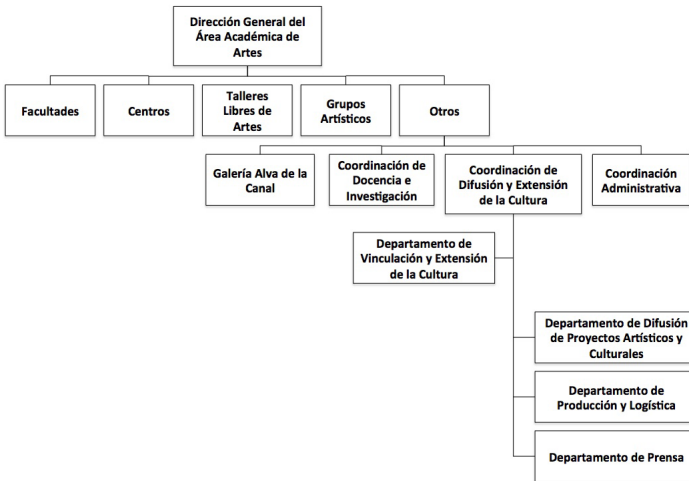


Figura 2. Estructura interna de la Dirección General del Área Académica de Artes (2012). Consultado en www.uv.mx/artes/organigramas el 27 de febrero de 2013.

Desde *INTERmedio* se estaba atendiendo principalmente a la problemática que se había generado por mantener separada la difusión cultural de los procesos académicos, en este caso, desde el arte. Ante la imperiosa necesidad de los perfiles profesionales integrales que exige el mundo contemporáneo, el artista requiere una diversificación de habilidades y conocimientos para moverse en un mundo complejo, no sólo basado en el campo de las técnicas del arte y bajo el esquema de promotoría institucional. La *formación integral* que intenta trabajarse desde las funciones de la docencia, busca “formar egresados que cuenten con las competencias necesarias para entender las necesidades so-

ciales en el ejercicio de su práctica profesional e insertarse con éxito en los mercados laborales cambiantes”¹⁰

Con la estructura de Difusión Cultural operando desde el Área Académica de Artes, se encausaron las acciones a las nuevas generaciones, a los artistas en proceso de consolidación (a los estudiantes, egresados y académicos universitarios) y se dejó de lado la pasada estructura, demeritando de alguna manera el trabajo de promotores y grupos artísticos por no estar en la línea de formación que requiere un área académica. Se abrieron oportunidades para hacer surgir espacios de comunicación de dos grandes “entidades”¹¹ que habían permanecido aisladas: Facultades de Artes y Difusión Cultural. Resultaron pertinentes proyectos que enlazaran los conocimientos generados en las dependencias de educación, centros de estudio, grupos artísticos, talleres libres y recintos culturales.

Ante tal estructura, y con la finalidad de innovar en las prácticas institucionales de la difusión cultural de la universidad, se replanteó la carga de trabajo de la Coordinación de Difusión y Extensión Cultural hacia el desarrollo de festivales. Con un nuevo equipo de trabajo, esta Coordinación realizó cinco festivales en 2012: Arterilerilerón, festival de arte para niños; Encuentro Internacional de Guitarra Clásica; Festival de Teatro Interuniversitario; *INTERmedio*, y Festival Internacional Jazzuv.

Estos festivales se planearon y coordinaron en el Departamento de Vinculación y Extensión de la Cultura. El formato que se desarrolló para *INTERmedio* y su modelo de gestión sirvió de referencia para Arte-

10 Universidad Veracruzana, *Plan general de desarrollo 2025*, 2008: 64.

11 La comunicación parte del supuesto de por lo menos dos entidades separadas, cada una con una forma de sistema de información que la ha construido y que ha programado sus guías de acción y percepción, y que en cierto sentido son distintas; por lo tanto necesitan configurar un espacio de posibilidad para poner en común sus diferencias, para compartirlas, para integrarlas o sólo para marcarlas. La comunicación es efecto de un contexto ecológico de posibilidad, donde las diferencias se encuentran, pueden ponerse en contacto y establecer una estrategia para vincularse cooperando, coordinando, correpresentando (Galindo, “De la sociedad de información a la comunidad de comunicación”, 2002).

rilerilerón y Que Viva el Son –un festival que se creó en 2013–. Otras tareas que se realizaron desde este departamento fue establecer vínculos con diversas instituciones de la educación y de la cultura, a nivel local y nacional, para optimizar recursos. También se hicieron otros esfuerzos en la misma línea, por ejemplo: Corredores Culturales en vicerrectorías, y algunas presentaciones de artistas y académicos en la localidad, en el estado y a nivel nacional.

Las antiguas funciones de la difusión cultural, como parte de la extensión universitaria, aunadas a las funciones académicas del Área de Artes, debían articularse acertadamente. El diseño del proyecto *INTER-medio* 2012 consideró la función de la difusión cultural como una propagadora no sólo de símbolos, sino también de valores y sentidos, y la extensión como la función que agrupa las relaciones de la universidad con la sociedad.¹² Ambas como funciones que “extienden o difunden” lo que se genera desde la docencia y la investigación. Se buscó la unión entre diferentes instancias universitarias para lograr un trabajo coordinado y con repercusión social, que trascendiera al fortalecimiento institucional.

EL FORMATO DE FESTIVAL COMO LÓGICA DE TRABAJO PARA LA DIFUSIÓN CULTURAL

Dentro de una institución que permanentemente ofrece actividades culturales y artísticas, el formato de festival busca, en modo general, propiciar una experiencia más intensa a través de la concentración de la oferta en un tiempo determinado, dando como resultado una programación que resulta muy atractiva para los públicos, productores y consumidores.¹³

Ciertamente, el formato de festival no es nuevo para la UV; el registro del Primer Festival Nacional de Música data de 1976, con un

12 Arriola, “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, 2008.

13 Devesa et al., “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, 2006.

formato similar al usado en la actualidad, en el que se ofrecieron conciertos, espectáculos y cursos dedicados a la información sobre ciertos instrumentos musicales. Sirvió como puente de diálogo entre los artistas xalapeños y los artistas universitarios, y como un espacio para demostrar el talento musical de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y del Coro Universitario.¹⁴ En la historia de la Difusión Cultural de la UV, ha surgido una serie de festivales que han respondido a las necesidades de su realidad, en los cuales los organizadores han creado sus propias formas de gestión. Es posible mencionar algunos de los más recientes que se ubican en la ciudad de Xalapa, realizados por la Universidad: Junio Musical (1996-2010), Jazz Fest (1996-2009) y el Festival Internacional Jazzuv (2008 a la fecha).

Los festivales son [...] un fenómeno complejo con un valor o identidad cultural propia respecto de otros productos culturales. Los festivales no son el resultado de una simple suma de manifestaciones artísticas, sino que son un proceso cultural activo, en constante evolución y lejos de encontrar una estructura institucional definitiva.¹⁵

En este proceso cultural activo está la labor de los gestores involucrados: ¿cómo se determinan los proyectos que conforman la programación?, ¿cómo se logra que el proyecto sea incluyente?, ¿quiénes proponen los temas de interés?, ¿de qué manera se convoca a la participación?, ¿qué identidades fortalecen?, y finalmente, ¿cómo generar nuevas formas de difusión acordes con los usuarios? Una orientación que debería guiar a todos estos festivales realizados desde la universidad es el Plan General de Desarrollo 2025, de la UV, en el que se visualiza el binomio educación y desarrollo como un motor de cambio:

14 Arriola, “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, 2008.

15 Devesa et al., “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, 2006: 139.

Es en el espacio de las IES donde se deben construir los mecanismos y desarrollar los procesos de formación de los ciudadanos –en primera instancia– que deberán promover los valores humanos, la democracia y los elementos básicos de la construcción de un tejido social acorde con los retos del desarrollo con justicia y equidad a nivel global.¹⁶

Nivón,¹⁷ al hablar de las tendencias en las políticas culturales, recuerda los tres grandes discursos, surgidos en momentos diferentes, pero que en la realidad los encontramos conviviendo en tensión por sus diferentes enfoques: el *Discurso de la calidad y la excelencia*, el cual se basa en la idea de que el arte y la estética conforman la cultura; por eso, los sujetos de las acciones realizadas bajo este discurso son los artistas profesionales. El *Discurso del bienestar* amplía la participación de la sociedad en las actividades culturales para mejorar la calidad de vida a través de la democratización de la cultura. El *Discurso de la fusión de la producción artística con la lógica del mercado*, responde al contexto de la globalización, en donde los artistas, más bien, se piensan a sí mismos como creadores y emprendedores, acordes con la lógica del mercado y la empresa, en un mundo que es global y local al mismo tiempo.

Bajo estos tres discursos, durante décadas, se articularon las políticas culturales, que se decantaron en forma de proyectos culturales. Nivón añade un cuarto discurso, el de la *Ciudadanía cultural*, que integra elementos de las otras y que asume la existencia de políticas con lógicas distintas, lo que él llamó una *integración necesaria*.

El reto para el equipo gestor de *INTERmedio*, con miras a las estructuras internas de la institución, fue diseñar el festival como un espacio de integración entre académicos, estudiantes y grupos artísticos, que respondiera a la fusión de las estructuras de la Difusión Cultural y el Área

16 Universidad Veracruzana, *Plan general de desarrollo 2025*, 2008: 20.

17 Nivón, “Las nuevas tendencias de las políticas culturales”, 2009.

Académica de Artes. Y con miras a sus beneficiarios, el reto fue proponer el papel de la institución como un vehículo de las expresiones artísticas y culturales que se generan desde sus comunidades estudiantiles, promoviendo en sus prácticas los valores humanos, la democracia y el diálogo.

De los discursos mencionados de Nivón, se retomaron el discurso de la calidad y la excelencia desde lo desarrollado en las aulas de las facultades de artes; el discurso del bienestar, al ser éste el primer festival construido de manera conjunta y participativa con los estudiantes de artes y el equipo productor (representando a la institución) a través de un diálogo entre iguales; el discurso de la fusión de la producción artística con la lógica del mercado, que tuvo lugar en acciones de formación en Gestión Cultural orientada a los estudiantes de artes; a ciudadanía cultural, como la utopía a hacerse realidad en un futuro próximo, si seguimos fomentando e impulsando conscientemente las acciones culturales con pertinencia social.

EL PROYECTO *INTERMEDIO* 2012

Para generar el sentido del proyecto de intervención, en este contexto de cambio de paradigma, funciones y estructura, se generaron reflexiones que incluyeron al ámbito académico y al organizativo-institucional, con el foco puesto en la comunidad estudiantil de artes.

La uv ha sido reconocida por el impulso a las artes y la cultura, ámbitos en los cuales también se destaca la institución como una importante productora y promotora. Los festivales de arte, realizados desde la Coordinación de Difusión Cultural, han demostrado la importancia de un trabajo profesional en Gestión Cultural en el que se tomen en cuenta los diversos públicos y sectores para la generación de oferta. El trabajo, a través de un diagnóstico del sector a impactar, que fundamente su pertinencia y el establecimiento de objetivos, metas y el trabajo colaborativo, ha dado frutos. Sin embargo, en esta labor los contenidos han corrido a cargo de los “maestros” del arte: artistas profesionales, contra-

tados como ejecutantes o como académicos de la Universidad, y artistas foráneos, lo cual ha dejado sin espacios a los estudiantes que necesitan de foros para expresarse y tener prácticas profesionales. El acercamiento hacia ellos es de manera vertical, tomándolos como público y asumiendo que su postura debe ser más bien pasiva, para consumir lo que los directores de festivales han considerado legítimo.

Aunado a esta problemática, el conocimiento en Gestión Cultural y producción artística no se ha trasladado a los estudiantes. Al observar los planes de estudio de las facultades de danza, teatro, música, artes visuales y jazz, fue notable el vacío de formación que hay en el campo de la Gestión Cultural, en el cual está insertado el arte. Una estructura académica en artes que no incluye bases o nociones elementales sobre el campo de la gestión provoca la formación de profesionales afinados en la técnica, pero con una idea poco clara del papel que juega el arte en la sociedad y en el mercado.

Al artista en formación, además de instruirle en la capacidad de transmitir mensajes y conceptos en los diversos lenguajes artísticos, podría también orientársele para prestar atención a las múltiples oportunidades de acción en los campos sociales, identificando problemáticas o necesidades y aportando a la solución desde su postura profesional. Por otro lado, también debería afinarse en el conocimiento de que toda producción artística involucra mecanismos de difusión y comunicación con sus públicos y sus financiadores, lo que muy posiblemente va a permitirle sostenibilidad en su trabajo profesional como artista.

La falta de integralidad desde la visión académica no permite ubicar al artista emergente dentro de lo que Tomás Ejea¹⁸ llama *Circuito Cultural*, el cual involucra además de la producción del bien cultural –ya sea un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural– todo el ciclo origen-trayectoria-destino, así como las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan.

18 Ejea, *La política cultural en los últimos años*, 2008.

Esta situación requiere de soluciones integrales que sean diseñadas y aplicadas por los responsables de la educación, la investigación y la difusión del Área Académica de Artes; sin embargo, a partir del diseño de *INTERmedio*, se plantea aportar a la solución de esta problemática, considerando sus limitantes al ser un espacio de difusión artística bajo el formato de festival.

ÁRBOL DEL PROBLEMA

El siguiente árbol (Figura 3) desglosa esquemáticamente la problemática general en los síntomas, las causas directas, indirectas y estructurales, con la intención de tener un referente para trazar una ruta de las situaciones a mejorar. Si bien los objetivos generales del proyecto de intervención no guardan relación proporcionalmente inversa con las causas y síntomas, éstas son consideradas de diversas maneras para darles solución.

Se plantea en el siguiente enunciado la problemática que se analizará:

En las actividades de Difusión Cultural de la Universidad Veracruzana, la participación de los estudiantes como productores de contenido generalmente es baja, poco valorada y no es considerada como una oportunidad de profesionalización para su formación integral.¹⁹

Se analizan las causas estructurales, las cuales se han relacionado con la poca visualización que se tiene de la cultura como eje de desarrollo social, relegando el arte aún a las prácticas bohemias e individualistas, o a lo estático del folclore. Por otro lado, lo más cercano al perfil del gestor cultural en la UV es el “promotor de grupos artísticos” encargado de la consecución de recursos y apoyo logístico para dichos grupos, un perfil que ya no responde a las necesidades del campo cultural, que cada vez es más complejo.

19 Hidalgo, *INTERmedio*, 2014: 36.

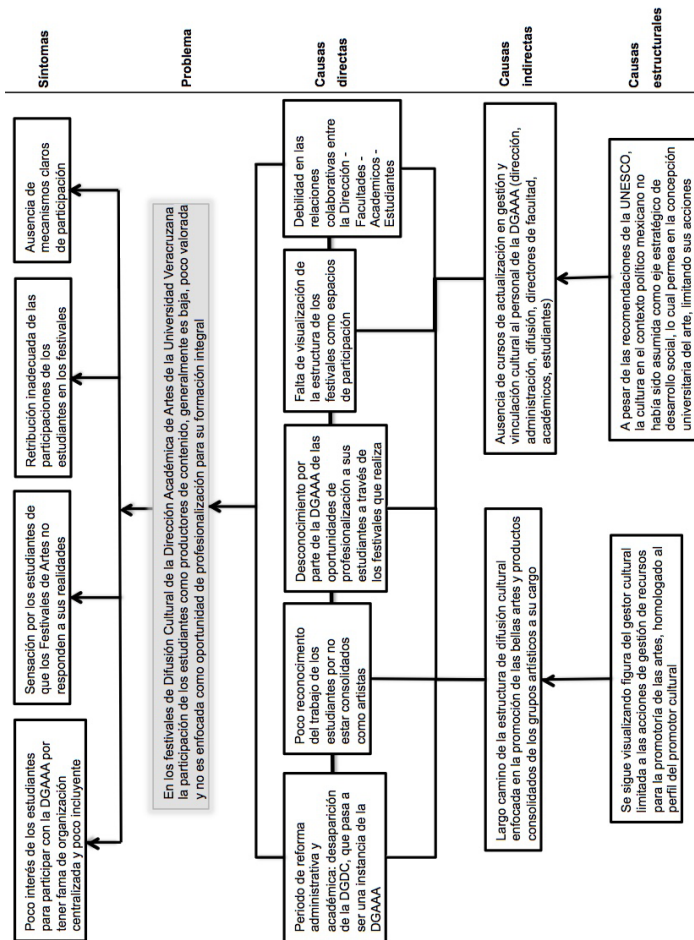


Figura 3. Árbol de problema que da origen al diseño del proyecto *Intermedio* (2012). Elaboración propia.

Las causas indirectas tienen que ver con la estructura de la Difusión Cultural, que ha trabajado con grupos consolidados y productos institucionales; además de que es una estructura que trabaja con modelos poco vigentes, no se ha invertido en actualización profesional en temas de gestión cultural para su personal.

Las causas directas corresponden a la valoración que la Dirección General de Artes da al trabajo artístico de sus estudiantes, el conocimiento de los festivales como una estrategia para generar espacios de participación más democráticos y de formación integral, así como la posibilidad de encuentro y cohesión que puede representar un festival, para mejorar las relaciones tanto internas entre facultades como de la institución con la sociedad.

ÁRBOL DE OBJETIVOS

Como lo mencionó Paula Astorga en conferencia, “cuando no se parte de la identificación de necesidades, los proyectos se desarrollan sin una visión: un plan sin visión pierde sentido y una visión sin un plan es una bonita intención”.²⁰ Es así que, para no caer en esta trampa y con base en la estructura que propone la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo,²¹ se han organizado los objetivos de tal forma que se puedan visualizar varias dimensiones, que trascienden los límites del proyecto de intervención. Este método es considerado factible al permitir la planeación de manera estratégica en una amplitud que incluye desde los panoramas deseables hasta los objetivos operacionales que son concretos y más próximos.

Hablando de instituciones consolidadas como la UV, se creería que entre sus funcionarios y directivos se realiza un trabajo participativo para la toma de decisiones y la definición de acciones, las cuales permearían hasta los puestos de operación, en función de lograr los gran-

20 Astorga, “Visión, contenido y comunicación”, 2012.

21 AECID, *Cómo evaluar proyectos de cultura para el desarrollo*, 2009.

des objetivos; estos grandes objetivos de la institución serían los aquí llamados “objetivos estratégicos”. Sin embargo, a falta de un objetivo estratégico generado o dado a conocer por las áreas de Difusión Cultural y/o del Área Académica de Artes, se presenta aquí el diseño de objetivos en cuatro niveles.

La lógica sería que en un *plan* se determinaran los objetivos estratégicos y en función de éstos, se diversifiquen los *programas*, y que de cada programa se diseñen diferentes *proyectos*, todos en congruencia. Pero es una realidad que, en las instituciones de nuestro país, muchas veces más que planes parecen caprichos, sin antecedentes ni fundamentos y sin claridad hacia lo que se trata de conseguir. Aquí se hace un esfuerzo para deducir objetivos más generales a partir de un proyecto.

En esta lógica, se presentan los objetivos haciendo una homologación entre Objetivo estratégico = Plan; Objetivo general = Programa; Objetivo específico = Objetivo general del Proyecto; Objetivos operacionales = Objetivos específicos del proyecto. Intentaré explicar de manera simulada en los niveles de plan y programa para pasar a los niveles de proyecto que se explican desde la formulación de *INTERmedio* concretamente.

El objetivo estratégico que respondería, al nivel de un Plan del Área Académica de Artes, sería “mejorar las condiciones de formación de profesionales en el Área Académica de Artes de la Universidad Veracruzana, con un enfoque hacia el desarrollo sociocultural”. De dicho objetivo podrían surgir varios programas; uno de ellos podría tener como finalidad “apoyar la formación integral de los estudiantes, concientizando el papel del arte en lo simbólico, en lo social y en el mercado”. De este último puede surgir una amplia serie de proyectos para incidir en la formación integral de los estudiantes.

Uno de los proyectos posibles es *INTERmedio*, que tiene por objetivo “generar opciones de profesionalización para los estudiantes de artes, por medio de la realización de un festival”. Para ordenar las acciones en dicho proyecto se ubican varias líneas estratégicas: difusión,

creación y capacitación. Los objetivos operacionales, como se muestran en la Figura 4, corresponden a los objetivos específicos del proyecto, de los cuales se desprende toda la serie de actividades a realizar para lograr la consecución de cada uno.

La intención con el planteamiento de estos objetivos fue demostrar que la innovación educativa también puede suscitarse por medio de espacios participativos, prácticos y de inclusión; además representa el esfuerzo de generar una línea de trabajo coherente y planificado.

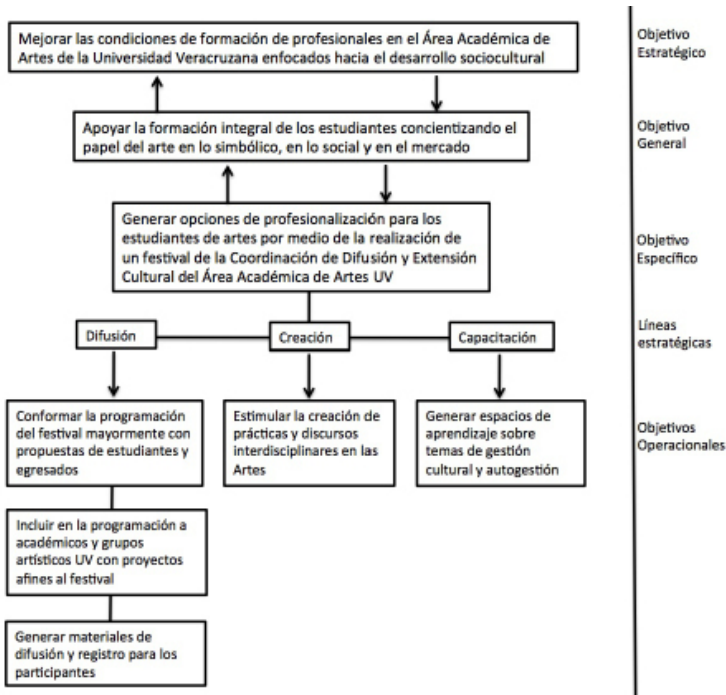


Figura 4. Árbol de objetivos del proyecto *INTERmedio* (2012). Elaboración propia.

En este caso, una de las funciones realizadas desde la Gestión Cultural ha sido modificar la práctica institucional de la Difusión Cultural, proponiendo nuevos modelos sustentados en la planeación y el diseño de proyectos, incidiendo en el Área Académica de Artes de la UV.

La tercera edición de *INTERmedio* representó la inclusión de más elementos de trabajo, tanto de gestión y operación como de contenidos y valores artísticos. En la base de su diseño, se insiste en que si la cultura va a ser promovida y gestionada a través de festivales, es preferible que éstos dejen de funcionar únicamente a través del *Discurso de la calidad y excelencia*.²²

IMPACTO POR OBJETIVOS

OBJETIVO: CONFORMAR LA PROGRAMACIÓN DEL FESTIVAL EN SU MAYORÍA CON PROPUESTAS DE ESTUDIANTES Y EGRESADOS

Un festival de la Coordinación de Difusión Cultural, en el cual más de la mitad de su programación artística está constituida por estudiantes y egresados de sus facultades, refleja un modelo de extensión en el cual se pone en práctica lo aprendido en la docencia y en la investigación que se realiza desde las aulas.

Enlazando las funciones de las estructuras académicas y las de difusión cultural, se aborda una de las causas directas de la problemática general, que refiere a la debilidad de las relaciones colaborativas al interior de la estructura institucional.

Para los estudiantes y egresados de artes y carreras afines, la posibilidad de presentar su trabajo artístico significa, por un lado, una oportunidad de profesionalizarse, al vivir una experiencia que les exige formalidad, orden y responsabilidad; y por otro, perciben que hay una valoración por parte de la institución formadora respecto a su trabajo. Generar espacios de participación profesional, espacios prácticos, de ensayo, es sin duda una necesidad y responsabilidad de la academia y los organismos relacionados con la formación del estudiante universitario.

22 Nivón, "Las nuevas tendencias de las políticas culturales", 2003.

OBJETIVO: INCLUIR EN LA PROGRAMACIÓN A ACADÉMICOS Y GRUPOS
ARTÍSTICOS UV CON PROYECTOS AFINES AL FESTIVAL

Bajo esta línea estratégica de *difusión* se generó integración institucional y se estimuló la actividad alternativa tanto de académicos como de artistas de la UV, lo cual incide en la línea de profesionalización de estudiantes al compartir los foros de expresión. Así mismo genera integración institucional en el periodo de reforma administrativa y académica, el cual deja atrás la “promoción” de los grupos artísticos, involucrándolos con producciones contemporáneas, incentivando a la reflexión e innovación en el campo y generando nuevos públicos.

Sin embargo, también se reflexiona el tipo de inclusión hacia los grupos artísticos y los académicos, para que en la siguiente edición, en lugar de incluirlos por medio de presentaciones artísticas (debido a que en teoría son grupos consolidados, que no necesitan de ese impulso para salir al público), se integren dentro de las acciones de *formación* en gestión cultural. En el caso de los académicos que puedan re-transmitir los conocimientos con sus estudiantes, y en el de grupos artísticos, que puedan ser más autosuficientes y diseñar proyectos de intervención cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, se visualiza que para los grupos artísticos se podría cambiar la línea estratégica en la que se incluyen; pasar de la línea de difusión a la de capacitación, podría resolver de mejor manera una de las causas indirectas señaladas en el árbol de problema, que refiere a la *Ausencia de cursos de actualización en gestión y vinculación cultural al personal de la Dirección General del Área Académica de Artes*.

OBJETIVO: GENERAR MATERIALES DE DIFUSIÓN Y REGISTRO
ADECUADOS PARA LOS PARTICIPANTES DEL FESTIVAL

En la actualidad los materiales de registro audiovisual tienen gran importancia debido a sus múltiples funciones de comunicación masiva, comercial, de identidad y de registro. Son herramientas de representación que usualmente se elaboran en la Universidad para los grupos

artísticos que forman parte de la nómina de la Dirección General de Difusión Cultural. En esta edición de *INTERmedio*, la elaboración de materiales audiovisuales del aparato institucional se puso al servicio de los estudiantes que conformaron el programa del festival, con la finalidad de apoyarlos con una producción de registro que les permita promoverse en los círculos de difusión y consumo artístico.

Los estudiantes por lo general no cuentan con materiales de promoción adecuados, pero sí con proyectos de buenos contenidos artísticos, hecho que fue confirmado en sus aplicaciones a la convocatoria de música. A diferencia de los demás festivales del área, en éste se ha direccionado la creación de materiales gráficos y audiovisuales de calidad para los estudiantes, con el fin de impulsar su desenvolvimiento profesional.

Y es que la mayoría de las veces, por usos y costumbres, en la ciudad de Xalapa las instituciones públicas llaman a participar a artistas sin pago de por medio ni retribución alguna, lo cual les deja experiencia, pero ninguna constancia que pueda apoyarlos en futuras gestiones en su carrera profesional. Como parte de las acciones de apoyo a la profesionalización, se generaron videos, audios y fotografías documentales de los participantes y se elaboraron los catálogos del festival.

OBJETIVO: ESTIMULAR LA CREACIÓN DE PRÁCTICAS Y

DISCURSOS INTERDISCIPLINARES EN LAS ARTES

En este objetivo se destaca la participación de Aleph Castañeda, quien tomó el foro para presentar la conferencia “La analogía del son jarocho con el blues”. Como académico realizó su primer trabajo de investigación teórica, la que posteriormente presentó en el marco del “Encuentro de artes, ciencias y humanidades” de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se mostró también la investigación como un proceso accesible a los músicos y grupos artísticos.

Así mismo, los conciertos multimedia fueron parte esencial en la innovación de la presentación de arte. El trabajo audiovisual fue reali-

zado por el equipo de producción encargado de la imagen del festival, y más que una propuesta de imagen, fue una propuesta artística. Telas montadas en el escenario, entre el grupo de música y los espectadores, servían de soporte a imágenes digitales, las cuales eran animadas por un VideoJockey (vj).

La improvisación fue parte del discurso, pues en estas presentaciones nunca puede estar totalmente determinado el resultado, ya que las mezclas de imágenes se realizan en el momento de la presentación. A los grupos musicales se les propuso la idea de la intervención escénica, de los cuales No Cops Collective, Jazztás Cuarteto, Huésped y Orbis Tertius se interesaron por el lenguaje. Sostuvieron reuniones con los creadores visuales para discutir el tema musical, revisar propuestas de imagen y hacer ensayos conjuntos, potenciando las capacidades de diálogo y entendimiento interdisciplinar, para construir y presentar de diversas formas el arte.

Orbis Tertius, uno de los grupos artísticos de la Universidad, creó un proyecto artístico de fusión de música prehispánica, jazz, poesía y visuales, con el que formaron parte de los conciertos multimedia. Los grupos artísticos, que tienen su contrato como académicos de la UV, en general tienen poca iniciativa para crear nuevos programas artísticos, que respondan a realidades específicas, lo cual supuso un acierto para el festival, al demostrar que este tipo de espacios y metodologías pueden incentivar la producción cultural en los grupos artísticos de la UV.

**OBJETIVO: GENERAR ESPACIOS DE APRENDIZAJE SOBRE TEMAS
DE GESTIÓN CULTURAL Y AUTOGESTIÓN**

Debido a que la capacitación no tiene relación con las disciplinas artísticas específicas, sino que tiene que ver con todas, se hace una reflexión general. La mesa de foros culturales que se organizó con la intención de ofrecer a los estudiantes una charla en la que se expusieran los diferentes métodos para programar grupos, artistas y exposiciones, tuvo poco público. Se concluye que para potenciar las posibilidades de esta

acción podría organizarse una reunión con los programadores y colectivos interesados, a manera de revisión de portafolios para concretar presentaciones fuera de la ciudad de Xalapa.

El movimiento artístico en Xalapa tiene una energía incansable, en todo momento se generan contenidos y productos, pero difícilmente se han explorado nuevas maneras de organizarse que detonen el desarrollo. Un grupo cohesionado puede lograr mucho más que cada persona esforzándose de manera aislada. Es lo que se ha tratado de manifestar en la realización de las actividades del festival. También el mensaje se refuerza con la realización de este taller, para mover puntos de referencia a través de la reflexión generada en el taller y detonar ideas en colectivo.

El taller se llevó a cabo en fechas y horarios complicados, jueves a sábado de 9 am a 1 pm, lo que implica para los estudiantes no asistir a sus clases y para los trabajadores, pedir dos días de permiso. Los sábados el horario parecía complicado en general. Además de reflejar una situación a mejorar, sorprende que haya contado con 45 asistentes constantes. Se evidencia que en la ciudad hay una necesidad importante de programas académicos que reflexionen sobre la cultura en la complejidad del *Circuito Cultural* (Ejea, 2008). Una amplia comunidad podría estar interesada al respecto.

COMENTARIOS FINALES

Con la implementación de este proyecto se logró abrir las posibilidades de creación de los artistas con otros colegas, e incentivar que se reflexionara el sentido del arte desde perspectivas diversas: no sólo desde su dimensión simbólica sino formando parte de contextos sociales específicos y teniendo relación con las lógicas de mercado. Se materializó como un espacio vivo de presentación, con una línea de programación interdisciplinar de artistas emergentes, en la cual los discursos y estéticas tienden hacia lo contemporáneo, hacia las tecnologías y los nuevos

medios. Basó su importancia en los procesos previos para conformar la programación de contenidos, muchos de los cuales se generaron colectivamente y a manera de consensos. El trabajo en equipo, la comunicación interna y la gestión de la colaboración entre los académicos, estudiantes y administradores culturales, es parte de lo que definió la intervención. Se visualizaron las diversas orientaciones de actuación en el campo de la cultura, desde la estructura de la UV, logrando resultados en torno a sus tres funciones sustantivas: la docencia, la investigación y la difusión de la cultura y extensión de los servicios.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO. *Cómo evaluar proyectos de cultura para el desarrollo: Una aproximación metodológica a la construcción de indicadores*. AECID, Madrid, 2009. Recuperado el 20 de enero de 2013, de <http://www.aecid.es/galerias/cooperacion/Cultural/descargas/monografia9.pdf>
- ARRIOLA ÁLVAREZ, Martha Dolores. “La Universidad Veracruzana y la difusión de la cultura”, Miguel Angel Casillas Alvarado y José Luis Suárez Domínguez, *Aproximaciones al estudio histórico de la Universidad Veracruzana*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008. http://www.uv.mx/bdie/files/2012/10/LibroHistoriaUV_press.pdf
- ASTORGA, Paula. “Visión, contenido y comunicación. Herramientas fundamentales para la gestión cultural”, *Toma todo. Oferta Cultural UNAM 2012*. Universidad Autónoma de México, México, Distrito Federal, 2012.
- CASILLAS ALVARADO, Miguel Angel & Suárez Domínguez, José Luis. *Aproximaciones al estudio histórico de la Universidad Veracruzana*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2008. http://www.uv.mx/bdie/files/2012/10/LibroHistoriaUV_press.pdf

- DEVESA FERNÁNDEZ, María, Herrero Prieto, Luis César, & Sanz Lara José Ángel. “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, *Estudios de Economía Aplicada*. Vol. 27, núm. 1. Asociación Internacional de Economía Aplicada, Madrid, 2009. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30117097006>
- EJEA MENDOZA, Tomás. “La política cultural en los últimos años”, *Casa del Tiempo*. Num. 5-6, (marzo-abril), Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008. http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf
- GALINDO CÁSERES, Jesús. “De la sociedad de información a la comunidad de comunicación. La cibercultura en evolución a través de la vida social de las tecnologías de información y de comunicación”, *Razón y Palabra*. México, 2002. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/jgalindo.html>
- HIDALGO LARA, Claudia Lizette. *INTERmedio. El proceso activo de un festival de la Universidad Veracruzana*. (tesis de maestría). Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Coahuila, 2014.
- MOLINA ROLDÁN, Ahtziri; Casillas Alvarado, Miguel Angel; Colorado Carvajal, Aldo & Ortega Guerrero, Juan Carlos. *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes universitarios*. ANUIES, México, 2012.
- NIVÓN, Eduardo. “Las nuevas tendencias de las políticas culturales”, *II Seminario-Taller La Participación de los agentes sociales en la cultura y el desarrollo: Interculturalidad y Derechos Culturales*, presentado por la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Ciudad de México, 8 de septiembre de 2009.
- UNIVERSIDAD VERACRUZANA. *Plan general de desarrollo 2025*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008. <http://www.uv.mx/transparencia/files/2012/10/PlanGeneraldeDesarrollo2025.pdf>

UNIVERSIDAD VERACRUZANA. “Coordinación Universitaria de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales”, *Dirección General del Área Académica de Artes*. Recuperado el 27 de febrero de 2013, de <http://www.uv.mx/transparencia/acceso/sistema/>

LA FERIA NACIONAL DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL DE XALAPA

LOURDES HERNÁNDEZ QUIÑONES¹

LAS ACCIONES DE FOMENTO A LA LECTURA se ubican en dos modalidades: aquellas que tienen lugar en la escuela, desde la educación preescolar hasta la educación media superior, y las que se generan en espacios informales y se vinculan con acciones de animación a la lectura, en las que se involucran diversos actores sociales. Dentro de estas últimas surge en México, en 1980, la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil organizada por la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública, y diez años más tarde, el proyecto de Ferias del Libro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que se extendería a varias ciudades del país. ¿Y los lectores? ¿Y los libros? ¿Dónde quedan los consumidores y los bienes culturales en estas acciones de promoción de la cultura? ¿Cómo medir el impacto que estas actividades de fomento a la lectura han tenido entre la población, particularmente entre los niños y los jóvenes?

Este texto tiene como propósito sentar las bases para un trabajo de investigación cualitativa sobre el impacto de la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil de Xalapa (FENLIJ), Veracruz.

1 Comunicadora y Promotora Cultural. Licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana, con especialidad en Políticas Culturales y Gestión Cultural por la Universidad Autónoma Metropolitana, el Centro Nacional de las Artes y la Organización de Estados Iberoamericanos. Realizó los estudios de Maestría en Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana. El desarrollo de su ejercicio profesional ha tenido dos ejes paralelos: el periodismo y la promoción cultural.

LAS FERIAS DEL LIBRO, ¿ESPACIOS DE OCIO O DE CULTURA?

Roberto San Salvador del Valle (2000), al analizar la relación entre el ocio y la cultura se refiere a la modificación del primero de estos conceptos en las generaciones jóvenes, vinculada con el nuevo rol que se atribuye al mundo del trabajo a partir del estado de bienestar que se presenta en el último cuarto del siglo xx: “En el conjunto de los Estudios de Ocio, la idea del ocio es definida por tres variables fundamentales: tiempo, actividad y experiencia subjetiva”.

San Salvador del Valle estructura una taxonomía que busca profundizar en el concepto de ocio, donde presenta sus dimensiones, los procesos personales y sociales que se generan y las actividades prototípicas en las que se manifiesta. De esta clasificación, hemos seleccionado aquellas cualidades que consideramos se pueden encontrar en las ferias del libro destinadas a los niños y los jóvenes:

Tabla 1. Dimensiones del fenómeno del ocio

Dimensiones	Procesos personales y sociales	Actividades prototípicas
Lúdica	Descanso, diversión.	Juego, práctica cultural, turismo tradicional, práctica deportiva, paseos, tertulia.
Festiva	Autoafirmación colectiva, heterodescubrimiento, apertura a los demás, socialización, ruptura de cotidianidad, sentido de pertenencia.	Fiesta, patrimonio, folklore, turismo cultural, deporte espectáculo, eventos, parques temáticos, parques de atracciones.
Solidaria	Vivencia del otro, participación asociativa, gratuidad, voluntariedad.	Ocio comunitario, animación sociocultural, animación turística, turismo social, deporte para todos, asociacionismo, educación del tiempo libre
Consuntiva	Consumo, mercantilización.	Compra de productos, bienes y servicios turísticos, culturales, deportivos y recreativos

Fuente: Basado en lo propuesto por San Salvador (2000, p. 3).

Retomamos las propuestas formuladas por este autor porque permiten mirar a las ferias del libro en su justa dimensión. Se trata de actividades culturales que conjugan cuatro dimensiones: lúdica, festiva, solidaria y consuntiva; en procesos que inciden en la diversión, la socialización, la ruptura de la cotidianidad y el sentido de pertenencia, que son gratuitas y que implican el consumo de bienes culturales.

De acuerdo con lo que afirma San Salvador del Valle, podemos ubicar las ferias del libro infantil y juvenil como acciones de intervención política en ocio y cultura, dirigidas a un público específico como es, en este caso, los niños y los jóvenes. La realización de la FENLIJ durante las vacaciones de verano permite que durante diez días este espacio se convierta en un estilo de vida para las personas que allí acuden para disfrutar del ocio y de la cultura.

LAS PRIMERAS VOCES

En el año 1990, la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en coordinación con diversas instancias estatales, dio inicio al Programa de Fomento a la Lectura *Las Cuatro Estaciones del Libro*. El nombre de dicho proyecto no era gratuito. Se trataba de desarrollar actividades con cierta regularidad, para promover la lectura al iniciar, cuando menos, cada una de las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno; la iniciativa contemplaba, fundamentalmente, la realización de ferias del libro en cada una de las entidades de nuestro país. El Programa de Fomento a la Lectura estableció una serie de lemas para dar continuidad a las acciones: “Recibe la primavera con un libro”, “Este verano, vacaciona con un libro”, “En otoño los libros no se deshojan” y “En invierno los libros piden posada”.

El propósito final era sumarse a la propuesta de la Asamblea General de las Naciones Unidas para desarrollar un Plan de Acción con el propósito de erradicar el analfabetismo en el mundo antes de 2000.

A trece años de que finalizó el milenio, lamentablemente no se logró el propósito planteado por la ONU: en Veracruz tenemos, todavía, 11.4% de analfabetas del total de su población, es decir, 871 mil 324 analfabetas;² en México existen casi 7 millones;³ en el mundo, 793 millones.⁴

De las ferias del libro infantiles y juveniles que surgieron hace 24 años, sólo subsisten la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, de la Ciudad de México, la de León, Guanajuato –que por cierto ya no lleva el adjetivo de Infantil y Juvenil–, y la de Xalapa, Veracruz; aunque hay que decir que a lo largo de este casi cuarto de siglo, han nacido otras ferias y festivales en torno al libro y la lectura y, lo más importante, numerosas iniciativas para promover la lectura desde instituciones públicas y privadas y desde la sociedad civil.

En 1990, la población de la ciudad de Xalapa era de 288 mil 454 habitantes; actualmente, es de 457 mil 928 habitantes,⁵ es decir, casi 170 mil habitantes más que cuando inició el proyecto *Las cuatro estaciones del libro*. Cuando la feria apareció, en el panorama xalapeño no había oferta cultural específica para niños y jóvenes, y menos aún durante las vacaciones de verano.

A un cuarto de siglo del inicio de la FENLIJ, los niños de entonces hoy son papás que llevan a sus hijos a visitarla; y los padres de entonces se pasean por el recinto ferial acompañados de sus nietos. Se trata, así, de una actividad que pertenece a varias generaciones; en sus instalaciones se han construido múltiples historias personales y familiares, de la propia ciudad, del estado y de su historia cultural.

2 INEGI. (2015). Número de habitantes. México: Cuéntame... Información por entidad. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/ver/poblacion/default.aspx?tema=me&e=30>

3 INEGI. (2015). Analfabetismo. México: Cuéntame... Información por entidad. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P>

4 UNESCO. (2011). 793 millones de personas no saben leer ni escribir [comunicado de prensa]. Recuperado de: http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/793_millones_de_personas_no_saben_leer_ni_escribir/

5 Secretaría de Finanzas y Planeación del Gobierno del Estado de Veracruz (2012).

A pesar de ello, no existe ningún estudio que permita dar cuenta del impacto que la FENLIJ ha tenido en su población. Ni siquiera existe investigación sobre el tema en el país. Tal carencia de información impide generar procesos de evaluación de más amplio alcance que vayan de la información cuantitativa hacia la valoración cualitativa.

EL IMPACTO SOCIAL E INDIVIDUAL DE LA CULTURA

Uno de los trabajos más relevantes para la medición del impacto de la cultura ha sido el desarrollado por Luis Campos y Tomás Peters (2012). Los investigadores señalan que en Chile no existen estudios o evaluaciones que pretendan dimensionar los efectos generados por participar en programas y actividades artístico-culturales. Ello, a pesar de que, internacionalmente, desde hace unos veinte años se habla sobre la necesidad de medir de manera concreta los efectos que la actividad cultural genera sobre distintos ámbitos, incluidas las personas mismas. Campos y Peters manifiestan que su interés por realizar una evaluación de impacto en torno a los talleres de arte de Balmaceda, Chile,⁶ surge de una inquietud por entender “cuáles son las formas que adopta ese impacto a nivel personal: hacernos comprender de modo más preciso qué les ocurre a las personas que han participado de los talleres” (p. 8).

Los investigadores puntualizan las diferencias entre una evaluación de resultados y una evaluación de impacto: la primera se efectúa al finalizar un proyecto y se interesa en el cumplimiento de los objetivos planteados para una acción específica; la de impacto, “tiene como objetivo evaluar el cambio, durante un tiempo relativamente

6 En 1992 y producto de un convenio suscrito entre el Ministerio de Educación (División de Cultura), la Municipalidad de Santiago y la Corporación Participa se crea el Centro de Servicios Culturales para Jóvenes 1215, con el propósito de ser un centro de creación y difusión artística para jóvenes de enseñanza media que no tenían acceso a procesos de expresión cultural.

extendido, en las disposiciones, percepciones y características de las personas beneficiadas por programas artísticos y culturales” (2012, p. 31). Campos y Peters van todavía más allá y hacen una precisión: “Se trata, por tanto, de dar con las huellas o señales que la intervención ha dejado sobre un individuo o conjunto de individuos en un lapso de tiempo distinto” (p. 31). Por ello, afirman estos estudiosos del impacto de lo cultural, se trata de interrogarse sobre “una secuencia temporal o flujos de acontecimientos” (p. 36), para lo cual considera relevante: conocer las motivaciones que llevan a un individuo a ingresar a una experiencia artística o cultural; los intercambios (psicológicos, culturales, emocionales, etc.) que se generan entre los individuos durante su participación en la actividad artística; “reconstruir los sentimientos, pensamientos y sensaciones inmediatas” (p. 36) por haber participado en dicha actividad, y, finalmente, recuperar las vivencias y los recursos que dejó la experiencia en el “episodio biográfico” del individuo.

Belfiore y Bennett (2006), citados por Campos y Peters (2012), se refieren a la existencia de determinantes del impacto que es necesario considerar al evaluar proyectos culturales. En primer término, aquellas que son inherentes al individuo: edad, género y orientación sexual, pertenencia cultural, clase social y capital cultural, y condición psicológica y emocional. En segundo término, se encuentran los determinantes inherentes a la actividad artística (o cultural): las cualidades de la obra de arte, las prácticas sociales que acompañan su consumo, los factores del entorno. Tales determinantes son complementados con lo propuesto por White y Hede (2008), citados por Campos y Peters (2012), quienes proponen hacer uso de nuevas técnicas de investigación para este propósito, como la investigación narrativa, en la que la experiencia de la persona es central para comprender el impacto de la cultura.⁷ White

7 Si bien Campos y Peters (2012), Belfiore y Bennett (2006) y White y Hede (2008) se refieren al arte o a la actividad artística, nosotros preferimos usar el término cultura o actividad cultural.

y Hede proponen un modelo que analiza las vivencias surgidas en el flujo de experiencias culturales, tales como: la relación con los otros, los comportamientos de la persona y, principalmente, las reflexiones que ésta formula sobre las consecuencias de sus experiencias al transcurrir el tiempo. “Esta propuesta metodológica intenta profundizar en la experiencia por medio de las narraciones de los propios involucrados desde una perspectiva cualitativa y, sobre todo, abierta a la construcción de significaciones” (Campos y Peters, 2012, p. 39).

En ese sentido, la posibilidad de realizar una evaluación del impacto de la FENLIJ, tomando como modelo la implementada por Campos y Peters (2012) para los talleres artísticos de Balmaceda, en Chile, resulta pertinente como parte de los estudios culturales que se refieren a las prácticas culturales en el ámbito de la educación no formal.

FERIA NACIONAL DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL DE XALAPA

La realización de una evaluación de impacto sobre los efectos que ha tenido en niños y jóvenes su asistencia a la FENLIJ sería una aportación relevante a los estudios de la cultura y, en particular, del consumo cultural en Xalapa, donde todavía existe poca información al respecto. Tal información podría ser de utilidad para la formulación de políticas culturales de más largo aliento y para la reflexión en torno a las maneras de desarrollar la gestión cultural.

Por otra parte, la evaluación de los efectos de la FENLIJ podría propiciar un mayor entendimiento de las formas que adopta ese impacto a nivel personal, así como comprender de modo más preciso qué les ocurre a niños y jóvenes que asisten a este evento y que participan en diversas actividades: talleres, presentaciones editoriales, actuación de grupos artísticos, exposiciones, venta de libros.

A partir de la experiencia de los talleres de Balmaceda, proponemos desarrollar para esta evaluación una perspectiva subjetiva que nos

permita tener un acercamiento más próximo con las consecuencias y efectos del paso de niños y jóvenes por la FENLIJ, a partir de la propia narrativa de los sujetos involucrados en este proceso.

La finalidad del estudio consiste en conocer las consecuencias y efectos que produjo la FENLIJ en niños y jóvenes. Esta primera exploración que pretende dejar los cimientos para una investigación más amplia, se desarrolló a partir de la información obtenida mediante un cuestionario con preguntas abiertas que se aplicó a seis jóvenes, algunos de los cuales visitaron la feria cuando eran muy pequeños, y se consideró un cuadernillo publicado durante el 15° aniversario de la feria en 2004, que reúne relatos de niños, jóvenes y adultos en torno a la FENLIJ.

Las preguntas que se hicieron fueron las siguientes:

1. ¿En qué año acudiste por primera vez a la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil de Xalapa?
2. ¿Cuáles son tus recuerdos de aquella primera ocasión? (El lugar, los amigos que conociste, los libros, los talleres, la presentación de algún libro, la actuación de un grupo artístico...)
3. ¿Qué edad tenías entonces?
4. ¿Quién te acompañó en esa ocasión?
5. ¿Cuántas veces más regresaste a la Feria del Libro Infantil y Juvenil, después de la primera ocasión?
6. Al paso de los años, ¿qué imágenes guardas en tus recuerdos de la Feria del Libro?
7. ¿Qué influencia tuvo en tu vida la Feria del Libro en relación con los libros y la lectura?
8. ¿Qué influencia tuvo en tu vida la Feria del Libro en relación con la actividad cultural y artística?
9. ¿Qué otras influencias reconoces en tu vida generadas por tu asistencia a la Feria del Libro Infantil y Juvenil?
10. ¿Cuál es la importancia de la Feria del Libro Infantil y Juvenil, en Xalapa?

LOS NIÑOS DE ENTONCES

El cuestionario se remitió vía electrónica a diez jóvenes y sólo seis de ellos respondieron de manera escrita por ese mismo conducto. Para referirnos a ellos en el resto del texto los llamaremos por su primer nombre: Manuel, Lorena, Miguel, Nitzin, Olivia y Mariana. Su perfil se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2. Perfil de los jóvenes entrevistados

Nombre	Edad	Último grado de estudios	Ocupación	Lugar donde radica
Manuel	30 años	Maestría en Psicología Organizacional	Representante Médico	Xalapa
Lorena	30 años	Maestría en Necesidades Educativas Especiales	Psicólogo y terapeuta de educación especial	Ciudad de México
Miguel	31 años	Licenciatura en Psicología	Psicólogo clínico	Xalapa
Nitzin	19 años	Bachillerato	Estudiante	Xalapa
Olivia	29 años	Ingeniero en Electrónica	Ingeniero de perforación	Midland, Texas
Mariana	24 años	Licenciatura en Antropología	Estudiante de Maestría en Estudios Urbanos	Ciudad de México

En relación a su primera visita a la FENLIJ, las respuestas coinciden en que asistieron acompañados por alguno de los padres de familia, papá o mamá, y en un solo caso, fue con la compañía de la hermana mayor. Esto nos remite a la importancia que tiene el ámbito familiar en la promoción de la lectura.

En relación a su asistencia por primera vez a la FENLIJ y la edad que tenían entonces, las respuestas son variadas: Manuel comenta que la primera vez que acudió a la FENLIJ fue en 1990, cuando tenía seis años; Lorena asistió en 1995 y tenía nueve años; Miguel fue en 1997 y tenía 14 años; Nitzin asistió en 1995, cuando tenía uno o dos años; Olivia, en

1990, cuando tenía cuatro años, y Mariana en 1996, cuando contaba con seis años. Así, a excepción de Miguel, que ya tenía 14 años cuando fue a la Feria por vez primera, el resto lo hizo siendo niños, algunos de ellos muy pequeños. Por ello, el tema de sus recuerdos cobra especial relevancia, aunque también consideramos que muchos de estos fragmentos deben tener ciertas imprecisiones, pues al paso del tiempo la memoria va seleccionando ciertos trozos de vida. Sin embargo, nos parece importante considerarlos.

Manuel nos dice: “Era en las instalaciones de la prepa Juárez, recuerdo mucho el taller de construcción de barcos y el de Leer es Crecer, que eran los más llenos siempre”. Lorena hace un relato más extenso:

La primera vez que fui a la feria fue porque mi abuelita trabajaba en una biblioteca y le comenté a mis papás. No planeábamos ir, pero pasamos fuera de la prepa Juárez y entramos; recuerdo que era de noche y todos los estantes estaban iluminados, había mucha gente y la escuela se veía mágica. Recorrí con mi papá los pasillos del recinto y en cada parte de la escuela me platicaba sus historias de cuando estudiaba ahí mientras desde el centro del patio se oía de fondo algún grupo de son veracruzano. Aunque mis papás no son grandes lectores, valoran mucho a los que sí lo son, y ambos sabían, desde que empecé a leer, que sería una gran amante de los libros; por eso esa primera vez sólo recorrimos el lugar, pero al otro día me llevó mi mamá a la feria a comprar un libro. Recuerdo caminar por los estantes y de repente voltear a ver un libro, no sé la razón, pero me acerqué a verlo; la vendedora se acercó a nosotras y me empezó a hablar de los libros para niños y a sacar muchísimos libros con letras grandes, dibujos, juegos, etc. Pero yo ya tenía en la mano aquel libro que tanto me llamó la atención y, aunque la vendedora y mi mamá me explicaron que era un libro para adolescentes, muy largo y sin dibujos, yo me aferré a él y mi mamá, con una sonrisa de complicidad, me lo compró.

Miguel simplemente señala: “Sinceramente de esa primera vez, pocos, ya que fui con mi papá de rápido por un libro que él buscaba”. El relato de Nitzin, quien tendría uno o dos años, se refiere más a sus sensaciones que a sus experiencias: “Olía bonito, tenía un año o dos... (así que no recuerdo mucho fechas), pero se veía todo luminoso; había ruido, pero todo el ambiente se sentía cálido; había muchos colores... muchas sensaciones llamativas, pero nada agresivas o intempestivas”. Olivia señala: “Estaba aún muy pequeña, pero aún recuerdo de los eventos culturales. El desfile de clausura caminando por el centro con los disfraces”. En los recuerdos de Mariana, son las experiencias en los talleres las que guarda en la memoria:

Ese año (1996) asistí a varios talleres. Me parece que uno era impartido por parte de la PROFECO, en ese te enseñaban a hacer plastilina. También estuve en uno de cocina (no estoy segura de ese, quizá estoy mezclando recuerdos pues estaba muy chica. Tuve oportunidad de estar en un taller que estuvo durante muchas ferias y después desapareció, el de Alfarería y te enseñaban a hacer distintas figuras las cuales mandaban a hornear y debías recogerlas al final de la feria. Recuerdo con mucho gusto el taller del Juguete Tradicional el cual sigue impartándose (creo). En ese primer año que visité la feria hice algunos cuantos juguetes en dicho taller, el cual siempre estaba lleno, recuerdo hacer fila para poder entrar”.

Las reflexiones de los ahora jóvenes en torno a la experiencia de haber asistido por primera vez a la FENLIJ nos permiten conocer sus vivencias y experiencias, sus sensaciones y emociones. Tratamos con la subjetividad del individuo y vamos reconociendo lo que Belfiore y Benett (2006) llaman el *flujo de experiencias*, que transcurren en un proceso que tiene lugar en el tiempo, es una experiencia continua.

Varios de los sujetos a los que se aplicó el cuestionario afirman haber regresado durante varios años: Manuel acudió desde 1990 hasta

2007; Lorena asiste desde 1995, a la fecha; es el mismo caso de Nitzin; Olivia acudió de 1990 a 2005; Mariana, después de visitar por primera vez la feria en 1996, regresó en 2000 y siguió haciéndolo hasta 2011. El caso de Miguel es distinto, porque después de haber acudido en 1997, sólo regresó una vez más.

Al preguntarles sobre las imágenes que guardan en su memoria sobre la FENLIJ, las respuestas son diversas, las experiencias y vivencias se mezclan. Manuel señala:

Recuerdo que los días se pasaban muy rápido, pues siempre había algo que hacer: talleres, teatro, espectáculos, *rallys*, conferencias, películas, etc. Me gustaba que siempre se fomentó el uso de la imaginación y la diversión sana. Disfruté mucho los desfiles por la lectura y las presentaciones de libros; recuerdo la de Elena Poniatowska cuando presentó su libro *Paseo de la Reforma*. Los talleres que más recuerdo son los de Leer es Crecer, construcción de juguetes de madera, alfarería, elaboración de muñecos de totemoxtle, píntame un cuento. Los espectáculos de títeres en el patio central o los conciertos de la orquesta infantil son de los que más recuerdo. También valoro un concierto de la orquesta de salsa de la UV.

Lorena menciona:

En cada uno de mis recuerdos de las vacaciones, existe un recuerdo de la feria del libro; sin embargo, de los que más conservo son las imágenes de la feria por la noche, con sus pasillos iluminados y los estantes llenos de libros, el olor de los algodones de azúcar recién hechos, la música de son jarocho (principalmente del Tlen Huicani), los cuentacuentos y los malabaristas por los pasillos, el olor de la pintura y el papel con los que se hacían las actividades en los talleres.

Para Miguel, quien era adolescente, sus recuerdos tienen que ver más con la posibilidad de desarrollar aptitudes, de tener experiencias: “Demasiados y muy hermosos, ya que al siguiente año comencé a acudir como voluntario, en un inicio como apoyo a talleres, el de Píntame un cuento, en específico, pero por el ambiente y el gusto al evento, desde ese mismo año empecé a involucrarme más en el mismo”.

De las imágenes que guarda en su memoria, Nitzin selecciona las siguientes: “Cuando jugué con mis padres en un ajedrez gigante e hicimos juegos de mesa y *rallys*, cuando desfilamos muchos años por las calles de Xalapa, cuando nos preparábamos para los desfiles, cuando me sentaba en muchos *stands* y podía ojear libros por horas, percibiendo ese aroma a libro nuevo listo para ser leído, cuando fueron los Patita de perro, cuando se hizo el pastel, en los conciertos generales, cuando la Feria estaba realmente viva!!! [sic]”.

Olivia comenta: “La feria del libro fue una de las mejores experiencias de mi vida. Cada año esperaba con ansia el inicio de la feria. Eran las mejores vacaciones que podíamos tener. Todos los talleres me envolvían en un mundo diferente. El radio, periodismo, manualidades, historia, ciencia. Todas las actividades culturales. Teatro, música, cine”. Mariana, de forma muy similar a Olivia, acude a sus experiencias generales: “Son muchísimas las imágenes que tengo sobre la feria. Sin duda alguna, todas las escenas tienen de fondo al Colegio Preparatorio de Xalapa. Recuerdo a mis amigos de la feria del libro (talleristas, organizadores, a los libreros, personas que vendían como algodones, palanquetas), presentaciones de libro, algunos días en los talleres, días de lluvia donde corrías a los pasillos para no mojarte, los carteles de algunas ferias”.

Los seis jóvenes coinciden en que la FENLIJ fue muy importante en su relación con los libros, pues a partir de acudir a ésta, encontraron el gusto por la lectura y se volvieron lectores. Por lo que respecta a la influencia de la feria del libro en su relación con el arte y la cultura, los seis tienen una visión coincidente y restringen el concepto de “arte y

cultura” a los grupos artísticos que se presentan durante la Feria, reconociendo que ésta les permitió conocer la diversidad de manifestaciones artísticas: grupos musicales y grupos de danza folclórica, fundamentalmente.

A la pregunta ¿qué otras influencias reconoces en tu vida generadas por tu asistencia a la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil?, los jóvenes dieron varias respuestas: Manuel reconoce que la Feria le permitió darse cuenta de lo valioso de la creatividad; Lorena valora los amigos y amigas que encontró en ella; Miguel ve en la Feria la oportunidad que tuvo para trabajar allí apoyando en talleres; Nitzin la ve como el lugar de encuentro con los amigos; Olivia también se refiere a las amistades que allí encontró y las posibilidades de desarrollo intelectual; para Mariana fue su segunda casa y el lugar de reunión con los amigos.

Al cuestionarlos sobre la importancia de la FENLIJ coincidieron en contestar que se trata de una actividad de gran relevancia para la ciudad, pues le da imagen y brinda la oportunidad a sus habitantes de acercarse de manera gratuita a manifestaciones culturales.

Para complementar estos relatos vivenciales, acudimos a la edición conmemorativa por el 15° aniversario de la FENLIJ (2004). En el trabajo que lleva por título “Agradecimiento”, la joven Alaide Ventura Medina dice:

La Feria del Libro se ha convertido en una tradición, no sólo por cómo fomenta la lectura entre los xalapeños, sino por cómo propicia el ambiente adecuado para familiarizar a la población con los libros, las letras, la música folklórica, los cómics, el ajedrez y demás actividades que tal vez en otro contexto serían sinónimos de tedio o aburrimiento. Además, llegó para demostrar que leer es divertido, y escribir, más; para probarle al mundo que se puede ver al mexicano saliendo del edificio del que cuelga un gran letrero que dice “Feria del Libro”, con una bolsa llena de libros para los hijos y para los pa-

dres y abuelos, quienes caminan complacidos, con una gran sonrisa en los labios y muchas anécdotas que comentar. (p. 29)

A través de este trabajo (que es sólo un bosquejo de lo que podría ser una investigación sobre el impacto de la FENLIJ en los niños y jóvenes asistentes a este evento), hemos recuperado algunas de las experiencias de la biografía de seis jóvenes; cinco de ellos acudieron por primera vez a dicho evento siendo muy pequeños y lo hicieron hasta ser jóvenes, lo que nos permite considerar su discurso como este *flujo de experiencias* implicado en una evaluación de impacto.

Varios de los relatos tienen que ver con el edificio, una construcción emblemática de la ciudad de Xalapa que en 2005 fuera declarada Patrimonio Cultural de los Veracruzanos, dado su valor histórico y arquitectónico. Esta característica del espacio donde transcurre la FENLIJ es uno de los determinantes a considerar para la evaluación de impacto de una actividad cultural. Durante tres años (1993, 2003 y 2004) la FENLIJ cambió de sede; a la escuela primaria Enrique C. Rébsamen en la primera ocasión, y al Centro Cultural Los Lagos en las dos restantes, causando con el descontento de la población. El Colegio Preparatorio de Xalapa es un edificio de tres niveles con un patio central; los pasillos exteriores de los tres niveles se cubren con estanterías llenas de libros, por lo que tan sólo ingresar al edificio durante la realización de la FENLIJ constituye ya una experiencia estética y emotiva que no se puede disfrutar en otras locaciones.

Los relatos de los seis jóvenes nos permiten encontrar parte de las vivencias incluidas en el flujo de experiencias que White y Hede (2008) proponen considerar para la evaluación de impacto: la relación con los otros asistentes a la feria, los comportamientos de la persona y sus reflexiones sobre las consecuencias de haber asistido a este evento. El análisis breve de estos relatos nos permite concluir lo siguiente:

1. La FENLIJ es una actividad que permite valorar el impacto en los jóvenes que acudieron a ésta siendo niños, en función de sus re-

cuerdos y del sentido que tiene para ellos la feria como espacio de encuentro y como lugar generador de amistades.

2. El acompañamiento de la familia fue determinante para que niños y jóvenes visitaran la FENLIJ.
3. En la FENLIJ confluyen varias de las dimensiones del concepto de ocio que la hacen más atractiva, pues incluye características lúdicas, festivas, solidarias y consuntivas, constituyéndose en un mosaico diverso de oferta cultural.
4. El impacto de la FENLIJ en los jóvenes que respondieron el cuestionario tiene que ver con valores como la amistad, la imaginación, la creatividad, la libertad y el aprecio al conocimiento.
5. La FENLIJ es vista por los jóvenes como una posibilidad de desarrollo laboral en un espacio de ocio, entretenimiento y diversión.

LOS ROSTROS CULTURALES DE XALAPA: CONSUMO Y OFERTA CULTURAL ANTE EL NUEVO MILENIO

La FENLIJ es un proyecto vivo y, por ello, resulta afectado por los contextos locales, nacionales y globales. Las circunstancias que rodearon su nacimiento en 1990 ya no son las mismas 24 años después. Actualmente, y de acuerdo con las últimas cifras del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), la población de Xalapa es de 457 mil 928 habitantes, es decir, casi 170 mil habitantes más que cuando inició el proyecto *Las cuatro estaciones del libro*. Cuando la feria apareció en el panorama xalapeño no había oferta cultural específica para niños y jóvenes, menos aún durante las vacaciones de verano.

En Xalapa, a partir del año 2000, se inicia un proceso de crecimiento desordenado e intenso que ha modificado los hábitos de sus pobladores: nuevas plazas comerciales han suplido a los lugares de reunión habituales, como parques y cafés; el centro de la ciudad es cada vez más caótico por la cantidad de vehículos y las personas prefieren encontrarse en sitios donde estacionar sus coches no resulte problemá-

tico. Así, parte del consumo cultural se ha reubicado en estos nuevos espacios. Por otro lado, las condiciones de inseguridad que privan en muchas de nuestras ciudades se han presentado también en Xalapa, y los pobladores buscan lugares en los que aparentemente haya mayor vigilancia.

De manera simultánea, al iniciar el siglo XXI se modifican los hábitos de consumo y las formas de concebir el tiempo y el espacio de los habitantes de Xalapa –al igual que los de diversos lugares del mundo–, como consecuencia del desarrollo acelerado de la tecnología, lo que incide también en la disminución de la capacidad de asombro. ¿Cómo lograr que un niño se sorprenda y se sienta atrapado por algo, si cotidianamente encuentra esa posibilidad a través del uso de las nuevas tecnologías de la información, si con sólo tener en la mano un celular o una tableta puede trasladarse a otros países, a otros planetas?

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Si bien el modelo de planeación cultural que se empleó cuando surgió la FENLIJ resultó exitoso, ya no es posible continuar con dicho esquema. Se requiere hacer una autocrítica de las formas de organizar la acción cultural, en particular la referente a la promoción de la lectura, así como las carencias que se tienen en la gestión cultural en Veracruz para la formación de públicos nuevos. Hay que volver la mirada hacia el espacio público y considerar estudios como la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, que publicara el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 2010,⁸ que arroja información muy valiosa para la planeación de actividades culturales a partir de nuestros públicos.

8 Secretaría de Cultura. (2014). Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales. México: Secretaría de Cultura. Recuperado de: http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/

Algunos datos de lo que sucede en Veracruz: 16% de los encuestados señalan no tener nada de interés en las actividades culturales (teatro, danza, cine, literatura y conciertos); 33% poco interesado; 29%, algo interesado, y sólo 11% está muy interesado. Cuando se pregunta a los encuestados si alguna vez han ido a alguna librería, contesta que sí 59%; no, 38%, y no recuerda, 3%. Cuando se les pregunta si alguna vez han ido a una librería o tienda donde vendan únicamente libros, las respuestas son las siguientes: sí, 37%; no, 60%, y no recuerda, 3%.

Por lo que respecta a la información relativa a la lectura, Veracruz arroja datos preocupantes: en cuanto a los libros de esparcimiento leídos, no llega ni siquiera a un libro por año; 16% compró al menos un libro en el último año; 22.8% ha leído por lo menos un libro en el año; 51.90% compra sus libros en librerías; 15.74% en tiendas de autoservicio; 8.89% en puestos ambulantes; 8.81%, en ferias del libro; 3.54%, en puestos de periódicos; 2.99% en tiendas de libros usados o viejos. Cuando se pide a los encuestados que digan dos palabras con las que relacionen la cultura, los resultados son también interesantes: en primer término está la música, y en octavo lugar, los libros.

A partir de este primer diagnóstico del consumo cultural, se podría pensar que urgen más ferias del libro y acciones para promover la lectura. Sin embargo, ¿hasta qué punto estos festivales en torno a la palabra realmente fomentan el gusto por la lectura y los libros o repiten el esquema comercial de cualquier otro espacio donde se lleva a cabo el proceso de compra y venta?

Los niños y los jóvenes de hoy se comunican de otra forma; su lenguaje y la manera de insertarse en el mundo tienen que ver con las nuevas tecnologías de la información. Los procesos de comunicación y cultura sufren cotidianamente la influencia de la globalización y la repercusión de la inmediatez tecnológica; los ritmos y la atención de los jóvenes están centrados en ello. Habrá que encontrar las herramientas adecuadas para seguir compartiendo la palabra en el marco de nuevos contextos. Ahora Xalapa rebasa el medio millón de habitantes, y

aunque las desigualdades sociales crecen cada día más, los ciudadanos xalapeños nos encontramos en el uso de las nuevas tecnologías: reproductores de música, celulares y computadoras son hoy un menú compartido por muchos. Hace 24 años se pretendía que al finalizar el siglo xx, se acabaría con el analfabetismo. Ahora la propuesta se enfoca hacia el libre uso del Internet y a que no existan analfabetas digitales. Otro es el mundo que vivimos; otra es la historia de la gestión cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- BELFIORE, Eleonora y Benett, Oliver. *Rethinking the Social Impacts of the Arts*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, UK, 2006.
- CAMPOS, Luis y Peters, Tomás. *Experiencias artísticas, resonancias biográficas. Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012)*, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Chile, 2012.
- INEGI. (2015). Número de habitantes. México: *Cuéntame... Información por entidad*. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/ver/poblacion/default.aspx?tema=me&e=30>
- INEGI. (2015). Analfabetismo. México: *Cuéntame... Información por entidad*. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P>
- IVEC, *Cuentos y Crónicas de la feria. Edición Conmemorativa*, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2004.
- JIMÉNEZ, Lucina, *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México, 2006.
- MONTES, Graciela. *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Colección Espacios para la Lectura, FCE, México, 1999.
- PETERS, Tomás. “Nuevos mapas y territorios de la investigación en cultura + desarrollo: Gestión cultural, consumo cultural e impacto de las

- artes” en País Andrade, Marcela y Molina Roldán, Ahtziri (compiladoras). *Cultura y Desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*, De la Vega Editores, México, 2013.
- PETIT, Michel. *Una infancia en el país de los libros*. Editorial Océano, México, 2008.
- PICCINI, Mabel; Rosas Mantecón, Ana & Schmilchuk, Graciela (coords.). *Recepción Artística y Consumo Cultural*. CONACULTA, INBA, México, 2000.
- SAN SALVADOR DEL VALLE, Roberto. (2000). Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura. Ciudad de Panamá, Panamá: *Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/delvalle.htm>
- SECRETARÍA DE CULTURA. (2014). Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales. México: *Secretaría de Cultura*. Recuperado de: http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/
- SUBSECRETARÍA DE PLANEACIÓN. (2012). Cuadernillos Municipales, 2012. Xalapa. Veracruz: *Cuadernillos Municipales, 2012*. Recuperado de: <http://www.veracruz.gob.mx/finanzas/files/2012/04/Xalapa.pdf>
- UNESCO. (2011). *793 millones de personas no saben leer ni escribir* [comunicado de prensa]. Recuperado de: http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/793_millones_de_personas_no_saben_leer_ni_escribir/
- [HTTP://BIBLIO.JURIDICAS.UNAM.MX/LIBROS/4/1608/14.PDF](http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/4/1608/14.pdf)
- [HTTP://WWW.VERACRUZ.GOB.MX/FINANZAS/FILES/2012/04/XALAPA.PDF](http://www.veracruz.gob.mx/finanzas/files/2012/04/xalapa.pdf)

GESTIONANDO CON-CIENCIA UN CASO DE ÉXITO: 30 AÑOS DE *SÁBADOS EN LA CIENCIA EN XALAPA*

ADALBERTO FOX RIVERA¹

Si la humanidad supiera qué profundo placer embarga a quienes escrutan el cielo [...], media Europa estaría cubierta con telescopios en lugar de bayonetas.

CAMILLE FLAMMARION

La ciencia es cultura. La política cultural necesita gestores culturales que actúen como mediadores entre la creación, la participación y el consumo cultural. Sin embargo, no incluye ningún tipo de formación científica, la gran olvidada de la cultura. El mercado de la cultura necesita profesionales con una buena preparación en Economía, Derecho e idiomas, además de una sólida formación humanística. También debería incluir una formación básica en ciencia y comunicación de la ciencia.

FRANCISCO VILLATORO

LOS PUESTOS DE TRABAJO MÁS IMPORTANTES de los gestores de cultura científica deberían ser: responsables de instituciones y altos directivos de políticas de cultura científica; gestores de políticas y planificación de cultura científica; responsables y directivos de industrias y empresas

1 Licenciado en Comunicación con especialidad en Gestión Cultural por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y la Universidad Veracruzana (UV). Actualmente es Coordinador de Difusión de la Investigación en la Dirección General de Investigaciones de la UV. Además trabaja en varias instancias dedicadas a la divulgación del conocimiento científico y de humanidades y las artes en el estado de Veracruz.

dedicadas a la comunicación científica; técnicos en animación y dinamización de eventos de comunicación científica; especialistas en investigación y documentación asociada a la cultura científica; especialistas en asesoramiento en cultura y comunicación científica; responsables de imagen, comunicación y marketing asociado a la comunicación científica; profesionales de los medios de comunicación e industria editorial en temas científicos y técnicos, y, finalmente, gestores de recursos humanos en la materia.

Los gestores culturales trabajan con el patrimonio, las artes plásticas, los centros documentales, las industrias culturales, el turismo, el diseño y el desarrollo territorial desde diversos espacios laborales, como son los museos, las bibliotecas, los archivos, los sitios históricos y arqueológicos en el caso del patrimonio, o las artesanías, la gastronomía, las tradiciones populares, las ferias y las festividades religiosas, entre otros, en el caso del desarrollo territorial. Dentro de estos espacios deben cumplirse distintas misiones, como la elaboración de políticas, la administración, la animación, la investigación, que no responden a un único perfil profesional. (Villatoro, 2013)

Por esta razón, entre otras, es importante leer a la comunicación como gestión cultural. En nuestro país son diferentes y muy variadas las experiencias de comunicación científica, en universidades públicas principalmente; por otro lado, la gestión cultural pocas veces incluye a la comunicación de la ciencia, ya que sólo se considera como parte del proceso de difusión y promoción del producto concluido. Y de eso tenemos culpa las propias IES.

Los programas que tiene como objetivo la comunicación científica en las universidades públicas o a través de las instancias nacionales, dedican sus esfuerzos a difundir los resultados de su producción científica; a la formación de nuevos recursos para la investigación; en el despertar las vocaciones científicas, en general en la formación de una cultura científica.

Sin embargo, las dependencias de las IES que tienen como objetivo la comunicación de la ciencia no cuentan con una uniformidad ni de nombres ni objetivos, y no cuentan con programas similares; por lo tanto, no se visualizan como acciones semejantes que tienen gran importancia para la sociedad, como veremos a continuación.

Consultar los sitios *web* de 33 IES nos permitió recabar los siguientes datos:

1. Divulgación científica, comunicación pública de la ciencia, difusión del conocimiento científico, difusión científica y tecnológica y otros términos, son utilizados indistintamente para referirse a un mismo concepto.
2. De este total de 33 universidades públicas mexicanas, 18 manejan el concepto de divulgación de la ciencia (o alguna de sus sinonimias) en su filosofía de trabajo (misión y visión).
3. Sólo 13 cuentan con una dependencia que trabaja exclusivamente en tareas de divulgación de la ciencia, las cuales, en su mayoría, dependen administrativamente del área de investigación y no de la de comunicación. Esta última está más frecuentemente relacionada con la difusión de las artes y la literatura.
4. Una parte importante de los programas que se desarrollan en las universidades estatales proviene de iniciativas a nivel nacional, tales como: la Semana Nacional de Ciencia y Tecnología, Sábados o Domingos en la Ciencia, Verano de investigación científica, Olimpiadas del conocimiento, Leamos la ciencia para todos.

Considerando lo anterior, 20 de las 33 universidades analizadas cuentan con muy pocos programas y/o proyectos de comunicación científica, no cuentan con ellos, o no pudieron ser identificados a través de su sitio *web*. A pesar de lo anterior, se observó que la mayor parte de ellas realiza diversos esfuerzos en torno a este tema, ya sea a través de publicaciones o bien mediante cursos, talleres, congresos, etcétera. Sin embargo, no se reconoce una estructura que sistematice el trabajo.

Hay también, sin duda, esfuerzos muy destacados que pueden considerarse como un modelo a seguir o punto de partida para nuevas propuestas:

- El trabajo de la Universidad Autónoma Metropolitana, con apoyo del Instituto de Ciencia y Tecnología del DF y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), en la elaboración de la *Enciclopedia de las Ciencias y la Tecnología en México* EMC=Cosmos, que reúne en 9 tomos el conocimiento de las diferentes disciplinas científicas desarrolladas en México en los últimos 200 años.
- El trabajo que realiza la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde su Dirección General de Divulgación de la Ciencia.
- La producción y distribución de material videográfico que realizan la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) a través del Canal Once y TV UNAM.
- Las producciones radiofónicas de diversas universidades.
- La infraestructura de apoyo a la divulgación de la ciencia: museos (Tezozómoc y Universo del IPN y la UNAM, respectivamente), el planetario del IPN; la Casa de la Ciencia de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, el importante trabajo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), etcétera. Por sólo mencionar algunos.

Sin embargo, estas acciones no se consideran como resultado o como parte de la cultura, de la gestión cultural.

LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

A partir de 2011 el Consejo General Universitario de la UV aprobó la creación de la Dirección de Comunicación de la Ciencia, cuyas funciones y acciones se pueden consultar en <http://www.uv.mx/cienciauv/>. Como puede observarse, es una dependencia de la Dirección General de Difusión Cultural, ya que a partir de la administración universitaria 2013-2017 se considera a la ciencia como parte de la cultura.

Por otro lado, a través de la Dirección General de Investigaciones de la UV se coordinan actividades que fomentan la difusión de los productos de la investigación y la formación de nuevos recursos humanos para este fin.

Desde esta entidad se establece el contacto con los programas nacionales que promueven acciones similares en el Consejo Veracruzano de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico (COVEICYDET); el Consejo nacional de ciencia y tecnología CONACYT; el Fondo de Cultura Económica (FCE), y la Academia Mexicana de Ciencia (AMC), que fomenta en el país la formación de una cultura científica, a través de programas como Verano de la Investigación Científica, Olimpiadas del conocimiento y Domingos en la Ciencia, del cual nos ocupamos en esta aportación.

Aquí es importante señalar que la Dirección de comunicación de la ciencia de la UV no ejecuta todos los programas de difusión, comunicación o promoción de la ciencia, sería imposible. Se encarga de dar seguimiento a cada acción, y faltaría hacer visible, de manera unificada, en un solo ente, las acciones que se realizan en todo el estado para impactar positivamente entre la población sobre la producción científica y, finalmente, la aportación que hacen los investigadores, docentes, alumnos, ejecutantes y creadores en beneficio de la sociedad, como parte de nuestra cultura.

DOMINGOS EN LA CIENCIA

Hace ya 32 años, en 1982, un grupo de destacados científicos mexicanos –físicos en su mayoría– se propusieron compartir sus conocimientos a un público no especializado, dirigiéndose principalmente a niños y a sus papás que asistían los domingos al Museo de la Comisión Federal de Electricidad (CFE) en el Distrito Federal, a través de experimentos, charlas o exposiciones interactivas. El inicio no fue fácil, pero poco a poco han logrado un público asiduo, consolidándose como uno de los

mejores programas de divulgación de la ciencia en México, bajo el título de *Domingos en la Ciencia*, coordinado por la AMC.

En 1984, la UV se une a esta idea y se integra a una actividad que, sin duda, lo que más requiere es constancia y permanente renovación. El proyecto de la UV se llama *Sábados en la Ciencia* y celebra este 2014 sus primeros 30 años de actividad ininterrumpida en Xalapa, Veracruz.

ASÍ NACIÓ EL PROGRAMA

En el verano de 1982, Guillermo Fernández de la Garza organizó una divertida sesión en el Centro Cultural José Martí, a un costado de la Alameda Central, junto a lo que era la Pinacoteca Nacional, en la Ciudad de México. La sesión consistió en una mesa redonda en la que participaron, además del Ing. de la Garza (actualmente Director Ejecutivo de la Fundación México-Estados Unidos para la Ciencia, A. C.), el Ing. José de la Herrán (que fue director de la revista *Información Científica y Tecnológica* del CONACYT y cofundador de la Sociedad Mexicana para la Divulgación de la Ciencia y la Técnica [SOMEDICYT]) y el Dr. Jorge Flores Valdés (actualmente Coordinador general del Consejo Consultivo de Ciencias de la Presidencia), entre otros, seguida de una conferencia de Alberto Báez. Este último, nacido en México, había ganado fama en Estados Unidos por sus innovaciones para enseñar y divulgar la física (aunque esa fama era minúscula comparada con la de su hija, Joan Báez, en ese entonces una de las cantantes *pop* más conocidas en el mundo). La conferencia de Alberto Báez no fue tal, más bien fue un espectáculo divertido, con demostraciones y experimentos que cautivaron al público que llenaba la pequeña sala del centro cultural.

El padre de Jorge Flores (físico, premio Kalinga de Divulgación de la UNESCO y fundador del Museo Universum) se hallaba entre los asistentes. Quedó maravillado con el evento y luego le insistió a su hijo

que se hicieran otras actividades del mismo tipo, con juegos y experimentos, para dar a conocer la ciencia al público en general, pero en especial a los niños.

Así nacieron los *Domingos en la Ciencia*, programa nacional dirigido actualmente por el Dr. Raymundo Cea Olivares, Premio “Andrés Manuel del Río” Nacional de Química, e Investigador nivel 3 del SNI, y coordinado por Margarita Pimienta desde sus inicios, en 1982. El programa logró extenderse a lo largo de todo el país y ahora tiene 34 sedes en el interior de la República Mexicana, desde Cancún hasta Ciudad Juárez, siendo Xalapa una de las primeras ciudades en integrarse (en 1984) con el apoyo de la Universidad Veracruzana.

NUESTRA SEDE: XALAPA

A través del Ing. Guillermo Fernández de la Garza² se logró el contacto para que la UV trajera a Xalapa este novedoso programa de conferencias. La Maestra Gloria Esperón Villavicencio, actualmente jubilada, ex directora de extensión universitaria y fundadora de los centros de idiomas en la UV, fue la primera coordinadora (con el tiempo logró la apertura de otra sede en Cancún, Quintana Roo). La primera conferencia en Xalapa corrió a cargo del Dr. Julio Rubio Oca, con el tema “¿Por qué el cielo es azul?”, en el Ágora de la Ciudad en julio de 1984. Durante dos años se recorrieron varios espacios –desde el auditorio de Arquitectura hasta la Galería Alva de la Canal–, con la presencia de reconocidos científicos y destacados divulgadores nacionales, como Julieta Fierro Goosman, astrónoma y ex directora de divulgación de la ciencia de la UNAM; Hugo Aréchiga, especialista en Fisiología y Biofísica; Jorge Flores y Guillermo Aguilar, ambos físicos y promotores

2 Quién dirige actualmente la Fundación México Estados Unidos para la Ciencia, A. C., que promueve la colaboración científica y tecnológica binacional, en temas como: el Desarrollo Económico a través de Empresas Innovadoras y la Enseñanza de la Ciencia y la Tecnología para la Innovación y la Competitividad

incansables de la ciencia; Pablo Rudomín, biólogo, fisiólogo, neurocientífico y académico mexicano; Arcadio Poveda, astrónomo, Premio Nacional de Ciencias; José de la Herrán y Guillermo Fernández de la Garza, entre otros muchos.

Desde su inauguración en 1986, el nuevo y moderno Museo de Antropología ha sido la sede. La coordinación continuó a manos de la Mtra. Gloria Guillaumin Tostado hasta 1993; con profesionalismo y diligencia, ella dio continuidad al programa durante varios años. A partir de ese año y hasta la fecha, el programa está a cargo de Adalberto Fox Rivera, quien actualmente lo coordina desde la Dirección General de Investigaciones de la UV.

Sábados en la Ciencia tiene la particularidad de ofrecer conferencias para todo público de una manera accesible y divertida, pero sobre todo con la presencia de destacados investigadores, no sólo de la AMC, sino también de la UV y del Instituto de Ecología, A. C.

Una de las características del programa en todas sus sedes es que no se repiten los temas –no así los conferencistas–, y de esta manera, a lo largo de 30 años, se han expuesto más de 650 temas científicos, tecnológicos, humanísticos y artísticos a un público muy diverso, en el que algunos estudiantes han logrado descubrir su vocación; incluso algunos jóvenes que asistieron a las primeras conferencias son ahora destacados investigadores y docentes en la UV.

OTRAS EXPERIENCIAS SIMILARES DE DIVULGACIÓN EN EL ESTADO DE VERACRUZ

A principios del año 2000, en el estado de Veracruz, cinco instituciones públicas y privadas –la UV, el Instituto de Ecología A. C., la Delegación Regional del CONACYT, la Secretaría de Educación y Cultura en Veracruz, así como GEO-Juvenil-Veracruz– contemplaron en sus programas diferentes acciones de divulgación científica encaminadas a fomentar la formación de una cultura científica entre la población.

Por ejemplo, la UV, a través de la Dirección General de Investigaciones, promueve proyectos importantes de comunicación de la ciencia junto con la AMC:

- *Viernes y Sábados en la Ciencia*: charlas de divulgación a cargo de investigadores de diferentes instituciones de educación superior en el país, en las ciudades de Xalapa y Veracruz.
- El *Verano y la Semana de la Investigación Científica*: programas de formación de nuevos recursos humanos en investigación.
- Las *Olimpiadas de Matemáticas y Biología*: dirigidas a estudiantes de educación primaria, con apoyo de las facultades del ramo.
- El programa *Cómputo para Niños*: con apoyo de la Secretaría de Educación y los ayuntamientos.

La UV, en coordinación con el FCE, el CONACYT, la SEP y la UNAM, entre otras instituciones, promueve y dictamina hasta la fecha los trabajos participantes en el concurso nacional *Leamos la Ciencia para Todos*, que en su última edición (2012) recibió más de 64,000 escritos entre resúmenes, ensayos y reseñas críticas de estudiantes de secundaria, bachillerato, universidades tecnológicas y públicas.

Además, la UV promueve diversos espacios en prensa, radiofónicos y televisivos que apoyan la divulgación de la investigación científica; contempla en los currícula universitarios de algunas facultades –como el caso de Biología– talleres de divulgación que han involucrado a los estudiantes en esta emocionante actividad. Nuestra universidad cuenta con más de 350 investigadores (sólo del Sistema Nacional de Investigadores) que están interesados en difundir el resultado de sus investigaciones en las áreas biológicas, de salud, administrativas, históricas, de ciencias básicas, psicológicas, literarias, artísticas, entre otras.

Es el mismo caso de los investigadores del Instituto de Ecología A. C., quienes además de sus investigaciones, cuentan con un espacio natural para la divulgación: el Jardín Botánico “Clavijero”, que recibe permanentemente a niños y niñas de todo el estado de Veracruz.

La Secretaría de Educación y Cultura del estado de Veracruz es la principal interesada en recibir en sus aulas los beneficios de las actividades de divulgación, por ello fomenta la presencia no sólo de investigadores, sino de catedráticos y alumnos universitarios, entre otros.

Estas instituciones juntas integran el comité organizador de la Semana Nacional de Ciencia y Tecnología, que promueve en todo el país el CONACYT, a través del Consejo Veracruzano de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico.

¿QUIERES SABER? CIENCIA Y ARTE PARA NIÑ@S

Comentamos ahora una experiencia de divulgación que involucró a niños, estudiantes universitarios e investigadores, que cambió la dinámica de trabajo del programa *Sábados en la Ciencia*, así como los procesos de gestión que se llevaban a cabo. El programa se denominó *¿Quieres saber? Ciencia y arte para niñ@s*, dentro de las actividades del programa *Sábados en la Ciencia*. Su objetivo fue acercar a los investigadores y docentes con los niños y niñas de 9 a 12 años, principalmente entre aquellos que habitaban en zonas periféricas de las ciudades de Xalapa y el puerto de Veracruz.

Este programa fue iniciativa de la Dirección General de Investigaciones de la UV, con el apoyo de Radio Universidad, el Instituto de Ecología A. C., la Delegación Regional del CONACYT en Veracruz y la Secretaría de Educación y Cultura en el estado, el cual comenzó sus actividades de divulgación científica en 1998.

Se programaron dos ciclos anuales –febrero-junio y septiembre-noviembre–, organización que aún se conserva por la aceptación que ha logrado, y debido a la coincidencia con los periodos o ciclos escolares. Se invitó a escuelas ubicadas en la periferia de las ciudades de Xalapa, Veracruz y Boca del Río, que por sus características socioeconómicas y culturales no asistían a los diversos espacios de divulgación científica o artística.

De acuerdo con el diagnóstico realizado previamente, a través de encuestas aplicadas entre los maestros frente a grupo de estas escuelas, los menores no tenían recursos para trasladarse al Museo de Ciencia o al de Antropología en Xalapa, ni al Acuario ubicado en el Puerto de Veracruz, y mucho menos acudían a otros espacios para recibir talleres o charlas de divulgación, como es el caso del programa *Sábados en la Ciencia*.

En un inicio, se seleccionaron seis escuelas primarias en Xalapa y cuatro en el Puerto de Veracruz para que participaran en el programa. Con una gestión ante la Dirección de Tránsito del Estado que facilitó el transporte, se organizó la visita de los menores a los museos mencionados, a las instalaciones de Radio Universidad, a una cueva natural denominada La cueva de la Orquídea y al Jardín Botánico Clavijero del Instituto de Ecología A. C. En estos espacios, además de la visita guiada, se llevaban a cabo charlas de divulgación a cargo de los investigadores universitarios. Los resultados fueron muy buenos, ya que entre 1998 y 2000 se atendió a más de 4,450 alumnos.

A partir de 2001 se modificó el programa de visitas a los centros de divulgación y se organizó la presencia de los investigadores en las escuelas, pues, debido al cambio de funcionarios en Tránsito, ya no se contaba con el transporte para el traslado de escuelas.

Esto modificó en parte el ideal principal del programa; sin embargo, nos permitió llegar a un mayor número de menores y cubrir otras escuelas que no estaban contempladas en el proyecto inicial. Durante 2001 y 2002, se beneficiaron más de 40 escuelas, incluso de nivel medio (secundarias), ubicadas no sólo en las zonas periféricas de la ciudad, sino en poblaciones cercanas a estas grandes ciudades. Durante ese periodo se logró la atención de más de 8,500 estudiantes.

LAS ACTIVIDADES

El oficio de nosotros, los periodistas, no es el de oscurecer las aguas para que parezcan profundas, usando un lenguaje ininteligible; es todo lo contrario, llevar claridad a donde existe confusión y llamar las cosas por el nombre con el que las conoce el pueblo.

ARÍSTIDES BASTIDAS

Las actividades del programa *¿Quieres Saber?*, como se mencionó anteriormente, consistían en charlas de divulgación a cargo de investigadores y catedráticos de la UV y del Instituto de Ecología, apoyadas en talleres y dinámicas a cargo de estudiantes universitarios. Eran charlas breves, monotemáticas, dinámicas y divertidas, que permitían, a partir de una pregunta generadora, despertar el interés de los menores; por ejemplo: ¿por qué el cielo es azul?, ¿sabes lo que comen las serpientes?, ¿cómo se mueve el mar?, o títulos interesantes: Cómo buscan novia los animales o Los extraños habitantes de los troncos podridos.

Posterior a la charla, se organizaba un taller o una actividad a cargo de estudiantes universitarios que planteaban, diseñaban y ejecutaban los talleres y dinámicas. Alumnos de las carreras de Biología, Ingeniería Ambiental, Medicina, Antropología, Historia y Pedagogía de esa época se daban a la tarea de compartir sus conocimientos, entusiasmo y energía para convivir con los menores; vinculación que resultó enriquecedora en ambos sentidos, tanto para el programa de *Sábados en la Ciencia* (que aún mantiene este espacio para los estudiantes), como para la formación de nuevos equipos de jóvenes interesados en realizar actividades de divulgación, totalmente convencidos de su elección profesional y vocacional, que derivan en investigadores y divulgadores comprometidos con las nuevas generaciones.

Esta actividad influyó a la Facultad de Biología de Xalapa, que incorporó a su currículo el Taller de Divulgación de la Biología,

a partir del tercer semestre de la carrera, en el cual los estudiantes, a partir de su propio interés en alguna tema en particular, proponían diferentes productos de divulgación: charlas, videos, programas interactivos, carteles, talleres, material didáctico, etcétera, y posteriormente lo aplicaban en escuelas primarias de la región. Su experiencia la plasmaban en un foro anual donde comentaban el resultado de su labor en divulgación.

Destacó también la Facultad de Ingeniería Ambiental, que despertó entre los jóvenes estudiantes una conciencia ecológica, la cual se plasmó en acciones de participación social. Por ejemplo, colaboraron en la limpieza del Cofre de Perote, se integraron a grupos de protección ambiental como GEO juvenil Veracruz, que promueve la ONU, y han impartido talleres en el Vagón de la Ciencia, ubicado en el Museo de Ciencia y Tecnología de Xalapa (espacio rescatado por las cinco Instituciones mencionadas con la finalidad de ofrecer charlas, talleres y dinámicas a los niños asistentes a este foco de divulgación científica).

UNA NUEVA EXPERIENCIA

La idea básica de la divulgación es llevar la ciencia al público y ayudar al hombre común a superar sus temores en relación a la ciencia.

MANUEL CALVO HERNANDO

Las actividades del programa que se desarrollaron a partir de 2003 hasta 2007 fueron en dos sentidos:

- a. Con la presencia de los investigadores y docentes en las escuelas de la periferia de Xalapa y Veracruz, de manera cotidiana y constante a partir de las solicitudes de las propias escuelas primarias y secundarias, de acuerdo con los intereses de los propios alumnos que sugerían temas o actividades.

b. Se estableció un espacio permanente en las instalaciones de Radio Universidad Veracruzana, ubicado en el centro de la ciudad de Xalapa, para que los alumnos interesados asistieran los sábados a ciclos de actividades científicas y artísticas.

En el ciclo febrero-abril de 2003 se programaron actividades con un tema en común: la naturaleza. En él participaron investigadores de los Institutos de Investigaciones Biológicas, Neuroetología, Genética Forestal, Ecología de Pesquerías, IIESCAS, de la Dirección General de Investigaciones y de la Facultad de Biología de la Universidad Veracruzana; además, investigadores del Instituto de Ecología A. C. y de Proyectos CONACYT. Se invitó a todos los niños y niñas interesados a que se inscribieran a este programa y a su club de ciencias, ya que el asistir a todas las actividades del ciclo les permitía obtener libros y materiales de divulgación científica.

De manera simultánea a las charlas y talleres, los pequeños elaboraban dibujos sobre el tema tratado, que eran expuestos al finalizar el ciclo. Los niños y niñas asistentes se inscribían gratuitamente en el Club de Ciencias del propio programa, la credencial del club les daba derecho a la recepción de material educativo o lúdico que era facilitado por las instituciones.

El programa continuó hasta 2007 para transformarse y pasar a ser parte de la nueva visión de *Sábados en la Ciencia*.

UNIÓN DE EXPERIENCIA E INNOVACIÓN

He querido presentar las ideas principales del modo más claro y simple posible respetando en general el orden y el contexto en los que fueron realmente concebidos.

ALBERT EINSTEIN

No es de extrañar que *Sábados en la Ciencia*, al ser un programa que siempre está evolucionando, busque nuevas fórmulas y estrategias de

comunicación de la ciencia a través de la gestión de espacios y recursos, que impacten y que vayan de acuerdo con los temas que aborda y las nuevas tendencias en la distribución del conocimiento.

A partir del surgimiento y de la sorprendente difusión y aceptación de las redes sociales, y de los conceptos de flexibilización de espacios de aprendizaje, *Sábados en la Ciencia* desarrolla una variante de conferencias itinerantes, que se sitúan en los espacios afines al tema con el objetivo de lograr el mayor impacto posible en la conciencia del público que acompañó al desarrollo de la actividad. Así es como el programa sale de su nicho tradicional, el Auditorio del Museo de Antropología, y se integra además a la modalidad de distribución del conocimiento a través de las redes de Facebook y Twitter.

Se mantienen las experiencias exitosas que se han alcanzado a través de los años: los ciclos organizados en dos periodos anuales; los temas de actualidad y pertinencia social; el interés y propuestas del público; adaptación del mensaje científico de divulgación a un público netamente infantil y juvenil, enriqueciendo y consolidando el mensaje científico durante la charla y con actividades en el espacio más idóneo que permita el desarrollo de una experiencia más profunda. Todo esto complementado con la incorporación de la tecnología de la información y la comunicación, a través del radio, entrevistas en televisión y la publicación de información relacionada al tema como preámbulo, al desarrollo de la conferencia a través de los medios tradicionales: periódico, boletines, etcétera, así como la constante difusión en los medios electrónicos y redes sociales.

La vinculación con los jóvenes universitarios que se unen como talleristas ha enriquecido en gran medida nuestro programa, ya que nos permitió interesar a los estudiantes en divulgar su propio conocimiento; exponer ante un público exigente y especializado, como son los niños; diseñar productos de divulgación; aprender de los expertos sobre cómo exponer y vincularse académicamente con ellos. Los grupos de talleristas que se han unido con gran entusiasmo al progra-

ma son de las facultades de Física, Matemáticas, Ingeniería, Biología, Antropología, Letras españolas y Ciencias administrativas, además de grupos organizados como RESU o el Herpetario de la propia Facultad de Biología.

Esta última acción nos ha permitido la formación de nuevos cuadros para la comunicación de la ciencia con estudiantes de licenciatura y posgrado, a quienes seguramente les será de gran utilidad en su carrera, entender la importancia de compartir el conocimiento; conocer y adaptar mensajes para públicos diversos, en este caso niños, y diseñar productos que apoyen su quehacer entre la población que debe conocerlo, en particular a los que trabajan en áreas de salud.

EJEMPLOS EXITOSOS Y OTROS NO TANTO

Por supuesto que no todas las acciones a lo largo de treinta años han sido totalmente exitosas. El público cambia y las formas de difusión se han modificado: lo que antes se promocionaba con folletos y carteles, algunas notas en el periódico local y la promoción de boca en boca, se trasladó a los diversos medios electrónicos, como páginas electrónicas, blogs, redes sociales (Twitter y Facebook). También en prensa, radio y televisión por medio de entrevistas.

En este proceso se transformó el público que regularmente asistía: pasó de papás con sus hijos (hace 30 años); posteriormente estudiantes de secundaria y bachillerato, y de nueva cuenta niños con sus papás e interesados en el tema. Los niños recibían temas muy diversos pero no todos pensados para los pequeños; el lenguaje no era el adecuado o resultaba tedioso en algunos casos. A los jóvenes de secundaria y bachillerato, invitados por sus maestros a asistir, muchas veces no les eran de interés todos los temas o los medios electrónicos los distraían durante las conferencias, que seguían el formato original: una exposición con imágenes y un espacio para preguntas.

En esta última etapa se consideraron los diferentes aspectos que pueden intervenir en una actividad que deseamos y nos interesa que sea exitosa.

Primero, se definió el público meta (niños y sus papás); por lo tanto, el título, la dinámica, la extensión de cada acción, los productos, imágenes, debían estar pensados en los pequeños de 6 a 12 años.

Se incluyó un taller inicial a cargo de los estudiantes, que fungía como introducción al tema, en el cual se involucraban con los niños y se realizaba un producto relacionado: dibujos, dinámicas, recortes, títeres, cuentos. Es decir, se dejó la parte creativa a los jóvenes estudiantes.

Posteriormente se pasaba a otro espacio en el Museo donde se ofrece la charla, no mayor de 30 minutos, con un lenguaje adecuado a su edad e imágenes interesantes, fomentando la participación de los niños, invitando a conocer de cerca los elementos de laboratorios o de exposiciones (microscopios, animales disecados, elementos químicos y de física, entre otros).

En otro sentido, un ejemplo exitoso es la experiencia desarrollada en los márgenes del Río Sedeño (en la ciudad de Banderilla, Veracruz) durante la celebración internacional del día del agua, que logró congregarse a más de 200 personas que se involucraron en la problemática que vive ese espacio de vital importancia ecológica, ubicado en los límites entre Xalapa y Banderilla. En el transcurso de esta actividad participaron personas de la zona interesadas en recuperar el espacio natural y otras del centro de nuestra ciudad, que desconocían completamente la situación de ese lugar. En esa oportunidad se desarrollaron talleres, charlas de expertos en ecología y cuidado del agua; se presentaron estrategias de conservación y recuperación ambiental, así como representaciones teatrales relacionadas al tema central, “El Agua y la contaminación”.

La publicación de este evento en las redes sociales dio como resultado la participación de personas que no asistieron al desarrollo pero que se sintieron libres de comentar y compartir sus ideas a través de las

redes, dando lugar a una discusión enriquecedora en torno a la importancia que tiene el cuidado de los ambientes naturales y, sobre todo, del agua como recurso no renovable.

Otra experiencia interesante fue el ciclo “El cielo de los mayas”, que se realizó a fines del año pasado, previamente a la ola de mala información que auguraba el fin del mundo a través de las profecías mayas. Nuestro programa dedicó un ciclo completo con expertos en arqueología, astronomía, matemáticas mayas, ciencias de la tierra, los mayas de hoy, dinosaurios (por el meteoro Chicxulub), entre otros, que permitieron dar una visión científica a un tema que inquietó a muchos.

RESULTADOS

Luis Estrada llegó a la física por casualidad. “En mi niñez no sabía qué era ser físico ni entendía de qué se trataba la física, aunque desde muy joven tuve una tendencia hacia el saber científico”. Tampoco se imaginaba en ese entonces que llegaría a dedicar sus esfuerzos a divulgar desde la ciencia las maravillas de la materia, la naturaleza, la cultura y el cosmos, hasta convertirse en una figura señera de la comunicación de la ciencia en la UNAM, en México y en Latinoamérica.

CONCEPCIÓN SALCEDO

El Dr. Luis Estrada recibió la medalla al mérito universitario en la Feria del Libro de la Universidad Veracruzana en 2014

A lo largo de estos años hemos tenido la posibilidad de obtener resultados positivos y muy alentadores:

- La colaboración entre instituciones fortalece sus lazos y estimula el intercambio de experiencias entre investigadores, docentes y alumnos.

- El fomento de relaciones académicas entre estudiantes e investigadores universitarios que redundará seguramente en la participación de los primeros en los proyectos de investigación.
- La difusión de la labor de los investigadores que se incentiva a través de su participación en programas de divulgación del conocimiento.
- Los maestros de las escuelas primarias y secundarias receptoras se han enriquecido con la presencia de los investigadores, docentes y alumnos universitarios.
- La vinculación de las instituciones con su entorno social.
- La proyección y presencia de las instituciones públicas y privadas en zonas marginadas, como un compromiso social.
- Los principales beneficiados son los menores receptores al fomentar entre ellos una cultura científica que les abrirá mayores y mejores horizontes.
- Se promueve la participación de la familia en actividades que estimulan el interés y el desarrollo de la ciencia.

VISIÓN A FUTURO

Hay una selección natural de metáforas, imágenes, analogías y anécdotas. Se puede llegar casi a cualquier parte si se camina por un sendero bien pavimentado que el público pueda recorrer.

CARL SAGAN

Las perspectivas de participación de los investigadores, docentes, estudiantes universitarios y alumnos de las diversas instituciones y padres de familia que colaboran en este programa van en aumento cada año.

Se han ampliado los espacios de participación de nuestros investigadores y talleristas; a invitación de la Feria Internacional del Libro

Universitario de la UV se implementó la FILU-Niños, con una asistencia de más de 1,700 niños y jóvenes en 74 actividades, durante abril y mayo de 2014.

También las instituciones de formación de profesores de educación primaria se han acercado a nuestras actividades para conocer esta modalidad de enseñanza no formal de la ciencia.

Gracias a estas experiencias se ha proyectado la implementación de un programa que permita la formación de recursos humanos en la gestión de la divulgación del conocimiento y en la formación de divulgadores profesionales, considerando que la investigación, enseñanza y divulgación del conocimiento (científico, tecnológico, humanístico o artístico) es una actividad cultural.

Finalmente, dejamos en la mesa la necesidad de ampliar estas acciones a todo el estado, de hacerlas visibles como una actividad cultural, de unir esfuerzos y no trabajar de manera aislada. Es importante visualizar a largo plazo a dónde queremos y podemos llegar juntos; a través de estas experiencias podemos dejar constancia de que es posible. Gracias a ello, *Sábados en la Ciencia* seguirá por muchos años.

BIBLIOGRAFÍA

III CONGRESO CIENCIAS, *Tecnologías y Culturas. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento. Mirando al futuro de América Latina y el Caribe*. Universidad de Santiago, Santiago, Chile, 7-10 de enero de 2013. www.internacionaldelconocimiento.org

MÁRQUEZ NEREY, Ernesto, De Melo Freire Rossilho, Marilisa, Mena Young, Margoth, (coords.). *Simposio No. 3 sobre Comunicación de la Ciencia y la Tecnología en Latinoamérica*. Universidad de Santiago, Santiago, Chile, 7-10 de enero de 2013. www.internacionaldelconocimiento.org

MORENO MARTÍNEZ, Luis. *El cuaderno de Calpurnia Tate*. Madrid, España <http://elcuadernodecalpurniatate.blogspot.com.es>

- SALCEDO MEZA, Concepción. (2010). Luis Estrada Martínez. El pionero de la divulgación de la ciencia en México. ¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia de la UNAM. Recuperado de: <http://www.comoves.unam.mx/numeros/quienes/142>
- VILLATORO, Francisco R. (2013). Carnaval de Humanidades: La ciencia y el Grado de Gestión Cultural. España: *La Ciencia de la Mula Francis. El Blog de Francisco R. Villatoro*. Recuperado de: <https://francis.naukas.com/2013/01/22/carnaval-de-humanidades-la-ciencia-y-el-grado-de-gestion-cultural/>

¿QUÉ SE NECESITA PARA BAILAR “LA BAMBA”? EL SON JAROCHO Y SU “BASE MATERIAL”

RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ¹

EN EL CAMPO DISCIPLINARIO DE LAS CIENCIAS SOCIALES hemos caminado un largo tramo desde que, siguiendo los lineamientos del marxismo clásico, veíamos a las producciones artísticas simplemente como una superestructura dependiente de la base material de la sociedad, de los medios de producción. Ya no creemos más que las manifestaciones culturales y artísticas (la superestructura) estén determinadas completamente y en última instancia por su base económica; sabemos ahora que los mecanismos de reproducción de las manifestaciones artísticas son mucho más complejos que ese modelo que ahora nos parece tan simplista.

Sin embargo, en el afán de ocuparnos de todos esos múltiples y maravillosos procesos simbólicos al abordar las producciones artísticas, en muchos casos hemos dejado de lado los procesos materiales que permiten su producción y su reproducción, quizá por considerarlos parte de un enfoque superado. Creemos firmemente que esto no debe ser así. Si bien ya la “base material” no es la explicación última de todos los hechos sociales, y mucho menos de los culturales, también creemos que tiene un papel importante en el juego y rejuego de las manifestaciones artísticas en una sociedad, y que puede ser la fuente de un buen número de explicaciones concernientes a sus desarrollos. Cuáles son

1 Doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana (UV). Sus intereses incluyen la música popular mexicana, las identidades regionales y la globalización. Es investigador en el Centro de Estudios de la Cultura y Comunicación de la UV y director de <http://www.comosuen.com/>, programa de información dedicado a la difusión de la Música Afrohispana de las Antillas.

los mecanismos mediante los cuales se lleva a cabo la producción, distribución y consumo del son jarocho, son mecanismos de particular importancia que explican muchos de sus procesos.

El camino múltiple que ha recorrido el son jarocho, en un viaje con muy pocos casos su altura entre los estilos musicales del siglo veinte –de ser una música rural del sotavento veracruzano hasta el fenómeno multinacional de redes materiales y virtuales que constituyen su panorama contemporáneo– se comienza a explicar si intentamos comprender las diversas relaciones del son jarocho con sus medios de producción, que tienen que ver con las diversas circunstancias a las que ha tenido que enfrentarse a lo largo de este recorrido de varios siglos.

Los elementos a considerar en esta primera aproximación son quizá unos cuantos, pero permitirán comenzar a explorar este vasto campo que podemos imaginar como un iceberg tropical. El primero trata de la básica supervivencia de los actores del proceso, ¿cómo es que los músicos, como portadores del conocimiento musical, sobreviven en primera instancia como sujetos?, es decir, ¿cómo es que resuelven las necesidades básicas que les permiten continuar existiendo, cómo hacen para poner la comida en la mesa y un techo sobre sus cabezas?

Los tres siguientes tienen que ver con la tríada tradicional de producción, distribución y consumo que, bien sabemos, puede ser complejizada a muchos niveles; pero por el momento nos funciona tal cual, en este primer intento de dilucidar las “bases materiales” del son jarocho. Cómo es que la música es producida, en qué momentos y lugares y bajo qué circunstancias; cómo llega a sus oyentes-bailadores-consumidores; cómo es consumida, por qué medios; cuáles son los códigos y cómo se entienden, son algunas de las preguntas que intentarán encontrar una respuesta o cuando menos ser planteadas adecuadamente en las siguientes páginas.

LA SUPERVIVENCIA

En sus orígenes, en el ambiente rural que lo vio nacer, los mecanismos de producción del son jarocho tienen una estructura si no simple, sí más o menos clara. Los músicos involucrados en el son jarocho no dependen de la música para sobrevivir: normalmente tienen otras ocupaciones productivas y la música es practicada en los momentos de ocio y en el marco de las festividades colectivas que la arropan. No quiere decir que a veces los creadores no obtengan algún beneficio económico –en dinero o en especie–, pero no dependen de tales beneficios para sobrevivir; los medios para subsistir están resueltos al margen de la producción musical, generalmente a partir de los frutos de la tierra

La situación va cambiando a medida que el capitalismo va desarrollándose en estas tierras, con la consecuencia visible de la emigración de músicos hacia las ciudades, donde las cosas cambian dando lugar a una nueva estructura socioeconómica, a nuevas maneras de “ganarse la vida”. Para empezar, la concentración de la población permite un mayor número de eventos sociales que requieren de la participación de los músicos, lo que permite el intercambio de los servicios musicales por dinero y, en algunos casos, que dicha remuneración se convierta en la fuente principal de ingresos. Se siguen dando, sin duda, los casos de músicos de medio tiempo que no dependen de sus actividades musicales para sobrevivir, pero poco a poco, y conforme van creciendo las ciudades, el sonero jarocho “profesional” comienza a aparecer con, claro está, una serie de posibles variaciones y gradaciones.

Históricamente, esta posibilidad se comenzó a dar en las ciudades pequeñas y medianas del Sotavento, pero en realidad llegó a un momento paradigmático cuando los primeros músicos jarochos comenzaron a emigrar a la Ciudad de México, donde diferentes circunstancias coadyuvaron en este proceso de profesionalización. El tamaño de lo que ahora nos parece pequeña ciudad de México de los años 30 y 40, con una escena de música en vivo –nocturna y no– bastante saludable,

permitió la presencia de una serie de músicos que, fuera del ambiente tradicional del fandango, tuvieron que realizar un conjunto de cambios para integrar su música a las nuevas circunstancias: cambios que les permitieron tener los suficientes ingresos para sobrevivir, ingresos que venían de diferentes instancias. Algunos, los más famosos, como Andrés Huesca, participaban en las producciones cinematográficas que, además de permitir un ingreso en sí mismo, los daban a conocer al público y, como resultado, tenían un buen número de presentaciones en cabarets o centros nocturnos, amén de abundantes presentaciones privadas, en las que la pujante clase política proveniente de Veracruz era uno de los principales consumidores.

Los músicos no tan afortunados de todos modos se vieron beneficiados por el ambiente general; por lo menos tenían trabajo en los restaurantes de mariscos que normalmente mantenían ligas comerciales con Veracruz, cuando no se daba el caso que el dueño era, él mismo, veracruzano. Una generación importante de músicos de son jarocho —muchos de ellos ya no veracruzanos, por cierto— vieron en el trabajo de las marisquerías una fuente de sustento que ponía la comida sobre la mesa, aunque a costa de una serie de concesiones que años después les reprocharía el movimiento jaranero. Un papel similar al jugado por el cine lo cumplieron la radio y, un poco después, la industria discográfica; aunque representaban un ingreso económico, su función más importante era la de escaparate para conseguir trabajo en las presentaciones públicas.

La situación cambió, en cuanto a la cantidad de trabajo y de dinero, cuando los políticos jarochos comenzaron a ser desplazados por nuevas corrientes dentro del partido en el poder,² lo cual obligó a los músicos jarochos a refugiarse casi exclusivamente en los restaurantes de mariscos, con pocas oportunidades en la vida nocturna y pocos

2 Nos referimos al periodo posterior a los dos sexenios presididos por veracruzanos: Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958).

de ellos incrustados en los trabajos bien remunerados, como el Ballet Folklórico de Amalia Hernández y unos cuantos más.

Siguieron algunos años de incertidumbre mientras el son, en sus ambientes tradicionales, parecía estar condenado a muerte natural, aunque esto en realidad respondía a un proceso socioeconómico a nivel nacional, resultante de la situación de México como país dependiente dentro de la economía global y que tenía como consecuencia un descuido reiterado del campo en su papel de medio de producción y, por ende, un declive de sus manifestaciones culturales. Las pocas manifestaciones culturales tradicionales que permanecían eran aquellas que habían migrado junto con los millones de campesinos que llegaban a las ciudades. Tradiciones que debían adaptarse a las nuevas condiciones de producción, distribución y consumo propias de las ciudades, mientras que sus contrapartes rurales, que muchos pueden pensar como “originarias”, languidecían y declinaban.

Durante esos años algunos musicólogos –norteamericanos principalmente– comenzaron a realizar investigaciones de campo en el Sotavento veracruzano, que incluían grabaciones de las manifestaciones musicales que se negaban a desaparecer; esto y la conciencia continental de “rescate de los valores telúricos” que conllevaba el movimiento folklorista, hicieron que un grupo de músicos jóvenes comenzaran a voltear sus ojos al campo como fuente de inspiración. Nació entonces el movimiento jaranero como un movimiento reivindicador de las prácticas tradicionales del son jarocho. En el marco del impulso jaranero, la profesionalización se dio casi desde los primeros años, pero sólo en un conjunto muy reducido de agrupaciones que funcionaron como unidades de empresa con representantes y agentes, que permitieron a sus integrantes un ingreso suficiente como para vivir de la música, con grupos pioneros del movimiento como Mono Blanco y después algunos otros, pocos.

La pauta, sin embargo, siguió siendo que los músicos, complementaban su ingreso musical, cuando lo había, con otros, que en el

mejor de los casos incluía algunos relacionados con el son jarocho, como la enseñanza o la laudería, pero en muchos casos no. En el panorama actual, la presencia de una comunidad jarocho en los Estados Unidos representa un ingreso para un número reducido de ejecutantes que visitan periódicamente aquel país, lo que representa ingresos que permiten la subsistencia en general y la posibilidad de continuar con la labor cotidiana una vez de regreso en México, al mismo tiempo que se fortalecen las redes internacionales tan propias de esta etapa del movimiento jaranero.

LA PRODUCCIÓN

Un primer elemento a tratar dentro de este rubro son los conocimientos necesarios para que un músico pueda llevar a cabo su labor, es decir, los conocimientos musicales que son la materia prima del evento sonoro, que deben ser adquiridos para que éste pueda tener lugar. En los ambientes rurales los músicos adquieren sus conocimientos normalmente por medio de relaciones de maestro-aprendiz, proceso en el cual muchas veces el conocimiento es transmitido por imitación y aprendido por ensayo y error, aunque en otros sí existe una incipiente técnica pedagógica que permite que los conocimientos pasen del maestro al aprendiz. Por lo general no suponen un intercambio monetario, aunque no es raro que el aprendiz termine “haciendo mandados” a cambio de su instrucción.

En los ambientes citadinos las cosas cambian por la dinámica propia de las áreas urbanas, donde la posibilidad de un muchacho de permanecer tiempos prolongados con su maestro se ve reducida y los tiempos, por consiguiente, deben ser aprovechados de una mejor manera. Debido a esto se comienzan a estructurar mecanismos más cercanos a los de una experiencia formal de clase, normalmente de uno a uno, pero ya con un perfil más estructurado de pasar información musical que debe ser procesada por el estudiante.

El movimiento jaranero tuvo muy clara desde el principio la necesidad de crear y desarrollar formas de transmitir la información, y los grupos se convirtieron en células pedagógicas encargadas de llevar los conocimientos necesarios, principalmente a niños y jóvenes. El intercambio monetario fue muy escaso al principio, pero el desarrollo del movimiento ha adquirido a una presencia cada vez mayor de la figura de “taller”; ahí, un grupo de personas paga por los servicios de un instructor, que en muchos casos obtiene ingresos significativos por esta práctica, principalmente cuando tiene la movilidad necesaria para visitar diversos lugares en Veracruz, en México y en los Estados Unidos. Ingresos difíciles de medir, pero que seguramente pueden llegar a representar en algunos casos una entrada importante suplementaria, a otros tipos de trabajo; la ejecución musical es sólo uno de ellos y también se puede incluir toda la gama de ocupaciones que la ciudad puede ofrecer.

Los músicos utilizan los conocimientos adquiridos de diversas fuentes para producir son jarocho con varias modalidades; algunos producen música como la aprendieron de sus maestros, sin mucha preocupación por estar cumpliendo algún papel; otros lo hacen con plena conciencia de estar “rescatando”, o cuando menos “apoyando”, a una tradición que es fundamental mantener para diversos usos sociales que no abordaremos por el momento. Algunos la producen como un medio de expresión; otros más, como un medio de subsistencia, y en muchas ocasiones, por ambas razones.

Una vez adquiridos los conocimientos necesarios (“la materia prima” de este proceso de producción), el siguiente paso es cómo es que van a ser organizados para ponerlos a disposición del receptor. En los ambientes rurales de finales del siglo XIX, cuando el son jarocho ya tiene conformadas sus prácticas musicales, esto se da alrededor de los fandangos, donde los músicos acuden atraídos por la fiesta y, al conocer el mismo repertorio y compartir los mismos códigos, simplemente se reúnen a ejecutar los diferentes sones necesarios para llevar a cabo el fandango.

El concepto de “grupo” o “conjunto” musical, en el sentido de un número limitado y recurrente de personas que tocan juntos de manera cotidiana e incluso tienen un nombre que los identifica, no existía en el son jarocho tradicional. Los músicos tuvieron que recurrir a él cuando las exigencias de una escena musical urbana reclamaron ejecuciones más pulidas, más reconocibles y, sobre todo, que tuvieran unas características específicas que deberían ser reproducidas entre ejecución y ejecución, lo que requería una integración mayor entre los integrantes del conjunto musical. Nacen así grupos como Los Costeños o el Conjunto Medellín, que comienzan a desarrollar al mismo tiempo estilos propios, reconocibles, que les permiten competir dentro del mercado laboral propio de la ciudad de México.

El movimiento jaranero, a pesar de decirse reivindicador del son jarocho tradicional, retoma esta característica del llamado son blanco,³ y desarrolla desde un principio el concepto de grupo alrededor de un nombre y sobre todo de figuras clave. El grupo como concepto se conserva a pesar de que algunos de los músicos pueden entrar o salir, mientras se mantengan el nombre y algunos músicos (o en algunos casos, incluso solamente el “dueño” del nombre) que dan coherencia al grupo. Esto cambia de muchas maneras las formas de producción de la música, ya que si bien los músicos siguen compartiendo el repertorio general, que se mantiene más o menos fiel a ciertos cánones heredados de la tradición, la sola dinámica de tocar con los mismos elementos posibilita algunos procesos de ejecución musical que conllevan a la creación de estilos propios y reconocibles.

Estos estilos, aunados a la conciencia de la creación y la originalidad, contemplan algunos elementos históricamente novedosos. Por

3 Nombre con el que se ha conocido a la vertiente del son jarocho que al emigrar a la Ciudad de México tuvo que cambiar algunos de los elementos sociales y musicales del son jarocho rural. Se han utilizado otros términos que lo tratan de describir, pero tienen connotaciones peyorativas que no apoyamos, como “comercial”, “charolero” o “marisquero”.

un lado encontramos la recreación de los sones tradicionales, con los llamados “arreglos”, en los cuales un grupo de músicos decide colectivamente ejecutar un son de una cierta manera, que intenta no parecerse a como los demás grupos lo ejecutan, por el otro lado está la posibilidad de creación de nuevos sones producto de la creatividad individual y/o colectiva de los miembros del grupo, coadyuvando aun más a la creación de una personalidad estética propia y definida que los diferencie de los demás grupos, miembros del movimiento.

LA DISTRIBUCIÓN: ESPACIOS Y MEDIOS

El momento y el espacio del evento musical en el ambiente tradicional es el fandango, privado o público, en donde un grupo más bien reducido de personas posee los mismos códigos musicales, danzarios y líricos, y se embarcan en la fiesta para compartir la música, el baile y los versos, pero también la bebida, la comida, el cortejo y todo un conglomerado de eventos sociales interrelacionados, propios de las fiestas populares en cualquier punto de nuestro planeta.

A partir de los fenómenos migratorios que llevaron a los músicos de las zonas rurales a las ciudades pequeñas y medianas, y posteriormente a la capital de la República, el espacio natural del fandango es sustituido por otros espacios que imponen formas de ejecutar la música. Como ya vimos, el son jarocho llega a los espacios nocturnos urbanos y, por lo tanto, debe cambiar sus formas de presentarse: los sones se vuelven más cortos, el tempo se acelera y se piensa mucho más en una representación para ser vista que en una música que acompaña la fiesta y, por consiguiente, el baile.

Aparejado con esto, encontramos la presencia del son jarocho en las películas, donde sufre también una serie de modificaciones importantes, debido en buen grado a la poca preocupación de los directores por la autenticidad y a la mucha preocupación por atender las necesidades de entretenimiento del público cinéfilo en general, tanto de México

como de Latinoamérica. Al parejo con el cine encontramos a la radio, origen de la enorme presencia mexicana en Latinoamérica y, por supuesto, la industria discográfica, que mucho tiene que ver con la este-reotipación de los estilos de son jarocho más conocidos comercialmente, creados por Andrés Huesca y Lino Chávez, entre otros. Las versiones plasmadas en los discos fueron vistas por un sinnúmero de ejecutantes como *las versiones definitivas*, y dado el hecho de que se había roto la comunicación con los cultores originales del Sotavento tradicional, las nuevas generaciones de músicos aprendieron los sones de las versiones grabadas que fueron, de esta manera, repetidas una y otra vez, creando varias generaciones que se limitaron a copiarlas nota por nota y copla por copla. Algunas decenas de años más tarde llega el movimiento jaranero con una nueva visión.

El movimiento jaranero reivindica el fandango al igual que toda la tradición jarocho desde una perspectiva urbana y consciente –cuando menos en la primera época– de su papel de “rescate”, pero al mismo tiempo que reivindica y revivifica el fandango, lo transforma, creando de hecho nuevas maneras de hacer fandangos que se inspiran en los fandangos rurales tradicionales, pero que tienen que adaptarse al trasvasarlos a otros espacios culturales o geográficos. No es lo mismo un fandango tradicional en alguna de las zonas rurales de la sierra de los Tuxtlas, por ejemplo, que alguno de los fandangos organizados y convocados en los centros culturales de ciudades como Xalapa, México o Los Ángeles. En el primero, los códigos están internalizados por todos los asistentes y en los segundos no. Se tienen que inventar nuevos códigos, de forma consciente o inconsciente, para permitir el trasterramiento. Sin embargo, la figura del fandango se vuelve central para el desarrollo del movimiento jaranero y sigue siendo hasta la fecha una de sus principales banderas.

Se realizan fandangos a lo ancho y a lo largo del Sotavento veracruzano y en todas las áreas de influencia del son jarocho en la actualidad, desde la Ciudad de México hasta las comunidades transnacionales en

Los Ángeles, Austin o Chicago, y no sólo significa que se organizan fandangos públicos como parte de casi todos los encuentros de jaraneros o como parte final de conciertos, sino que se realizan también numerosos fandangos privados en casas particulares, donde solamente se persigue la convivencia propia de la fiesta. Esto último representa un grado de introyección del son jarocho que habla de un desarrollo muy interesante, quizá más determinante que los grandes foros o escenarios.

Paralelamente al fandango, el movimiento jaranero retoma algunos de los espacios propios de su predecesor, el son blanco, como el centro nocturno (ahora en forma de *culturantros*), y conquista escenarios y festivales en formato de concierto no sólo en el país, sino en el extranjero, e inventa algunos otros, principalmente la figura del Encuentro, que se comenzó hace alrededor de treinta años en Tlacotalpan y que ha sido reproducido con diversos grados de éxito en numerosos lugares dentro y fuera del estado.

EL CONSUMO

Como es de esperarse, cada uno de los escenarios que hemos visitado en esta apretada revisión de la base material del son jarocho supone formas diferentes de que la música llegue a sus destinatarios y, por ende, públicos diferentes. Los asistentes a un fandango tradicional, además de que compartían los mismos códigos musicales, danzarios y líricos que los músicos, formaban parte de un entorno sociocultural relativamente homogéneo que conllevaba formas de ser y de pensar codependientes. En la medida en que el fandango tradicional se hace cada vez más escaso, nace una nueva manera de “consumir” el son jarocho, y la comunidad participante en el fandango se convierte en “público”, es decir, en espectador que la mayor parte de las veces paga por presenciar el acto musical (en forma de entrada a un centro nocturno o a un cine, o comprando un disco), y por lo tanto contribuye a la subsistencia del músico y a la posibilidad de que el ciclo producción-distribución-consumo se pueda seguir repitiendo.

El movimiento jaranero poco ha hecho para modificar esta circunstancia, aunque ha introducido una variante importante desde el punto de vista del espectador: el consumidor de son jarocho se siente parte de un movimiento social que tiene la preocupación consciente de preservar algo que de alguna manera es importante para mantener la identidad. De cuál identidad estamos hablando varía según la posición social y cultural del involucrado, y no intentaremos dilucidarlo aquí. Tenemos que enfatizar solamente este papel consciente de consumidor que tiene el involucrado en el movimiento jaranero, que sabe que comprando los discos, asistiendo a los conciertos, comprando jaranas, tomando talleres de zapateado o versada, no sólo está consumiendo algo que le representa un placer estético o de otra índole, sino que al hacerlo está contribuyendo a fortalecer el movimiento y a mantener sus cánones funcionando.

LA GESTIÓN CULTURAL

Dedicaremos un breve apartado final a poner de manifiesto un elemento que cada vez va adquiriendo una relevancia mayor, aunque siempre ha estado presente en diversos modos y momentos: la Gestión Cultural. En el ambiente tradicional del fandango, si bien la Gestión Cultural se reduce a un mínimo, de todos modos las partes involucradas todavía tienen que ponerse de acuerdo para los fandangos; para realizarse, algunos de ellos necesitan cubrir un cierto número de gastos, incluso en aquellos que sólo necesitan una tarima.

En el momento en que el son jarocho comienza a abandonar sus escenarios culturales habituales –tradicionales– y comienza a enfrentarse con otras realidades, es cuando comienza a salir a flote la necesidad de una Gestión Cultural; no es que ésta no exista en los contextos tradicionales, sino que está tan profundamente imbricada en la trama social que es casi invisible.

Sin hilar demasiado fino, podemos hablar de esta primera generación de gestores, con hablamos de personajes como Lorenzo Barce-

lata cuando comienza a incluir son jarocho en sus grabaciones y en sus películas, en una época en que “lo jarocho” todavía no formaba parte de la escena nacional; u otros personajes como Paco Tripa, veracruzano emprendedor que fue figura importantísima en la vida de diversos músicos veracruzanos como Andrés Alfonso o Memo Salamanca, al convertirse en el enlace con la ciudad de México y, por lo tanto, pieza clave en la decisión de muchos de ellos para emigrar. Estos dos ejemplos –y muchos otros– fungieron como gestores culturales como ahora los concebimos: lo mismo organizaban bailes públicos y funciones privadas o giras artísticas, que llevaron a los primeros grupos jarochos a diversos lugares de nuestro país e incluso a los Estados Unidos. Estos primeros gestores eran a veces simples entusiastas o dueños de restaurantes o centros nocturnos, eran personajes de los negocios o de la política movidos muchas veces por la sola nostalgia del “pedacito de patria que sabe reír y cantar”, pero que aprendieron a preocuparse por los pesos y los centavos necesarios para establecer el son jarocho fuera de Veracruz.

El movimiento jaranero que en su discurso parece alejarse de las cuestiones económicas porque supuestamente empaña el objetivo último y puro de rescatar nuestra identidad primigenia, en la práctica ha sido muy consciente de la necesidad del gestor cultural –claro, con diversos grados de éxito e involucramiento–. Como tal, el movimiento jaranero no puede entenderse sin la presencia de la Gestión Cultural, porque podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que los primeros miembros del movimiento fueron, antes que nada, gestores que permitieron, gracias a su trabajo, colocar esta nueva forma de ejecutar el son jarocho basada en los cánones tradicionales.

Fue el entendimiento de los mecanismos de la Gestión Cultural el que llevó, por ejemplo, al grupo Mono Blanco a comenzar a trabajar con una representante que los colocó en los principales circuitos y festivales culturales de la época, y que posibilitó su internacionalización mediante el manejo de la estructura internacional de *managers* y

booking agents; pero también la Gestión Cultural estuvo presente en grupos menos internacionales y más apegados a sus regiones, como el grupo Tacoteno desde el sur y el Grupo Siquisiri desde Tlacotalpan, que entendieron que para poder trabajar en cumplir los objetivos propios del movimiento jaranero debían plantearse problemas organizacionales, económicos e incluso políticos para poder negociar apoyos, no sólo con los diversos niveles de gobierno sino con una sociedad civil que pocas veces se ha mostrado deseosa de apoyar el desarrollo del son jarocho.

Enfocar el desarrollo reciente del son jarocho desde el punto de vista de la gestión cultural nos provee de una serie de elementos que nos ayudan a entender mejor los procesos por los que ha pasado esta corriente sociomusical, así como de las herramientas de intervención necesarias para llevar a cabo la tarea de hacer permanecer esta tradición que, si bien lleva ya varios siglos sobre la tierra, puede desaparecer como estuvo a punto de hacerlo hace sólo unas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA LANDA, Homero. *Políticas culturales en el marco de la democratización: interfaces socioestatales en el movimiento jaranero de Veracruz, 1979-2006* (tesis de doctorado). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Xalapa, Veracruz, 2008.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo. *Historia, cultura e identidad del Sotavento*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, Distrito Federal, 2004.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Son jarocho: Guía histórico musical*. Comosuenta, Xalapa, Veracruz, 2007.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2006.

- GOTTFRIED HESKETH, Jessica Anne. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, 2005.
- HUIDOBRO, José Alejandro. *Los fandangos y los sones, la experiencia del son jarocho* (tesis de licenciatura). Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, Distrito Federal, 1995.
- KOHL, Randall. *Ecos de La bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946-1959* (tesis de doctorado). Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2004.
- PASCOE, Juan. *La Mona*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2003.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Testimonios del son jarocho y del fandango: Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo xx”, *Antropologías*. No. 66, INAH, México, 2003.
- SAUCEDO JONAPÁ, Francisco Javier. *El resurgimiento del son jarocho. Estado, cultura popular y globalización* (tesis de maestría). Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, Puebla, 2009.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIA DE GESTIÓN DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DEL DANZÓN A. C., VERACRUZ, MÉXICO

ANAID YOLATL CHÁVEZ TRUJILLO¹

INTRODUCCIÓN

PARA MOTIVOS DE ESTE TRABAJO se entenderá a la sistematización como “un proceso de conocimiento profundo de la práctica que desarrollan los agentes culturales, que busca reconstituir, analizar, problematizar, y comprender la experiencia, para la generación de aprendizajes significativos respecto de esta, en perspectiva del mejoramiento de la práctica”.²

Con base en dicho concepto, en este artículo se busca compartir los procesos que contribuyeron al desarrollo del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C. y sus proyectos, a partir de la recuperación de las experiencias prácticas, el rescate del conocimiento que desde el sentido común y la profesionalización de los actores involucrados se ha producido, así como comunicar las acciones que han servido de guía para otras organizaciones similares.

1 Licenciada en Ciencias de la Comunicación y estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Practica y estudia la perspectiva actual del Danzón en México. Además es Gestora Cultural en el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, A. C.

2 Guerra, *Elaborando un proyecto cultural*, 2012: 111.

UN POCO DE HISTORIA

El Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C. (CNIDDAC), se constituyó legalmente en 1998, con sede en el puerto de Veracruz, México, con la finalidad de ser un organismo no gubernamental que surge de y para la sociedad civil, a través del cual se pudiera establecer una vinculación formal entre los grupos de baile, orquestas, músicos, parejas, investigadores, promotores culturales e instituciones existentes en el país interesadas y/o dedicadas a la práctica y preservación del danzón, a fin de tejer una red para de manera conjunta, investigar, difundir y fomentar el desarrollo de la tradición danzonera en México.

El CNIDDAC –como se conoce por sus siglas– deriva, sin embargo, de las labores realizadas por *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*, que “nació como muchos otros clubes de danzón lo hacen, pero contaba con una particularidad: poner por primera vez como uno de sus objetivos primordiales la enseñanza a las nuevas generaciones”.³ Así, en 1989, *Tres Generaciones* se constituye como asociación civil, planteándose como objetivos principales:

1. Rescatar la pureza rítmica del danzón tradicional evitando su degeneración por imitación con otros ritmos ajenos a la cultura musical del veracruzano; y
2. Establecer academias de enseñanza a modo de que quien se interese por conservar esta tradición pueda ser debidamente orientado y mediante el estudio y la práctica a convertirse en depositario y transmisor de este ritmoailable a las futuras generaciones.⁴

No obstante la formalidad con que se integró *Tres Generaciones* y la especificidad de sus objetivos, quienes lo constituyeron como Asocia-

3 Figueroa, *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*, 2008: 16.

4 Veracruz, “Acta Constitutiva de Tres Generaciones del Danzón Veracruzano”, 1989: 3

ción Civil no eran más que un grupo de personas amigas aficionadas al danzón que desertaron del *Club de Bailadores de Danzón Hoy y Siempre del Puerto de Veracruz*, el primer club local de danzón constituido legalmente en asociación civil,⁵ pues con el cambio de directiva de esa asociación se determinó que a partir de entonces –1988– no incluirían a los niños en las participaciones de la agrupación porque atraían más la atención del público que los adultos.

De esta manera, y con la firme idea de que el danzón –entonces en franca decadencia– se preservaría con la participación de los niños, *Tres Generaciones* es estructurada administrativamente de la siguiente manera:

Presidente, Efraín Sierra Hernández; Vicepresidente, Ricardo Jiménez Gómez; Secretario, Gerardo Castro Pacheco; Tesorero, Antonio Rivera Torres; Secretaria de Relaciones Públicas, Rosa Abdala Gómez; Presidente de la Comisión de Honor y Justicia, Carolina Pacheco Chávez; Coordinador, Santa Gloria Vázquez Ravelo; Asesor Cultural, Francisco Rivera Ávila; Primer vocal, Bibiana Beltrán de Jiménez, y Segundo vocal, Clementina Méndez de Rivera.⁶

Si bien todos contribuyeron para la evolución de *Tres Generaciones*, el actor principal e impulsor de esta agrupación fue Rosa Abdala Gómez, quien a partir del sentido común, ejecutó (de 1989 a 1996) diversas actividades y aprovechó las oportunidades que se presentaban, las cuales permitieron el desarrollo de la agrupación. Además, sin proponérselo, propició que ésta tuviera un impacto importante a nivel nacional con relación a la difusión del danzón, y que derivado de la creación de vínculos con otros bailadores, gestores culturales y aficionados al danzón en diversos estados, se comenzara a construir una red que con el paso

5 Figueroa, *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*, 2008: 20.

6 Figueroa, *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*, 2008: 1.

del tiempo se ha ido ampliando y fortaleciendo, contribuyendo a que el danzón actualmente se baile prácticamente en todo el territorio nacional y sus bailadores y músicos hayan conformado una comunidad denominada danzonera.

El desarrollo, evolución e impacto de *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*, así como el cumplimiento de sus objetivos, se debieron, principalmente, a seis condiciones esenciales que tuvieron lugar de manera paralela y/o derivaron unas de otras –las cuales abordaré para brindar un panorama general del surgimiento del CNIDDAC–.

En primer lugar, aunque no poseían una técnica y se bailaba de manera empírica –pues como ya se mencionó, quienes integraron *Tres Generaciones* era un grupo de personas aficionadas al danzón–, la enseñanza a los niños se abordó con la misma seriedad que una disciplina artística. Así, sólo se les permitía presentarse en público, en el Zócalo de Veracruz, si tenían el nivel para expresar y proyectar a través del baile. A partir de esta determinación, *Tres Generaciones* se mantuvo en constante formación, evaluación y mejoramiento del trabajo realizado en el aspecto técnico del baile, condición que generó un proceso de profesionalización del danzón, que dio paso a un tercer elemento, es decir, al desarrollo de un método y una técnica de baile que, gradualmente, se fue gestando durante los primeros siete años de vida de la agrupación, construidos a partir de la selección, adaptación e integración de los conocimientos adquiridos de grandes bailadores del puerto de Veracruz y de la Ciudad de México, de quienes se aprendieron y sistematizaron algunos pasos que consideraban adecuado incorporar a un estilo de danzón veracruzano tradicional. El método y la técnica surgen también de los múltiples talleres que la agrupación brindaba, pues tuvieron la necesidad de organizar y estructurar los elementos que mejor les funcionaban para transmitir el conocimiento de manera organizada y, por lo tanto, fácil de enseñar y de aprender –esta técnica actualmente se sigue utilizando y lleva el nombre de la agrupación–.

Estas condiciones permitieron a la agrupación ser considerada para exhibiciones en festivales en otros estados, de las que surgieron invitaciones para ofrecer talleres. Estas oportunidades derivaron también de un cuarto factor clave, que fue el buen trabajo que Rosa Abdala desempeñó durante su encomienda como encargada de Relaciones Públicas y posteriormente como directora del grupo, con que creó y fortaleció vínculos importantes con el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC). Si bien Rosa Abdala no tenía formación profesional en relaciones públicas, poseía características de personalidad que le permitían un buen impacto y desarrollo de su función al frente de esta agrupación, con las que se le abrieron múltiples puertas, entre las que se puede destacar un

buen sentido del humor; una actitud positiva y optimista; un espíritu amistoso; capacidad de conocer gente; de mantener conversación con cualquiera; de superar fácilmente la frustración y el rechazo; de persuadir; de ganarse la confianza; buen aspecto o apariencia profesional; gran creatividad; determinación para acabar los proyectos; gran energía; capacidad de resolver los problemas inesperados; considerar los errores como una experiencia de aprendizaje; ser objetiva; respetuosa con los puntos de vista de los demás; perceptiva y sensible.⁷

La existencia de estas actitudes en Rosa Abdala se pueden confirmar en las diversas opiniones de quienes la conocieron. Entre ellas destacan dos décimas: *Con amor para ti, Rosita*, que le escribió Félix Martínez para su homenaje póstumo, y *Mi homenaje póstumo*, escrita por Gilberto Gutiérrez, para el mismo fin.

Otro ejemplo claro en el que se identifican algunas características de personalidad de Rosa Abdala, se encuentra en el relato que hace Mi-

7 Wilcox, *Relaciones Públicas, Estrategias y Tácticas*, 2001: 92.

guel Zamudio de la participación que en 1990 tuvo *Tres Generaciones* con la Orquesta Alma de Sotavento, en los Tropilunes que se realizaban en el Teatro Tepeyac de la Ciudad de México.

La presentación fue un éxito, el teatro estuvo completamente lleno, pues no sólo las butacas estaban todas ocupadas, sino también los pasillos del teatro. Los niños que bailamos impresionamos al público del Distrito Federal por la elegancia, precisión y cadencia en que ejecutamos el danzón. Sin embargo, al finalizar el evento el promotor encargado del evento, quien había invitado a mi madre, ese día simplemente desapareció dejando a mi mamá con los gastos de transporte, hospedaje, alimentación, vestuarios y honorarios de la danzonera. Recuerdo haber visto a mi mamá llorando y muy angustiada por lo que había gastado, pero me dijo que la satisfacción de ver lo que habíamos logrado con el grupo era suficiente.⁸

Esta actitud refleja la capacidad que Rosa Abdala tenía de hacer frente a los problemas, superar la frustración fácilmente y aprender de los errores, pues después de ello se reconsideraron las condiciones para los viajes del grupo y se minimizaron los problemas de este tipo. “Aunque algunas habilidades son básicas para todos [...], las relaciones públicas, a medida que van ganando experiencia, pueden desarrollar cualidades especiales y encontrar nichos que les resultan particularmente gratificantes”.⁹

Además de las buenas referencias del trabajo que la agrupación y particularmente Rosa Abdala realizaban para promover el danzón, el IVEC, programó a *Tres Generaciones* en diversos festivales nacionales en otras entidades, pues sus objetivos entraban perfectamente en el marco institucional del IVEC –que se fundó en 1987–. Así, el impulso que re-

8 Zamudio, entrevista en persona con el gestor, 2014.

9 Wilcox, *Relaciones Públicas, Estrategias y Tácticas*, 2001: 87.

cibió la agrupación fue respaldado por las atribuciones y funciones del instituto plasmadas en la Ley Número 61 que crea el Instituto, dentro de la cual, en su artículo segundo, se hace referencia a “la protección y estímulo a las expresiones de la cultura popular, a fin de propiciar y alentar la participación en este renglón de los habitantes del Estado...”¹⁰ Y en su artículo tercero se expresa que

Para el cumplimiento de su objeto, el Instituto tendrá las siguientes atribuciones: I.- Investigar, rescatar y fomentar los elementos auténticos de la cultura popular, preservando y aprovechando de manera primordial nuestras tradiciones [...] IV.- Promover la capacitación y adiestramiento de maestros y promotores, que realicen actividades culturales dentro de la Entidad, procurando formar los cuadros básicos para la adecuada multiplicación y difusión de nuestros valores.¹¹

Un quinto factor fue el aprovechamiento de las oportunidades. Desde su primer año, *Tres Generaciones* comenzó a realizar un baile de aniversario, que en muchas ediciones coincidió con el Carnaval de Veracruz, lo que permitió que bailadores de otros lugares se acercaran al festejo para disfrutar de las orquestas de danzón veracruzanas, lo que poco a poco convirtió a esta actividad en un lugar de encuentro de ejecutantes de danzón. A la fecha se sigue realizando, pero ahora ha evolucionado a formato de festival –coordinado por el CNIDDAC–. En esos primeros festejos fue donde la agrupación recibió los conocimientos que importantes bailadores les compartían y donde, también, comenzó a tejer los lazos de la red danzonera actual.

En 1996 fallece Rosa Abdala, quien desde 1990 –cuando el Presidente de la Asociación, Efraín Sierra Hernández, renuncia a su car-

10 Veracruz, “Ley 61 que crea el Instituto Veracruzano de la Cultura”, 1987.

11 Veracruz, “Ley 61 que crea el Instituto Veracruzano de la Cultura”, 1987.

go– asumió la dirección del grupo. Para entonces la mayoría de los que iniciaron *Tres Generaciones* dejó de participar activamente por diversos compromisos personales y laborales –pues cabe recordar que el danzón era para ellos más una actividad de esparcimiento que profesional–, por lo que Miguel Ángel Zamudio Abdala, su hijo y miembro fundador, asume la dirección del grupo a los veintidós años de edad.

Estos hechos dan cuenta de que, aunque cuando se creó *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano* se tenían considerados dos objetivos esenciales, su desarrollo derivó, principalmente, de la manera en que los integrantes del grupo intervinieron en el proyecto; de la interacción entre ellos mismos, con otros grupos y con las instituciones; de la forma en que tomaron a su favor las circunstancias que durante el trayecto surgieron, mismas que dieron lugar a procesos que, aunque no podían advertirse y, por lo tanto, tampoco planearse, enriquecieron y propiciaron su desarrollo, evolución e impacto. Oscar Jara Holliday menciona que:

Todo proceso se encontrará con novedades, pero también generará innovaciones respecto a lo que se tenía pensado hacer originalmente. El marco del proyecto seguirá allí sirviendo de referencia, pero ahora es la marcha del proceso la que dictará la dinámica y los rumbos específicos: aparecerán –con respecto a lo planificado– factores de resistencia y factores impulsadores; algunos procedentes de elementos externos al proyecto y otros de su propio interior. Surgirán las sinergias que movilizarán las acciones de forma más rápida y más fuerte de lo esperado, pero también aparecerán las trabas que entorpecerán el camino. La lógica del proyecto será siempre más lineal y prescriptiva; la lógica del proceso más compleja, dinámica e imprevisible.¹²

12 Jara, *Sistematización de Experiencias, Investigación y Evaluación*, 2012.

DE *TRES GENERACIONES* AL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DEL DANZÓN, A. C.

A cargo de Miguel Zamudio, el grupo da otro giro. Los niños que habían comenzado en la agrupación para entonces ya eran en su mayoría adolescentes. Ante la responsabilidad y el compromiso que implicaba dirigir niños y la falta de adultos en el grupo, Miguel Ángel decide que *Tres Generaciones* tuviera como integrantes sólo adolescentes, con los que trabaja a partir del método y técnica desarrollados, a fin de reforzar la imagen del grupo a manera de ballet profesional para la difusión del danzón.

Sin embargo, no sólo concentra su atención en el grupo artístico, sino que comienza, poco a poco, a trabajar sobre proyectos que, después de dos años, dan lugar a la fundación del CNIDDAC.

Así, en 1997 propone la institución del *Premio Nacional a la Preservación y Difusión del Danzón “Rosa Abdala Gómez”*, en memoria de su madre. La propuesta de este reconocimiento –a manera de proyecto respaldado por una convocatoria cuyos objetivos estaban dirigidos a la preservación del danzón en todos sus aspectos–, se presentó al gobierno del estado de Veracruz, a través del IVEC, al CONACULTA, y a la UV, quienes aceptaron y respaldaron la propuesta. Los objetivos de esta convocatoria se incluirían, en el siguiente año (1998), al objeto social del CNIDDAC.

Ese mismo año (1997), con la experiencia de participación en diversos festivales y encuentros desde la creación de *Tres Generaciones*, Miguel Zamudio propone la realización de un *Encuentro Nacional de Danzón*, con sede en el Puerto de Veracruz, dentro del marco de los festejos de aniversario de la agrupación, como una estrategia de difusión y preservación de la tradición danzonera, que consistía en que los grupos pudieran compartir formalmente, a manera de exhibición –sobre todo en teatro–, el trabajo que cada uno estuviese realizando en sus entidades. Desde entonces, año tras año se han incorporado gradualmente

más grupos a este proyecto –que cambió de nombre en 1999 a *Muestra Nacional de Danzón*, según consta en un documento interno en que se encuentran señaladas algunas actividades de *Tres Generaciones*, de manera muy general– el cual se posicionó como el más importante para la comunidad danzonera a nivel nacional, ya que ha servido de ejemplo para la realización de más actividades de este tipo en otros estados.

El impacto de estas dos acciones, el incremento gradual de grupos en el país y la estrecha relación que mantenían con ellos –a partir de la impartición de talleres en diversos estados–, propiciaron que los integrantes de *Tres Generaciones* tomaran la iniciativa de constituir, en 1998, el *Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C.* Sus socios fundadores fueron “Miguel Ángel Zamudio Abdala, Lorena Lira Rivera, José de Jesús Avendaño Herrera, Angelines Alonso García y José Luis Juanes Gómez”.¹³

En el acta constitutiva del CNIDDAC se leen veinte objetivos, de los cuales ocho corresponden al objeto social y los doce restantes principalmente a cuestiones administrativas. Es decir, en sólo ocho se plasma la intención de la creación de la asociación con el fin de preservar y difundir el danzón en México –y en los que se han respaldado las actividades realizadas por esta organización desde su fundación a la fecha–. Estos ocho objetivos son:

1. Fortalecer, apoyar y difundir la tradición danzonera a nivel regional, estatal, nacional e internacional, como importante expresión de nuestra cultura popular.
2. Difundir la riqueza musical y la expresión bailable del danzón que tiene una vigencia y actualidad significativa entre un número importante y, nuevamente creciente, de grupos sociales que lo cultivan.

¹³ Veracruz, “Acta Constitutiva del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón”, 1989: 1.

3. Promover la participación protagónica de las escuelas, clubes y asociaciones en la conservación, desarrollo y difusión del danzón.
4. Hacer homenaje a los destacados músicos, escritores, investigadores, compositores, directores de orquesta y bailadores que contribuyan a la vigencia y auge de dicho género.
5. Fomentar un acercamiento de las nuevas generaciones a la promoción y difusión del danzón.
6. Generar espacios de comunicación entre los músicos, bailadores, amantes del danzón y el público en general, para reflexionar sobre la situación actual de este género musical, intercambiar experiencias y analizar alternativas para su fortalecimiento.
7. Rescatar la pureza rítmica del danzón tradicional evitando su degeneración por imitación con otros ritmos ajenos a su cultura musical.
8. Establecer academias de enseñanza a modo de que quien se interese en conservar esta tradición pueda ser debidamente orientado mediante el estudio y la práctica, convirtiéndose en depositario y trasmisor de este ritmo bailable a las futuras generaciones; sin que esta actividad persiga fines de lucro.¹⁴

Derivado de estos objetivos el CNIDDAC comenzó a implementar una serie de acciones encaminadas a cumplirlos, por lo que a lo largo de quince años se ha dado a la tarea de realizar restauración de partituras; incrementar el acervo musical; realizar concursos de composición musical; impartir talleres de música para bailadores; realizar encuentros de orquestas; producciones discográficas; conformación de orquestas; instalación de una audioteca; cursos y talleres de baile; cursos para instructores de danzón; concursos de baile; encuentros de baile; perfeccionamiento de técnica de baile para promoción del danzón; brindar

14 Veracruz, "Acta Constitutiva del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón", 1989: 3.

reconocimiento a personalidades destacadas a través del Premio Nacional a la Preservación y Difusión del Danzón “Rosa Abdala Gómez”; realización de festivales; ofrecer clases en las escuelas de educación básica, media superior y superior; realizar foros de discusión y seminarios; así como brindar asesoría a otros grupos para la gestión ante autoridades municipales o estatales para la recuperación de parques y espacios públicos para la práctica del danzón, para la conformación de orquestas –proporcionándoles partituras–, así como para la realización de talleres, muestras, encuentros y festivales, entre otros eventos.

Sin embargo, estas actividades no se habrían podido llevar a cabo si la asociación no hubiese seguido seis principios básicos –que resultaron de la experiencia y del sentido común–, que han sido de vital importancia en el desarrollo y buen término de muchos proyectos. Estos son: tener personalidad jurídica; mantenerse mediante proyectos; estrechar vínculos con las instituciones culturales; autogestión; profesionalización constante, y mantener una fuerte vinculación con grupos en diversos estados del país.

La constitución legal del CNIDDAC, aunada a los años de trabajo de la asociación, le ha dado la posibilidad de obtener apoyos económicos importantes de instituciones municipales, estatales y federales, por ejemplo, del CONACULTA y las Artes, a través de sus diferentes convocatorias, mediante diversos proyectos que han ido desde la restauración de partituras hasta la realización del *Forum... Danzones en el Puerto*, el evento de danzón más importante a nivel nacional, que se realiza en el Puerto de Veracruz año con año en el mes de mayo –y que deriva de los bailes de aniversario de *Tres Generaciones* de los que se habló en un principio–. Para tener una idea de los alcances de este evento, es importante mencionar que en la última edición del *Fórum... Danzones en el Puerto* se tuvo la asistencia de 120 grupos de bailadores de 23 estados del país; 10 orquestas procedentes de la Ciudad de México, Oaxaca y tres ciudades del estado de Veracruz, y alrededor de 4 mil asistentes entre locales y foráneos, que participaron en las diez actividades que

conformaron el programa. En comparación con sus primeras ediciones (2003-2004) en las que se contó con la participación de alrededor de 20 grupos, 5 orquestas y un aproximado de mil asistentes. Tomando como referencia el baile inaugural podemos notar claramente el desarrollo del proyecto: en las primeras ediciones (2003-2004) se realizaba en el Centro Cultural Atarazanas, en el que caben no más de trescientas personas bailando. En la edición 2013, éste se realizó en el paseo del Malecón de Veracruz (macroplaza) con la participación de 3 mil personas.

El respaldo de los años de labor y el buen término de los proyectos ha propiciado que el CNIDDAC fortalezca vínculos con las instituciones culturales estatales y nacionales como el IVEC y el CONACULTA, respectivamente. Miguel Zamudio señala que “muchos promotores culturales ven sólo lo malo de las instituciones, otros están peleados con ellas, sin embargo, hay que tomar lo bueno para el beneficio de los proyectos y su impacto social y, sin embargo, no hay que depender de ellas”.¹⁵

Con esta idea la autogestión entra en juego, pues Zamudio agrega que “a veces se propone un proyecto [a las instituciones] y te dicen que no [lo pueden apoyar], pero no hay que quedarse ahí, hay que buscar la manera de hacerlo por otros medios. Los proyectos deben seguir a pesar de las instituciones”,¹⁶ pues si se depende de ellas, cuando hay cambios en la administración, no se tiene la certeza de que se continuarán realizando, y muchos proyectos mueren al quedarse huérfanos, por depender del paternalismo cultural.

Es, importante considerar dentro de la sistematización de experiencias culturales la profundización de condiciones como ésta, pues se trabaje o no de manera directa con las instituciones públicas, los proyectos siempre se realizan dentro de un marco institucional que los estimula o los frena, dependiendo del contexto y las circunstancias:

15 Zamudio, entrevista en persona con el gestor, 2013.

16 Zamudio, entrevista en persona con el autor, 2013.

Conocer quién y desde dónde impulsa el proyecto, permite visualizar las ventajas y limitaciones de actuación que esto supone. De este modo, no resulta igual ejecutar un proyecto desde una organización cultural de base, que desde el municipio o un programa gubernamental, dadas las variables administrativas, políticas y financieras presentes en casa uno de estos espacios.¹⁷

Proyectos como el *Fórum* han contado con apoyo significativo de instituciones en sus diferentes administraciones, y ha sido nulo en otras; sin embargo, para cada edición se gestionan recursos locales, estatales o federales, que cuando se logran obtener enriquecen el programa, pero que, cuando no se consiguen, las actividades –aunque quizá más modestas–, se siguen realizando, pues, gracias a la autogestión, no se depende de las instituciones.

La realización de un proyecto supone el consumo de cierto tipo de recursos, por lo que su desarrollo está directamente relacionado con los que posea, o sea capaz de generar. De este modo y para efectos de sistematización, importa conocer el carácter, volumen, oportunidad y disposición del flujo de recursos que tuvo el proyecto.¹⁸

En este sentido, el ejemplo del *Fórum... Danzones en el puerto* –que es la actividad que más recursos y esfuerzos requiere por parte del CNIDDAC y es considerado el evento danzonero más importante del país–, sirve para observar, de forma un poco más clara y directa, la manera en la que opera la asociación, pues en la mayoría de sus acciones –señaladas en párrafos anteriores– se siguen de manera general los mismos pasos –sin dejar de lado que algunos difieren un poco dependiendo de la naturaleza del proyecto–. Este evento cada

17 Guerra, *Elaborando un proyecto cultural*, 2012: 117.

18 Guerra, *Elaborando un proyecto cultural*, 2012: 118.

año cuenta con mayor asistencia, y gran parte de él es autofinanciable gracias a las aportaciones de los participantes –alrededor de tres mil personas procedentes de veinticinco estados de México–. Estos ingresos, además de financiar el evento (que dura cuatro días y se desarrolla en su mayoría en espacios abiertos con actividades de entrada libre), permiten a la asociación cubrir, aunque mínimamente, parte de sus necesidades (como servicios básicos, contabilidad, *hosting*, insumos, entre otros) y tener algunos recursos para mantener, reforzar o iniciar nuevos proyectos.

Pese a la magnitud del evento y la cantidad de actividades que se realizan, desde la fundación del CNIDDAC y hasta el día de hoy, la asociación ha operado con un máximo de cuatro personas que, en algún momento de sus vidas, decidieron aprender a bailar danzón y terminaron involucrándose de manera voluntaria en las actividades administrativas y de gestión de la asociación. Sin embargo, tales personas han ido cambiando, sustituyéndose unas por otras, pues pese a sus habilidades, capacidades y compromiso, la asociación no genera los recursos necesarios para asignarles sueldos; por lo tanto, en la mayoría de las ocasiones no están dedicadas de tiempo completo, concediéndole al danzón las horas libres que les quedan de la realización de otras actividades, laborales principalmente, que les permiten un crecimiento económico-profesional en otros aspectos.

Esta condición provoca que algunos proyectos de la asociación se desarrollen de una mejor manera, considerando que un nuevo integrante tenga una visión fresca o innovadora respecto a determinado objetivo. O, por el contrario, que en algunas ocasiones se suspendan por un tiempo determinadas actividades porque quien las tenía a su cargo se retira y no se encuentra quien pueda sustituirlo de manera inmediata para asumir sus tareas, debido a que éstas requieren para su ejecución de un conocimiento más profundo, que sólo se adquiere con el tiempo, la práctica y, en algunas casos, a partir de la profesionalización constante.

Sin embargo, aunque a veces esta segunda circunstancia hace entrar a la asociación en crisis, ésta no se agudiza tanto debido a que Miguel Zamudio, Director del CNIDDAC, suele encontrar la manera de formar, desde la práctica, a los nuevos elementos que se acercan para apoyar en las gestiones, pues su formación profesional le permite compartir sus aprendizajes. Para ello Miguel Zamudio se ha mantenido en formación constante, participando en cursos de elaboración de proyectos, indicadores culturales, producción de espectáculos escénicos, entre otros, que han sido impartidos por el IVEC, el CONACULTA y la UV, lo que le ha permitido adquirir las herramientas necesarias para mantener una asociación cultural como el CNIDDAC durante quince años. Además, su actividad principal es la gestión cultural en el IVEC, en el que labora desde 1996.

Como menciona Guerra:

un proyecto es realizado por un equipo humano. Sin duda, respecto de cómo se hicieron las cosas, un papel fundamental recae en el recurso humano que tuvo a su cargo el desarrollo del proyecto. Su número, características, organización interna, capacidad, enfoque, flexibilidad operativa, entregan valiosa información para comprender los resultados obtenidos.¹⁹

Con estas fortalezas y debilidades, el trabajo de la asociación ha servido como ejemplo para otras agrupaciones de danzón en la realización de proyectos y actividades similares. Actualmente hay por lo menos un evento –tipo festival– de danzón en diversos estados del país, organizado por grupos de esas entidades, que en su mayoría han solicitado asesoría al CNIDDAC para llevarlos a cabo y mantenerlos. El CNIDDAC está todo el año en comunicación constante con los directores de grupos, a quienes se brinda orientación para la realización de sus proyectos.

19 Guerra, *Elaborando un proyecto cultural*, 2012: 118.

Estos proyectos han funcionado, aunque se desarrollan en distintos estados del país, por las condiciones de las personas que practican el danzón. Si bien es bailado por adolescentes y niños, la mayoría de las personas que lo practican son adultos o adultos mayores, principalmente jubilados, de clase media a media alta, quienes hacen uso de sus ingresos para viajar a las diferentes ciudades que convocan, para comprar vestuarios y cubrir los gastos que de ello derivan.

Los proyectos que el CNIDDAC realiza siempre se hacen pensando en que la actividad tendrá un impacto social, por lo tanto, se cuida hasta el más mínimo detalle y se analizan las condiciones en que puede generarse. Cada actividad que sale del tintero se planea casi con un año de anticipación o más y se va transformando. Existen, no obstante, proyectos que desde que la asociación se creó no han podido llevarse a cabo.

Con pocos recursos humanos y materiales, el CNIDDAC se ha encargado de realizar las actividades antes mencionadas, las cuales han dado lugar a la construcción de una red en la que los gestores, bailadores, músicos, investigadores, entre otros, interactúan a través de diversos medios, como las redes sociales, blogs, páginas de Internet, vía telefónica, etc., se reúnen en festivales y se organizan de diversas maneras para el cumplimiento de los objetivos –implícitos– de lo que se ha denominado la comunidad danzonera. Así se fortalecen los vínculos entre los individuos y grupos que favorecen la cohesión social, pues las relaciones sociales, la unidad y las emociones de los integrantes juegan un papel importante.

CONCLUSIONES

El Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C., durante quince años ha logrado tener proyectos exitosos, muchos de los cuales se han replicado en otros estados, gracias a la transferencia de experiencias prácticas de manera informal a otros promotores y/o aficionados del danzón, que han sido producto de la reflexión constante

sobre la práctica y las acciones, así como de las formas de gestión que le han sido funcionales. Esta transferencia de experiencias, sin embargo, no han sido producto, precisamente, de una sistematización formal.

Que el CNIDDAC se haya mantenido en pie y trabajando desde su fundación hasta ahora, es consecuencia de los cimientos sobre los que se edificó –*Tres Generaciones*– y de las bases –objetivos– que se tomaron en cuenta, con las cuales se ha desarrollado una serie de proyectos que han dinamizado la práctica del danzón, contribuyendo al desarrollo de la tradición danzonera en México.

Aunque la asociación ha logrado concretar muchos de sus objetivos y proyectos, y contribuir a la preservación y difusión del danzón en México, también hay muchos otros que aún guarda en el tintero, porque no se han conseguido los medios o las posibilidades para llevarlos a efecto, o no se cuenta con el recurso humano necesario.

Sin embargo, gracias a esta labor y a la red danzonera que se ha formado, las actividades encaminadas a la preservación de esta expresión de nuestra cultura popular han tenido un impacto social importante, demostrando que el danzón es un dispositivo importante para la integración de sectores marginales, como adultos mayores, y como fortalecedor de los vínculos interpersonales de los jóvenes –cada día más enajenados por las redes sociales y los medios de comunicación–, favoreciendo su participación activa en las diversas acciones que se desarrollan desde lo local hasta lo nacional. Gracias a su práctica, las diferentes generaciones conviven y participan prevaleciendo el respeto mutuo, reconociéndose dentro de un grupo social que les brinda una identidad y un sentido de pertenencia, en este caso, a la comunidad danzonera. “Pensados o no, positivos o negativos, un proyecto siempre genera un impacto en las personas, comunidades o sitios donde se desarrolla. Conocer los factores que inciden en su desarrollo permitirá comprender el papel del proyecto en su generación”.²⁰

20 Guerra, *Elaborando un proyecto cultural*, 2012: 117.

BIBLIOGRAFÍA

- ESTADO DE VERACRUZ. “Acta constitutiva de Tres Generaciones del Danzón Veracruzano”. Escritura No. 382, Vol. IV, no. 1, Notaría Pública 8, Veracruz, Veracruz, 1989.
- ESTADO DE VERACRUZ. “Acta constitutiva del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón” Escritura No. 4014, Vol. 53, no. 2, Notaría Pública 8, Veracruz, Veracruz, 1989.
- ESTADO DE VERACRUZ. “Ley 61 que crea el Instituto Veracruzano de la Cultura”, *Gaceta Oficial*. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 1987.
- FIGUEROA, Rafael. *Tres Generaciones del Danzón Veracruzano*. Reproscan, México, 2008.
- GUERRA, Roberto. *Elaborando un proyecto cultural. Pensar la experiencia*. EGAC Ediciones, Santiago, 2012.
- JARA, Oscar. “Sistematización de Experiencias, Investigación y Evaluación: Aproximaciones desde tres ángulos”. *Educación Global Research*. No. 1, (febrero), p. 56-70, FERE-CECA, Madrid, 2012.
- WILCOX, L. Dennis, Cameron, Glen & Xifra, Jordi. *Relaciones Públicas, Estrategias y Tácticas*. Pearson Educación, S.A., Madrid, 2001.
- ZAMUDIO, Miguel. Entrevista en persona con el gestor. Veracruz. Sábado 23 de marzo de 2013 y Jueves 20 de febrero de 2014. [inérita]

REFLEXIONES FINALES

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN

LOS TRABAJOS AQUÍ EXPUESTOS comparten el espacio social en el que existen y en el cual han desarrollado estrategias particulares para su desarrollo y crecimiento. Como señala Martinell, “es necesario comprender las dimensiones políticas y sociales de la gestión y la relación que tienen con otros sectores”.¹ De esta manera, tras la revisión hecha de los diversos casos, se puede observar el preponderante papel que el Estado tiene en la escena cultural veracruzana, el cual está especialmente representado por el poder Estatal y la presencia de la Universidad Veracruzana; esto se aprecia de modo transversal en el lugar donde suceden los proyectos, las circunstancias en las que acontecen, así como el tipo de políticas culturales identificadas en relación a estos fenómenos. Las estrategias y modos organizativos para navegar estas aguas varían entre los casos y demuestran las capacidades de adaptación al medio que han desarrollado diversas generaciones y enfoques de las propuestas analizadas.

Mediante el recorrido hecho en esta ocasión y con el análisis que se realiza, surgen nuevas preguntas sobre los modos de operar de los proyectos, así como otras más de carácter analítico, las cuales dan pie a ahondar en el trabajo de Gestión Cultural y su seguimiento y reflexión realizados hasta ahora en Veracruz.

DE LOS CONTEXTOS

Si bien la mayoría de los casos se refiere a la actividad cultural de Xalapa, estos, sin llegar a ser representativos, ofrecen una aproximación a

1 Martinell, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, 2005: 50.

lo que sucede en el ambiente estatal. Mucha de la actividad cultural, especialmente aquella vinculada a las instituciones estatales, sucede en la capital, o al menos desde allí es organizada y presentada a otras partes del estado. Así sucede en seis de los ocho ejemplos presentados, siendo las excepciones las tareas del CNIDDAC y las del son jarocho.

Además, cabe señalar que poco más de la mitad de los casos estudiados suceden al interior de los espacios educativos de distintos niveles; sin embargo, el trabajo de la Universidad Veracruzana es el más prolífico y el que tiene mayor alcance, pues abarca poblaciones más allá de la universitaria.

Los análisis presentados por García, Hidalgo y Fox son casos nacidos en el seno de la tercera función sustantiva de las instituciones de educación superior: la difusión cultural y la comunicación de la ciencia; también lo es de modo indirecto el caso de la *Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil*, la cual surge en la extinta Secretaría de Educación y Cultura. Así observamos cómo estos cuatro proyectos han generado diversas expresiones, involucrando en su realización directamente a los jóvenes educandos o a más pequeños aún.

Sin embargo, los resultados obtenidos son desiguales, pues la creación de estos programas corresponde a distintos objetivos y tiempos en que fueron pensados. El aparato de la DGETI muestra, en su confusión de objetivos académicos y de difusión cultural, un cansancio y pérdida de ruta de un proyecto educativo nacional –el tecnológico–, y se pone en evidencia en este contexto que los estudiantes no cosechan triunfos tecnológicos sino deportivos o artísticos, lo cual si bien es fructífero, cae lejos de los objetivos académicos centrales de esta instancia.

Por otra parte, en casos de nueva oferta, como lo es *INTERmedio*, ya se incorpora en su diseño y posterior desarrollo un planteamiento claro y directo de los problemas estudiados para acercarse al campo laboral. Desde una postura práctica, este festival ofrece a los estudiantes universitarios alternativas para foguearse y hacer sus *pininos* laborales. Este escenario resulta innovador y refrescante en un sector cultural al-

tamente anquilosado, politizado y lleno de vicios, tal como lo ha señalado Alberto Hajar en sus 40 puntos sobre la Extensión Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).²

Dentro de estas circunstancias, también existen dos programas: La *Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil*, así como *Sábados en la Ciencia*, los cuales, a través de la conservación de la esencia, han sabido adaptarse a los cambios sociales, económicos y de políticas culturales que se han sucedido en los últimos treinta años. La naturaleza de estos programas, si bien institucionales y de carácter permanente, tiene también sello de eventuales, lo cual les permite repensarse, reponerse y reverberarse. Además de que, en estos casos, la presencia de diferentes sujetos en cuestión es base para que los interesados pugnen por el desarrollo. Estos proyectos han sabido adaptarse a los tiempos y con esto han podido sortear las diversas administraciones y mantenerse vigentes aún hoy.

Es importante mencionar que la permanencia de estos programas y su madurez se deben a que han contado con el respaldo de múltiples sectores interesados, ya sean los libreros, padres de familia, profesores, niños o científicos. De igual manera, han existido grupos sociales diversos, que en los momentos necesarios han salido en defensa de las iniciativas en cuestión o simplemente sustentan una demanda de la oferta.

Así lo señala Hernández en su texto, cuando refiere al apoyo que la Feria tuvo por parte de padres de familia y libreros para evitar su fusión con la *Feria Internacional del Libro Universitario*. Esta claridad y sensibilidad ante las circunstancias sociales cambiantes son importantes en la labor del gestor cultural para mantener la esencia del proyecto, así como la visión necesaria para negociar sus modificaciones con las diferentes partes involucradas. Generalmente, aquellos que no son capaces de sortear tales escollos suelen desaparecer más pronto que tarde.

En los casos relacionados con el ámbito educativo, podemos observar cómo la presencia histórica y la constancia de las instituciones edu-

2 Hajar, "Extensión y difusión cultural, discurso dominado por los literatos", 1990.

cativas propicia condiciones particulares para la generación permanente de trabajo, la cual, no obstante, no siempre guarda un carácter reflexivo y mucho menos dinámico. Esto nos deja ver que, a fin de cuentas, la comprensión de lo cultural en estos casos es muy reducida desde su diseño, implementación y enseñanza, por lo que eventualmente redunda en el acotamiento de los horizontes a alcanzar de los educandos.

En cuanto al contexto en el que suceden los otros proyectos no relacionados a la educación, es interesante encontrar que aquellos que no tienen a Xalapa como epicentro de acción poseen una mayor interacción con la sociedad civil y, en gran medida, es allí donde nacieron; las instituciones, en el mejor de los casos, han apoyado ocasionalmente. Es preciso señalar que tanto el danzón como el son jarocho gozan de cabal salud, y las estrategias de trabajo planteadas en el estado han resultado en la reproducción de los ritmos y modos organizativos en otras partes del país e incluso fuera de él. Se podría especular que una menor presencia del gobierno en otras partes del estado es la que ha permitido y/o incluso propiciado el florecimiento de estas expresiones. Esto conduce a dos preguntas: ¿Qué puede aprender la promoción cultural estatal de los casos de la sociedad civil? Y, si bien es deber del Estado apoyar las iniciativas ciudadanas, ¿qué puede hacer el Estado para mejorar el desarrollo de estas actividades, sin apropiárselas ni absorberlas por completo?

DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Las políticas públicas en las cuales surgen seis de ocho de estos programas responden a postulados de programas educativos principalmente y, de modo secundario, a las iniciativas culturales promovidas desde estas instancias. Por lo tanto, es importante señalar en tal circunstancia que los objetivos principales de tales proyectos no son generar productos culturales *per se*, sino apoyar la formación integral de los estudiantes. Este fenómeno nos demuestra que algunas de las principales acciones culturales –de promoción artística en su mayoría– siguen presentán-

dose como complementarias de otros programas y, por ende, el énfasis no es la cultura, sino la educación. Esto impacta ampliamente al sector cultural al trabajarse como una expresión secundaria y complementaria. En consecuencia, queda poco claro el papel que las instituciones le dan al fomento de otras actividades además de las académicas, pues se tiene una amplia presencia en el sector educativo a través de sus actividades; sin embargo, no se consideran como un espacio constructor de políticas culturales, aunque a partir de sus múltiples acciones ejerzan una de modo práctico.

Lo malo es que, en gran medida, esto no va acompañado de un compromiso social ni de un buen gobierno, más allá de la agencia inmediata. Sería altamente refrescante que las entidades educativas de Veracruz, con una amplia labor en el sector cultural, se reconocieran como tal y complementaran y se sumaran a las tareas propuestas desde el sector específico del gobierno estatal, además de identificar y coparticipar en el ámbito formativo que les ha sido encomendado, como es el que se presenta en el estudio de los egresados de la Facultad de Teatro.

Por otra parte, los programas y expresiones surgidos esencialmente como artísticos han centrado su discurso y se nutren de las políticas culturales y otras políticas específicas de su sector, y de tales se han beneficiado. Así, en la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil trabajan con la ley del libro y fomento a la lectura, mientras que en el son jarocho y el danzón, las políticas y programas para culturas populares son los más socorridos. Sin embargo, en fechas recientes la propuesta de considerar al son jarocho como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad ha hecho que este sector se acerque a las declaraciones de patrimonio cultural y las consiguientes discusiones al respecto, lo cual además se hace de cerca, pues ya existe en Veracruz la declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Ceremonia Ritual de los Voladores de los Totonacos. Se considera que deben tomarse en cuenta en el ámbito de la Gestión Cultural, pues tienen una larga existencia y han funcionado como importantes aglutinadores sociales,

y como tales, no deben ser ignorados, ya que sus alcances aún hoy son muy amplios.

No obstante, los programas de carácter autónomo están más dedicados a realizar acciones en el cotidiano que a reflexionar su existencia o a rendir cuentas a las instancias institucionales. Tal circunstancia les da pie para seguir desarrollando su expresión social y seguir creando comunidad, la cual puede tener divisiones resultantes de los distintos puntos de vista de los participantes y, por lo tanto, también demuestra su condición de culturas vivas.

DE LOS PERFILES DE ORGANIZACIÓN

Los modos organizativos de estos casos también presentan características representativas del acontecer cultural veracruzano. Se reconocen tres modos de organización del trabajo: institucional/burocrático, rizomático y el profesional.

En primer lugar, se identifica como *modelo institucional/burocrático* aquel que tiene como cometido central cumplir con los objetivos de programas, los cuales no siempre tienen como finalidad principal beneficiar, a fin de cuentas, a la población meta, sino cubrir lo estipulado en los planes institucionales. En esa situación se identifican los modelos propuestos por las instituciones analizadas por García y Herrera. Estos responden a motivaciones institucionales con resultados magros para los participantes: si demuestran interés por el trabajo cultural, tenderán a buscar modelos alternativos de organización.

El *modelo rizomático* propuesto por Restrepo tiene su principio en el rizoma de las plantas en las cuales, si bien tienen una base principal, las raíces crecen de modo poco ordenado y con distintas trayectorias, modos y capacidades de tender redes.³ Este modelo, que parte de un

3 Restrepo, *Misión de la universidad en la formación de un creador o gestor cultural tramático*, 2002.

origen común pero busca sus propias trayectorias, se identifica en los casos presentados por los estudiantes de la Facultad de Teatro en su desempeño profesional, así como en los participantes del son jarocho, quienes parten, en su actividad, de márgenes poco claros de inicio y de llegada, y constantemente están desarrollando nuevos modos de proceder, por lo que se fomenta la creatividad y permanente evolución de expresiones; sin embargo, en la vida cotidiana, a sus participantes les resultan inciertos los alcances que puedan tener y la continuidad que esto les pueda dar para continuar con su trabajo cotidiano.

En tercer lugar se identifica un *modelo profesional* de trabajo, que se encuentra tanto en el sector público como en las expresiones ciudadanas. Estos tienen un proceder organizado, con objetivos y metas definidos, y una calendarización elaborada a mediano o largo plazo que les permite desarrollar sus tareas con mayor conciencia y resultados de trabajo claros. Tales son los casos de la *Feria del Libro Infantil y Juvenil*, los *Sábados en la Ciencia*, *INTERmedio* y *CNIDDAC*. Todos estos casos tienen distintos puntos de partida, pero han sabido identificar las variantes y vertientes necesarias para hacer que su trabajo permanezca en el tiempo. Con ello se muestra que las organizaciones con más capacidades de negociación, articulación y vinculación pueden adaptarse a las modificaciones impuestas por el contexto y el tiempo, traduciendo esto a su permanencia, dinamismo y vigencia.

DE LOS MODOS DE FINANCIAMIENTO

Por lo que podemos observar, los proyectos en Veracruz continúan altamente estatizados, pues únicamente tres de los proyectos relatados funcionan parcialmente con recursos autogestionados. Los demás proyectos dependen fuertemente de recursos institucionales, ya sean económicos, de infraestructura y/o en especie. Es claro que la autogestión financiera de los proyectos brinda independencia y posibilidades de elegir sus propios derroteros, lo cual se demuestra en los proyectos del

CNIDDAC y el son jarocho. Ha existido de modo parcial apoyo institucional en estos proyectos, pero han sido capaces de mantener su autosuficiencia y, sobre todo, autodeterminación a la hora de generar propuestas y tomar decisiones. A tal grado que tanto el CNIDDAC y varios agentes del son jarocho se han convertido en interlocutores ciudadanos respetados ante las autoridades culturales del estado.

Por otra parte, los proyectos vinculados a las instituciones –seis de ellos en este caso– tienen, en gran medida, como debilidad el hecho de que dependen de los rumbos y presupuestos institucionales, con todas las modificaciones que esto puede implicar en los cambios de administración: reducción de recursos, viraje en las agendas institucionales, falta de continuidad de proyectos, etcétera. Como consecuencia, se considera que los proyectos propuestos desde las instituciones pueden tener cierta fragilidad si se consideran ante los logros observados de las iniciativas independientes. Claro, no se pueden dejar de lado las continuidades alcanzadas por los proyectos de *Sábados en la Ciencia* y la *Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil*, los cuales se vuelven casos paradigmáticos de las posibilidades existentes del trabajo institucional, que los marca como ejemplos a emular en el sector público para lograr continuidad y mejor manejo de los recursos públicos.

A fin de cuentas, el panorama es variado y presenta retos interesantes y realidades alentadoras dentro de lo sombrío que el esquema general pueda plantear. Si bien los recursos para la cultura son escasos y los modos de proceder no se actualizan o cuestionan con frecuencia, existen expresiones que han entendido la necesidad del cambio y se han adaptado a las nuevas formas sociales desde el sector público. Así también, se observa un sector independiente o ciudadano que tiene claridad en sus acciones y ha hecho posible mantener vivas las distintas expresiones artísticas y culturales. De esta manera, estos sectores han probado ser más representativos y dinámicos que lo propuesto por el sector estatal, donde finalmente se ha concentrado gran parte de la actividad de promoción artística y cultural planteada desde el gobierno veracru-

zано. Por lo tanto, resulta imperante plantear y replantear los esquemas de trabajo del sector y considerar nuevos modos de intervención por parte de las instituciones, con la finalidad de promover una ampliación en la conceptualización de lo cultural y que más expresiones sean consideradas, aceptadas e incluidas, generando así la representatividad del crisol de la diversidad social existente en Veracruz. Esto seguramente redundará en una mejor integración social y un acercamiento al anhelado desarrollo humano de la mano del desarrollo cultural, los cuales son altamente necesitados en la condición social actual.

BIBLIOGRAFÍA

- HIJAR SERRANO, Alberto. “Extensión y difusión cultural, discurso dominado por literatos”, *Cuadernos del Congreso Universitario*, No. 18 (25 de enero), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- MARTINELL, Alfons. *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*. Organización de Estados Iberoamericanos, Madrid, 2001.
- RESTREPO, Gabriel. *Misión de la universidad en la formación de un creador o gestor cultural tramático –ideas para la discusión–*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002.

ÍNDICE

Introducción

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN 7

Cultura y desarrollo: Nociones y representaciones de los gestores culturales

AHTZIRI MOLINA ROLDÁN 39

Los métodos de gestión de los egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana

VERÓNICA HERRERA GARCÍA 65

El ogro que ya no quiere ser filantrópico Un acercamiento a la promoción cultural y deportiva en planteles de la *Dirección General de Educación Tecnológica Industrial* en el estado de Veracruz

JOSÉ DE JESÚS GARCÍA FLORES 87

INTERmedio

Un festival de artes en la Universidad Veracruzana

CLAUDIA HIDALGO LARA 113

La Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil de Xalapa

LOURDES HERNÁNDEZ QUIÑONES 139

Gestionando con-ciencia

Un caso de éxito: 30 años de *Sábados en la Ciencia* en Xalapa

ADALBERTO FOX RIVERA 159

¿Qué se necesita para bailar “La bamba?” El son jarocho y su “base material” RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ	181
Sistematización de Experiencia de Gestión del Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A. C., Veracruz, México ANAID YOLATL CHÁVEZ TRUJILLO	197
Reflexiones Finales AHTZIRI MOLINA ROLDÁN	217

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
GESTIÓN CULTURAL EN VERACRUZ.
INSTANCIAS, ACTORES, METAS Y MATICES
coordinado por Ahtziri Molina Roldán,
se publicó en marzo de 2019, en Xalapa, Veracruz .
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición y maquetación: Héctor Merino.